

# Anthologie de la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle

\*

de Chateaubriand à Baudelaire



Edition de Bernard Leuilliot

*nrf*

*Poésie* / Gallimard





**COLLECTION POÉSIE**



Anthologie  
de la  
poésie française  
du XIX<sup>e</sup> siècle

★

DE CHATEAUBRIAND  
À BAUDELAIRE

*Édition*  
*de Bernard Leuilliot*

*nrf*

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1984.*

## PRÉFACE

Dès 1824, dans la préface des *Odes*, Hugo déclare ignorer « ce qu'est le genre classique et le genre romantique ». En 1834, il ne peut que constater, dans *Littérature et philosophie mêlées* : « Ces appellations de classique et de romantique, que l'auteur de ces lignes s'est toujours refusé à prononcer sérieusement, ont disparu de toute conversation sensée aussi complètement que les ubiquitaires ou les antipaedobaptistes » (« But de cette publication »). En 1865 encore il hésite à nommer le romantisme : « Voir s'il ne vaudrait pas mieux retrancher le mot romantisme », et préfère parler du « mouvement littéraire qui s'est produit après le premier quart du siècle et qui a donné l'impulsion et déterminé le courant de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle » (William Shakespeare). Ce qui revient à refuser l'étiquette sans pour autant méconnaître la spécificité d'un « mouvement » dont son œuvre constitue l'une des formules les plus évidentes.

Qu'est-ce donc que : romantisme ? L'histoire du mot, dont on peut suivre les emplois dans le temps et sur l'ensemble du territoire européen, n'aboutit qu'à mettre en lumière la diversité contradictoire de ses emplois, et c'est aussi en vain qu'on chercherait en France le manifeste d'une « école » romantique. Racine et Shakespeare (1823, 1825), de Stendhal, ne saurait en tenir lieu. « Je suis un romantique furieux », écrivait son auteur dès 1818. Mais il détestera toujours Chateaubriand et trouvait Hugo « somnifère ». La préface de Cromwell, en 1827, se retranche, pour parler du romantisme, derrière des italiques soupçonneuses : « l'époque dite romantique », écrit Hugo. Quant au programme avancé par Émile Deschamps en tête de ses *Études françaises et étrangères* (1828), il se limite à proposer la régénération des « parties faibles

de notre ancienne poétique ». Rien là qui puisse constituer un corps de doctrine, rien de comparable à la cohérence doctrinale dont peut à juste titre se prévaloir le romantisme allemand, profondément méconnu en France à cette date en dépit des efforts de vulgarisation plus ou moins bien fondés de M<sup>me</sup> de Staël. C'est, dira-t-on, que les Français n'ont guère la tête théoricienne. Sans doute aussi avaient-ils mieux lu Horace que la Poétique d'Aristote, formés comme ils l'étaient par les jésuites ou leurs disciples, et de culture essentiellement latine, tandis que leurs voisins avaient des textes grecs une connaissance qui n'était pas de seconde main.

Faut-il en venir, pour dégager les composantes du « mouvement », à l'identification des thèmes susceptibles, à défaut de tout programme commun, de rapprocher des œuvres et des tempéraments essentiellement divers ? Le *Mercur* du XIX<sup>e</sup> siècle, organe, sous la Restauration, du libéral-classicisme, s'en prend ainsi, en 1823, aux écrivains chez lesquels il n'y a « pas un vers, pas une ligne de prose où l'on ne trouve des tombeaux, des revenants ou pour le moins des larmes, des gémissements éternels ». Suffit-il donc, pour être romantique, d'évoquer sylphes et spectres, et de préférer, comme le voudrait Hugo dans la préface des *Odes* en 1826, les forêts du Nouveau Monde aux jardins de Versailles ? Musset, en 1836, fera, lui aussi, de la thématique, mais aux dépens, cette fois, des amateurs de définitions : « Le romantisme, mon cher Monsieur ! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire ; [...] c'est l'infini et l'étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le nu à vif, l'étreint, l'embrassé, le tourbillonnant... » (Lettres de Dupuis et Cotonet). On songe au *Traité du style*, à la façon dont Aragon s'efforçait naguère, par les ressources d'un style passablement débridé, de définir du même coup, pour le meilleur et pour le pire, celui des années vingt de ce siècle. Reste que cette fausse monnaie continue d'avoir cours, et que c'est au nom des mêmes clichés que s'effectuent encore, de nos jours, tant de « retours » plus ou moins louches au romantisme éternel.

