



HAL
open science

Le Parnasse ou l'antiromantisme

Yann Mortelette

► **To cite this version:**

Yann Mortelette. Le Parnasse ou l'antiromantisme. Annales du Cercle de conférences de Coutances, 2008. hal-04060507

HAL Id: hal-04060507

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04060507>

Submitted on 6 Apr 2023

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

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

Le Parnasse ou l'antiromantisme

Dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle, le Parnasse occupa une place aussi décisive qu'inconfortable. Il succéda au romantisme, précéda le symbolisme et fut contemporain du réalisme. Son rôle dans l'évolution des idées poétiques fut donc essentiel.

Il n'était guère facile d'oser prendre la relève d'un mouvement comme le romantisme, qui avait produit tant de chefs-d'œuvre et qui s'était posé comme le champion de la modernité, de la jeunesse et du progrès. Mais après 1850, le romantisme s'essouffla. Les successeurs de Lamartine et de Musset n'avaient plus leur génie. L'avènement du Second Empire, en bridant la liberté d'expression et en fermant le monde politique aux poètes, entraînait une mutation du rôle de l'écrivain. Il fallait qu'un autre mouvement se fit l'écho des nouvelles aspirations de la jeunesse : ce fut le Parnasse qui releva le défi.

Au début des années 1860, de jeunes poètes comme José-Maria de Heredia, François Coppée, Sully Prudhomme ou encore Léon Dierx, se réunirent autour de Leconte de Lisle et de Théodore de Banville, qu'ils considéraient comme leurs maîtres. Leur première manifestation collective fut, en 1866, un recueil de vers intitulé *Le Parnasse contemporain*, qui provoqua les foudres de Barbey d'Aurevilly, vexé de voir son ami Amédée Pommier exclu de l'ouvrage : c'est à l'un des ses articles de critique que les « Parnassiens » durent leur surnom, que l'histoire littéraire leur conserva.

S'ils réussirent à s'imposer, ce fut grâce à l'aide d'un autre Manchois, originaire de Canisy, aussi fort en affaires que Barbey l'était en littérature : le libraire Alphonse Lemerre. C'est lui qui publia *Le Parnasse contemporain*, avant de devenir l'éditeur attitré des nouveaux poètes, qu'il accueillit dans une élégante collection au format in-12, la « Petite Bibliothèque littéraire », précurseur du livre de poche.

Lemerre possédait une maison à Coutainville, qu'il mit à la disposition de François Coppée en août 1885, pour lui permettre de terminer l'une de ses meilleures pièces de théâtre, *Les Jacobites*. D'où la rue François-Coppée, qui existe encore aujourd'hui dans le centre de Coutainville.

C'est par l'intermédiaire d'Alphonse Lemerre qu'au printemps de 1870, Théodore de Banville eut la surprise de recevoir une lettre d'un adolescent de Charleville, qui lui envoyait des vers pour le deuxième *Parnasse contemporain* en affirmant : « Je serai Parnassien ! » Ce

poète de quinze ans, qui rêvait de venir à Paris rejoindre les nouveaux poètes, c'était Arthur Rimbaud. Preuve que le Parnasse représentait alors l'avant-garde en poésie.

L'art pour l'art

Pour renouveler le romantisme, l'esthétique parnassienne se fonda sur la théorie de l'art pour l'art, qui consiste à refuser de donner à l'art un autre but que lui-même. Ses partisans ne consentaient pas à ce que l'art devienne un instrument au profit de la politique, de la morale ou de la religion. Ils estimaient que la finalité propre de l'art est l'expression du beau, et qu'il ne doit pas être assujéti à quelque visée utilitaire.

Le père de cette doctrine fut Théophile Gautier, qui affirmait énergiquement dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme raison. » Quelque vingt ans plus tard, il ajoutait : « Nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but » (« Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856).

Baudelaire, qui dédia *Les Fleurs du mal* à Gautier en 1857, fut lui aussi un fervent défenseur de l'art pour l'art. Dans un article consacré à celui qu'il considérait comme son maître (« Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859), il déclara :

Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La Poésie [...] n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.

