



HAL
open science

**“ ILLUMINEZ MA FANTASIE ” : LES “ FANTASIES
EN PROSE ” DE CHARLES CROS, NOUVEL
AVATAR DU POÈME EN PROSE**

Antoine Piantoni

► **To cite this version:**

Antoine Piantoni. “ ILLUMINEZ MA FANTASIE ” : LES “ FANTASIES EN PROSE ” DE CHARLES CROS, NOUVEL AVATAR DU POÈME EN PROSE. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 2020, 4 (190), pp.108-120. 10.3917/rom.190.0108 . hal-04253112

HAL Id: hal-04253112

<https://hal.science/hal-04253112>

Submitted on 23 Oct 2023

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

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

« *Illuminez ma fantaisie* » : les « *Fantaisies en prose* » de Charles Cros, nouvel avatar du poème en prose

Durant la dernière décennie de sa brève existence, Charles Cros a fait paraître la plupart de ses textes s'inscrivant dans le genre du monologue dans des ouvrages collectifs au sein de collections essentiellement tournées vers le divertissement : la série des *Saynètes et monologues* chez Tresse et les volumes du *Théâtre de campagne* chez Ollendorff renferment ainsi une production s'acclimatant d'une légèreté et d'un brio disparates, atmosphère insolite rassemblant des dramaturges à succès comme Porto-Riche ou Jules de Marthold, des bohèmes notoires comme Monselet ou Georges Lorin et jusqu'à de futurs classiques tels que Banville et Maupassant. Les contributions de Cros voisinent alors avec d'autres qui seront parfois tirées à part comme cette brève *Certitude* de Charles de Sivry ou bien le tout aussi vaudevillesque *J'aime les femmes* de Lorin, deux œuvres sous-titrées *fantaisie en prose*. Cros ne reprend pas cette dénomination pour ses propres monologues mais il avait auparavant rassemblé une série de textes dans une section de la nouvelle édition du *Coffret de santal*, en 1879, justement intitulée « Fantaisies en prose ». Ce choix ne recoupe évidemment pas les enjeux esthétiques des soliloques à l'humour convenu dont il a été question et invite à penser à nouveaux frais la situation de ces fantaisies qui se distinguent des monologues de Cros lui-même : incorporées à un recueil de vers, l'unique paru du vivant de l'auteur, elles cristallisent un moment particulier, une configuration possible de ce « laboratoire générique¹ » qu'est le poème en prose au cours d'une décennie où, en dépit des expérimentations foisonnantes, se manifestent des réticences à assumer cette appellation². Le voisinage des *Illuminations* et les querelles d'influence dont les exégètes ont perpétué la casuistique ont constitué les fantaisies en prose de Cros en hapax, sans même interroger le sémantisme du terme *fantaisie*. La dimension picturale, que l'on trouve déjà dans le sous-titre du recueil d'Aloysius Bertrand, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, associe à l'écriture une forme de licence, voire de liberté que l'une des entrées de Littré corrobore : « Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. » Les débats sur la mise en page de ces pièces, sur une ligne de crête entre héritage bertrandien et innovation rimbaldienne, ne doivent pas occulter la façon dont elles capturent paradoxalement, et jusque dans leurs variations typographiques, la labilité de ce genre dont elles récusent le nom tout en contribuant à le façonner. On ne peut espérer rendre justice aux tentatives de Cros qu'en s'efforçant de situer ses fantaisies par rapport aux tendances formelles du poème en prose tel qu'il se pratique au début des années 1870, dans la continuité

¹ Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque », *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, p. 59.

² Daniel Grojnowski a bien rappelé cette tendance à l'étanchéité entre parution dans la presse et récollection en volume : « Il recouvre toutes sortes de formes brèves, fragmentaires, formellement travaillées, parfois expérimentales, que les auteurs publient dans différentes revues et qu'ils peuvent, le cas échéant, réunir par la suite en recueils. Toutefois la plupart d'entre eux (Verlaine, Ch. Cros, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, parmi d'autres) semblent vouloir en éviter l'emploi dès qu'ils font paraître leurs œuvres chez des éditeurs. [...] A la fin du XIX^e siècle, les écrivains lui préfèrent des appellations non contrôlées comme "Fantaisies en prose" (Ch. Cros), "Pages" (Mallarmé), "Croquis et eaux-fortes" (J. K. Huysmans), "Prose blanche" (Laforgue). » (« Du poème en prose au roman : J. K. Huysmans et l'antienne de Pantin », dans *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les Cahiers de Littératures », 1996, p. 229)

jumelle et paradoxale de *Gaspard de la Nuit* et du *Spleen de Paris* ; cependant, en tant que fantaisies, ces textes échappent à toute fixation générique et stylistique en ce qu'ils accordent la primauté à un principe d'instabilité fondamentale³, ce qui ne doit en rien nous dissuader de circonscrire leurs caractéristiques au prisme de la catégorie esthétique de la fantaisie telle qu'elle peut s'envisager dans ce dernier tiers du siècle.

LE FOND DU COFFRET

La manière dont Cros a organisé *Le Coffret de santal* pourrait paraître aller contre une tendance de l'époque à l'uniformité générique dans les recueils poétiques : il ne s'agit certes pas d'une résurgence du prosimètre, à l'instar des *Petits châteaux de Bohême* de Nerval, mais le poète, peut-être poussé par des impératifs éditoriaux ou bien par le désir d'offrir un éventail large de sa production, décide de faire cohabiter vers et prose. Si Baudelaire envisageait les *Petits poèmes en prose* comme un « pendant » des *Fleurs du mal*, préservant ainsi une distance générique mesurable par le lecteur, Cros s'avère sensible à une forme de disparate qu'Émilie Yaouanq Tamby estime représentative de la conception du recueil dans le dernier tiers du siècle. Dans ses travaux sur le statut de la prose poétique à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, elle souligne le caractère manifeste de la liberté qui préside à l'élaboration de ces volumes :

Qu'ils soient le fruit des circonstances et des hésitations de jeunesse ou qu'ils soient nés d'un réel projet artistique, les recueils hétéroclites sont révélateurs d'une tendance vers le mélange et la bigarrure, au tournant du dix-neuvième siècle. Les auteurs y revendiquent une liberté de composition qui tranche avec l'unité de ton et de genre qui caractérisait la constitution des recueils jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle. À travers une poétique de la fantaisie et du caprice s'y déploie une subjectivité créatrice, indifférente aux normes. [...] Ces recueils, dont l'indéfinition appelle les métaphores (albums, livres-coffrets, livres-musées), révèlent une volonté de faire dialoguer les formes et les genres, que ce soit par le contraste ou par l'écho⁴.

