

JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002.

Luc Bonenfant

Volume 35, numéro 1, hiver 2003

Afrique en guerre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008642ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008642ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonenfant, L. (2003). JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002. *Études littéraires*, 35(1), 149–154. <https://doi.org/10.7202/008642ar>

Tous droits réservés © Université Laval, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

■ JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002.

Le riche essai de Laurent Jenny cherche à « comprendre comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans un sens qui semblait *a priori* très éloigné de lui¹ ». La poésie du XIX^e siècle, on le sait, tente d'accomplir un projet métaphysique, presque ontologique, puisqu'elle a pour tâche principale de représenter la pensée. *La fin de l'intériorité* examine cette idée d'un point de vue historique afin d'en apprécier les conséquences esthétiques, car « la littérature, comme les autres arts, vaut moins par ses mythes que par la façon dont ces mythes accompagnent, masquent, et parfois provoquent des inventions esthétiques qui ont une valeur propre d'innovation formelle et idéologique² ».

C'est donc à une histoire de l'« inventivité esthétique³ » entre 1885 et 1935 que nous convie Laurent Jenny, selon qui la pensée symboliste s'inféode dès ses débuts à une idée musicale — et surtout wagnérienne — de la poésie qui, conjuguée à la négation du travail formel actif du vers, gomme les implications esthétiques de ses innovations. Cherchant à comprendre le vers libre en tant que forme musicale, les poètes symbolistes en méconnaissent finalement les potentialités picturales. Si Mallarmé, avec son *Coup de dés*, établit l'existence visuelle du vers libre, puisqu'il déploie « d'un coup toutes les conséquences de la spatialité dont ce dernier était l'indice⁴ », c'est seulement quinze ans plus tard que les poètes en comprennent les aboutissants. De même, les potentialités du monologue intérieur, inventé par Dujardin en 1887, ne sont pas plus rapidement perçues. Inspiré par la musique, le mouvement symboliste donne donc naissance à deux formes qui ne trouveront leur résonance que plus tard, chez les futuristes : s'il est possible de « considérer le geste poétique mallarméen comme une “ présentation ” de la pensée plutôt que comme une “ représentation ”⁵ », on admettra aussi que le monologue intérieur, « annonce une forme poétique, [...] celle de modernistes comme Apollinaire et les futuristes, qui traiteront le poème non plus comme « expression », mais comme un plan de présentation autonome où viennent se configurer des aspects du monde⁶ ».

1 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, 2002, p. 1-2.

2 *Ibid.*, p. 4.

3 *Ibid.*, p. 2.

4 *Ibid.*, p. 65.

5 *Ibid.*, p. 69.

6 *Ibid.*, p. 46.

Dès 1911, les modernistes s'intéressent à la méthode de Pierre Delaunay, pour qui le tableau-fenêtre

n'est plus l'instrument d'une mise au carreau du paysage [...]. Il institue [plutôt] un espace qui n'est ni proprement intérieur (malgré ses affinités avec une membrane rétinienne) ni extérieur (au sens où il voudrait recréer une illusion de paysage)⁷.

C'est ainsi qu'une conception spatiale de la poésie ouvre du coup la voie à « un nouvel espace mental et représentatif⁸ ». Apollinaire joue à cet égard un rôle décisif de « passeur » entre les mouvements : prenant acte de l'existence spatiale du poème, et convoquant les problèmes poétiques du symbolisme, il a su

montrer qu'ils contenaient virtuellement un ensemble de solutions modernistes. Ainsi le « poème-conversation » accomplit-il l'esthétique en germe dans le monologue intérieur, et le « calligramme » peut-il être légitimement présenté comme une « idéalisation du vers libre »⁹.

Suivant Braque, pour qui le tableau est le véritable sujet du tableau, Reverdy crée quant à lui « l'œuvre pure », « délivré[e] de toute hypothèque imitative ou même " expressive " »¹⁰. Les intuitions plastiques des modernistes solutionnent donc certains problèmes auxquels le symbolisme s'est trouvé confronté.

Enfin, le surréalisme assimile les leçons du modernisme en même temps qu'il vide de son sens l'idée symboliste de l'expression. « Il postule une réalité réunifiée, dépourvue de différence entre des espaces ontologiques hétérogènes¹¹ », se distinguant ainsi du symbolisme qui supposait « le clivage entre deux scènes ontologiquement différentes (comme par exemple chez Schopenhauer, la " volonté " et la " représentation ") »¹². Débarrassée du présupposé symboliste de l'intériorité, l'idée expressive de la poésie ambitionnée dans le *Manifeste du surréalisme* est engagée dans un dispositif de figuration inspiré du fonctionnement mécanique de la photographie.