Adolphe Thiers, lui, ne mâchait pas ses mots : « Le romantisme, s'écria-t-il un beau jour de 1871, c'est la Commune... », comme si le « mouvement » s'était ainsi trouvé déporté loin de ses origines, jusqu'à rejoindre une position inverse. Car les premiers romantiques avaient d'abord été, à la lettre, profondément réactionnaires et

plus royalistes que le roi, c'est-à-dire ultras, occupés surtout à la défense des saines doctrines, au point que « romantique », à l'époque, n'avait déjà valeur que d'invective politique. Dès 1824, cependant, environ donc le « premier quart du siècle », l'intervention des autorités se trouva faciliter les reclassements. À la séance publique annuelle de l'Institut, l'académicien Auger porta condamnation du romantisme, jugé par lui irrationnel, et donc malsain. Condamnation réitérée quelques mois plus tard, à l'occasion de la distribution des prix du Concours général, par monseigneur Frayssinous, ministre des Cultes et Grand-Maître de l'Université. Entre-temps, le 6 juin, Chateaubriand avait été démissionné, victime de la toute-puissante Congrégation. « Romantique » s'entendait pour lors du regroupement, autour d'Émile Deschamps et d'Alexandre Soumet, des collaborateurs de La Muse française : Alexandre Guiraud et Jules de Rességuier, compatriotes de Soumet, Baour-Lormian, Chênedollé et Brifaut, poètes officiels, Alfred de Vigny, ami d'enfance d'Émile Deschamps, et Victor Hugo. Les diatribes d'Auger et de Frayssinous, ainsi que la chute de Chateaubriand, que sa disgrâce allait jeter dans l'opposition sans plus d'espoir de revenir au pouvoir, eurent pour effet de mettre La Muse française en position de devoir choisir : Soumet et Deschamps s'entendirent pour la « tuer », malgré les efforts de Vigny et de Hugo, finalement victimes de leur indéfectible allégeance à Chateaubriand, et au romantisme. La question était désormais de savoir si, comme on a pu dire<sup>1</sup>, le romantisme était un parti, dont les intérêts exigeaient que des compromis fussent consentis, ou un mouvement, qui ne devait obéir qu'à sa dynamique propre : c'est sur ce point que s'affrontèrent alors les « aventuriers » (Hugo, Vigny) et les « habiles », comme Deschamps et Soumet, élu sans coup férir à l'Académie le 29 juillet 1824 en reconnaissance des services rendus.

On comprend que l'identité romantique échappe à toute définition programmatique. Sa mouvance ne se justifie que de ce contre quoi elle s'inscrit et dont elle s'émancipe, de Frayssinous en Thiers. Être romantique, en ce sens, ce n'est jamais que consentir à être de son temps, absolument « moderne », à se savoir, comme dit Hugo, logé quelque part dans le « pli de l'histoire » : « Il y a aujourd'hui

1. Jean Massin, « La fin de La Muse française... » (Victor Hugo, Œuvres complètes, « édition chronologique », t. II, p. 1447).

*l'Ancien Régime littéraire comme l'Ancien Régime politique. [...] La queue du XVIII<sup>e</sup> siècle traîne encore dans le XIX<sup>e</sup> siècle : ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons » (1827).*

*Reste que l'ancien et le nouveau sont d'abord inextricablement mêlés, et que l'on ne s'affranchit de la « vieille forme poétique » qu'au prix d'un long travail sur soi et sur les formes héritées. C'est du moins ce que suggère Émile Deschamps, en 1828, dans la préface des Études françaises et étrangères :*

*Le Lyrique, l'Élégiaque et l'Épique étaient les parties faibles de notre ancienne poésie. C'est donc de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. Ainsi M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Élégie et M. Alfred de Vigny dans le Poème.*