Cros a donc constitué un ouvrage compartimenté⁵ en rassemblant des textes de diverses provenances selon une répartition nettement asymétrique entre vers et prose qui ne varie presque pas entre l'édition princeps de 1873 et celle remaniée de 1879⁶. La dernière section rassemble donc des textes en prose qui s'apparentent à des poèmes. On constate que Cros a apporté des modifications mineures entre les deux éditions : en 1873, cette section comprend encore le poème versifié « Le Hareng saur » et s'intitule « École buissonnière », tandis qu'en 1879, « Le Hareng saur » est reversé aux « Grains de sel » et que la section est rebaptisée « Fantaisies en prose ». Ces quelques manipulations posent plusieurs questions : tout d'abord, Cros entend homogénéiser cet échantillonnage en excluant un poème en vers qui a connu un stade antérieur de « prose rythmée⁷ » mais qui, par son statut d'« angélique enfantillage justement célèbre⁸ », vaudra à son auteur

³ En ce sens, nous doutons que le nombre restreint de poèmes en prose dans l'œuvre de Cros soit véritablement le fruit d'une inquiétude existentielle, comme le suggère Louis Forestier lorsqu'il décrète que ce tarissement tient à ce que « [l]a prose, qui lui ouvre des paradis matinaux est aussi celle qui va lui faire sentir le chemin des terrestres échecs. » (*Charles Cros, l'homme et l'œuvre*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1969, p. 384)

⁴ Émilie Yaouanq Tamby, *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Louis Backès, Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 230.

⁵ Sur le motif matriciel du coffret voir Louis Forestier, « Du Bon Usage des coffrets : à propos de Coppée, Cros et Huysmans », dans *Le Champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, Keith Cameron et James Kearns (dir.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1996, p. 161-169.

⁶ Pour une vue synoptique mais détaillée de l'évolution de la structure du recueil entre 1873 et 1879, voir L. Forestier, *Charles Cros, l'homme et l'œuvre*, ouvr. cité, p. 276-304.

⁷ Notice du « Hareng saur », Charles Cros-Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, édition établie par Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1125 (désormais désigné par OC).

⁸ Paul Verlaine, « Charles Cros », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 335, octobre 1888, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 814.

d'être souvent ravalé au rang d'« une mouche bourdonnante et une heure futile⁹ ». La contexture facétieuse du « Hareng saur » engendrait une dissonance nettement perceptible dans le premier état de la section et parasitait ainsi la lecture d'ensemble ; on le voit à la manière dont Verlaine, dans l'article qu'il consacre à Cros, apparie ce poème à une des pièces en prose, « Le Meuble » sans parvenir à proposer une définition générique satisfaisante¹⁰. Le déplacement en position liminaire dans la section « Grains de sel », qui comporte les pièces les plus légères, notamment celles qui combinent métrique traditionnelle et oralité gouailleuse niellée d'apocopes, invite à considérer *cum grano salis* une poésie réaliste qui accumule les motifs bourgeois et populaires dans une démarche qui n'est pas sans rappeler les *Dixains réalistes*¹¹. Très logiquement, la section terminale du *Coffret de santal* retrouve ainsi une cohérence formelle et thématique que son nouveau titre vient sanctionner. Reste justement la question du titre : « École buissonnière » deviendra celui d'une pièce publiée dans *Le Chat noir* en 1887, reprise dans *Le Collier de griffes* en 1908, qui enchevêtre dans un triolet les motifs végétaux autour de la germination d'une « pensée » insolite qu'on devine celle du poète. Mais en 1873, ce titre peut faire signe du côté de la dissidence formelle et textuelle : en effet, ces pièces n'obéissent à aucune forme stable, on y reviendra, et abritent ce corps étranger qu'est « Le Hareng saur ». Le nouveau titre de la section insiste quant à lui sur une spécificité formelle, des textes « en prose » dans un recueil poétique, mais sacrifie bien à cette pente au louvoisement qui caractérise la structuration des recueils qui comprennent des avatars du poème en prose. De sorte que Cros maintient la composante expérimentale de ces fantaisies tout en les constituant en sous-catégorie générique de sa production. Il conserve également la suggestion d'une liberté singulière, pleinement originale, telle qu'elle se déployait dans le titre « École buissonnière » : il s'agit d'emprunter des chemins de traverse au gré des préférences du poète.

