

Une littérature « comme incantatoire » Le cas exemplaire de la modernité symboliste

Le vers qui de plusieurs vocables refait
un mot total, neuf, étranger à la langue
et comme incantatoire [...]

Stéphane MALLARMÉ
Crise de vers (2003 : 213)

Forme et pratique de discours archaïques, l'incantation revêt un statut proprement fondamental : son origine coïncide avec celle, numineuse, de la poésie. Elle réalise en termes exemplaires, jusqu'à se confondre avec elle, l'immémoriale conception du verbe poétique comme puissance d'envoûtement, chant doué de charme, parole productrice de sorts et de sortilèges².

Étroitement dépendante d'un système de croyances, l'incantation donne aussi à penser le cadre métaphysico-religieux où ce verbe poétique, surdéterminé pragmatiquement, trouve à *fonctionner*. On ne s'étonne pas que la tradition rhétorique la plus ancienne — comme en témoigne par exemple le discours de Gorgias (de Romilly 1975 : 14) — ait souvent qualifié d'incantatoires les effets magiques ou divins qu'elle aura associés au maniement poétique des mots. On ne s'étonne pas non plus que, plus en amont encore dans l'histoire, une figure mythologique comme celle d'Orphée se soit imposée aux consciences sous le triple visage d'un poète, d'un guérisseur et d'un maître en incantations.

Au-delà de l'Antiquité, le Moyen-Âge s'est certes interrogé sur l'origine de la « *virtus verborum* » — sur sa nature diabolique ou non —, mais sans pour autant mettre en

¹ Université de Toronto.

² Thomas M. Greene rappelle à cet effet que le « discours versifié est partout entré dans la culture humaine comme instrument de la volonté. Au début, la poésie n'était pas l'expression d'un pur détachement esthétique ; c'était plutôt une technique à laquelle on avait recours pour provoquer ou empêcher quelque chose, ce quelque chose étant figuré par les mots. Les principes de base de la versification (rythme, répétition, allitération, rime, assonance et consonance) n'avaient pas pour but originel de plaire mais de lier, de forcer, d'exorciser, d'invoquer, de bénir ou de maudire » (1991 : 16).

doute son efficacité (Delaurenti 2007 ; Rosier-Catach 2004 : 99-106). Et les temps modernes, en la matière, n'auront pas induit une rupture aussi franche qu'on serait d'emblée amené à le croire. L'ère « postmagique » (Greene 1991 : 33) qu'ils inaugurent semble même, à certains égards, avoir favorisé la présence et la prégnance de l'incantation, sous des modes discursifs et au nom de motifs idéologiques en partie nouveaux. La littérature moderne se signale comme le principal foyer de ce réinvestissement symbolique. C'est plus précisément ce que suggère le régime de l'« enchantement littéraire » (Vadé 1990) que notre modernité tardive, à partir du romantisme, aura cherché à cultiver, dans son désir de faire contrepoids au désenchantement du monde.

De fait, le corpus de la littérature moderne et contemporaine offre une variété de créations verbales se désignant comme des incantations ou pouvant de bon droit être désignées comme telles ; et on n'y compte plus les propos d'auteur, les commentaires et les élaborations théoriques qui sollicitent de manière significative, à des fins d'analyse ou d'analogie, le nom « incantation » et les lexèmes qui y sont apparentés, notamment l'adjectif « incantatoire » — dont l'attestation récente, fait intéressant à noter, renvoie expressément au contexte esthétique de la modernité³. Des remémorations érotiquement rythmées et explicitement placées sous le signe de l'incantation de Chateaubriand (1951 : 97-98), aux scansionnements chamaniques du texte de Volodine, en passant par le « *spell* » de Poe, la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire, les « charmes » de Valéry ou l'art du « dictame » d'Artaud, force est de reconnaître qu'un idéal incantatoire féconde de part en part la modernité littéraire et continue encore aujourd'hui d'exercer son charme⁴.

De là l'idée qui préside au présent volume : donner un relief plus net à cet idéal incantatoire en explorant une série de lieux textuels (poèmes, développements narratifs, références critiques, etc.) ayant partie liée à la forme de l'incantation, ou bien à l'une ou l'autre des propriétés clés (performativité, rythmicité forte, obscurité...) que l'on associe communément à ce type de discours. Propriétés que l'on gagnera parfois à considérer isolément ou en combinaison comme les manifestations d'une certaine phénoménalité incantatoire ou, mieux, de l'*incantatoire* — au sens où il est devenu habituel et profitable en études littéraires de parler, par exemple, du *parodique* ou du

³ Au XIX^e siècle, ni Littré ni Larousse ne recensent cet adjectif. Mais, en 1888, Jacques Plowert (pseudonyme de Paul Adam) y réserve une entrée de son *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Plowert 1993 : 51), en citant à titre d'exemple l'énoncé de *Crise de vers* (Mallarmé 2003 : 213) que nous avons placé en exergue de cette section, énoncé qui apparaît pour la première fois chez Mallarmé dans son « Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886) (Mallarmé 2003 : 678). Le *TLF* en attribue explicitement la paternité à Mallarmé.

⁴ Cet idéal est notamment au principe des « gestes lyriques » que décrit de manière caractéristique la poésie française depuis les années 1960, telle que l'a brillamment analysée Dominique Rabaté (2013). Sur un mode facétieux mais très révélateur, il est aussi au cœur de l'inspiration du roman récent de Laurent Binet *La septième fonction du langage* (2015).

descriptif pour désigner une modalité diffuse de la parodie ou de la description (Murphy 2004 : 77-78). Il va sans dire que ces éléments — judiciables non seulement des études littéraires, mais de la linguistique, de l'anthropologie, de l'histoire... — renvoient à un domaine de recherche extrêmement vaste. La dizaine de contributions rassemblées dans ce volume ne peut pas même prétendre en cerner les contours, en offrant par exemple ce qui serait une typologie ou un répertoire un tant soit peu étendu des formes ou des poétiques les plus distinctement incantatoires de la modernité et de l'époque contemporaine. En revanche, en plus de bien faire saillir les riches ressources d'expressivité et de figuralité de l'incantation, de donner à voir et à entendre ses multiples aspects et échos, l'échantillonnage varié d'analyses que nous proposons a le mérite d'ouvrir de prometteuses pistes de réflexion sur l'engouement marqué pour l'opérativité du langage — culminant souvent en « rêve d'une parole absolument efficace » (Hubier 2004 : 15) — dont témoigne la littérature des deux derniers siècles⁵.

* * *

Au seuil d'une telle exploration, une description générale de notre objet d'étude est indiquée, car, il faut l'admettre, le terme d'incantation n'est pas facilement définissable et il favorise par là des appropriations nombreuses, parfois sensiblement différentes, en extension comme en intension. Cela est vrai en critique littéraire, où il paraît d'autant plus malléable qu'il est généralement absent des dictionnaires de rhétorique et de stylistique⁶, mais plus généralement aussi en sciences humaines⁷. Il est significatif que, même dans le discours spécialisé des *charms studies*, il soit utilisé concurremment à d'autres vocables comme « charme », « sort », « envoûtement » (Roper 2004 : 2). Cette polysémie n'est pas nouvelle, et l'on semble fondé d'étendre à l'ensemble de l'histoire

⁵ Le présent volume puise sa matière première dans les communications présentées à l'occasion de la conférence internationale *L'Incantation littéraire : les formes d'une force*, que nous avons organisée à l'Université de Toronto les 18 et 19 mai 2016. Sa composition a grandement bénéficié de l'appui technique et du jugement avisé d'Eric Chevrette, de même que du soutien financier du Département d'études françaises de l'Université de Toronto et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). Qu'ils en soient ici remerciés.

⁶ Le *Dictionnaire des termes littéraires* (van Gorp 2001), d'abord paru en néerlandais, va à l'encontre de cette tendance, qui semble surtout concerner, il est vrai, la littérature critique de langue française. L'incantation y est définie en ces termes : « Formule rituelle chantée (lat. *cantare*) ou récitée à des fins magiques. L'incantation est fréquente dans les littératures primitives, mais inspire également des poètes modernes (W. Whitman). Par analogie, le terme désigne l'effet de charme que la poésie exerce sur le lecteur » (251). En domaine littéraire anglo-saxon, les ouvrages de référence qui définissent l'incantation sont beaucoup plus nombreux : voir notamment le *Literary Companion Dictionary* (Grambs 1984), la *Webster's Encyclopedia of Literature* (Merriam-Webster 1995), le *Dictionary of Poetic Terms* (Myers et Wukasch 2003) et *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Greene 2012).

⁷ On le vérifiera facilement en comparant, par exemple, la définition qu'en donne l'anthropologue Laurent Fontaine (2014 : 76) et celle, beaucoup plus étroite, que propose Tzvetan Todorov dans une perspective sémiotique (1978 : 251).

ancienne et moderne ainsi qu'au corpus littéraire en général le constat que la médiéviste Béatrice Delaurenti trace pour le Moyen-Âge : « [...] l'incantation est avant tout la mise en œuvre, dans divers contextes, d'une certaine forme de parole : une parole efficace » (2007 : 87).

Si elle est primordialement force, efficacité, cette parole incantatoire se décline néanmoins en certaines formes plus ou moins stables, susceptibles d'être accentuées en régime littéraire. Aussi, avant de nous interroger sur ses rapports ou prétentions à la transcendance, d'où elle est censée puiser son efficacité, essayerons-nous d'en dégager les principales coordonnées formelles, ses traits définitoires et quasi définitoires, de manière à esquisser une idée de l'incantation qui soit opératoire sur le plan critique tout en restant assez large pour donner sens à la plupart des représentations que s'en font auteurs et commentateurs.