*Ode, comme on sait, se disait à l'origine de tout poème destiné à être chanté, accompagné de la lyre. C'est la forme par excellence de la poésie lyrique. À l'époque à laquelle, en effet, Hugo s'est « révélé », lyrique n'est jamais qu'épithète ; le lyrisme, tel qu'on nous a appris par la suite à le définir (essentiellement par des critères de contenu), littéralement n'existe pas : c'est un artefact de manuel. Est donc pour lors considérée comme lyrique toute pièce de vers divisée en strophes semblables entre elles par le nombre et la mesure des vers. On se contente de distinguer entre l'ode héroïque, à sujet historique ou mythologique, et l'ode anacréontique, de contenu plus « capricieux ». Pindare et Horace servent évidemment de référence et de modèle. La distinction n'est pas sans rappeler celle qu'on faisait en peinture entre les sujets nobles (historique, mythologique ou religieux), et la peinture de genre ou de paysage.*

*Boileau, au XVII<sup>e</sup> siècle, avait fait la théorie de l'« ode française » : c'est un genre « inspiré » par l'« enthousiasme » puisqu'on y entretient un « commerce » avec les dieux ou la Muse ; « impétueux », son style « souvent marche au hasard », au point que, chez elle, « un beau désordre est un effet de l'art » ; l'ordre didactique, enfin, ou celui du récit, sont contraires à ses « fureurs » : elle ne raconte pas, et Hugo se verra reprocher d'avoir, dans une de ses premières odes, commencé un vers par l'adverbe puis, qui implique soumission à la temporalité du récit.*

L'« ode française » est encore au XVIII<sup>e</sup> siècle l'exercice favori des poètes de haut langage. Il valut à l'un d'entre eux d'être surnommé le « Pindare français », Lebrun-Pindare. Hugo a pratiqué ses œuvres, rassemblées en 1811, et reste en gros fidèle aux canons de l'« ode française », sauf à en varier les mètres plus que de rigueur. Il n'en fit pas moins appel, dès la seconde édition des Odes, et pour justifier son entreprise, à l'exemple des « premiers poètes des premiers temps ». Cette manière de jouer du ressourcement archaisant contre la tradition classique annonce, à cette date, les futurs efforts de la nouvelle école pour retrouver « les dernières molécules de la vase natale du XVI<sup>e</sup> siècle », malheureusement distillée depuis dans « l'alambic de Racine et de Voltaire », jusqu'à n'être plus que cette « langue du XVIII<sup>e</sup> siècle, parfaitement neutre, incolore et insipide » (1834). La condamnation par Hugo, en 1822, de l'abus des procédés rhétoriques (apostrophes, exclamations, prosopopées...) allait évidemment dans le même sens. Il opposait la nécessité, pour le poème, de s'autoriser d'une « idée fondamentale, dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement ». La nouveauté de ce « système de composition lyrique » tient à ce que le mouvement qui l'anime se trouve ainsi pris dans les idées, c'est-à-dire dans le tout du discours, et non plus dans les mots ou les figures, considérés chacun pour ce qu'ils sont ou ce qu'ils disent, séparément. Système dont Hugo concevra bientôt l'élargissement aux dimensions de tout un livre. La préface aux Odes et Ballades (1826) conclut d'abord à la nécessité d'organiser le recueil en marquant la division entre les genres (quitte à mettre aussitôt en question la division des genres en faveur de leur mélange). Mais c'est en 1828 que le recueil s'organise en livre, où se succèdent « odes historiques » (« trois manières de l'auteur à trois époques différentes »), « pièces d'un sujet capricieux (classées dans l'ordre de leur composition) » et « ballades », précédées de la série des cinq préfaces qui rendent compte des efforts accomplis par l'auteur pour « corriger un ouvrage dans un autre ouvrage ». Par là se trouvent conciliés les principes d'ordre et de liberté qu'« en littérature comme en politique » Victor Hugo considère comme de nature à pouvoir un jour « résumer » le XIX<sup>e</sup> siècle. Principes, en effet, non contradictoires, en ce que l'ordre dont il s'agit ici s'oppose en tout cas à la régularité (aux « règles »), comme l'ordre de la nature aux chefs-d'œuvre du jardinage :