L'art pour l'art fit son apparition vers 1832 dans la Bohème littéraire. Il se présenta chez Gautier comme un mouvement d'humeur contre la Monarchie de Juillet et contre la montée en puissance de la bourgeoisie. Ce fut à la fois une réaction à une déception politique et une volonté d'émancipation sociale.

Le même mouvement se reproduisit en 1848 : la Seconde République souleva des espoirs politiques et sociaux que le Second Empire pulvérisa. L'année même où Napoléon III fut proclamé empereur, Gautier publia les *Émaux et camées*, l'un des modèles majeurs du Parnasse, et Leconte de Lisle fit paraître son premier recueil, les *Poèmes antiques*.

Malgré sa neutralité affichée, l'art pour l'art se posa comme une forme de contestation politique et sociale. Ce fut une sorte d'« utopie de langage » : le monde de l'action se fermant aux poètes, ils se réfugièrent dans le royaume de l'art.

L'art pour l'art ne suivit donc pas l'évolution politique du romantisme. À ses débuts, en 1819, Victor Hugo avait fondé avec ses frères une revue au titre significatif : *Le Conservateur littéraire*. Mais dès 1830, il avait proclamé dans la préface d'*Hernani* que « le romantisme n'est, à tout prendre, que le libéralisme en littérature ». En 1864, plus radical encore, il affirmait dans *William Shakespeare* : « Romantisme et socialisme, c'est le même fait. » Le romantisme, qui avait été d'abord monarchiste, catholique et conservateur, devint libéral, humanitaire et socialiste. On passa d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche.

Les partisans de l'art pour l'art – Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire – s'opposèrent à l'art pour le progrès des romantiques. Dans leur *Journal*, les Goncourt ont rapporté ces propos de Gautier : « J'ai fait faire une bifurcation à l'école du romantisme » (9 avril 1866) ; « ç'a été une scission, quand j'ai chanté l'Antiquité dans la préface de la *Maupin* » (20 juillet 1863).

L'antiromantisme de l'art pour l'art se fit sentir dans ses conséquences poétiques. L'art devint autonome. Il ne reçut plus de normes de la société, de la religion ou du pouvoir. Dépolitisée, désacralisée, désocialisée, la poésie devait donc trouver de nouveaux thèmes d'inspiration. D'où l'intérêt des Parnassiens pour la poésie descriptive, qui donna parfois lieu à de belles réussites.

Voici, par exemple, un poème de Sully Prudhomme, intitulé « Le Cygne » et recueilli dans *Les Solitudes* en 1869 :

Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,
Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
Et glisse. Le duvet de ses flancs est pareil
À des neiges d'avril qui croulent au soleil ;
Mais, ferme et d'un blanc mat, vibrant sous le zéphire,
Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.
Il dresse son beau col au-dessus des roseaux,
Le plonge, le promène allongé sur les eaux,
Le courbe gracieux comme un profil d'acanthé,
Et cache son bec noir dans sa gorge éclatante.
Tantôt le long des pins, séjour d'ombre et de paix,
Il serpente, et, laissant les herbages épais
Traîner derrière lui comme une chevelure,
Il va d'une tardive et languissante allure.
La grotte où le poète écoute ce qu'il sent,
Et la source qui pleure un éternel absent,
Lui plaisent ; il y rôde ; une feuille de saule
En silence tombée effleure son épaule.

Tantôt il pousse au large, et, loin du bois obscur,
Superbe, gouvernant du côté de l'azur,
Il choisit pour fêter sa blancheur qu'il admire,
La place éblouissante où le soleil se mire.
Puis, quand les bords de l'eau ne se distinguent plus,
À l'heure où toute forme est un spectre confus,
Où l'horizon brunit, rayé d'un long trait rouge,
Alors que pas un jonc, pas un glaïeul ne bouge,
Que les rainettes font dans l'air serein leur bruit
Et que la luciole au clair de lune luit,
L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète
La splendeur d'une nuit lactée et violette,
Comme un vase d'argent parmi les diamants,
Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments.