Nous emprunterons la majorité de nos exemples littéraires au corpus de la modernité symboliste (1857-1898), cela, autant par affinités personnelles et professionnelles que pour des raisons objectives, liées à la fascination, incomparablement vive et productive, que cette esthétique manifeste pour toute forme de « magie verbale », ainsi qu'il devrait apparaître. Le va-et-vient, sinon le fondu enchaîné que nous établissons entre références littéraires et non littéraires, au long de notre présentation, se justifie par les liens structurels et historiques très étroits, parfois inextricables, que la parole incantatoire noue avec la littérature. Des liens qui en font une forme de discours presque constitutivement littéraire, comme on vient de le suggérer, et même *fantasmatiquement* littéraire, comme on s'en apercevra. Que le prêtre, le sorcier ou le druide trouve un allié naturel dans la figure du poète, voire une figure jumelle dont il est parfois malaisé de le distinguer, c'est ce qu'atteste admirablement bien l'incantation celtique, d'immémoriale origine, traduite en anglais sous le titre « The Song of Amergin », que cite l'écrivain et critique Edward Hirsch dans un ouvrage de référence récent en guise d'exemple d'incantation. Il est opportun de la citer à notre tour, pour donner une première illustration, ou un avant-goût, de la « concoction » toute littéraire que représente l'incantation :

 Invoque, Peuple de la Mer, invoque le poète, qu'il puisse
 composer un charme pour toi.

 Car Moi, le Druides, qui ai composé les lettres de l'Ogham, Moi, qui départage
 les combattants,

 Je vais m'approcher du rempart du Sidhe pour chercher un astucieux poète

 Que nous puissions ensemble concocter des incantations.

 Je suis un vent de la mer.

 [...] (Hirsch 2014 : 303, nous traduisons)

Formes de l'incantation

[...] les paroles de l'Incantation s'exaltent, les paroles révélatrices, essentielles dont les syllabes font surgir des lueurs.

Jean MOREAS et Paul ADAM
Les demoiselles Goubert (1886 : 123)

Le trait formel auquel se reconnaît avec le plus d'évidence l'incantation est, sans conteste, sa *rythmicité forte*. Il correspond à l'un des deux éléments de la définition *a minima* qu'Aristote propose de l'incantation, lorsqu'il y voit une « persuasion par le chant » (cité dans Coste 2002 : 37). De fait, conjoignant les propriétés qu'on associe aux deux principaux dérivés français du *carmen* latin⁸, l'incantation n'est pas seulement charme, mais chant ; et c'est parce qu'elle est ceci qu'elle peut prétendre être cela, une certaine musicalité ou rythmicité élémentaire étant, là comme ailleurs, la condition psychosensorielle de la possession poétique, de la suscitation magnétisante du corps par le langage. Mais la référence au chant, ici, doit rester souple : elle n'implique pas que l'incantation soit forcément harmonieuse, qu'elle se prête en tout temps à la vocalisation lyrique ou à l'élongation gracieuse du signifiant ; une formule comme « abracadabra », avec sa rugueuse combinaison d'occlusives, rappelle que l'incantation peut être volontiers discordante, et que le « chant » qu'elle engage renvoie avant tout à un rythme saillant, sans égard à sa tonalité esthétique. Du reste, comme le suggèrent les deux sens, neutre et négatif, de l'adjectif « incantatoire », la répétitivité qui confère

⁸ Maxime Pierre a récemment livré les résultats d'une enquête philologique très fouillée sur les multiples emplois en latin et les dérivations en français de *carmen*. Il y constate que la « cohérence des emplois du *carmen* en latin n'est pas englobée par un quelconque "chant", selon une conception ethnocentrique moderne. Ce qui rapproche tous les emplois depuis les premières attestations du terme, c'est la force pragmatique d'une énonciation qui agit par elle-même. *Canere*, pour les Romains, c'est faire appel à la force irrépressible attribuée à des "voix" (*voces*), qui dans certains cas, sont douées d'une puissance autonome : la voix des êtres humains, des oiseaux et des instruments à cordes et à vent. La puissance de l'énonciation repose sur une force psychagogique et sémiologique capable de troubler les âmes, de soumettre les hommes, ou parfois de contraindre la nature ou les dieux » (2016 : 296). S'étant interrogé plus précisément sur le passage du *carmen* au « charme » et du *cantus* au « chant », le latiniste conclut : « Les deux mots, se séparant, ont donc pu acquérir chacun une signification propre dans leur forme romane : les dérivés de *carmen* perdent leur dimension sonore, tandis que les dérivés de *cantus* perdent toute dimension pragmatique. Du *carmen*, le "charme" ne gardera en français que la dimension pragmatique, tandis que le "chant" ne retiendra du *cantus* que la dimension verbale et mélodique. Il s'agit finalement des deux fragments d'une seule énonciation perdue : le "charme" retient la dimension contraignante propre au premier sens latin d'incantation, "chant" au contraire retiendra le versant grec, qui rattachait les mots dérivés de *canere* à des mélodies » (2016 : 299).

son relief caractéristique à la rythmicité incantatoire peut tout aussi bien concourir à désacraliser et appauvrir qu'à sacraliser et solenniser le discours. Nombre d'écrivains et de stylisticiens (voir par exemple Marouzeau 1970 : 265) ont souligné l'équilibre fragile sur lequel repose une telle énonciation sur le plan pragmatique, ou la facilité avec laquelle on peut l'entendre en sens contraires, en dépoliariser l'interprétation. Maurice Blanchot distingue ainsi une « répétition répétant non pour envoûter, mais pour désensorceler la parole de la parole même et plutôt pour l'estomper que pour l'enfoncer » (1969 : 503). C'est un fait que la frontière est souvent mince entre échos autoritaires et réitérations parodiques : il suffit souvent que le mot ou le syntagme répété le soit une fois de plus, et comme une fois *de trop*, pour que l'envoûtement vire à la rengaine... Cette réversibilité n'est pas pour autant un inconvénient : certains écrivains symbolistes y verront même, comme on s'en avisera, une précieuse ressource de suggestion poétique, et reconnaîtront dans la répétition incantatoire un procédé tout désigné pour exprimer la spiritualité tendanciellement ambivalente de leur époque, où un certain esprit de dérision, de fait, le dispute souvent à l'esprit de sérieux.

Ne serait-ce qu'à travers sa rythmicité forte, l'incantation surdétermine la fonction « poétique » du langage, au sens jakobsonien du terme, et se prête pour ainsi dire constitutivement à l'appropriation littéraire. L'effet d'enchantement ou d'entraînement des anaphores, des allitérations, des assonances et des coupes métriques qui entrent habituellement dans sa composition peut être, en littérature, librement modulé et augmenté par celui d'autres types de parallélisme et d'appariement rhétorique, comme la parisose, l'homéotéleute, l'anadiplose, l'épanadiplose... Pour être esthétiques, tous ces procédés répondent à une fonction de focalisation de l'attention (Todorov 1978 : 269). Avec une finesse peut-être sans égale, les symbolistes maximalisent les capacités expressives de l'incantation en la liant à leurs expérimentations verbales, notamment sur la synesthésie, le vers libre et les silences (de Palacio 2003 ; Wojtynek-Musik 2000 : 108-130). L'invocation suivante, extraite de la pièce *Antonia* d'Édouard Dujardin, l'illustre bien :

LE CHŒUR DES VIERGES NOCTURNES

Nuit,
Luis
En circuits.

Répands sur la terre
Ta sombre lumière,
Tes ténèbres claires.

Nuit,
Bruis
En circuits.

Répands sous les cieux denses
Ton cadencé silence,
Tes silencieuses cadences.

Nuit,
Suis
Tes circuits.

Répands parmi les landes
Tes farandoles en guirlandes
Tes enuirlandées sarabandes. (Dujardin 1899 : 40-41)

Le déploiement sonore de cette plage de texte, à partir d'une série limitée d'assonances et d'allitérations, met bellement en exergue le « pouvoir d'autoréalisation du langage » (Rabaté 2013 : 7), que la modernité littéraire, de manière générale, tend à célébrer. Le vocable qui donne le branle à cette série poétique, « Nuit », vaut non seulement pour un mot-phonème dont Dujardin, après son maître Mallarmé (2003 : 208), suggère la paradoxale clarté connotationnelle, mais pour un symbole : dans ce contexte hautement réflexif, la nuit désigne d'un côté l'incantation elle-même, en tant qu'elle est une opération nocturne, et exprime de l'autre une conception du langage d'inspiration typiquement symboliste, qui pose le langage comme un univers de sens obscur mais autonome, régi par ses propres lois et ses propres « circuits », ou encore comme un voile qui se déploie sensuellement, se déploie « pli selon pli » sur la surface des choses, à la manière d'une « farandole », et vient par là même envelopper le réel dans une trame scintillante de mystère.