Où est l'ordre ? Où est le désordre ? Là, des eaux captives ou détournées de leur cours, ne jaillissant que pour croupir ; des dieux pétrifiés ; des arbres transplantés de leur sol natal, arrachés de leur climat, privés même de leur forme, de leurs fruits, et forcés de subir les grotesques caprices de la serpe et du cordeau ; partout enfin l'ordre naturel contrarié, interverti, bouleversé, détruit. Ici, au contraire, tout obéit à une loi invariable ; un Dieu semble vivre en tout. Les gouttes d'eau suivent leur pente et font des fleuves, qui feront des mers ; les semences choisissent leur terrain et produisent une forêt. Chaque plante, chaque arbuste, chaque arbre naît dans sa saison, croît en son lieu, produit son fruit, meurt en son temps. La ronce même y est belle. Nous le demandons encore : où est l'ordre ? (Préface de 1826.)

*Ce parallèle fameux s'inscrit, bien sûr, en faux contre les limites qu'imposent les règles et le « goût » classiques à l'ordre naturel, dont il appartient finalement au poète d'inventer un équivalent littéraire, qui soit, pour ainsi dire, comme une figure de la nature. Tel est le naturalisme hugolien. Il contredit les principes de l'« imitation » classique, fondée sur l'adaequatio de l'image et de son modèle, en exigeant au contraire du poète qu'il retrouve le mouvement même dont la nature est animée : « Poème. Végétation où Pan respire<sup>1</sup>. » On objectera peut-être que la théorie est ici en avance sur la pratique. Celle-ci n'en comportait pas moins déjà sa logique, qui permit à Hugo de formuler les principes d'une poétique échappant au formalisme. Quelques-uns des grands poèmes des recueils des années trente et des Contemplations ne sont après tout que des odes qui n'avouent pas leur nom.*

*Les sujets passionnés ne conviennent pas moins à l'élégie qu'à l'ode héroïque. On n'y était, par contre, asservi à aucune mesure déterminée. C'était, dit Millevoye, le genre « qui, dans sa noble et majestueuse simplicité, se rapprochait le plus de la poésie épique ». Elle se plut d'abord « aux déserts », avant de prendre un ton plus vigoureux pour « gémir sur les calamités trop réelles de l'huma-*

1. Fragment sans date, cité par Jean Gaudon (*Le Temps de la contemplation*, p. 380).

nité » et de se charger, pour finir, d'« exprimer les tourments de l'amour ». C'est dans les recueils des années vingt qu'il faut aller chercher les vestiges des élégies composées par Lamartine de 1810 à 1816<sup>1</sup>. La rencontre d'Antoniella et l'aventure napolitaine (1811-1812) ne les inspirent pas : comme Hugo, Lamartine écrit sa vie avant de la vivre. Ce sont les thèmes hérités de la tradition élégiaque qui précèdent et accompagnent l'expérience vécue. Inversement c'est après avoir appris la mort d'Antoniella qu'il envisagera, en 1816, de publier « quatre petits livres d'élégies ». On voit, sur cet exemple, comment le jeu des formes en vient à conjuguer les vertus de l'écriture et les leçons de l'expérience. On pourrait faire les mêmes remarques à propos de l'épisode aixois et de ses effets sur l'élaboration du mythe de Graziella. C'est aussi à la tradition élégiaque que Lamartine emprunte jusqu'au nom d'Elvire.

Les titres des recueils montrent toutefois que, tout en travaillant sur les formes héritées, Lamartine est avant tout préoccupé d'en effacer les limites et de confondre leurs accents dans le « genre » passablement aléatoire de la « méditation », de l'« harmonie » ou du « psaume ». On y trouve aussi bien des « odes » lyriques, reconnaissables à leur forme strophique, que des discours rimés qu'on nous invite à considérer comme autant d'« improvisations en vers ». L'usage des points suspensifs et des blancs typographiques, qui visent à « blanchir » la page, en fait de véritables rhapsodies : les élans de la « raison chantée » viennent se briser à ces fractures du discours. Pour la première fois la diction poétique prend en compte les silences de la voix, comme si celle-ci ne trouvait plus à s'émouvoir qu'entre deux absences. Le découpage strophique de l'ode est exploité dans le même sens, dont on s'autorisera pour voir dans la « méditation » une sorte d'« élégie en vers libres » (Charles Asselineau, dans l'Anthologie Crépet). On ne peut que songer à l'évolution parallèle des formes musicales, chez Liszt, par exemple, dont on connaît les transpositions qu'il fit pour le piano des Harmonies poétiques et religieuses.