La section dans son dernier état se présente davantage comme un corpus unifié aboutissant à « un livre de vers grossi de fantaisies en prose¹² ». Le terme, choisi par Verlaine, s'il peut être pris en mauvaise part et suggérer un opportunisme éditorial de la part de Cros, gagnerait sans doute à être lu comme une discrète métaphore obstétrique. Le recueil de vers se trouverait alors fécondé par une section de proses, signalant ainsi le point névralgique d'une esthétique trop rapidement perçue comme superficielle ou naïve¹³. De fait, débarrassées de l'emblème incongru que constitue « Le Hareng saur », les « fantaisies en prose » conservent une unité tonale où la mélancolie méditative non dénuée d'angoisse domine, bien qu'elle ne soit pas exclusive. Ce n'est pourtant pas ce qui attire l'attention des rares comptes rendus, témoin celui d'Émile Blémont paru dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 22 juin 1873 qui, sans réfuter une certaine profondeur, ravale le recueil de Cros au rang de binteloterie parnassienne, dans un aperçu qui donne la primauté aux pièces de vers : « Des madrigaux musqués, des sonnets à l'ombre, des miniatures féminines finement peintes et montées richement, des élégies ciselées comme de petites urnes lacrymatoires destinées à la tombe de l'Amour défunt, le *Coffret* ne renferme guère autre chose. » Les fantaisies, dont plusieurs ont paru dans la revue, ne sont qu'à peine évoquées alors qu'elles ne cesseront d'acquiescer un pouvoir d'attraction sur le discours critique. Cette place souvent sous-estimée a toutefois été sporadiquement mise en lumière ; ainsi, André Barre, à propos de « Distrayeuse », évoque un texte « où, dans un style miroitant, pailleté, diamanté, s'épanchent les rêveries sensuelles de l'artiste, ce déluge de visions intérieures auquel tant de symbolistes iront après

⁹ Émile Verhaeren, *Impressions*, 3^{ème} série, 3^{ème} édition, Paris, Mercure de France, 1928, p. 40. Le texte avait initialement paru, avec des coupures, dans *La Société nouvelle* du 30 juillet 1891.

¹⁰ « Lisez encore ces choses, ni poèmes en prose (titre et forme bien affadis depuis ces maîtres, Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud), ni contes, ni récits, ni même histoires [...] » (« Charles Cros », art. cité, p. 814)

¹¹ Plusieurs poèmes de cette section ont déjà paru dans les *Dixains réalistes* en 1876 : « Gagne-petit », « Croquis de dos », « Cœur simple » et « Vue sur la cour ».

¹² Paul Verlaine, « Charles Cros », art. cité, p. 814.

¹³ Il y aurait une étude nécessaire à conduire sur la place de cette naïveté dans l'œuvre poétique de Cros qui multiplie les chansons faussement populaires et affiche une langue dénuée des artifices symbolistes.

lui «abreuver leurs Muses¹⁴». Ce sont encore ces fantaisies dont s'autorise plus de trente ans plus tard Maurice Blanchot pour décréter l'injustice faite à Cros dans l'histoire littéraire : il perçoit notamment dans « Lassitude », la pièce qui clôt la section, « l'un des plus rares [textes] qui soient, l'un des plus dignes de la mémoire universelle, [qui] exprime, dans le déchirement d'une crise pathétique, la fidélité aux mots simples et la foi désespérée en un langage naturel¹⁵ ». Malheureusement pour Cros, la singularité de ces pièces doit partiellement son existence à l'attraction qu'exercent d'autres astres considérables comme les *Petits Poèmes en prose* ou *Les Illuminations*.

L'ANGOISSE DE L'INFLUENCE

Les poèmes en prose de Cros pâtissent en effet d'un double compagnonnage qui tend à occulter leur caractère idiosyncrasique : d'une part celui du devancier par excellence, Baudelaire, pour lequel la catégorie générique ne pouvait se penser que comme problématique et dont les textes existent d'abord comme des interférences sur le plan contextuel de leur prépublication ; ensuite, celui du passant considérable que deviendra Rimbaud, à la fois maître ès vers et défri-cheur saisonnier de prose poétique, dont *Les Illuminations* constituent une pierre de touche progressivement excavée dans l'évolution du poème en prose au cours du dernier tiers du siècle. Ce n'est pourtant pas le Baudelaire du *Spleen de Paris* qui refait surface dans ces textes, du moins n'est-ce celui-ci qui se manifeste le plus spontanément. En effet, Cros convoque le poète des *Fleurs du mal* à l'ouverture de « L'Heure froide », rêverie mélancolique sur la dérélition nocturne des villes :

Les crépuscules du soir m'ont laissé tant de pierreries dans la mémoire, qu'il me suffit de prononcer ces mots « crépuscules du soir, splendeur des couchants » pour évoquer à la fois les souvenirs solennels de vie antérieure et les ravissements de jeunesse enivrée.

Et puis, après le crépuscule, la douce nuit transparente ou bien encore la bonne nuit, épaisse comme des fourrures¹⁶.

L'affleurement intertextuel est net et inscrit ce texte dans une filiation qui se prolonge tout en s'épuisant. Cette saturation par les titres et citations témoigne de la manière propre à une génération de s'incorporer l'héritage baudelairien. Thierry Chaucheyras ne s'y trompe pas, qui relève ces différents « opérateurs d'un renvoi double au passé » : « L'écho ouvre le texte au champ de la remémoration des textes, de sa prononciation présente, qui prolonge les émois de la lecture passée. Par ailleurs, comme le suggère la seconde strophe, souvenir et lecture active débouchent sur la pratique mimétique¹⁷. » Il paraît toutefois significatif que ces vestiges mémoriels ne concernent ici explicitement que l'œuvre en vers : Cros conjure *Les Fleurs du mal* pour mieux s'affranchir du *Spleen de Paris* et sa « tortueuse fantaisie¹⁸ », et donner à voir sa manière qui s'en distingue¹⁹. Par ailleurs, Cros va publier plusieurs de ses fantaisies dans la presse, mais non pas à la manière d'un Baudelaire qui dissémine ses *Petits Poèmes en prose* comme autant de bombes à fragmentations dans

¹⁴ André Barre, *Le Symbolisme*, Paris, Jouve et Cie, 1911, p. 274.

¹⁵ Maurice Blanchot, « Chronique de la vie intellectuelle. Charles Cros », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 juin 1944.

¹⁶ OC, p. 159-160.