Si le sens de cette invocation nocturne est relativement clair, si sa « sombre lumière » résulte moins d'un obscurcissement hermétique que d'un habile tamisage référentiel aux effets polysémiques, notons que la densité rhétorique et plus spécifiquement rythmique de l'incantation en entrave souvent la compréhension. Rares sont les formes de discours, en particulier hors littérature, pouvant présenter une telle densité rhétorique et ménager un espace verbal aussi libéralement ouvert aux jeux du signifiant, jusqu'à souvent y subordonner, si ce n'est sacrifier, leurs visées communicationnelles. Il est vrai qu'en vertu d'un paralogisme aussi ancien que l'humanité, et dont usent sans complexe les oracles et les devins en général, le *langage autre* auquel donne figure l'incantation hermétique est plus susceptible de passer pour le langage de l'*Autre*. L'efficacité symbolique s'obtient souvent au prix de l'intelligibilité immédiate du sens. On dira en ce sens que l'obscurité constitue un attendu formel de l'incantation, qui, sans la définir ni lui revenir en propre, permet souvent de la distinguer de certaines formes de discours qui lui sont proches.

Notamment de la prière⁹, laquelle, au contraire de l'incantation en effet, ne peut se permettre d'être « poétique » au point de relativiser sa fonction de communication religieuse et de compromettre la primauté symbolique de son Destinataire.

En domaine littéraire, l'obscurité est encore plus étroitement liée à l'incantation. À preuve, Jean-Michel Maulpoix recourt au motif de l'« incantatoire » pour définir un type paradoxal de lyrisme, procédant non par effusion mais par une apparente inhibition de la subjectivité énonciative, marqué par son style opaque et impersonnel :

La page la plus infaillible et la plus énigmatique engendre le lyrisme comme une réponse élocutoire à une violente irritation de l'âme. Les œuvres qui déclenchent l'état de lyrisme chez leurs lecteurs sont ainsi souvent obscures et d'apparences fermées ; elles ne présentent extérieurement aucun des caractères habituels du lyrisme, comme si leur développement devait demeurer toujours à l'extérieur d'elles-mêmes. Pour qualifier l'appel que de telles œuvres répercutent, il convient de les dire *incantatoires*, car elles font advenir un chant plutôt que de chanter elles-mêmes. Comme le dit encore Valéry, elles « nous intimement de devenir bien plus qu'elles ne nous excitent à comprendre ». (Maulpoix 1989 : 194)

L'incantatoire, ici, dit la vaste et mystérieuse portée affective — et même existentielle (« elles nous intimement de devenir ») — de ces œuvres opaques et impersonnelles chères à la modernité, et dont celle de Mallarmé est l'expression paradigmatique. Incidemment, contre les représentations trop étroitement théoriques de la modernité poétique, qui ne verraient dans son idéal d'autotélisme qu'une vue de l'esprit, l'« incantatoire », ainsi envisagé, rappelle que le culte moderne de la Littérature ne congédie pas le sujet en l'effaçant « élocutoirement » ou en le réduisant au rôle de simple officiant, mais qu'au contraire il se dispose pragmatiquement en vue du poète et du lecteur, avec l'objectif de mettre passionnellement en train et en transe leur corps récitant et désirant.

D'une manière similaire mais plus générale, par référence à une forme ou une autre de lyrisme, les écrivains et les critiques sont nombreux à recourir au motif de l'incantation pour signifier ce que la *réponse* subjective à l'œuvre littéraire comporte de paroxysmique, pour exprimer l'état hyperbolique où la ferveur poétique du sujet devient fièvre, où son émotion esthétique devient fantasme de motion physique, où son entraînement rythmique devient désir et impression de dépossession de lui-même par le langage¹⁰. Ainsi Paul Claudel témoigne-t-il de son expérience de

⁹ La différenciation de l'incantation et de la prière est un problème constant, et particulièrement complexe, de la critique (Todorov 1978 : 255-257 et 269 ; Gay dans Rope 2004 : 37).

¹⁰ Par exemple, dans leur réflexion sur les fonctions et la signification de la répétition en poésie, Jean Molino et Joëlle Tamine théorisent, après M. Boulton (1953) une « fonction d'incantation », correspondant au cas où « la répétition poétique cherche à exprimer et à produire l'effet de la transe, dans laquelle l'individu opère la conjonction entre une technique — technique du corps, du rythme et

« communication » avec, ou à travers, la poésie de Rimbaud en faisant état d'une « espèce d'incantation » :

Le matin, quand l'homme et ses souvenirs ne se sont pas réveillés en même temps, ou bien encore au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujetti à un desport rythmique se produit une solution de continuité ; une espèce d'hypnose « ouverte » s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier. Le langage en nous prend une valeur moins d'expression que de signe ; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de *sensibilité* presque matérielle. Leur ombre se projette *directement* sur notre imagination et *vire* sur son iridescence. Nous sommes mis en communication. (Claudel 1965a : 517)

Il y a effet incantatoire, en ce sens, lorsque la poésie se fait médium, fait accéder par le truchement des mots à une « communication » de soi à soi (communication qu'il serait sans doute possible d'étendre et d'entendre, avec un auteur comme Georges Bataille, en un sens intersubjectif [Rabaté, *infra* : 137]). Dans *Nadja*, en évoquant le « pouvoir d'incantation que Rimbaud exerça sur [lui] vers 1915 » (Breton 1964 : 54), André Breton témoigne de son rapport au poète des *Illuminations* en termes consonants avec ceux de Claudel, même si les « correspondances » auxquelles il fait allusion mettent d'abord en communication son univers symbolique avec celui de Rimbaud. Dans une note ajoutée à l'édition de 1962, il revient sur sa référence à l'incantation pour parer à toute interprétation qui n'y verrait qu'une métaphore :

Rien de moins, le mot incantation doit être pris au pied de la lettre. Pour moi le monde extérieur composait à tout instant avec son monde qui, mieux même, sur lui faisait grille : sur mon parcours quotidien à la lisière d'une ville qui était Nantes, s'instauraient avec le sien, ailleurs, de fulgurantes correspondances. Un angle de villas, leur avancée de jardins je les « reconnaissais » comme par son œil, des créatures apparemment bien vivantes une seconde plus tôt glissaient tout à coup dans son sillage, etc. (N d. A, 1962) (Breton 1964 : 54)

La référence à l'incantation intervient ainsi communément dans le discours littéraire pour traduire la réception *très affectée* des œuvres, qu'elle soit envisagée à long terme, comme une expérience de vie ou ayant « changé la vie », pour rester fidèle au lyrisme rimbaldien, ou bien ponctuellement, comme une expérience de lecture ou d'audition marquante. C'est en ce dernier sens que Théophile Gautier, et bien d'autres après lui (notamment le des Esseintes de Huysmans [1977 : 149]), compare l'impression produite par les stances les plus mélancoliques des *Fleurs du mal* au « bercement vague d'une incantation magique entendue à demi dans un rêve » (Gautier dans Baudelaire

de la voix — et l'évocation d'un monde imaginaire (non pas au sens d'illusoire mais au sens de réalisation imagée, de production d'images) » (Molino et Tamine 1982 : 225).

1868 : 45). L'image est bien choisie et mérite d'autant plus d'être soulignée qu'on peut reconnaître dans ce berceement incantatoire, suggérant une sorte d'enveloppement langoureux de tout l'être, l'une des tonalités les plus typiques de la modernité littéraire. Qu'ils appartiennent à l'esthétique symboliste, à l'instar de l'« Incantation » d'Albert Samain (1900 : 133) ou de la série d'« Incantations » que Romain Coolus fait paraître dans les pages de la *Revue blanche* (1893 : 79-92), ou bien qu'ils en restent à bonne distance, comme « L'incantation du loup » de Leconte de Lisle (1886 : 68-69), la plupart des poèmes de l'époque qui revendiquent le titre d'incantation ont en commun d'induire un tel effet de berceement — « berceement d'une valse très lente », comme le dit aussi, dans une « Incantation » de sa manière, Sully Prudhomme (1900 : 175).

Si, de près ou de loin, l'incantatoire est toujours lié au vibratoire, remarquons toutefois que, dans bien des cas, la répétition qu'il suppose et qui lui induit sa rythmicité caractéristique n'est pas seulement d'ordre sonore. L'effet incantatoire peut aussi relever de l'imaginaire, dériver d'une certaine mise en scène ou représentation et répétition d'images. Cela est particulièrement vrai pour la littérature, dans la mesure où l'écrivain ne se contente habituellement pas d'énoncer des incantations, d'essayer de charmer son lecteur par des modulations rythmiques ; à travers d'innombrables poèmes, contes, nouvelles, pièces de théâtre, il donne aussi à *voir* des incantations, il met en scène des épisodes et des personnages enchantés ou enchanteurs, en tout cas affectés par les facultés incantatoires de la parole. C'est là une dimension de l'incantatoire tout à la fois essentielle et méconnue : sa capacité d'agir sur le lecteur par identification, c'est-à-dire par le truchement d'associations imaginaires. L'« incontestable force incantatoire » (Berg dans Rodenbach 1986 : 125) qu'on peut attribuer à une œuvre narrative comme *Bruges-la-morte* (1892), par exemple, réside certes dans l'insistante structure rythmique de ce texte, qui rappelle celle du poème en prose, mais elle tient aussi, peut-on penser, à la représentation de son personnage principal, qui est tout entier charmé, possédé par la ville de Bruges, par la femme perdue et par les divers motifs allégorisants du récit. Ce personnage envoûté devient, pour le lecteur, envoûteur, support à un type d'identification que l'on peut aussi qualifier d'incantatoire. En cela, il n'est pas différent des grands poètes, des philosophes et des prophètes dont Baudelaire disait, à la fin de son essai « Du vin et du hachisch », qu'ils sont « à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule » (Baudelaire 1975 : 398). Représenté, le pouvoir d'enchantement de la parole est susceptible de gagner en intensité, de devenir pouvoir de *fascination*, au sens fort, archaïque, du terme. De fait, il n'est sans doute rien de plus magnétisant ou enthousiasmant que d'être « en présence » d'un être enthousiasmé : c'est ce que suggérait déjà Platon dans *Ion*, en comparant l'enchantement poétique à une « très longue chaîne » d'inspirés (Platon 1903 : 4 ; Nancy 1982), qui unit, en imagination, le poète et la source putativement divine de la création poétique et, en réalité, dans l'expérience de la performance poétique, le rhapsode, les corybantes et le public. Cet