L'art pour l'art n'est point de la description pour la description. Si la feuille de saule évoquée au vers 17 constitue une réminiscence romantique, en revanche l'atmosphère irréelle de la fin du poème, où le paysage s'estompe et où le cygne se transfigure en vase d'argent flottant entre deux firmaments, annonce le symbolisme de la fin du siècle.

Le « positivisme esthétique »

Le deuxième principe de l'esthétique parnassienne, c'est le « positivisme esthétique ». L'expression vient de Ferdinand Brunetière, qui l'employa en 1893, dans une leçon à la Sorbonne, pour désigner le goût de la vérité, de l'analyse objective et de l'impersonnalité qui se manifesta chez certains écrivains du Second Empire.

Influencés par le positivisme d'Auguste Comte, qui devint l'idéologie dominante vers 1850, les Parnassiens voulurent rapprocher la poésie de la science. En 1852, dans la préface des *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle expliqua :

Nous sommes une génération savante ; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ; tel est le fait irréparable. [...] L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres.

Par conséquent, la poésie parnassienne emprunta à la science positive son souci de vérité et d'authenticité, d'exactitude et de précision, de technicité et d'objectivité. Le pittoresque

contrôlé des Parnassiens remplaça la couleur locale, souvent factice, des romantiques. La poésie devint un art maîtrisé, respectueux des règles de syntaxe et de versification. L'intérêt se redéplaça du moi vers le monde extérieur.

Pour les Parnassiens, la poésie devait désormais compter avec la science. Mais comment ? Rivaliser avec la science sur son propre terrain eût été peine perdue. La contester à partir d'un autre point de vue, comme le romantisme l'avait fait grâce au fantastique, n'eût guère convaincu les esprits positivistes, pour lesquels il n'y a pas de surnature. Quant à chanter les louanges de la science ou à vulgariser ses découvertes, ç'eût été abâtardir la poésie.

Les Parnassiens envisagèrent donc leur art comme le prolongement de la science. Auguste Comte lui-même reconnaissait que l'homme ne peut être entièrement expliqué par la science. Cette part de subjectivité irréductible lui paraissait digne d'être étudiée selon des méthodes appropriées. C'est pourquoi il fonda les sciences humaines, avec lesquelles la poésie parnassienne a plusieurs traits de parenté. Elle aussi s'intéresse à l'histoire des hommes et à celle des religions ; elle aussi se préoccupe de philologie ancienne et de mythologie comparée ; elle aussi se livre à des considérations ethnographiques et sociologiques.

Une autre conséquence du positivisme esthétique des Parnassiens fut qu'ils rejetèrent tout état théologique ou métaphysique de la poésie. Le plus souvent athées, ils écartèrent toute idée de transcendance en art. Ils s'opposèrent ainsi à la théorie romantique du génie inspiré, préférant apparaître comme d'humbles artisans du vers, en lutte avec la matière rebelle. Les images récurrentes du poète-sculpteur et du poème-médaille témoignent de leur conception matérialiste de l'art.

Le positivisme aggrava également le mal du siècle. Déçus par la politique, ayant vu le monde de l'action se fermer devant eux, les Parnassiens n'eurent même plus la perspective d'un au-delà religieux pour les consoler d'une réalité affligeante. D'où leur pessimisme plus sombre et plus incurable que celui des romantiques.

Un sonnet de Jean Lahor exprime particulièrement bien cette nostalgie de la foi devant la science triomphante. Intitulé « Devant la *Melancholia* d'Albert Dürer », il livre les réflexions du poète devant la célèbre gravure du maître allemand :

La Melancholia médite solitaire,
Le visage en sa main, cependant que le soir,
Triste comme elle, étend son ombre sur la terre,
Et qu'au loin le soleil s'éteint dans un ciel noir.

Que bâtit-on près d'elle ? Est-ce un grand monastère

Pour une foi qui meurt, ou bien quelque manoir,
Dont les canons, un jour, feront de la poussière ?
Le ciel est morne et froid comme un cœur sans espoir.