¹⁷ Thierry Chaucheyras, « Verlaine – Cros : la reprise de la parole (ou, approche du texte lyrique hétérogène) », *Revue Verlaine*, 1996, n° 3-4, p. 92.

¹⁸ *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 275.

¹⁹ On comprend encore mieux la manœuvre de Cros pour peu que l'on prenne la mesure de la proximité et des écarts entre des textes comme « L'Heure froide » et « À une heure du matin ». Cros n'oublie sans doute pas l'autre poème homonyme du crépuscule qui figure dans les *Petits poèmes en prose*, où Baudelaire évoque « ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit. » (*Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 316) La reprise en prose d'un motif déjà traité en vers prend alors son sens dans une démarche de légitimation que reproduit Cros dans son propre texte.

les journaux : c'est déjà vers la petite revue que se tourne l'auteur du *Coffret de santal*. En effet, trois des « Fantaisies » ont paru dans *La Renaissance littéraire et artistique*²⁰. Contrairement à ce qui a pu se produire pour les poèmes en prose de Baudelaire publiés dans des journaux, les textes de Cros ne se constituent pas en genre par effet de différentiel ; au contraire, ils font souvent suite à des pièces de vers et s'intègrent dans le tissu conjonctif de la revue. On ne retrouve donc pas cette incompatibilité essentielle qui délimite en négatif le poème en prose dans la presse, comme le théorise Silvia Disegni :

Le choc de lecture ne peut être éprouvé qu'à partir du heurt de sections apparemment contradictoires de cette page, apparemment impossibles à concilier et pourtant coexistantes. L'oxymore, figure de la coexistence à l'intérieur d'une même unité poétique, ne ferait que représenter en l'organisant au niveau structurel et thématique la dissonance à l'œuvre dans l'ensemble de la page de journal. Elle favoriserait la perception du « bizarre », la perception, par le sujet, d'une sorte de hiatus entre les divers éléments « stridents » de l'oxymore, cette fois à l'intérieur de la même unité²¹.

Rien de tel pour les fantaisies de Cros qui s'insèrent dans une mosaïque spécifique résultant du voisinage de textes qu'on dira littéraires, de première ou seconde main, entre poèmes et critique²².

Si le versant versifié du recueil de Cros n'a guère suscité de controverses dans la littérature critique, le massif réduit des poèmes en prose, puisqu'il faut tenter de circonscrire cette catégorie, a fait l'objet de querelles de préséance. La même année que *Le Coffret de santal* paraît *Une Saison en enfer*, mais, surtout, Rimbaud compose une partie des *Illuminations*. Les exégètes dix-neuviémistes ont ferraillé pour déterminer qui de Rimbaud ou de Cros avait été influencé par les tentatives de l'autre. On peut prendre comme point de départ les hypothèses antagonistes d'Ian Lockerbie et Louis Forestier : le premier, qui suppose une influence des *Illuminations*, plaide pour une parodie de la part de Cros²³ ; le second a tenté de démontrer l'antériorité des pièces en question qui témoignent d'une recherche qu'une grande partie des contemporains partage dans le sillon sinueux du poème en prose²⁴. Forestier récuse l'intention parodique et s'efforce de rendre compte de la complexité de l'esthétique de Cros : « Les *Trois Aquatintes* (et, plus généralement, les *Fantaisies en prose*) ne jouent pas le double jeu de la parodie, mais avouent franchement les profondes aspirations du poète²⁵. » Sans nous aventurer dans la minutieuse et décourageante entreprise philologique de datation de manuscrits dont nous ne disposons pas, il nous paraît loisible de redonner aux « Fantaisies en prose » leur statut expérimental à part entière²⁶. Plus précisément, l'antagonisme critique de Lockerbie et Forestier peut sans doute se résoudre si on le lit comme un couplage délibéré de la parodie, voire du pastiche, et de la profondeur dont l'appréhension malaisée résulte de cette antinomie. C'est de cette manière que Forestier analyse la contexture humoristique de certaines pièces : « Elles s'inscrivent, mais d'une façon que l'humour insolite de leur présentation rend peu évidente, dans la ligne des plus graves questions que pose le *Coffret de Santal*²⁷. »

²⁰ « Le Meuble » (18 mai 1872), « Madrigal » (27 juillet 1872) et « Distrayeuse » (21 septembre 1872).

²¹ Silvia Disegni, « Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », *Études françaises*, 2008, vol. 44, n° 3, p. 77.

²² À titre d'exemple, « Le Meuble » succède à une « Romance sans parole » de Verlaine et une suite de quatre sonnets consacrée à « Don Quichotte » par Léon Valade ; « Distrayeuse » s'intercale entre la fin d'une suite poétique d'Armand Silvestre et un poème de jeunesse attribué à Barbey d'Aurevilly en hommage à Casimir Delavigne.

²³ Ian Lockerbie, « Rimbaud, Charles Cros et le poème en prose », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1963, 63^{ème} année, n° 3, p. 424-440.

²⁴ Suzanne Bernard ne tranche pas sur cette question mais se plaît à imaginer la réévaluation de Cros à l'aune d'une possible préséance de ses poèmes en prose (*Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 353-354)

²⁵ Louis Forestier, « À propos de Rimbaud et Charles Cros », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1964, 64^{ème} année, n° 2, p. 297.