ensorcèlement imaginaire de la parole — ou, pour être plus exact, ce renforcement imaginaire de l'ensorcèlement de la parole — est bien illustré, au cinéma, par Truffaut dans la scène culte de *Baisers volés* (1968) où Antoine Doinel scande, dans sa salle de bain, les noms des deux femmes qui le « possèdent » amoureuxment : Christine Darbon et Fabienne Tabard. Il est significatif que Doinel se prête à cet exercice de scansion incantatoire en se regardant dans le miroir, c'est-à-dire en se dédoublant et en s'exacerbant imaginairement, comme s'il composait lui-même avec son image, justement, une petite « chaîne d'inspirés », chaîne à laquelle nous venons à notre tour nous accrocher, en tant que spectateurs. Le mode opératoire de l'incantation, en littérature, ne semble pas tellement différer : l'effet incantatoire y provient rarement d'une voix seule, comme le produit d'un énoncé privé d'énonciateur apparent ; il est presque toujours rapporté à un personnage, dans le cadre de ce que nous nommons plus bas des « scènes incantatoires ». De telles scènes trouvent place dans le roman, au théâtre, mais aussi en poésie, et en particulier en poésie moderne, où, comme le rappelle Alain Vaillant, l'auteur « ne cesse de mettre en scène sa propre parole en faisant corps avec sa poésie » (2008 : 60¹¹).

Au moins un autre trait formel de l'incantation, récurrent sans être nécessaire, mérite attention : *sa dimension invocatoire*. Dans la mesure où elle se déploie en suscitant ou, conformément à l'une de ses interprétations étymologiques, en *invitant* une puissance extraordinaire, l'incantation implique en général, sur le plan de sa construction rhétorique, une telle dimension ; la plupart du temps, elle est adressée — à une divinité ou à une chose promue au rang d'entité numineuse — et s'inscrit dans le régime rhétorique de l'apostrophe. Il est d'ailleurs révélateur que Roman Jakobson, en élaborant son schéma des facteurs de la communication verbale et en théorisant les fonctions du langage correspondantes, subsume sous la fonction conative (qualifiant, on s'en souvient, l'énoncé orienté vers le destinataire et marqué grammaticalement par le vocatif et l'impératif) une fonction « magique, incantatoire » :

C'est ainsi que la fonction magique ou incantatoire peut se comprendre comme la conversion d'une « troisième personne » absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif. « Puisse cet orgelet se dessécher, tfu, tfu, tfu, tfu ». « Eau, reine des rivières, aurore ! Emporte le chagrin au-delà de la mer bleue, au fond de la mer, que jamais le chagrin ne vienne alourdir le cœur léger du serviteur de Dieu, que le chagrin s'en aille, qu'il sombre au loin », « Soleil, arrête-toi sur Gabaôn, et toi, lune, sur la vallée d'Ayyalôn ! Et le soleil s'arrêta et la lune se tint immobile ». (Jakobson 1963 : 216-217)

¹¹ La valorisation de l'impersonnalité poétique, par cette même modernité, ne contredit pas ce constat : la « disparition élocutoire » est plutôt une modalité — paradoxale et hyperbolique — d'apparition subjective, une opération textuelle par laquelle le poète cherche précisément, mais radicalement, au point de se confondre avec elle, à « faire corps avec sa poésie ». C'est d'ailleurs comme telle qu'elle concourt à plein à la subjectivation de l'auteur (Vaillant 2010) et à l'immortalisation de son nom propre (Oster 1997 : 33).

Dans la mesure où ils tiennent lieu d'adressés, les noms communs placés à l'initiale de ce type d'énoncé (« orgelet », « eau », « soleil », « lune ») acquièrent le sens de noms propres. On peut considérer cette « conversion », qui correspond souvent à une personnification, comme l'un des effets caractéristiques de l'incantation.

Il n'est pas rare que la poésie moderne à vocation expérimentale mette en exergue cette « fonction incantatoire » du langage en en faisant un usage pour ainsi dire maximaliste. Le poème d'inspiration dadaïste « Persiennes », de Louis Aragon, en témoigne, qui a pour effet, pragmatiquement, de faire advenir à la posture d'adressé, comme s'il y conférait un simulacre de personnalité, la réalité en apparence banale inscrite dans son titre et répétée vingt fois :

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne
Persienne persienne persienne
persienne persienne persienne persienne
persienne persienne persienne persienne
persienne persienne
Persienne Persienne Persienne
Persienne ? (Aragon 1970 : 82)

On dira que ce poème est incantatoire au sens où, comme certaines incantations, il conditionne à lire un nom commun en apparente posture de substrat référentiel, correspondant à celle de la « troisième personne », à la manière d'un nom propre placé en posture vocative (et il est suggestif que l'une des deux graphies du mot inclue une majuscule à l'initiale¹²). En régime de poésie lyrique en particulier, dont même un poème de facture globalement impersonnelle comme celui-ci continue de procéder, la répétition insistante d'un mot induit un effet invocateur, si bien que, multiplié, « persienne » se « convertit » en une « Persienne », adressée, appelée, désirée. Corrélativement, le point d'interrogation qui clôt le poème et l'inscrit dans un régime explicitement dialogique est porteur d'une question qui ne concerne pas simplement le sens du mot « persienne », ou les diverses connotations que suscite son emploi en contexte poétique ; cette question semble aussi adressée à ce mot et, ce faisant, elle rend un peu plus prégnant le statut de « Persienne » comme objet ou sujet incanté.

L'incantation, sous cet angle, est fondamentalement appel : elle sollicite l'*Autre* dont elle cherche à utiliser ou conjurer la puissance, au bénéfice d'une cause ou d'un être qui se situe habituellement sur le même plan d'immanence que l'incantateur, quand il ne correspond pas à l'incantateur lui-même. Au vu de cette détermination vocative, on comprend que l'incantation, en particulier dans le discours des poètes, soit souvent

¹² On aura aussi noté que ces graphies participent à un design calligrammatique : celui d'un poème-persiennes dont les lattes sont pour une part ouvertes (vers avec les majuscules) et pour une autre fermées (vers avec les minuscules).

prétexte à jouer avec le nom propre, à exploiter les virtualités et peut-être surtout à explorer le mystère qu'il concentre. Dans bien des cas, l'incantation ne semble être qu'une amplification énonciative et une magnification symbolique du nom propre, tant il est vrai, comme le note Roland Barthes, que le nom propre semble en lui-même posséder la « force illocutoire de réaliser la présence dans l'énoncé », à la façon d'un « autonome à métalangage intégré » (cité dans Oster 1983 : 220). On ne s'étonnera pas que les plus beaux noms de la littérature — « Lenore », « Hérodiade », « Mélisande »... et même « Baudelaire¹³ » — soient l'objet de citations et de traitements diversement fétichisants qualifiés ou qualifiables d'incantatoires¹⁴.

Pour déterminante qu'elle paraisse, cette dimension vocative n'entre cependant pas nécessairement dans la définition de l'incantation. Dans l'imaginaire collectif comme dans les paramètres de la plupart des spécialistes, des énoncés prétendant à une efficacité illocutoire extraordinaire mais dépourvus d'apostrophe ou de quelque autre marqueur interpellatif peuvent être classés au nombre des incantations. C'est le cas des formules magiques, que l'on peut considérer, pour cette raison, comme des formes spécifiques d'incantation. L'immémorial « abracadabra » en est l'exemple paradigmatique. La littérature peut revendiquer d'innombrables formules de ce genre, soit qu'elle les inspire, soit qu'elle se les approprie. Qu'on pense aux tétramètres trochaïques dont les sorcières de *Macbeth* épicient leur cuisine : « Double, double toil and trouble, / Fire burn, and cauldron bubble » (Acte IV, Scène I¹⁵). La modernité poétique, à cet égard, semble particulièrement féconde. La prédilection des symbolistes pour les thèmes d'inspiration ésotérique, et plus encore peut-être pour les énoncés de style formulaire (voir Thériault 2014a), les incline à façonner un vers compact et nombreux ou bien particulièrement sonore prenant la forme et la résonance fantasmatiques d'un « trait incantatoire » (Mallarmé 2003 : 251) très proche, par moments indiscernable, du langage de la magie. Citons ces virtuosités poético-cabalistiques que représentent le sixième vers du « Sonnet en X » de Mallarmé : « Aboli bibelot d'inanité sonore » (1998 : 37) ou bien le vers initial de « Voyelles » de Rimbaud : « A, noir ; E, blanc ; I, rouge ; U, vert ; O, bleu : voyelles » (1999 : 279).

¹³ Dans son étude sur la « baudelairité » fin-de-siècle, Catherine Coquio note à ce sujet : « Incantatoire, le nom de Baudelaire brûle toutes les lèvres, et son inscription dans un texte se fait toujours en grandes pompes [...] » (1993 : 104, note infrapaginale n° 9).

