

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### Sortir du livre

Saint-Amand, Denis

*Published in:*  
Parade Sauvage

*DOI:*  
[10.15122/isbn.978-2-406-09919-2](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09919-2)

*Publication date:*  
2019

*Document Version*  
Version revue par les pairs

### [Link to publication](#)

*Citation for published version (HARVARD):*

Saint-Amand, D 2019, 'Sortir du livre', *Parade Sauvage*, numéro 30, pp. 301-305.  
<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09919-2>

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## COMPTES RENDUS

### SORTIR DU LIVRE

Nicolas Valazza, *La Poésie délivrée. Le Livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, 2018.

L'ouvrage de Nicolas Valazza s'inscrit dans la constellation de travaux qui, au cours des dernières années, ont eu à cœur de dépasser ce qu'Alain Vaillant nomme la « bibliolâtrie » de l'histoire littéraire<sup>1</sup>, en visant à sortir d'un réflexe commun assimilant la littérature au livre pour interroger la façon dont le fait littéraire se déploie aussi sur bien d'autres supports<sup>2</sup>. Fondamental et présentant l'avantage d'être immédiatement saisissable, l'objet-livre a longtemps éclipsé une série de pratiques communicationnelles cruciales au sein du champ littéraire : le phénomène est évident pour les spécialistes du théâtre, qui se penchent à la fois sur le texte et sur la façon dont celui-ci est performé ; il l'est moins pour ceux qui étudient la poésie et qui gagnent, pour rendre compte de l'état des pratiques, à interroger la publication de pré-originales dans la presse, les témoignages relatifs à la lecture cénaculaire ou l'investissement de canaux « sauvages », selon le mot de Jacques Dubois<sup>3</sup>. Les différents espaces susceptibles d'accueillir l'œuvre infléchissent directement celle-ci, en ce qu'ils déterminent le cadre de son énonciation et invitent à s'y plier ou – à tout le moins – à y réagir, mais ils nourrissent aussi l'imaginaire du monde des lettres, dont il font intégralement partie.

Comme l'écrivait judicieusement Marie-Ève Thérénty, en invitant à une prise en considération des conditions matérielles de

---

<sup>1</sup> Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 11.

<sup>2</sup> Voir notamment, à ce sujet, Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, PU Nanterre, 2017 ; Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160 et 192, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, T. 1 et 2, 2010 et 2018 ; Denis Saint-Amand (dir.), *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 8, n° 1, « La Littérature sauvage / Literature Unbound », [En ligne], 2016.

<sup>3</sup> Dans *L'Institution de la littérature*, Jacques Dubois forgeait l'expression « littératures sauvages » pour désigner les œuvres « qui ne participent d'aucun des réseaux [habituels] de production-diffusion, qui s'expriment de façon plus ou moins spontanée et se manifestent à travers des canaux de fortune ». (*L'Institution de la littérature* [1978], Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005, p. 192.)

réalisation des œuvres, « la poétique du support se place aussi en amont au moment de la conception de l'œuvre et s'intéresse à la manière dont la connaissance du champ éditorial et la prise en compte des possibilités matérielles existantes influencent la genèse de l'œuvre<sup>4</sup> » ; le contexte de production d'une œuvre peut aussi être marqué par une réduction de l'espace des possibles éditoriaux et entraîner la nécessité de sortir du livre : c'est le postulat défendu par Nicolas Valazza qui, en se fondant sur les cas de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé, cherche à saisir les modifications du rapport à l'objet-livre qui se font jour dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'auteur rappelle de cette façon que, si le moment 1820 a vu certains recueils accéder à un statut de *best-sellers* (les *Méditations poétiques* de Lamartine en tête), l'offre en matière de poésie a rapidement dépassé la demande : le champ, marqué par le renouvellement d'une figure du poète jouant de la mythologie du génie, s'est trouvé confronté à une manière de surproduction qui va jusqu'à orienter les représentations romanesques de la période (c'est, notamment, le cas de Lucien de Rubempré peinant à trouver un éditeur pour ses *Marguerites*). Confrontée par ailleurs à la popularisation du roman, qui s'impose peu à peu comme le genre le plus consommé, la poésie n'est plus en position de force au mitan du siècle, et les possibilités de publication se trouvent réduites.

Minutieuse et stimulante, l'analyse de Valazza nuance la radicalité du titre et, surtout, de la quatrième de couverture, qui semble forcer quelque peu la problématique en annonçant que « Confrontés à des difficultés croissantes, devenues souvent insurmontables, dans leurs tentatives respectives de publier des livres, [Verlaine, Rimbaud et Mallarmé] ont été contraints de trouver d'autres supports d'inscription et de diffusion pour leurs œuvres (le volume collectif, la petite revue, l'album, le livre d'artiste, etc.), en marge de l'édition régulière. » Il ne s'agit pas tant de postuler la disparition du livre, mais de mesurer comment celui-ci est mis *en question* durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comment le rapport à cette réalité livresque se renégocie, sans que

---

<sup>4</sup> Marie-Ève Thérénty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale », dans *Communication et langage*, n° 166, 2010, p. 3-19.

celle-ci ne cesse pour autant de poindre à l'horizon — comme un objectif à atteindre, mais pas de n'importe quelle façon.