²⁶ Le chercheur observateur, mais sans doute vététilleux, remarquera un vers de Cros qui pourrait être perçu comme une allusion métatextuelle savoureuse dans la pièce « Scherzo », où l'on lit cette prosopopée aux « Sourires, fleurs, baiser, essences » : « Illuminez ma fantaisie... » (*OC*, p. 85)

²⁷ « À propos de Rimbaud et Charles Cros », art. cité, p. 298

Sur le plan formel, on constate que les expérimentations de Cros sont sanctionnées par la publication en recueil : la disposition typographique du « Meuble » ménage des blancs entre chaque alinéa tandis que la prépublication en revue répartit ces derniers en massifs de volume variable allant de deux à sept unités ; « Madrigal » et « Distrayeuse » se présentent comme une succession de paragraphes sans espace en prépublication alors que le recueil les sépare nettement les uns des autres²⁸. Cette solution de continuité typographique est édifiante à un double titre : tout d'abord, elle montre que les innovations rimbaldiennes entrent en résonance avec l'ensemble des pratiques contemporaines autour de la poésie non versifiée²⁹ ; corollairement, les débats sur le dispositif de la ponctuation faible en fin d'alinéa, dont on peut voir un bon exemple dans « Distrayeuse », semblent tenir autant à des erreurs de mise en page ou des repentirs entre différentes étapes de publications qu'à des tentatives véritablement iconoclastes³⁰. Ensuite, Cros semble hésiter entre la puissance centrifuge du vers libre et l'attraction magnétique de la prose poétique³¹. La systématisation des blancs entre alinéas dans *Le Coffret de santal* indique une volonté de fixer et codifier une idiosyncrasie dans un ensemble de procédés stabilisés. Dans la généalogie du poème en prose telle qu'il l'élabore, M. Murat distingue « deux types ou deux versants. Le premier est celui de Bertrand, puis de Rimbaud : il va du poème en vers au poème non versifié. Le second est celui de Baudelaire. Il va de la prose à la prose : d'une prose courante – au sens sociologique plus qu'esthétique de ce mot – à un poème en prose, ce qui implique un changement de statut et un déplacement générique : autrement dit, la confection d'un objet littéraire³² ». Cros s'inscrit clairement dans la branche Bertrand-Rimbaud, ce qui explique qu'il range ses textes sous la bannière de la fantaisie, bien que cette dernière ne soit pas complètement étrangère à celle que Baudelaire évoque pour ses propres poèmes en prose ; dans tous les cas, il s'agit pour Cros de négocier une place dans le champ du poème en prose.

FANTASIES À LA MANIÈRE DE CHARLES CROS

Cros a manifestement le choix heureux lorsqu'il rebaptise cette section : tout se passe comme s'il avait intégré la tension entre une pratique et une reconnaissance générique, véritable symptôme d'une conscience « du caractère bricolé et fantaisiste d'une forme d'une beauté tout idéale » en même temps que marqueur d'une « option d'écrivain³³ », soit l'adoption d'une forme discriminante dans le champ littéraire restreint de l'avant-garde. La fantaisie habite l'œuvre et la figure de Cros : Laforgue voit en lui « un original, un fantaisiste³⁴ » tandis qu'Ernest Raynaud regrette que se mêlent « à ses succès un relent bohème et fantaisiste, un soupçon immérité de mauvais aloi³⁵ ». Cros ne revendique lui-même ce titre de fantaisiste qu'à travers ses choix éditoriaux. En effet, la redistribution du *Coffret de santal* dans sa seconde édition génère de nouvelles sections

²⁸ Les republications ultérieures dans *Le Chat noir* offrent des leçons variables : « Distrayeuse » (28 août 1886) et « Le Meuble » (11 septembre 1886) conservent les alinéas sans les blancs typographiques ; « L'Heure froide » (9 octobre 1886) reproduit la mise en page du volume.

²⁹ Voir à ce sujet Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », *Parade sauvage*, 2006, n° 21, p. 66-92.

³⁰ Jacques Bienvenu propose une analyse très pertinente de « Distrayeuse », espace de tensions entre poésie versifiée et poème en prose, mais constate que dans sa prépublication, un point remplace une virgule, « faussant tout le poème comme le montre la leçon du *Coffret de Santal*. » (*ibid.*, p. 91)

³¹ De même que « Le Hareng saur » est passé de la prose au vers, « Chanson de route arya » a connu un sort similaire, d'abord publié comme prose dans *La Renaissance littéraire et artistique* le 6 juillet 1873. On remarquera toutefois que cette version se présente typographiquement comme les « Fantaisies en prose » du *Coffret de santal*.

³² Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Editions Corti, coll. « Les essais », 2013, p. 197-198.

³³ Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, p. 152. Bertrand reprend l'expression *option d'écrivain* à Daniel Grojnowski qui la forge à propos de Huysmans.

³⁴ Jules Laforgue, « *Le Coffret de Santal* », *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, t. III, p. 119.

³⁵ Ernest Raynaud, « Charles Cros ou la leçon d'une époque », *Mercur de France*, 1^{er} janvier 1919, t. CXXXI, n° 493, p. 40.

dont « Drames et fantaisies » qui rassemble des pièces disparates, poèmes galants désabusés, petites vignettes et mêmes allégories politiques³⁶. Mais ce titre de section n'implique pas d'appropriation formelle ou générique³⁷ : il s'inscrit dans cet affadissement des termes de fantaisie et fantaisiste qui renvoient à l'activité de chansonnier³⁸, domaine qui n'est pas inconnu à Cros qui participe à l'aventure du Chat noir et se fait connaître pour les monologues popularisés par l'interprétation par Coquelin cadet³⁹. Cet alignement sur un usage qui n'a rien d'exceptionnel n'est pourtant plus effectif dans la section des « Fantaisies en prose », où le terme se resémantise. C'est ici encore à Baudelaire qu'il faut revenir et ses considérations sur la fantaisie en art⁴⁰ ; dans le *Salon de 1859*, il en propose une définition pour le moins ambiguë, arguant du fait que « la fantaisie est d'autant plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme tout liberté absolue ». Comme dans « Le Thyrses », il insiste sur la nécessaire maîtrise de qui s'y adonne :

Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent. Elle est la première chose venue interprétée par le premier venu ; et, si celui-là n'a pas l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses, elle est une inutilité horrible, elle est la première venue souillée par le premier venu⁴¹.