¹⁴ Sur la dimension incantatoire du nom propre, telle qu'elle se manifeste exemplairement en littérature, voir Jacques Cardinal (2000), qui note : « nommer a quelque chose de magique, faisant apparaître un monde délimité par le désir tout-puissant du sujet. Il suffit de prononcer les syllabes de quelque nom — formule incantatoire — pour donner a□ voir un tableau ou voir se déployer l'enchaînement des sensations et des récits qu'il renferme. Tel un coffret précieux rempli de prédicats qui, lorsqu'il est proféré, répand son trésor, le nom est comme le premier maillon d'une chaîne a□ quoi se rattache un surnom (un éponyme), une périphrase, un récit » (81).

¹⁵ C'est l'exemple d'incantation cité par la *Webster's Encyclopedia of Literature* (Merriam-Webster 1995 : 583) ainsi que par *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Greene 2012 : 681).

Force(s) de l'incantation

Ah ! théurgie des mots, rien n'est fermé aux incantations verbales.

Remy DE GOURMONT
Sixtine (1923 : 292)

Rythmicité forte, densité sémantique, adresse : les traits formels caractérisant ainsi l'incantation, de manière constante ou récurrente, n'ont de sens que pour autant qu'ils concourent, sinon à produire, du moins à signifier la puissance illocutoire exceptionnelle à laquelle on associe d'emblée et depuis toujours cette forme de discours. Quelle que soit la force physique ou métaphysique à laquelle elle est rapportée, l'opérativité incantatoire excède en efficacité tout type de performativité langagière normalement admis. C'est cet excès qui en fait le motif linguistique par excellence de la magie. Certains historiens et anthropologues refusent néanmoins de réserver l'appellation d'incantation à l'univers symbolique de la magie et des religions animistes et en étendent l'emploi au domaine chrétien (Gay dans Roper 2004 : 32-46), en montrant la présence d'actes de discours dotés d'une semblable puissance ou surpuissance actionnelle dans la théologie et les pratiques rituelles de l'Église, notamment les sacrements (Delaurenti 2007 ; Rosier-Catach 2004).

Les écrivains de la modernité littéraire ne s'embarrassent généralement pas de ces différences ; c'est sans scrupules qu'ils font usage et mention de l'incantation en des contextes aussi bien chrétiens que non chrétiens, et très souvent indistinctement l'un et l'autre, comme en témoigne l'occultisme flamboyant et bigarré d'un Sâr Péladan (1892 : 127-130, 209-216 ; 1895 : 33-50). De manière générale, la plupart d'entre eux semblent d'abord s'intéresser à l'efficacité symbolique du langage, à ce que Baudelaire discernait, en adoptant un point de vue décidément très syncrétiste, dans la « sorcellerie des sacrements » (1975 : 653). Mais il est vrai que l'imaginaire des sorciers, des charmes et des aiguillettes se doue souvent à leurs yeux de qualités auxquelles ne peut prétendre la religion officielle, du fait précisément que, lui, n'est pas officiel... La marginalité sulfureuse que l'artiste romantique et postromantique revendique et, sur un plan plus général, la déviance paratopique qui définit la place de tout écrivain dans la dynamique sociale des discours (Maingueneau 2016 : 25-35 ; 2004 : 70-116) s'accordent bien avec le statut subversif qui revient habituellement à la magie. Statut qui détermine l'incantation comme parole chargée de négativité, ayant partie liée à l'univers symbolique du peuple (Roper 2004 : 1), de la nuit et même des époques de

« décadence¹⁶ ». Il est significatif à cet égard que le maître d'œuvre de la modernité poétique, le même Baudelaire, se soit quelque peu complu et rapidement imposé sous les traits d'un ensorceleur (Blin 1948 : 98). Ses jeunes et enthousiastes admirateurs des années 1880, en traduisant l'influence que *Les Fleurs du mal* auront exercée sur eux en termes de « possession » (Coquio 193 : 100-101) et en dérivant de cette œuvre une esthétique en forme générale d'« incantation diabolique » (Lapaire 1930 : 106), confirmeront la prégnance de ce personnage et par extension du paradigme magique.

Qu'elle s'inscrive ou non dans l'imaginaire magique, l'incantation est une parole rituelle : c'est le rite qui la met à l'écart du discours et des pratiques du quotidien et qui, ce faisant, la manifeste en tant que verbe sacré et fonde sa puissance illocutoire exceptionnelle — ou, plus exactement, conditionne la croyance sociale en cette puissance. Sur le plan formel, cette inscription rituelle implique que l'incantation s'offre constitutivement à la répétition. Son énonciation n'est pas moins liée à la répétition que ne l'est son énoncé notoirement rythmé. C'est pourquoi elle est toujours, en même temps et en principe, ré-énonciation. Le « je » du texte y figure une unité verbale vide, que vient investir le « moi » du récitant au moment de l'actualisation rituelle (Illomäki 2004 : 56). La subjectivité y renvoie en cela à une composante universelle et réitérable, en même temps qu'elle varie partiellement, du fait qu'elle est aussi déterminée par la nature spécifique de chacun des récitants ou par la nature forcément changeante, d'une réalisation à l'autre, d'un même récitant. Sous cet angle, la structure énonciative de l'incantation paraît homologue au « dispositif de réénonciation poétique », tel qu'il s'est précisé en études littéraires ces dernières années, à la faveur de la réflexion séminale sur le sujet lyrique (Rabaté 1996). Dominique Rabaté, qui est à l'initiative de cette réflexion, rappelle que

[d]ans la récitation du poème, le lecteur (qu'il oralise sa lecture ou la fasse résonner mentalement) prend la place du Je ou de l'instance qui s'y exprime. C'est lui qui, à son tour, performe les actes de langage du texte. C'est lui aussi qui fait l'expérience physique sensorielle de la profération du poème, qui mobilise ses rythmes intérieurs, qui appelle son énergie articulatoire et gestuelle. La porosité énonciative du lyrisme (qui se distingue essentiellement du phénomène d'identification de la fiction) suscite cette projection du lecteur au lieu et à la place de son locuteur premier. (Rabaté, *infra* : 135-136)

On peut rapprocher poésie lyrique et incantation sur ces bases descriptives, et par là expliquer en partie la présence ou le prolongement de celle-ci dans le régime de celle-là. Mais doit-on borner leur parenté énonciative à ces aspects formels, en supposant que, d'un point de vue idéologico-pragmatique, seule l'incantation exigerait de son énonciateur un acte de croyance ou d'engagement (« *a personal commitment and conviction* » [Illomäki 2004 : 55]), sous la forme de cette adhésion au système magique

¹⁶ Pierre Larousse associe explicitement la pratique de l'incantation aux périodes de « déclin des croyances » (1872 : 615).

ou métaphysique dont elle est censée dériver sa surpuissance illocutoire ? Remarquons plutôt que, s'il y a différence, elle est relative, dans la mesure où la littérature — tout ce que traditionnellement l'on place, en le fétichisant peu ou prou, sous le nom « littérature » — est susceptible d'être l'objet d'un engagement subjectif qui n'est pas nécessairement moins important ou fervent que la croyance du sorcier dans son incantation. D'autant moins qu'on ne peut accorder à cette dernière croyance un caractère absolu, sauf à souscrire à la conception naïve posant un état de conscience religieux fondamentalement réfractaire à la rationalité et à la réflexivité et comme entièrement absorbable dans le rite¹⁷.

Pour les écrivains et les critiques, en tout cas, il n'est pas douteux que la littérature, en particulier lyrique, appelle une certaine croyance. S'ils recourent à l'incantation, à titre de référence ou de forme de discours, c'est même très souvent pour signifier l'importance de cette croyance, qui est sans doute d'abord, dans notre tradition, croyance en l'autorité de l'Auteur, véritable chargé de pouvoir de la Littérature¹⁸. Dans sa contribution au présent volume, Myriam Watthee-Delmotte qualifie ainsi d'incantatoire la pratique citationniste à laquelle se livre le personnage principal du roman *Les petits soldats* (2004) de Yannick Haenel. La citation d'auteurs classiques à des fins personnelles — l'auto-récitation par exemple d'énoncés de Pascal, Rimbaud, Lautréamont... — y vaut pour un exercice à travers lequel le personnage parvient à faire disparaître les difficultés de son existence réelle (Watthee-Delmotte, *infra* : 178). Ce cas de fiction est avant tout un cas de figure qui rend compte du fait que citer, et à plus forte raison réciter, ne revient pas simplement à jouir de la beauté ou de la sagesse de tel discours d'écrivain ou de philosophe, mais consiste aussi, plus fondamentalement, à invoquer la Littérature comme on invoquerait quelque puissance divine, dans l'espoir que la puissance — le pouvoir symbolique — dont elle est investie socialement, culturellement, rejaillisse sur soi. La citation, en ce sens, est loin d'être un acte herméneutique comme les autres : en plus de définir le texte littéraire en propre (dès lors que tout texte s'inscrit dans une tradition et implique nécessairement des renvois à d'autres textes), elle donne figure au mouvement de répétition paradigmatique — et proprement rituel (Watthee-Delmotte, *infra* : 183) — par lequel le jeu littéraire, en rappelant le passé et en appelant à la tradition, se trouve tout ensemble reconduire, produire et exercer l'autorité de Littérature¹⁹.