Au-delà de la situation du monde de l'édition, cette renégociation, il faut en convenir, est largement contrainte par les aspérités émaillant les trajectoires personnelles des trois poètes. Cheminant dans leurs œuvres respectives avec beaucoup d'aisance, Nicolas Valazza rappelle combien leurs rapports aux éditeurs ont pu se révéler compliqués. L'aventure parnassienne elle-même procédait d'une nécessité de sortir du régime de singularité développé par la période romantique pour permettre l'émergence d'une collectivité susceptible de renouveler l'activité poétique : le projet du *Parnasse contemporain*, croisant les formes de la revue et de l'anthologie, débordait en cela le recueil individuel pour donner à lire une escouade de poètes, par volonté de faire front contre la « ridicule fièvre » qui affecte certains romantiques (la formule est de Glatigny, auquel Valazza consacre d'excellentes pages), mais aussi parce qu'un tel rassemblement peut être rentable sur le plan économique (chaque livraison étant susceptible d'être achetée par les amis respectifs de chaque contributeur) — ce qui permet de relativiser la propension d'un Leconte de Lisle à privilégier le succès d'estime à l'accumulation de capital économique, en considérant que la mythologie d'une élite artiste coupée des vicissitudes du monde peut aussi s'appréhender comme une façon de transformer à son avantage de faibles chiffres de vente.

On connaît déjà bien les difficultés que les trois poètes étudiés ont connues vis-à-vis du Parnasse : après avoir participé à la revue-anthologie, Verlaine et Mallarmé sont refusés, tout comme Charles Cros, par le jury chargé de composer le recueil de 1875, pour des raisons tenant à leur axiologie, à la qualité de leurs textes voire pour des motifs plus prosaïques<sup>5</sup> ; Rimbaud, lui, s'était promis de figurer un jour au sommaire de la revue, avant de découvrir, au contact de la clique parnassophile lors de son bref séjour parisien, qu'il n'avait pas grand-chose en commun avec les membres les plus zélés de la mouvance. Si l'on se souvient du fameux rappel à l'ordre de Lemerre à Verlaine au lendemain de la Commune, à l'occasion d'une lettre dans laquelle l'éditeur invitait le poète à se départir de ses choix politiques et de sa jalousie, il n'est pourtant

---

<sup>5</sup> C'est le cas pour Cros, dont Anatole France refuse les propositions parce qu'il jalouse la relation qu'il a entretenue avec Nina de Villard.

pas aussi certain que les sympathies communardes de Verlaine et Cros les aient directement condamnés à être « écartés du circuit éditorial légitime » (p. 86). Pour Rimbaud, Verlaine et Cros, l'*Album zutique*, auquel Valazza consacre des pages solides, a tenu lieu de défouloir et de laboratoire, mais la clandestinité de ce projet potache a permis à ses contributeurs de jouer un double jeu — en continuant, par exemple, à participer aux réunions parnassophiles des Vilains Bonshommes et à solliciter Lemerre pour d'éventuels projets de publication. Après la Commune, Verlaine a certes été désavoué par Leconte de Lisle, mais sans qu'une excommunication immédiate ne soit prononcée ; Cros, lui, a publié la première édition du *Coffret de Santal* chez Lemerre en 1873, tandis que l'entreprise des *Dixains réalistes* n'a pas investi « les marges clandestines du livre » (p. 103), mais a paru à l'enseigne de La Librairie de l'eau-forte, en 1876.

L'auteur semble parfois amplifier la situation éditoriale de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et quelques autres sur lesquels il se penche ponctuellement en saisissant une poésie délivrée « qui ne parvient plus à franchir le seuil du livre » (p. 109) ; il n'en a pas moins raison de pointer les logiques d'une production qui dépasse ce seul support livresque pour se déployer dans des espaces protéiformes qui infléchissent ses formes. Raison, aussi, d'appréhender les représentations que les différents auteurs se font de leur activité et de leur rapport au livre : de Verlaine, dont il relit admirablement les *Romances sans paroles* et *Cellulairement*, Valazza note qu'il « s'est acharné à poursuivre la quête d'un livre évanescant » (p. 157) ; de Mallarmé, déçu par la composition de ses pièces dans le *Parnasse contemporain* (qui ne tenait pas tout à fait compte de ses recommandations) et exigeant par la suite un soin habituellement réservé au livre d'artiste, il montre comment sa poursuite d'une absolue perfection ne cesse de retarder la concrétisation de ses publications ; quant à Rimbaud, l'auteur rappelle bien comment il se situe en rupture avec l'horizon d'attente de son époque, rendant sa poésie peu susceptible d'être accueillie par des éditeurs peu enclins au risque financier, à plus forte raison dans un domaine poétique moins rentable qu'à l'époque romantique — néanmoins, si Valazza postule que « au moins à partir du "Bateau ivre", et d'autant plus dans les feuillets de l'*Album zutique*, Rimbaud s'était résolument détaché du lyrisme traditionnel et du livre comme support » (p. 176), ce livre demeure

## COMPTES RENDUS

une finalité, comme en témoignent, sur la même page, l'évocation de la genèse d'*Une saison en enfer*, que le poète lui-même présente comme un « Livre païen ou Livre nègre » avant d'annoncer que « [s]on sort dépend de ce livre ».

Audacieux, pertinent et excellemment documenté, l'ouvrage de Nicolas Valazza se donne en définitive à lire comme une synthèse des stratégies développées par trois des plus importantes figures de la littérature française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour tracer leur voie dans un milieu éditorial moins favorable à la production poétique, sans renoncer à aboutir au livre, mais en envisageant les autres possibilités permettant de mener cet objectif à bien. Les expérimentations relevées, de l'*Album zutique* à l'objet d'art qu'est le *Coup de dés*, permettent d'avancer que sortir du livre, c'est aussi et surtout se donner les moyens de refuser l'achèvement pour miser sur une poétique du *work in progress*, et conserver ainsi le caractère dynamique et fluctuant d'œuvres appelées à secouer les structures et les habitudes du monde de la poésie.

Denis SAINT-AMAND  
FNRS – UNamur