La Melancholia, songeant à ce mystère
Qui fait que tout ici s'en retourne au néant,
Que rien ne peut durer de ce qu'on va créant,

Et que partout nos pieds foulent un cimetière,
Se dit : « Puisque ainsi tout se doit anéantir,
Que sert-il de fonder encore et de bâtir ? »

Le recours à l'exotisme

Pour tenter de conjurer ce pessimisme, les Parnassiens eurent recours à l'exotisme. Ils se réfugièrent volontiers par l'imagination dans l'Antiquité grecque, qui représentait pour eux un monde harmonieux, fondé sur la recherche de la beauté, un monde capable de triompher, par son extrême culture, de la barbarie conquérante, un monde enchanté par le polythéisme et débarrassé des restrictions de la morale chrétienne, un monde démocratique enfin, ennemi de toute tyrannie. Les Parnassiens ne pouvaient manquer d'en faire leur terre d'élection, eux les partisans de l'art pour l'art et les adversaires du Second Empire. Choisir la beauté lumineuse et sereine de la Grèce, c'était aussi pour eux une façon de se distinguer du romantisme et de son goût pour le ténébreux Moyen Âge.

Le premier sonnet des *Trophées* de Heredia montre que l'hellénisme des Parnassiens cache leur regret devant le désenchantement du monde moderne :

L'Oubli

Le temple est en ruine au haut du promontoire.
Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain,
Les Déesses de marbre et les Héros d'airain
Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire.

Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,
De sa conque où soupire un antique refrain
Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,
Sur l'azur infini dresse sa forme noire.

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdir une autre acanthe ;

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Écoute sans frémir, du fond des nuits sereines,

La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.

À l'exotisme temporel s'ajoute l'exotisme spatial. En évoquant des civilisations lointaines ou archaïques, les Parnassiens voulurent s'évader de la vie parisienne qui les étouffait. Dans un autre sonnet des *Trophées*, appartenant à la section « La Mer de Bretagne », Heredia s'est souvenu de l'un des ses séjours à la pointe du Finistère :

Mer montante

Le soleil semble un phare à feux fixes et blancs.
Du Raz jusqu'à Penmarc'h la côte entière fume,
Et seuls, contre le vent qui rebrousse leur plume,
À travers la tempête errent les goélands.

L'une après l'autre, avec de furieux élans,
Les lames glauques sous leur crinière d'écume,
Dans un tonnerre sourd s'éparpillant en brume,
Empanachent au loin les récifs ruisselants.

Et j'ai laissé courir le flot de ma pensée,
Rêves, espoirs, regrets de force dépensée,
Sans qu'il en reste rien qu'un souvenir amer.

L'Océan m'a parlé d'une voix fraternelle,
Car la même clameur que pousse encor la mer
Monte de l'homme aux Dieux, vainement éternelle.

Le poète s'identifie à la mer bretonne déchaînée. Elle lui semble plus fraternelle que le silence désespérant des Dieux. L'alliance de mots qui clôt le poème, cette clameur « vainement éternelle », souligne le pessimisme métaphysique que la théorie d'Auguste Comte a instillé dans l'âme parnassienne.

L'obsession de la forme

Un autre aspect important de l'esthétique parnassienne est la recherche de la perfection formelle. Les poètes du Parnasse voulurent réagir contre l'influence de Lamartine et de Musset, qui avaient négligé les questions de forme au profit de l'expression des sentiments : la sincérité était devenue le critère de valeur essentiel d'une œuvre d'art ; alléguant le cri du cœur, de médiocres poètes légitimaient n'importe quelle incorrection de langue ou de versification. Sans aller jusqu'à l'éloge de l'artifice comme Baudelaire, les Parnassiens tinrent

à rappeler que l'art de la formulation lui-même n'est pas étranger à la valeur littéraire d'une œuvre.