Comme on sait, les Anciens s'adonnaient à la pratique citationniste et aux plaisirs de la reconnaissance intertextuelle plus fiévreusement encore que nous ne le faisons en

¹⁷ Sur le caractère non univoque de la croyance, voir Paul Veyne (1983), qui fait la démonstration que « la coexistence en une même tête de vérités contradictoires », les unes participant d'un programme mythique les autres d'un programme rationnel, est un « fait universel » (94).

¹⁸ Sur la notion d'autorité en régime littéraire, voir Bouju (2010) et Brunn (2009 : 5-31).

¹⁹ Dans une optique plus herméneutique, Philippe Sellier se tourne lui aussi vers le motif incantatoire pour penser l'intertextualité, en thématissant une « incantation intertextuelle » (2006 : 863-873).

postmodernité. Chez eux, c'est très souvent que la citation atteint à l'incantation. On peut le vérifier en se reportant à un extrait des *Bucoliques* de Virgile qui a l'intérêt, en outre, de correspondre aux premiers vers de l'une des plus célèbres scènes incantatoires de la littérature occidentale :

Ramenez de la ville chez moi, ô mes incantations, ramenez Daphnis.
Les incantations ont jusqu'au pouvoir de faire descendre du ciel la lune ;
les incantations ont permis à Circé de métamorphoser les compagnons
d'Ulysse ;
les chants magiques font, dans les prés, se rompre le froid serpent. (Virgile
2006 : v. 68-71)

L'enchantement ou l'idée d'enchantement que suscite cet extrait d'incantation n'est pas simplement affaire de beauté formelle. Quoi qu'il ait de séduisant, avec ces cinq dactyles bien comptés, un vers comme « *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* », le charme littéraire dérive aussi, en l'occurrence, de l'allusion à Circé et à l'équipage d'Ulysse. Cette allusion est à la fois une illustration et une mise en œuvre du pouvoir de la littérature, en ce qu'elle ne se limite pas à renvoyer à une scène d'incantation mais constitue en même temps, sur le plan pragmatique, une captation de l'autorité d'Homère. Elle confère aux incantations de l'Alphésibée virgilienne un supplément de force, d'ordre illocutoire, qui les rend non moins aptes à gagner l'adhésion du lecteur, en confortant ses valeurs esthétiques et son monde éthique, qu'à « ramener » Daphnis. On ne saurait illustrer de manière plus éloquente la fonction rituelle que peut assumer la citation, lorsqu'elle répète et réactualise une autorité et « pro-duit » ainsi le *numen* de la Littérature.

Cette autorité littéraire, comme on sait, ne s'institutionnalise pleinement qu'en modernité, alors que la littérature devient avec le romantisme un « discours constituant » (Maingueneau 1995), rival de la philosophie et de la théologie. C'est alors aussi que la littérature en vient à commander chez auteurs, interprètes et lecteurs un type d'investissement éthique et charismatique, ou d'« enthousiasme », quasiment religieux. Évidemment, la littérature élevée à cette dignité a la particularité historique de placer — ou déplacer, selon la thèse du déplacement du sacré — le foyer de la transcendance en elle-même ; elle professe une croyance en une causalité qui n'est plus, ou plus seulement ni même d'abord, extérieure à elle. Désormais, si on sollicite le motif de l'incantation, c'est en priorité pour souligner et célébrer l'efficacité numineuse de la littérature — ou encore, de manière plus ou moins équivalente, celle de la poésie, du vers, du mot seul (« *Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung* », estime Novalis [1969 : 375]), voire de la syllabe et même de lettre, comme nous le verrons.

En témoigne bien, dès l'époque du premier romantisme, la célèbre incantation que l'on trouve au début du *Manfred* de Byron. Quoiqu'elle s'inscrive dans une cosmologie encore métaphysique et que son lyrisme serve plus largement à l'affirmation de l'individualité romantique, elle fait la part belle au pouvoir de la poésie. Elle se déploie

dans le cadre de ce qu'on pourrait envisager, ici encore, comme une scène incantatoire, à la faveur de laquelle le poète romantique peut réaffirmer avec vigueur l'importance suréminente de son discours, en l'assimilant, à travers la métaphore du « *written charm* », à un instrument de domination universelle :

[...]

Mysterious Agency!
Ye Spirits of the unbounded Universe!
Whom I have sought in darkness and in light—
Ye, who do compass earth about, and dwell
In subtler essence—ye, to whom the tops
Of mountains inaccessible are haunts,
And Earth's and Ocean's caves familiar things—
I call upon ye by the written charm
Which give me power upon you—Rise! Appear!
[...] (Byron 2001 : 629)

La littérature de la seconde partie du XIX^e siècle, en se détournant plus résolument de la divinité chrétienne et de la « *Mysterious Agency* » de la religion naturelle du romantisme, réservera une attention toujours plus exclusive à l'ordre du langage, jusqu'à faire souvent des ressources expressives de la poésie l'unique source de son enchantement. Le passage de *L'ouverture ancienne d'« Hérodiade »* connu sous le nom de l'« incantation de la Nourrice²⁰ » offre sans doute la plus vive représentation de cette croyance matérialiste en l'efficacité du mot — ou *motérialisme*, pour emprunter au vocabulaire de Lacan (1985 : 12). À travers la voix inconsistante et difficilement perceptible de la Nourrice, il donne lieu à un complexe synesthésique d'images, de sons et de parfums puissamment évocatoire :

Ombre magicienne aux symboliques charmes !

Cette voix, du passé longue évocation,
Est-ce la mienne prête à l'incantation ?
Encore dans les plis jaunes de la pensée
Traînant, antique, ainsi qu'une étoile encensée
Sur un confus amas d'encensoirs refroidis
Percés selon le rythme et les dentelles pures
Du suaire laissant par ses belles guipures
Désespéré monter le vieil éclat voilé
S'élève, (ô quel lointain en ces appels céle !)
Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,
De la voix languissant, nulle, sans acolyte,
Jettera-t-il son or par dernières splendeurs,
Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs,

²⁰ Nous avons analysé plus en détail ce passage dans un autre contexte (Thériault 2014b : 106-115).

À l'heure d'agonie et de luttes funèbres !
Et, force du silence et des noires ténèbres,
Tout rentre également en l'ancien passé,
Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
Comme l'eau des bassins anciens se résigne. (Mallarmé 1998 : 138)

Invocatoire, l'incantation de la Nourrice mallarméenne se lit comme une demande : elle « s'élève » et retombe, suivant un schéma strophique rigoureusement symétrique, qui se répartit de part et d'autre du dixième vers, comme une demande. C'est une « antienne aux versets demandeurs » : le vocabulaire liturgique dans lequel elle se formule, de même que tout le registre cultuel dans lequel elle s'inscrit et se métaphorise, indique clairement sa dimension religieuse, chrétienne. Mais, comme c'est souvent le cas en littérature symboliste, la référence au christianisme intervient à contretemps, comme pour marquer un déphasage : elle connote une époque déjà poussiéreuse, obsolète, qui ne se reflète plus qu'à travers des objets « vieux », « refroidis », devenus « insolites » (« inhabituels », au sens étymologique). De la religion installée, il ne reste plus ici que l'institution, le symbole ou le geste qui faisait naguère autorité, mais qui apparaît maintenant privé de sa transcendance divine, à l'image du « pur vase d'aucun breuvage » (Mallarmé 1998 : 42) que Mallarmé élève par ailleurs en une élévation poétique qui ne consacre rien, sinon précisément l'absence de présence réelle : « éternel veuvage » (Mallarmé 1998 : 42). C'est pourquoi la demande que formule l'incantation de la Sibylle-Nourrice est « nulle » : sitôt élevée, elle se rabat, « fatidique, vaincu[e], monotone, lassé[e] / comme l'eau des bassins anciens se résigne ». Aucune divinité n'y donne suite — « *vox clamans in deserto* ». Le « lointain » qu'elle invoque est « celé » : il s'est fermé en même temps que s'est ouvert, sans limitation, le vers. Désormais, nul Dieu pour faire croire à un signe, même énigmatique, de Présence ; point de petit dieu non plus pour faire prodige. Si quelque magie est susceptible d'enchanter le réel, on le comprend, ce n'est pas dans cette dimension-là qu'il faut en chercher la source, mais bien dans le langage lui-même, car tout se résorbe finalement en lui, dans le régime d'immanence ou d'équivoque transcendance d'un réel reconnu comme représentation.

Si les symbolistes partagent tous cette vérité, ils la déclinent sous différents modes, à travers diverses modulations incantatoires. On peut le vérifier en citant un extrait du discours, fort contrastant en effet, du personnage du Nécromant de la pièce *Le Repos du septième jour* (1896). Claudel y articule une incantation dont la résonance est tout aussi spectaculaire que celle de la Nourrice d'Hérodiade. Sa sorcellerie poétique ne procède toutefois pas d'un savant et harmonique assemblage de rimes et de rythmes, comme c'est le cas chez Mallarmé, mais d'une forme de lyrisme passionné et exploratoire qui, en réinvestissant la quête rimbaldienne d'une langue nouvelle, déchaîne la parole poétique plutôt qu'elle ne l'enchaîne. Avec lui, le culte symboliste du langage se radicalise et se spécialise au point de devenir célébration de la « force des

lettres » (Claudé 1965b : 31) ; l'idolâtrie poétique du signifiant — cette « *idolatria uerborum et nominum* » (Delaurenti 2007 : 91) que la théologie médiévale condamnait dans la magie — y confine à l'exaltation jouissive et fétichisante du phonème, en particulier vocalique. C'est dans cette réalité phonatoire, physique et théorique minimale que le mystère du langage semble se résorber :

LE NECROMANT, *accroupi, à demi-voix*. — Om ! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou !

Om ! ka, kha, ga, gha, na ! (*Il achève à voix basse et répète plusieurs fois la même formule.*)

Se relevant, à voix haute.

Om ! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou, angah ! çwahah !

Entends ! Entends !

Je te conjure par la force des lettres,

Les voyelles que l'âme expulse du corps qui s'ouvre jusqu'au fond,

Les graves et les aiguës, l'a et l'i,

Et les consonnes par qui la bouche donne passage de ses trois portes, la langue, les lèvres et les dents !

Entends les éléments ! Formant les lettres une à une, comme on apprend aux enfants à épeler, j'applique ma bouche à ton oreille.

Entends, mort, le langage vivant, entends le langage humain !

La parole qui dans l'âme creuse se pense et se produit elle-même. Entends et parle !

Il frappe un coup sur le gong. Puis, prenant une poule noire, il l'égorge et en répand le sang, avec du riz, sur le carré magique.

Flaire ! voici du sang ! mange ! voici du riz !

Respire la chaude vie, respire la nourriture

Sur qui le cœur de tous les animaux est arrêté,

Et c'est le charme du souvenir par qui l'âme réside en elle-même.

Souviens-toi ! reviens ! (Claudé 1965b : 31-32)

Une scène incantatoire comme celle-ci invite à caractériser la modernité symboliste, dont elle est l'un des plus éclatants produits, comme l'âge d'or de l'incantation en régime littéraire. C'est cette période, de fait, qui poursuit avec le plus de passion et de détermination l'idéal incantatoire que nous avons évoqué et dont nous avons dit qu'il animait le vaste mouvement de valorisation de l'opérativité du langage littéraire qui, de manière contraire ou complémentaire aux aspirations vers l'autotélisme et la clôture textuelle, a inspiré et continue encore aujourd'hui d'inspirer de nombreuses poétiques à caractère distinctement pragmatique.

Que l'incantation, en modernité symboliste, s'impose comme un idéal signifie qu'elle y revêt un statut à la fois *paradigmatique* et *fantasmatique*. Paradigmatique, d'une part, parce qu'elle y est plus que jamais saillante, à titre de motif souvent cité et de forme régulièrement exploitée, en plus d'être diffusément présente — sous cette

modalité esthétique que l'on a nommée l'« incantatoire » — au travers et à la faveur de toute une série de phénomènes marquant la création littéraire de l'époque : la musicalisation généralisée des formes et l'esthétisation corrélative du silence ; l'intérêt pour le leitmotiv wagnérien, ou le lyrisme whitmanien ; les expérimentations sur le vers libre ; le détournement et la récupération de genres liturgiques comme la litanie ou la séquence ; la prédilection pour l'invocation et les dispositifs d'adresse (Frye 1957 : 74 ; Jackson 2005 : 19-41), etc. D'autre part, l'incantation recouvre une dimension fantasmatique au sens où la puissance qu'elle symbolise mieux que tout autre type de discours — cette « théurgie des mots » dont parlait Remy de Gourmont (1923 : 292) — est le fait d'une croyance dont le caractère fondamentalement chimérique ne semble pas échapper à ceux-là mêmes qui la professent très hautement. C'est un fait que, dans la seconde partie du XIX^e siècle, nombre d'écrivains décadents et symbolistes ne se contentent pas d'exalter la magie du verbe poétique ; ils la mettent aussi à distance. Tout en faisant culminer la croyance romantique en l'Art, leur spiritualité s'en démarque et se « re-marque » réflexivement par certaines inflexions diversement ironiques, de tonalité tantôt fumiste tantôt sceptique. Au moins chez les plus lucides d'entre eux (et la lucidité, de Poe à Valéry, est aussi une valeur phare de la modernité symboliste, ne l'oublions pas), la religion de la Littérature se dédouble en « superstition » (Valéry dans Oster 2001 : 181), se révèle comme montage institutionnel, système de croyances ontologiquement infondées, « supercherie » dira Mallarmé (2003 : 67). Il arrive d'ailleurs que les procédés concourant à susciter le Mystère — allusions, mots à double entente, énoncés sous-déterminés — aient aussi une visée démystificatrice, et que l'esprit de sérieux, dans un même texte, soit concurrencé avec plus ou moins d'insistance par un certain esprit de contestation. En ce cas, le recours à l'incantation, ou à certains motifs incantatoires, ne fait pas qu'infuser du sacré ; il travaille à la trivialisat[i]on de l'idéal. Le doute qui pèse sur la croyance religieuse semble aussi entamer la foi compensatoire en la Littérature — l'adhésion tacite aux enjeux censément transcendants du jeu littéraire que Pierre Bourdieu a théorisée — par référence d'ailleurs au contexte symboliste — sous le nom d'« *illusio* » (1998 : 450-455).

Pour des écrivains qui se disent assoiffés de mystère mais frappés incurablement de doute, et qui sont peut-être surtout irrésistiblement enclins à l'esprit de mystification, l'incantation se désigne comme une forme de discours privilégiée pour énoncer et dénoncer, simultanément, leur désir d'Idéal²¹. Tel est sans doute l'un de ses aspects les

²¹ On en trouvera une illustration exemplaire dans la série d'incantations composant le singulier drame d'apparence liturgique que Jean Moréas et Paul Adam ont inséré au cœur — matériel et symbolique — de leur roman *Les Demoiselles Goubert* (1886), un roman méconnu mais historiquement déterminant du fait qu'il promettait d'être, selon toute vraisemblance, la mise en acte du *Manifeste du symbolisme* publié la même année par Moréas dans les pages du *Figaro*. Cette série d'incantations témoigne d'une grandiloquence et d'un goût outré de la rareté verbale qui, en prêtant à sourire, met en crise le sérieux (et incidemment la destination manifestaire) que le roman reflète par ailleurs. Plus qu'aucune autre

plus déterminants sur le plan critique et historique. Et ce qui la prédispose formellement à assumer une telle fonction, à exprimer le double pli d'une spiritualité — ou d'un jeu à motif spirituel — fondamentalement équivoque, c'est d'abord le fait qu'elle se fait l'écho d'une répétition qui, moyennant certaines conditions stylistiques et pragmatiques relativement faciles à réunir, comme nous l'avons souligné, peut être perçue tout aussi bien comme lassante et ridicule que comme grave et solennelle.

C'est ce qu'illustre l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, qui s'impose, au vu du nombre et de l'importance des références à l'incantation qu'elle fait intervenir, comme la plus incantatoire de toute la prose symboliste. On le sait, la figure de Villiers a marqué l'imaginaire et l'histoire des lettres symbolistes par sa théâtralité, Villiers en qui la « vieille et sainte élocution » (Mallarmé 2003 : 48) retrouvait vie et force. Sa pratique récitative du signifiant illustre avec emphase cette conception quasi sacramentelle de la parole que la modernité a héritée du « *spell* » de Poe. Villiers n'aura de cesse d'affirmer que « les mots réalisent ce qu'ils expriment » ou bien, suivant l'expression d'Axël, que « tout verbe, [...] dans le cercle de son action, crée ce qu'il exprime » (cité dans de Gourmont 1913 : 7). De fait, son œuvre abonde en tirades incantatoires, et un roman comme *L'Ève future* présente en lui-même une « forte structure anaphorique et récitative » (Le Feuvre 1997 : 296-297) — on se souvient que le personnage auquel renvoie le titre, l'andréide Hadaly, figure une *incantatrice* sublime et une rivale de la *cantatrice* Alicia (Villiers cité par Le Feuvre 1997 : 295). Mais voilà, tout en recouvrant une fonction conforme à son origine rituelle et sacrée, l'incantation chez Villiers se révèle aussi appartenir au langage bourgeois, à la famille du stéréotype, de la phrase figée et usée, vidée de sens, souvent pompeuse. Elle devient comme telle une cible et même un véhicule de l'ironie mordante de l'auteur²².

L'incantation donne ainsi résonance à une modernité qui, travaillée par une « double postulation », croit et ne croit plus en sa propre magie. Une modernité qui n'est pas tant incantatoire, en ce sens, que « *comme* incantatoire » — pour reprendre et généraliser l'expression modalisante dont Mallarmé se sert dans *Crise de vers* (2003 : 213) pour définir l'effet du vers et pour en signifier, très précisément, la double dimension fantasmatique et paradigmatique. En conditionnant des représentations axiologiquement variées, positives et négatives, l'incantation permet de juger de la complexité du rapport que le symbolisme entretient avec la transcendance et, plus précisément, de l'ambivalence caractéristique de sa « croyance » en la littérature ; en

composante de cette œuvre, elle a posé problème — en même temps qu'elle a pu susciter une réelle admiration, par son originalité — aux contemporains et aux quelques critiques qui s'y sont penchés, et qui se sont montré incapables de trancher si elle répondait ou non à une intention ironique (Jouanny 1969 : 340).

²² Dans le même sens ou double sens, comme le note aussi Anne Le Feuvre (1997 : 300), il arrive que Wagner s'assimile chez Villiers — notamment dans le conte « Le traitement du docteur Tristan » (1983 : 312-317) — à la fois à une figure de la récitation sacrée et rituelle, de type incantatoire, et à un représentant d'un art bourgeoisement ridicule.

enregistrant aussi bien les élans de foi les plus représentatifs du symbolisme que les accents ironiques dont ils peuvent se moduler, elle s'avère un véritable condensateur de significations sur les plans historique et philosophique.