De 1885 à 1935, l'« idée de poésie » serait en somme passée d'une conception musicale à sa représentation picturale :

Ainsi voit-on une « idée » esthétique, la figuration de la pensée, ricocher sur sa réalisation et aboutir à bien d'autres formes d'œuvres que ce que laissait prévoir son projet. Voilà le type d'événement qui échappe à la plupart des histoires de la littérature, faute peut-être d'une confiance de ces dernières dans l'événementialité propre de la littérature (et des arts en général). Pourtant, rarement autant d'effets esthétiques indirects, et irréductibles à leur intentionnalité première, auront été produits par un mythe littéraire. Ce faisant, il aura eu le mérite de mettre à nu, sinon la pensée, au moins l'inventivité poétique elle-même¹³.

Tout aussi fécond qu'étoffé, le propos de *La fin de l'intériorité* appelle à l'évidence maintes réflexions qui le prolongeraient, notamment sur les liens entre littérature et

7 *Ibid.*, p. 87.

8 *Ibid.*, p. 89.

9 *Ibid.*, p. 94.

10 *Ibid.*, p. 104.

11 *Ibid.*, p. 118.

12 *Ibid.*, p. 150.

13 *Ibid.*, p. 14.

peinture, sur la façon dont, à la même époque, les genres narratifs ont figuré l'intériorité à partir des leçons de l'art pictural, ou encore sur l'histoire de cette même « inventivité esthétique » dans la francophonie, où les mouvements symbolistes et surréalistes ont joué de manières différentes. J'insisterai pour ma part sur deux autres questions qui se recourent partiellement, soit l'apport possible du poème en prose aux changements esthétiques de la période et la conception de l'histoire littéraire étayée dans cet essai.

J'amorcerai la discussion avec le poème en prose, puisque *La fin de l'intériorité* se concentre sur les formes du vers libre et du monologue intérieur. Selon L. Jenny, la tabularité du *Coup de dés* constitue un « geste décisif » : « effectivement, jusqu'à Mallarmé ses particularités typographiques ne faisaient pas partie des « propriétés constitutives » du poème. Désormais, l'identité du poème ne se réduit pas à l'agencement de ses signes, elle implique aussi leurs proportions typographiques relatives¹⁴. » Certes déterminant, l'arrangement spatial du *Coup de dés* ne me semble cependant pas inédit. On peut même penser qu'il trouve sa source dans le genre du poème en prose, lequel prend justement acte de son existence typographique. Témoin le lent et minutieux travail de cisèlement d'Aloysius Bertrand, pour qui il fallait « blanchir comme si le texte était de la poésie¹⁵ ». L'ajout de blancs typographiques, dans *Gaspard de la nuit*, confère aux poèmes leur allure elliptique et lacunaire en même temps qu'il contribue à leur spatialisation. Les astérisques, dans « Le fou » ou « Le clair de lune » par exemple, brisent la linéarité des poèmes au profit d'un régime de lecture tabulaire. Mais plus encore, la spatialité des poèmes *présente* la pensée du poète plus qu'elle ne la *représente*. Bertrand insiste sur cet aspect visuel de ses poèmes, faisant d'eux des textes lisibles comme autant de tableaux où la fenêtre agit bel et bien comme « instrumentation du regard¹⁶ ». L'esthétique de la miniature, souvent commentée par les spécialistes, utilise en effet la fenêtre pour présenter une intériorité poétique qui, en rupture avec le lyrisme romantique, s'associe en définitive à l'extériorité plastique du texte. À l'instar de la poésie du début du XX^e siècle, le cadre-fenêtre bertrandien « converti[t] le regard en le portant sur la fenêtre elle-même en tant qu'unique espace réel¹⁷ ». Les poèmes de *Gaspard de la Nuit* utilisent la qualité du blanc plutôt que sa quantité, et si le genre du poème en prose apparaît musical et harmonique (et à plus forte raison le poème en prose symboliste) grâce à ses échos sonores, allitérations ou assonances, il est aussi tabulaire justement parce que, plutôt que de reconduire la figuration mimétique des poèmes visuels telle qu'elle a existé jusqu'alors, il joue avec les ressources de sa typographie pour instaurer dès son invention un rapport de lecture inédit en poésie.

Ne peut-on pas en conséquence penser que Mallarmé a perçu les potentialités plastiques de l'œuvre de Bertrand, dont il fut un lecteur assidu ? N'aurait-il pas, entre

14 *Ibid.*, p. 63-64.

15 Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le metteur en pages », *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, 2002, p. 203.

16 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 81.