La fantaisie comme dynamique créatrice doit être contrôlée car elle constitue un principe énergétique dont la fugacité expose l'artiste à une déperdition stérile. Chez Cros, elle se développe dans un état toujours précaire matérialisant l'essence instable et labile du poème en prose. Si les « Fantaisies en prose » bénéficient en 1879 d'une forme d'homogénéité tonale, la structure de cette brève section illustre assez fidèlement le concept d'une chimère lyrique : on distingue une trajectoire qui s'ouvre sur deux pièces, « Distrayeuse » et « Le Meuble », où se déploie une fantaisie traditionnelle, à teneur merveilleuse, fournissant une échappatoire dans le farfêlu et la sensualité, et se clôt sur deux autres pièces beaucoup plus mélancoliques, « L'Heure froide » et « Lassitude », dans lesquelles on mesure une descente, voir une chute dans l'angoisse et la solitude. Au centre du dispositif, « Madrigal » s'anamorphose en vanité et ouvre « Sur Trois Aquatintes de Henry Cros », à l'onirisme débridé qui charma André Breton. Le couplage de la légèreté et de la gravité restitue non seulement l'oscillation intrinsèque de la fantaisie mais suppose également des lignes de fracture qui trahissent l'instabilité, générique comme métaphysique, qui travaille les textes et la section elle-même⁴². Et ce n'est pas par hasard que « Distrayeuse » est placé au seuil : le titre⁴³

³⁶ « La Blessée » représente clairement la France et son rétablissement après les épreuves de la guerre franco-prussienne et de la Commune tandis que « Trois Quatrains » fusionne thème patriotique et lyrique érotique, donnant à voir « L'incendie et ses rouges étendards » dominés par un « fier ange de paix ».

³⁷ Tout au plus peut-on gager avec Louis Forestier que Cros, sensible à la littérature allemande, ait pu être influencé par un volume d'œuvres de Heine traduites en français en 1865 justement intitulé *Drames et fantaisies* (voir *OC*, p. 1110).

³⁸ On souscrit, dans une certaine mesure, au constat de Bernard Vouilloux pour qui « la notion a lié de plus en plus étroitement son sort à des pratiques assumant ou revendiquant délibérément un statut d'art mineur ». (*Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, coll. « Lettres », 2008, p. 169)

³⁹ Gustave Kahn résume bien cette situation de la fantaisie fin-de-siècle : « C'était réaliser à côté du Théâtre et sous une forme littéraire ce que l'instinct populaire cherchait au café-concert : de l'essence de fantaisie brièvement présentée. » (*Silhouettes littéraires*, Paris, Éditions Montaigne, s. d. [1925], p. 56)

⁴⁰ Pour un examen minutieux de la notion de fantaisie romantique, nous renvoyons à Filip Kekus, « Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique », dans « *Un livre d'art fantasque et vagabond* ». *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, André Guyaux (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série Études dix-neuviémistes », 2010, p. 43-65.

⁴¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 644-645.

⁴² Thierry Chaucheyras postule une hypothèse de lecture convergente à la nôtre : « Un thème récurrent chez Cros, et un mode de figuration fréquent dans nombre de ses textes, consiste en une superposition de divers espaces de référence et de représentation – mais imparfaite, fragilisée, entachée de parodie. » (« Verlaine – Cros : la reprise de la parole », art. cité, p. 103)

⁴³ Cros expérimente à la manière de Tristan Corbière qui forge à la même époque le néologisme « Décourageux ». Pierre-Olivier Walzer établit quant à lui un rapprochement avec *La Sourieuse*, nouvelle de Germain Nouveau que Cros

suggère un phénomène de déviation, de dérive diffractée dans une série de tensions⁴⁴ ; affrontement entre le sujet lyrique et *Elle*, dont on ne sait s'il s'agit de l'égérie Nina de Villard, de la Femme ou bien même de la Muse, dans une polarisation qui oppose d'un côté l'écriture, les « visions » du théâtre spirituel de l'inspiration qu'elle tente de capturer, et de l'autre, la sensualité de la femme mêlée à l'attrait sensoriel des « fleurs de réséda, de jasmin et d'autres petites fleurs rouges, jaunes et bleues ». En définitive, s'installe une tension d'ordre magnétique qui fait osciller l'écriture entre risque de dispersion et effort de fixation :

Le dernier vers de la strophe restait à souder. C'est ainsi qu'*Elle* m'en a empêché, et que la vision au regard vert s'est enfuie, ne laissant dans la strophe ouverte que son manteau de voyageuse et un peu de nacre de ses ailes.

Oh ! la distraeuse !... J'allais lui donner le baiser qu'elle attendait, quand les visions remuantes, les chères émigrantes aux odeurs lointaines ont reformé leurs danses dans ma fantaisie⁴⁵.

Cette tension initiale s'inscrit en outre dans un espace métatextuel : cette fantaisie « pose par son histoire (récit d'un poète écrivant en vers) et sa structure ("strophe" ouverte comme celle que le narrateur décrit) la question du poème en prose⁴⁶ ». Y coexistent des tentatives d'adaptation de la prose au vers⁴⁷ (réurrences de syntagmes autour du motif floral qui ouvre et ferme le poème ou bien de la plume « criant comme une hirondelle sur un lac ») et un blanchiment typographique à la Bertrand, dans une synthèse qui laisse place au doute sur la tentative versifiée (a-t-il fini son dernier vers ? et ce dernier vers est-il le prélude à la prose ?). De l'échec, en tout cas de sa mise en scène, peut bien naître la poésie nouvelle⁴⁸.