Bibliographie

- Aragon, Louis (1970). *Le mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie* et suivi de *Écritures automatiques*. Paris, Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1975). *Œuvres complètes*, t. I, éd. C. Pichois. Paris, Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1868). *Les fleurs du mal*, précédées d'une notice de Théophile Gautier. Paris, Calmann-Lévy.
- Binet, Laurent (2015). *La septième fonction du langage (qui a tué Roland Barthes ?)*. Paris, Grasset/Le livre de poche.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.
- Blin, Georges (1948). *Le sadisme de Baudelaire*. Paris, José Corti.
- Bouju, Emmanuel (dir.) (2000). *L'autorité en littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Boulton, Marjorie (1953). *The Anatomy of Poetry*. Londres, Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Le Seuil.
- Bremond, Henri (1926). *La poésie pure. Éclaircissements*. Paris, Grasset.
- Breton, André (1964). *Nadja*. Paris, Gallimard.
- Brunn, Alain (2009). *Le laboratoire moraliste. La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*. Paris, Presses universitaires de France.
- Byron, Georg Gordon (2001). *Selected Poetry of Lord Byron*, éd. L. A. Marchand. New York, The Modern Library.
- Cardinal, Jacques (2000). « Le bon ange de la certitude. À l'origine du sujet et du nom chez Proust ». *Protée* (n° 281). 75-93.
- Claudé, Paul (1965a). *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine. Paris, Gallimard.
- Claudé, Paul (1965b). *Le repos du septième jour*. Paris, Le Mercure de France.
- Coolus, Romain (1893). « Incantations ». *Revue blanche* (t. V, n° 21-22). 79-92.
- Coquio, Catherine (1993). « La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral ». *Romantisme* (n° 82). 91-107.
- Coste, Didier (2002). « Prisonnier du livre. Note sur l'incantation et l'enchantement de *Don Quichotte* », dans J.-P. Saïdah et Y. Vadé (dir.). *Modernités (Enchantements. Mélanges offerts à Yves Vadé)*. Pessac, Presses universitaires de Bordeaux. 35-42.
- de Chateaubriand, François-René (1951). *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. M. Levillant et G. Moulinié. Paris, Gallimard.
- de Gourmont, Remy (1923). *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*. Paris, Le Mercure de France.

- de Gourmont, Remy (1913). *Promenades littéraires*, deuxième série. Paris, Le Mercure de France.
- Delaurenti, Béatrice (2007). *La puissance des mots. « Virtus Verborum »*. *Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*. Paris, Le Cerf.
- de Palacio, Jean (2003). *Le silence du texte. Poétique de la décadence*. Louvain, Peeters.
- de Romilly, Jacqueline (1975). *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Cambridge, Harvard University Press.
- Dujardin, Édouard (1899). *Antonia, légende dramatique en trois parties : Antonia, Le chevalier de passé, La fin d'Antonia*. Paris, Le Mercure de France.
- Fontaine, Laurent (2014). *La nuit pour apprendre. Le chamanisme nocturne des Yucuna d'Amazonie colombienne*. Nanterre, Société d'ethnologie.
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Princeton University Press.
- Gay, David Elton (2004). « On the Christianity of Incantations », dans J. Roper (dir.). *Charms and Charming in Europe*. New York, Palgrave Mac Millan. 32-46.
- Grambs, David (1984). *Literary Companion Dictionary. Words about words*. Londres, Routledge et Kegan Paul.
- Greene, Roland (dir.) (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press.
- Greene, Thomas M. (1991). *Poésie et magie*. Paris, Julliard.
- Haenel, Yannick (2004). *Les petits soldats*. Paris, La Table ronde.
- Hirsch, Edward (2014). *A Poet's Glossary*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- Hubier, Sébastien (2004). *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Huysmans, Joris-Karl (1977). *À rebours*. Paris, Gallimard.
- Ilomäki, Henni (2004). « The Self of a Charm », dans J. Roper (dir.). *Charms and Charming in Europe*. New York, Palgrave Mac Millan. 47-58.
- Jackson, John N. (2005). *Baudelaire sans fin : essai sur Les fleurs du mal*. Paris, José Corti.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit.
- Jouanny, Robert A. (1969). *Jean Moréas. Écrivain français*. Paris, Minard.
- Lacan, Jacques (1985). « Conférence à Genève sur le symptôme [du 4 octobre 1975] ». *Le bloc-notes de la psychanalyse* (n° 5). 5-23.
- Lapaire, Huges (1930). *Rollinat. Poète et musicien*. Paris, Librairie Mellottée.
- Larousse, Pierre (1872). *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX. Paris, Administration du grand dictionnaire universel.
- Leconte de Lisle, (1886). *Poèmes tragiques*. Paris, Alphonse Lemerre.
- Le Feuvre, Anne (1997). « Le récitant et son double : Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner ». *Revue de littérature comparée* (n° 71). 293-306.

- Maingueneau, Dominique (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique et Frédéric Cossutta (1995). « L'analyse des discours constituants ». *Langages* (n° 117). 112-125.
- Mallarmé, Stéphane (2003). *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal. Paris, Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane (1998). *Œuvres complètes*, t. I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard.
- Marouzeau, Jules (1970). *Traité de stylistique latine*. Paris, Les Belles Lettres.
- Maulpoix, Jean-Michel (1989). *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*. Paris, José Corti.
- Merriam-Webster (1995). *Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield (Mass.), Merriam-Webster.
- Molino, Jean et Joëlle Tamine (1982). *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*. Paris, Presses universitaires de France.
- Moréas, Jean et Paul Adam (1886). *Les demoiselles Goubert. Mœurs de Paris*. Tresse & Stock.
- Murphy, Steve (2004). « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », dans *Parade sauvage* (Colloque n° 4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*). Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. 77-126.
- Myers, Jack et Don Charles Wukasz (dir.) (2003), *Dictionary of Poetic Terms*. Denton, University of North Texas Press.
- Nancy, Jean-Luc (1982). *Le partage des voix*. Paris, Galilée.
- Novalis (1969). *Novalis Werke*, t. I, éd. G. Schulz. Munich, C.H. Beck.
- Oster, Daniel (2001). *Rangements*. Paris, P.O.L.
- Oster, Daniel (1997). *L'individu littéraire*. Paris, Presses universitaires de France.
- Oster, Daniel (1983). *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*. Paris, Le Seuil.
- Péladan, Joséphin (1895). *Le fils des étoiles. Pastorale kaldéenne en trois actes*. Paris, Théâtre de la Rose-Croix.
- Péladan, Joséphin (1892). *La décadence latine. Le panthée*. Paris, E. Dentu.
- Pierre, Maxime (2016). *Carmen. Étude d'une catégorie sonore romaine*. Paris, Les Belles Lettres.
- Platon (1903). *Ion*, éd. L. Mertz. Paris, Hachette.
- Plowert, Jacques (1993). *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris, Vanier (réimpression par Plein Chant [Bassac, Charente]).
- Prudhomme, Sully (1900). *Œuvres. Poésies 1865-1866 : Stances et poèmes*. Paris, Alphonse Lemerre.
- Rabaté, Dominique (2013). *Gestes lyriques*. Paris, José Corti.
- Rabaté, Dominique (dir.) (1996). *Figures du sujet lyrique*. Paris, Presses universitaires de France.

- Rimbaud, Arthur (1999). *Œuvres complètes*, éd. P. Brunel. Paris, Le livre de poche.
- Rodenbach, Georges (1986). *Bruges-la-morte*, présentation critique de C. Berg. Bruxelles, Labor.
- Roper, Jonathan (dir.) (2004). *Charms and Charming in Europe*. New York, Palgrave Mac Millan.
- Rosier-Catach, Irène (2004). *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*. Paris, Le Seuil.
- Samain, Albert (1900). *Le chariot d'or*. Paris, Le Mercure de France.
- Sellier, Philippe (2006). « L'incantation intertextuelle », dans B. Guion, M.S. Seguin, S. Menant et Ph. Sellier (dir.). *La poésie de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique : en hommage à Jean Dager*. Paris, Champion, 863-873.
- Thériault, Patrick (2014a). « Le découpage citationnel comme fait d'écriture : le cas Mallarmé ». *Poétique* (n° 176). 261-279.
- Thériault, Patrick (2014b). « Entre postulat de raison et postulation du désir : l'athéisme de Mallarmé », dans P. Thériault et J.-J. Hamm. *Composer avec la mort de Dieu. Littérature et athéisme au XIX^e siècle*. Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Hermann. 101-121.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris, Le Seuil.
- Vadé, Yves (1990). *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard.
- Vaillant, Alain (2010). « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale ». *Romantisme* (n° 148). 11-25.
- Vaillant, Alain (2008). « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé ». *Romantisme* (n° 140). 53-66.
- van Gorp, Hendrik et Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros (dir.) (2001). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Champion.
- Verlaine, Paul (1948). *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec. Paris, Gallimard.
- Veyne, Paul (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Le Seuil.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste (1983). *Contes cruels*. Paris, Gallimard.
- Virgile (2006), *Bucoliques*, trad. d'Eugène de Saint-Denis. Paris, Les Belles Lettres.
- Wojtynek-Musik, Krystyna (2000). *Poétiser à la manière symboliste. Étude sur les techniques symbolistes de l'imaginaire et de la versification*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.