17 *Id.*

autres choses, retenu de *Gaspard de la nuit* la possibilité plastique du texte poétique ? Car si « Mallarmé trouve la simultanée spatiale dans l'approfondissement du vers libre¹⁸ », sa lecture de Bertrand, et l'expérience qu'il fait lui-même du genre, semblent aussi le conduire à la découverte de la spatialité poétique. Le « Démon de l'analogie », qui conjugue vers libre et prose cadrée, n'en est-il pas un exemple — et d'autant plus frappant qu'il forme un intertexte fascinant avec certains poèmes de *Gaspard de la nuit*¹⁹ ? Formelles, ces réflexions sur le poème en prose entraînent aussi des considérations d'ordre historique, que j'esquisserai maintenant.

Visant une objectivité de type « scientifique », l'histoire littéraire évacue traditionnellement l'épineuse question de la valeur des œuvres, tantôt en replaçant celles-ci « dans leur temps », tantôt en les ordonnant selon un principe évolutif formel dit « interne » à la littérature. À cet égard, *La fin de l'intériorité* change la donne, puisqu'il prend effectivement le risque de la lecture.

Il nous faut admettre, écrit L. Jenny, que la littérature est à la fois « pensée » et « pensante », qu'elle répond à une « idée » et qu'elle en implique d'autres, sans qu'il y ait coïncidence entre ces deux régimes de sens. Et dans cette déhiscence réside la chance d'inscription de la littérature dans le temps, sa potentialité de déplacement. Si donc une approche de l'événementialité littéraire est possible, ce sera dans la considération des tensions entre son « dire » et son « faire »²⁰.

Fondée sur une critique intelligente et rigoureuse des propositions d'un Pierre Bourdieu, d'un Jean-Marie Schaeffer et d'un Jacques Rancière, une telle posture se distingue assurément des voies traditionnelles de l'histoire littéraire en replaçant en son cœur les questions de l'esthétique et de la valeur. Elle assume, théoriquement au moins, que la linéarité si souvent jugée nécessaire à l'histoire puisse ne pas survenir : « une forme n'est pas toujours “ de son temps ”, parfois pierre d'attente et parfois régression²¹. »

De ce point de vue, la convocation de *Gaspard de la nuit* prolongerait en amont la réflexion historique de L. Jenny, le retour aux inventions formelles du romantisme nous instruisant sur les oscillations esthétiques des mouvements littéraires concernés. Qu'en est-il toutefois de son aval ? En conclusion à son essai, L. Jenny soutient que « le grand projet esthétique de figuration de la pensée qui, sous des formes différentes, aura occupé un demi-siècle d'avant-gardisme français, ne survivra pas à la guerre²². » Peut-être pourrait-on objecter à cela que le « chapitre de l'histoire littéraire qui se clôt²³ » avec le surréalisme s'ouvre aujourd'hui à nouveau, notamment par la résurgence du lyrisme et la place prépondérante occupée par le vers libre dans la poésie contemporaine. Certes, l'intériorité contemporaine est équivoque ; portée par une recherche sur l'altérité, elle est aussi critique, et certainement pas dupe des expéri-

18 *Ibid.*, p. 78.

19 Voir Helen Hart Poggenburg, « “ Le démon de l'analogie ”. Mallarmé au diapason du “ violon démantibulé ” de Louis Bertrand », 1989, p. 3-33.

20 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 12.

21 *Ibid.*, p. 7.

22 *Ibid.*, p. 157.

23 *Ibid.*, p. 158.

mentations esthétiques qui la précèdent historiquement. Mais n'en est-elle pas moins pensée ?

En avançant ici la possibilité de ces deux prolongements historiques, je cherche essentiellement à entendre L. Jenny sur sa conception originale de l'histoire littéraire, surtout que j'ai l'impression d'y percevoir un paradoxe. En effet, son hypothèse finale, qui met un terme au projet esthétique de figuration de la pensée, me semble donner une cohérence linéaire à un propos qui s'engageait pourtant à mettre au jour les déplacements de la littérature, soulignant de ce fait la difficulté inhérente de la discipline à assumer les tensions et les absences qui parsèment l'histoire. Or si l'on accepte que « toute école littéraire se caractérise, certes, autant que par son apport créateur, par le filtrage neuf qu'elle opère des œuvres du passé²⁴ », comment peut-on envisager l'écriture historique d'une question littéraire qui, toujours, se trouvera balancée entre le souci de rigueur de l'historien et l'apparent principe d'écart qui traverse la littérature de part en part ?

Luc Bonenfant
Université McGill

24 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, 1980, p. 277-278.

Références

- BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de poche classique), 2002 (éd. de J.-L. Steinmetz).
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002.
- POGGENBURG, Helen Hart, « “ Le démon de l'analogie ”. Mallarmé au diapason du “ violon démantibulé ” de Louis Bertrand », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 4 (1989), p. 3-33.