La logique de ces improvisations fragmentées devait conduire tout naturellement Lamartine à concevoir ce qu'il appelle « le grand ouvrage de [sa] vie » : « En sortant de Naples, le samedi 20 janvier, un rayon d'en haut m'a illuminé. J'ai conçu. Je me sens

1. Paul Bénichou, « Sur les premières élégies de Lamartine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1965, p. 27-46.

*un grand poète » (à Virieu, 25 janvier 1821). Ce sera « il gran poema épico, lyrico, métaphysico, etc. » des Visions, dont chaque épisode, de la Création à la Révolution française et au Jugement dernier, devait être consacré à l'une des réincarnations successives du protagoniste de l'action. Épopée, mais c'est encore trop dire (ou dire trop peu) puisqu'il s'agissait de tenir ensemble tous les genres. Il ne reste des Visions conçues en 1821 que quelques épisodes ; repris en 1830, le « poème de l'âme » ne fut jamais mené à terme. C'est peut-être qu'il n'est pas de la nature d'un tel projet de jamais aboutir : il constitue plutôt l'horizon face auquel, sans distinction de genre, les œuvres réputées achevées trouvent à s'organiser. La Mort de Socrate, Jocelyn et La Chute d'un ange, comme, en prose, Graziella ou Raphaël et l'Histoire des Girondins, mais aussi « Le Désert » et « La Vigne et la Maison », ces « psalmodies de l'âme » sont autant d'épisodes d'une œuvre rhapsodique qui ne doit d'avoir une unité qu'au projet dans lequel, malgré tout, elle s'inscrit.*

*Il en résulte une manière d'ambivalence et comme un « boitement » dans la facture même du poème, qui se remarquent dans la contradiction entre son allure apparemment négligée et ce qu'on pressent d'un art savant et caché de la mise en vers et du chant. L'explication en est peut-être dans l'impossibilité où se serait trouvé Lamartine d'accorder « les vues de l'intelligence et les intuitions du désir ». Ce désaccord serait à l'origine de la « faille sublime » que révèle, par exemple, l'analyse du « Lac » conduite par Octave Nadal<sup>1</sup> :*

Qu'on relise en effet la cinquième strophe :

*Tout à coup des accents inconnus à la terre  
Du rivage charmé frappèrent les échos :  
Le flot fut attentif...*

Ces vers ne paraissent pas accordés à la démarche panthéiste du poème. [...] Ils affirment un ailleurs de l'esprit, un séjour originel des âmes. [...] Lamartine s'inscrit dans ce passage contre la tentation — ou la sensation — d'un divin coupé du ciel et ressaisi dans la mortalité de l'instant. Ce qui, à la rigueur, peut faire comprendre l'impossibilité où il s'est trouvé de sentir

1. À mesure haute, p. 116-117.

la correspondance qui eût fait du « Lac », avant *Les Chimères* ou « La Chevelure », le symbole et non le décor d'un événement de l'âme. Tel est le manque d'aplomb du poème, l'ambiguïté de son assise. Le miracle c'est qu'il tienne, tel quel.