On peut alors suivre une seconde piste qui relie « Le Meuble », « Madrigal » et « Sur Trois Aquatintes d'Henry Cros » : le bibelot devient le réceptacle de ces tensions multiples et les incorpore dans le tissu du texte. « Le Meuble » propose une vision fantastique qui s'appuie sur le phénomène de miniaturisation et le basculement depuis l'univers familier vers l'arabesque onirique et il y aurait sans doute des liens à établir entre ce texte et « Le Buffet » de Rimbaud. Cros évoque la qualité de voyant du poète qui doit avoir « le regard bien rapide, l'oreille bien fine, l'attention bien aiguisée », « un œil particulièrement exercé, minutieux et rapide » pour surprendre le spectacle miniature, à la manière d'un diorama, dans les recoins du meuble. La dispersion menaçante du poème liminaire connaît une résurgence dans le risque de disparition du phénomène qui doit être fixé par la rétine et l'écriture :

Puisque, si l'on ouvre le meuble, les lumières et les feux s'éteignent ; les invités, élégants, coquettes et vieux parents disparaissent pêle-mêle, sans souci de leur dignité, dans les glaces, couloirs et colonnades ; les fauteuils, les tables et les rideaux s'évaporent⁴⁹.

L'évanouissement de l'illusion, qui n'est peut-être qu'une hallucination, redouble la précarité de la description : là encore, métonymiquement, le meuble est comme une variation du coffret conte-

publiera dans *La Revue du Monde nouveau* en avril 1874 (Lautréamont-Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1212).

⁴⁴ Sur le principe opérateur de tension dans le poème en prose voir Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, coll. « Belin sup », 1996, p. 207-212.

⁴⁵ OC, p. 152. Ce « regard vert » est peut-être une réminiscence de « la petite folle monstrueuse aux yeux verts » de « La Soupe et les nuages ».

⁴⁶ Jacques Bienvenu, art. cité, p. 90.

⁴⁷ Ce que Louis Forestier appelle « la chaîne d'acier du poème, projection de la chaîne éternelle du temps ». (*Charles Cros, l'homme et l'œuvre*, ouvr. cité, p. 382)

⁴⁸ Le même processus se déroule dans « L'Alchimiste » d'Aloysius Bertrand : l'alchimiste déplore son incapacité à s'assimiler la science de Raymond Lulle et bascule dans une rêverie qui le met aux prises avec un salamandre, comme si la vigilance barrait la route à la création et que celle-ci naissait davantage d'un accident que d'un projet.

⁴⁹ OC, p. 155.

nant des merveilles fugaces qui nécessitent l'attention du lecteur à l'affût, car la cristallisation du poème en prose demeure fugitive. « Madrigal » ne dit pas autre chose :

Le temps, implacable alchimiste, épuisera le chaud parfum du santal.

Mais ces mots, écrits sur votre éventail, subsisteront, et vous y trouverez encore les immatériels parfums du souvenir⁵⁰.

Sur fond de *memento mori* en équilibre entre deux formes de dispersion, selon que la « chair, aurore palpable, sera emportée tout à coup par la colère du sort ou de l'homme ; ou bien [qu']elle se desséchera lentement au vent de la vieillesse, pour se dissoudre enfin dans la terre brune », subsiste le pouvoir évocateur et proprement fantaisiste du verbe poétique qui assemble les éléments du « tableau de votre éclatante jeunesse ». Il s'agit bien d'une rapide incandescence de l'imagination où « [l']idée parfois s'illumine d'éclairs. Certaines images vibrent comme une flèche lancée en plein azur⁵¹ ». Laforgue allait jusqu'à reconnaître « parfois éblouissement, comme dans le style de Goncourt⁵² ». Le madrigal adressé à la dame est doué de ce même pouvoir d'illumination : « Vous en serez éblouie et ravie, comme nous sommes éblouis et ravis quand vos cheveux de cuivre se déroulent sur vos épaules⁵³. » Tandis que « Madrigal » annonce la coloration funèbre des dernières pièces, les « Trois Aquatintes » viennent clore à la fois le miroitement du bibelot (meuble, éventail, peintures) et le déploiement chatoyant de la fantaisie coruscante. En effet, elles se donnent à voir comme des ekphraseis, et en ce sens elles s'inscrivent dans un sous-genre du poème en prose, et tracent les limites de l'inoffensive rêverie : « Effacement » fait vaciller les tonalités entre merveilleux onirique annonçant le cinéma de Méliès et aveu d'une lucidité vacillante dans cette projection de « La raison de M. Igitur, à destination de la lune ! », tandis que « Vanité sous-marine » réactive « Madrigal » tout en établissant un parallèle entre « Amphitrite » et « les nymphes parisiennes⁵⁴ qui vont au bois » qui débouche sur un discours rapporté glaçant de réalisme cynique : « N'est-ce pas d'ailleurs de la bienfaisance que de charmer gratuitement les yeux de tant de pauvres gens⁵⁵ ? » Cette clause est d'ailleurs à double entente comme à double détente car elle peut aussi être lue comme la déploration du poète ravalé au rang d'amuseur bénévole. « Le Vaisseau-piano » qui plonge finalement le lecteur au cœur de « l'océan de la fantaisie » entretient peut-être des rapports intimes avec *Le Bateau ivre*, mais il rejoint également Baudelaire par un sentiment d'absurdité déjà perceptible dans « Chacun sa chimère⁵⁶ » ; en effet, ce vaisseau farfelu démarre pour une destination inconnue :

Quelle route ? et à quel port conduit-elle ? Les rameurs n'en savent trop rien, ni le timonier. Mais ils vont, sur l'océan de la fantaisie, toujours en avant, toujours plus courageux⁵⁷.

C'est devant cette impasse métaphorique que la section connaît un nouvel infléchissement : les deux derniers textes installent une atmosphère pesante et amorcent un mouvement de descente. « L'Heure froide » convoie un sentiment de menace de dissolution dans le néant derrière les mo-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁵¹ Ernest Raynaud, art. cité, p. 66.

⁵² Jules Laforgue, art. cité, p. 120.

⁵³ *OC*, p. 156.