Toutefois, il leur arriva de pousser le goût de la perfection formelle jusqu'au fétichisme. Pourquoi cette perversion ? De quelle angoisse ce culte de la forme parfaite était-il l'écran ? Certes, le purisme conduit souvent à la préciosité ; et les Parnassiens n'en furent pas exempts : leur amour des métaphores filées et leur passion de la rime riche le prouvent. Mais ces orfèvres du langage, qui sertirent les mots comme des bijoux pour en faire miroiter la beauté ou la rareté, le firent avec trop de zèle pour qu'on ne soupçonne pas là autre chose que de la préciosité. Cette poétique de diamantaire, qui confine au décadentisme et qui empêche de confondre le Parnasse avec une simple résurgence classique, témoigne d'un parti pris esthétisant symptomatique aux yeux de Nietzsche. En 1886, dans *Par-delà le bien et le mal*, le philosophe allemand expliquait, à propos des esprits religieux qui ont perdu leur foi :

On rencontre ici et là, chez les philosophes comme chez les artistes, un culte passionné et exagéré des « formes pures » ; qu'on n'en doute pas : ceux qui ont à ce point *besoin* d'adorer la surface ont, un jour ou l'autre, fait une tentative malheureuse pour aller *au-dessous*.

Or, après le romantisme, qui avait sondé les profondeurs de l'être et qui en avait retiré l'énorme, l'étrange, le monstrueux, l'horrible et même le satanique, le Parnasse se tourna vers l'harmonieuse beauté grecque, comme pour refouler cet héritage. On pourrait dire des Parnassiens ce que Nietzsche disait des Grecs, qu'ils étaient « superficiels – *par profondeur* » (avant-propos du *Gai savoir*).

Avant d'établir les Muses sur le mont Parnasse, Apollon dut vaincre le serpent Python, qui terrorisait Delphes. De même, l'apollinisme parnassien voulut triompher du dionysisme romantique. Mais il n'est pas sûr qu'il y soit tout à fait parvenu. C'est ce qui fait la beauté tragique de la psychologie parnassienne.

La psychologie parnassienne

Au début du Second Empire, le désabusement fut si profond, l'idéalisme si meurtri, la condition de l'artiste si menacée qu'un mouvement d'introversión se produisit chez les poètes. Dans le sonnet « Les Montreurs », Leconte de Lisle justifia son choix du lyrisme impersonnel par un sentiment de pudeur lui interdisant de livrer son intériorité en pâture au public :

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !

Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

Les Parnassiens furent les stoïciens du romantisme. Retranchés derrière une apparente froideur, ils refusèrent les plaintes et les effusions sentimentales. Mais leur impassibilité ne fut que de surface. Lorsque Leconte de Lisle déclarait à la « plèbe carnassière » qu'il ne lui livrerait pas son mal, il suggérait indirectement qu'il en avait un.

Une particularité de la poétique parnassienne traduit cette volonté de préserver le moi : c'est le fantasme de la pétrification. Chez les Parnassiens, les paysages sont souvent minéralisés, les corps statufiés, la phrase et le vers figés dans leur perfection même. Cette façon d'imaginer la matière répond au désir d'immobiliser le monde extérieur, d'arrêter la fuite du temps, de résister à la dissolution universelle. C'est le regard de Méduse qui transforme en pierre son adversaire pour mieux le maîtriser.

Comme tout stoïcisme, il arrive que l'impassibilité parnassienne craque. Dans le dernier des *Poèmes barbares*, intitulé « *Solvat seclum* », Leconte de Lisle laisse éclater brutalement son hypersensibilité dans un éclair de nihilisme rageur :

Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants !

Blasphèmes furieux qui roulez par les vents,
Cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage,
Effroyables clameurs de l'éternel naufrage,
Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,
Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous tairez !
Tout se taira, dieux, rois, forçats et foules viles,
Le rauque grondement des bagnes et des villes,
Les bêtes des forêts, des monts et de la mer,
Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer,
Tout ce qui tremble et fuit, tout ce qui tue et mange,
Depuis le ver de terre écrasé dans la fange
Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits !

D'un seul coup la nature interrompra ses bruits.
Et ce ne sera point, sous les cieux magnifiques,
Le bonheur reconquis des paradis antiques
Ni l'entretien d'Adam et d'Ève sur les fleurs,
Ni le divin sommeil après tant de douleurs ;
Ce sera quand le Globe et tout ce qui l'habite,
Bloc stérile arraché de son immense orbite,
Stupide, aveugle, plein d'un dernier hurlement,
Plus lourd, plus éperdu de moment en moment,
Contre quelque univers immobile en sa force
Défoncera sa vieille et misérable écorce,
Et, laissant ruisseler, par mille trous béants,
Sa flamme intérieure avec ses océans,
Ira fertiliser de ses restes immondes
Les sillons de l'espace où fermentent les mondes.