*Ainsi s'explique que le paysage y soit encore, comme aurait dit Montaigne, un peu trop « artialisé ». Les contemporains de Lamartine n'en portèrent pas moins à son crédit l'invention de cette correspondance : « Partout vous trouverez chez M. de Lamartine cette même confusion de la nature et du monde invisible se servant l'un à l'autre d'explication ou d'emblème » (Henri Patin, Revue encyclopédique, juillet 1830). On observera seulement que l'idée s'en retrouve chez l'abbé Delille :*

Plus on observe le monde physique et moral, plus on observe la correspondance éternelle que la nature a établie entre eux. [...] Tout entre dans l'esprit par la porte des sens. Et sous ce rapport on peut dire que la poésie est matérialiste. Ces rapprochements peuvent se faire ou par la peinture immédiate des objets moraux ou physiques, ou par la voie indirecte des comparaisons qui transportent la pensée de l'un à l'autre (*L'Imagination*, 1806).

*Il est clair, cependant, que Delille ne comprend pas la portée de son principe, emprunté à la philosophie sensualiste qui s'élabore dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, puisqu'il le réduit à ne trouver que des analogies formelles entre les idées et les objets. Plus conséquent, Chénier s'était contenté de dénoncer « les beaux esprits [...] incapables de saisir les nombreux rapports des choses entre elles qui frappent une imagination sensible et lui impriment ce langage ardent et métaphysique qui donne la vie à tout et par qui les objets s'éclairent les uns les autres<sup>2</sup> ». Programme finalement réalisé par Hugo dans *Les Orientales*, où « le désir de donner à voir s'insère presque parfaitement dans une structure imaginaire » (Jean Gaudon).*

*C'est sous le titre de Poèmes, et sans nom d'auteur, que Vigny*

1. Robert Mauzi, *Delille est-il mort ?*, p. 193.

2. Cité par Jean Fabre : *Delille est-il mort ?*, p. 93.

publia, en 1822, son premier recueil. Si l'on y trouve encore représentées l'« idylle » (« La Dryade ») et l'« élégie » (« Symétha »), les « poèmes », en effet, y sont les plus nombreux. Le mot désigne, à cette époque, le poème narratif. Émile Deschamps le considère comme une forme moderne de l'épopée, débarrassée de « tout l'attirail du merveilleux », et réduite à des « compositions de moyenne étendue », « toutes inventées » : divisés en « chants », les poèmes d'« Hélène » et d'« Éloa » se présentent comme de petites épopées. Le merveilleux se définit lui-même par l'intervention, dans le poème, d'êtres surnaturels, et le déroulement d'une action partagée entre le ciel et la terre : « poème » si l'on veut, le récit des Martyrs est « merveilleux » en ce sens qu'il est, dit Chateaubriand, « motivé dans le Ciel », « comme la plupart des récits épiques ». Hugo lui-même motivera ainsi — « hors de la terre » — l'action de La Fin de Satan.

Rien de tel chez Vigny : l'action d'« Éloa » se situe toute au ciel ; « Moïse » et « Le Déluge » sont des récits terrestres. C'en est fini du passage entre ciel et terre ménagé par le merveilleux. La narration y perd ce qui la motivait et l'anecdote s'en trouve d'autant confortée, dans ce qu'elle peut avoir de plus arbitraire. C'est le risque pressenti par Vigny, qui, paradoxalement, se montre très vite préoccupé d'échapper au traitement purement narratif du poème, et de motiver autrement l'anecdote : c'est ainsi que l'« idée » en vient chez lui à tenir lieu de merveilleux, et de motif au poème. La démarche est en définitive la même que celle de Hugo souhaitant qu'un nouveau « système de composition » puisse tirer chaque fois d'une « idée fondamentale » le principe d'un développement qui « s'appuie dans toutes ses parties sur le développement de l'événement ». Conscient de la nouveauté de ses compositions, « dans lesquelles presque toujours une pensée philosophique est mise en scène » (1829), Vigny s'efforça un temps de leur trouver un nom, comme « mystère » (emprunté peut-être à Byron : Cain, a mystery, 1821), ou : « élévation », réservé, paradoxalement, à la mise en scène des situations les plus triviales. Mais il n'appellera plus « La Colère de Samson » ou « Le Mont des Oliviers » que « poèmes philosophiques », et : « Lettre à Éva » « La Maison du Berger ». C'est que les mises en scène dont il s'agit ici se sont à la longue affranchies des contraintes de la narration épique : le motif du poème y procède moins désormais d'un dessin logique que d'une exigence affective et organique.