⁵⁴ Cette formule est elle-même ambiguë car elle joue sur un double effet : celui de l'analogie métaphorique et celui de la référence antonomastique. Car le terme de *nymphé* désigne également une courtisane ou fille publique, comme le révèle la *Biographie des nymphes du Palais-Royal et autres quartiers de Paris* d'Émile Marco de Saint-Hilaire parue sous le pseudonyme de Modeste Agnès en 1823.

⁵⁵ *OC*, p. 158.

⁵⁶ « Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres ; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher. » (*Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 282)

⁵⁷ *OC*, p. 159.

tifs giratoires et vibratiles qui font défiler les décors urbains « de féerie » jusqu'à l'extinction nocturne. Cette hantise de la disparition, retournée dans la solitude du poète, trouve dans l'heure froide un suspens autant qu'un point de bascule : c'est « l'instant vrai » ouvert aux multiples, à la déambulation comme au repli vers une mort qui rassemble poète et bourgeois dans leurs alcôves respectives. Cette « indécision entre expérience de l'intérieur et de l'extérieur à la fin du poème [...] semble désigner l'inconfortable situation de l'auteur post-baudelairien, pris entre prose poétique et poésie versifiée⁵⁸ ». Se creusent toujours plus avant, dans une vrille inéluctable, à la fois la forme sans morphologie générique et le simulacre de la fantaisie, de sorte que « la gaieté est sapée, tant par l'effondrement de la fantaisie hallucinatoire que par la constance avec laquelle celle-ci s'impose au poète malgré tout “moderne”⁵⁹ ». À cette aune, « Lassitude » achève un processus de démantèlement et de recombinaison de la fantaisie ; variation sur le poète maudit, prophète promis à la vindicte et « à la fureur des empressés », le poème obéit à un principe de dénivellation psychologique et lyrique. En effet, d'une part, les alinéas alternent entre ascension spirituelle et créatrice, dans un « ravissement » lénifiant, et brusque chute sous l'action de « la fièvre pesante » qui « fait redescendre » le poète « en bas ». Déchu, ravalé au rang de ses semblables, il croit faire l'expérience de la folie :

Les ravissements, les instants où je savais tenir l'univers en ma main royale, ont été bien courts et bien rares. Presque aussi rares sont pour moi les périodes de pensée normale. Le plus souvent je suis impuissant, je suis fou ; ce dont je me cache au dehors, sous les richesses conquises aux bonnes heures⁶⁰.

Le texte prend ici la forme d'un carnet intime dans lequel le sujet psychotique inscrit ses observations révélatrices d'une perception distordue de la réalité qui lui fait confondre démence et santé mentale⁶¹. D'autre part, le texte procède à une dévitalisation du verbe poétique : en effet, tout se passe comme si Cros récrivait « L'Albatros » en retranchant l'allégorie typique de Baudelaire, n'aboutissant qu'à des questions rhétoriques. Il s'agit bien là d'une contre-épreuve de la fantaisie noire qui allie recours au poème en prose et exténuation de la métaphore, et l'image de l'âme comme « maison désertée par les serviteurs » s'étiole au bout de deux alinéas, ne renvoyant qu'à l'impossibilité d'accéder aux « merveilles [...] rapportées de tant de voyages ». La section se clôt donc sur une perspective pour le moins inquiétante où la fantaisie est le stigmate du poète et l'autre nom de sa malédiction.

Les « Fantaisies en prose » constituent bien un véritable laboratoire poétique, un espace privilégié où Cros a pu s'aventurer sur les territoires du poème en prose, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Yves Vadé. C'est aussi un point nodal de la poétique de Cros en ce sens que ces textes posent le problème de la métamorphose générique de la poésie sans apporter de réponse définitive. La fantaisie de Cros est aussi une manière, au sens où Gérard Dessons l'entend, soit « le processus qui transforme l'écriture et la pensée en inventions de formes et de valeurs, de formes qui sont des valeurs, c'est-à-dire en pratiques historiques individuantes⁶² ». Mais, en tant que fantaisie, elle est pétrie de labilité et ne connaît qu'une manifestation fugace, un miroitement intermittent qui s'apparente aux modes de communication entre planètes que Cros lui-même a théorisés : « Oui, cette petite lumière suffit à transporter tout un monde dans un autre. Dans les rythmes de ses apparitions et de ses disparitions, peuvent s'incarner toutes les essences percep-

⁵⁸ Thierry Chaucheyras, art. cité, p. 104-105.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁰ *OC*, p. 162.

⁶¹ Sur les points de contact entre écriture et psychopathologie dans certains textes de Cros, on pourra utilement consulter Arnaud Bernadet, « La Contagion de l'écho : “L'Obsession” de Charles Cros », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 2014-2015, vol. 43, n° 1-2, p. 63-78.

⁶² Gérard Dessons, « La manière est le poème même », *Littérature*, 1995, n° 100, p. 87.

tibles et concevables. Et en cela, rien de miraculeux ni d'étrange⁶³. » Cette intermittence même porte en elle la menace d'un échec et la fantaisie son propre principe de discrédit⁶⁴. De sorte qu'entrent en résonance le tremblé de la forme avec la hantise d'une disparition.

Antoine Piantoni
CELLF 19-21
Université Paris Sorbonne

⁶³ « Étude sur les moyens de communication avec les planètes », *OC*, p. 519.

⁶⁴ La logique de l'entreprise poétique, de Cros comme de beaucoup de ses contemporains, s'articule à la possibilité d'une communauté avec le lectorat, et « ce n'est pas tant la difficulté d'écrire qui se fait objet (sujet) d'écriture, mais bien la trop grande facilité à écrire quoi que ce soit, mais qui ne vaille [sic] pas la peine d'être entendu. Moins que de n'être pas "compris", c'est véritablement de la crainte de n'être pas lus que les textes lyriques post-baudelairiens sont plus ou moins explicitement pétris. » (Thierry Chaucheyras, art. cité, p. 101)