Ce rêve d'apocalypse témoigne de la rancune accumulée par les Parnassiens à l'égard du monde contemporain qu'ils méprisent. Le titre du poème de Leconte de Lisle fait référence à la prière du *Dies irae* : « *Dies irae, dies illa, solvet seclum in favilla* », c'est-à-dire « Jour de colère, ce jour-là, le monde entier sera réduit en cendres ». Cet arrière-plan religieux chargé d'exprimer une exaspération personnelle montre combien Leconte de Lisle reste, malgré son athéisme, épris d'absolu.

Face à la médiocrité décevante du monde réel, les Parnassiens préférèrent s'enfermer dans le monde idéalisé de l'art. La théorie de l'art pour l'art, par son nom même en forme de boucle, indique un repli narcissique. Mais le monde imaginaire de l'art ne peut se substituer qu'un temps au monde réel. L'illusion narcissique a ses limites. Lorsqu'elles sont atteintes, c'est-à-dire lorsque le sujet désirant ne parvient plus à se dissimuler l'impossibilité d'atteindre l'objet de son désir, il ne lui reste plus qu'à se supprimer lui-même. D'où la tentation du néant chez certains Parnassiens.

« Le Dernier Souvenir » de Leconte de Lisle exprime cette recherche désespérée de délivrance dans la mort :

J'ai vécu, je suis mort. – Les yeux ouverts, je coule
Dans l'incommensurable abîme, sans rien voir,
Lent comme une agonie et lourd comme une foule.

Inerte, blême, au fond d'un lugubre entonnoir
Je descends d'heure en heure et d'année en année,
À travers le Muet, l'Immobile, le Noir.

Je songe, et ne sens plus. L'épreuve est terminée.
Qu'est-ce donc que la vie ? Étais-je jeune ou vieux ?
Soleil ! Amour ! – Rien, rien. Va, chair abandonnée !

Tournoie, enfonce, va ! Le vide est dans tes yeux,

Et l'oubli s'épaissit et t'absorbe à mesure.
Si je rêvais ! Non, non, je suis bien mort. Tant mieux.

Mais ce spectre, ce cri, cette horrible blessure ?
Cela dut m'arriver en des temps très anciens.
Ô nuit ! Nuit du néant, prends-moi ! – La chose est sûre :

Quelqu'un m'a dévoré le cœur. Je me souviens.

Comment peut-on raconter sa mort à la première personne ? Si le narrateur est un mort rêvant, le poème relève du genre fantastique. Mais le narrateur doute de sa situation, comme l'indiquent l'hypothèse du vers 12, l'interrogation du vers 13 et la supposition du vers 14. De plus, cette mort incomplète, que la nuit du néant doit parachever, est étrange. Que penser de cette conscience qui survit à l'existence, défiant l'axiome cartésien du « je pense donc je suis », puisque le narrateur n'est plus et pense encore ? Le poème semble évoquer, plutôt qu'un véritable mort, la conscience d'un vivant sombré dans l'abîme de la dépression et dont les capacités intellectuelles sont altérées.

La fin du poème fait allusion au mythe de Prométhée : le souvenir de l'amour est comme l'aigle venant rouvrir la blessure du Titan enchaîné. Ce souvenir, plus fort que la mort, fait du narrateur un éternel damné de l'amour.

Cette souffrance si dévastatrice, Leconte de Lisle sait l'exprimer sur un mode différent de celui des romantiques, sans grandiloquence, sans pathos ni confessions intimes, d'une façon plus réservée, mais non moins poignante.

Le Parnasse et la modernité poétique

L'art du Parnasse a ouvert la voie à la modernité poétique, comme l'atteste ce poème de Léon Dierx, extrait de ses *Poèmes et poésies* (1864) et précédant de sept ans « Le Bateau ivre » de Rimbaud :

Le Vieux Solitaire

Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts,
Aventureux débris des trombes tropicales,
Et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales,
Sur une mer sans borne et sous de froids climats.

Les vents sifflaient jadis dans ses mille poulies.
Vaisseau désarmé qui ne gouverne plus,
Il roule, vain jouet du flux et du reflux,

L'ancien explorateur des vertes Australies !

Il ne lui reste plus un seul des matelots
Qui chantaient sur la hune en dépliant la toile.
Aucun phare n'allume au loin sa rouge étoile ;
Il tangue, abandonné tout seul sur les grands flots.

La mer autour de lui se soulève et le roule,
Et chaque lame arrache une poutre à ses flancs ;
Et les monstres marins suivent de leurs yeux blancs
Les mirages confus du cuivre sous la houle.

Il flotte, épave inerte, au gré des flots houleux,
Dédaigné des croiseurs aux bonnettes tendues,
La coque lourde encor de richesses perdues,
De trésors dérobés aux pays fabuleux.

Tel je suis. Vers quels ports, quels récifs, quels abîmes,
Dois-tu les charrier, les secrets de mon cœur ?
Qu'importe ? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur,
Écumeur taciturne aux avirons sublimes !

Quelques mois avant de composer « Le Bateau ivre », Rimbaud avait déclaré dans la « Lettre du voyant » (15 mai 1871) : « La nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants, Albert Mérat et Paul Verlaine. » Pour mettre Albert Mérat sur le même plan que son futur compagnon d'une saison en enfer, il fallait bien que ce poète eût quelque valeur. Comme preuve à l'appui, voici un sonnet de Mérat, publié pour la première fois dans le deuxième *Parnasse contemporain* en mars 1870, avant d'être repris dans *Les Souvenirs* deux ans plus tard :

La Lisière du bois

La lisière du bois suit le petit chemin
D'ocre jaune, où tout pli rit d'une graminée.
La pente, pleine d'air, est comme illuminée
D'un lever d'ailes d'or, de soufre et de carmin.

Vrilles des liserons glissant leur verte main,
Éphémères d'un soir ou d'une matinée ;
Toute la flore exquise, humble, indéterminée
De l'herbe, amours d'hier, semences de demain.

Cependant l'aïeul doux aux plus faibles, le chêne,
Souffrant à ses genoux les mousses et la chaîne
Des églantiers, faiseurs de roses et de miel,

Regarde du côté des marguerites blanches,
Et, mendiant d'azur, il tend ses vieilles branches
Pour y prendre à pleins doigts un grand morceau de ciel.

Ce paysage visionnaire et l'image du chêne « mendiant d'azur » justifient l'intérêt de Rimbaud pour ce poète aujourd'hui oublié.

Quant à Verlaine, il débuta effectivement sa carrière sous les auspices du Parnasse. Son premier recueil, les *Poèmes saturniens*, parut chez Alphonse Lemerre en 1866. Plus encore que Rimbaud, Verlaine fut influencé par les thèmes du Parnasse. Un an avant les *Fêtes galantes* (1869), Théodore de Banville avait composé une « Promenade galante », qui ajoutait déjà un soupçon de tristesse à l'atmosphère sensuelle des tableaux de Watteau :

Dans le parc au noble dessin
Où s'égarent les Cidalises
Parmi les fontaines surprises
Dans le marbre du clair bassin,

Iris, que suit un jeune essaim,
Phylis, Églé, nymphes éprises,
Avec leurs plumes indécises,
En manteau court, montrant leur sein,

Lycaste, Myrtil et Silvandre
Vont, parmi la verdure tendre,
Vers les grands feuillages dormants.

Ils errent dans le matin blême,
Tous vêtus de satin, charmants
Et tristes comme l'Amour même.

Le Parnasse influença également de nombreux poètes de la période symboliste, comme Albert Samain, Jean Moréas, Henri de Régnier, Pierre Louÿs ou encore Paul Valéry. C'est la preuve concrète de son esthétique novatrice, qui lui permit de prendre la relève du romantisme sans déchoir.

Yann MORTELETTE