

Université Stendhal – Grenoble III  
UFR des Lettres et Arts

Traverses 19-21  
Équipe ECRIRE (Crise de la Représentation)

Mémoire de Master 2 de recherche

Directeur de recherche : Jean-Pierre BOBILLOT, Professeur des Universités

Mutations des pratiques poétiques :  
1878 – 1914,  
Maurice ROLLINAT, Marie KRYSINSKA,  
Valentine DE SAINT-POINT

présenté par Élodie GADEN

Juin 2009

# Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Bertrand Vibert qui m'a fait découvrir Maurice Rollinat en 2005 et a fait naître chez moi le goût pour la recherche, en me guidant et en me conseillant, lors de mes débuts tatônnants de Master 1 : il a fait naître une passion durable pour les auteurs décadents de la fin du XIX<sup>e</sup>.

J'espère que ce mémoire de deuxième année sera également un remerciement suffisant à la confiance que Jean-Pierre Bobillot m'a accordée. Il a ouvert les horizons de ma pensée à la poésie sonore, et ses performances sonores ont éclairé mon approche de la poésie et m'ont permis de développer un regard critique sur la littérature et l'histoire littéraire.

Je fais enfin un clin d'œil aux internautes qui, prenant connaissance de mon mémoire sur Maurice Rollinat mis en ligne sur mon site [www.lettres-et-arts.net](http://www.lettres-et-arts.net), m'ont apporté leur soutien, leurs encouragements et m'ont même envoyé des documents sur les poètes du Chat Noir.

# Table des matières

<b>Remerciements</b>	<b>1</b>
<b>Introduction générale</b>	<b>6</b>
<b>Méthode</b>	<b>6</b>
<b>Problématisation</b>	<b>8</b>
<b>Explication raisonnée du choix du corpus</b>	<b>11</b>
<b>Mots-clés</b>	<b>14</b>
<b>I « La poésie n’avance qu’à coups d’audace » : nouveautés des pratiques poétiques</b>	<b>15</b>
<b>1 Naissance de nouveaux lieux de production poétique</b>	<b>17</b>
1.1 Les Hydropathes ou la « renaissance littéraire pour le Vieux Quartier latin » . . . . .	17
1.2 La « Métachorie » : danse et poésie de Valentine de Saint-Point . . .	20
<b>2 La poésie performance</b>	<b>23</b>
2.1 Naissance de « l’auteur interprète » . . . . .	23
2.2 La mise en scène : une contre-intimité ? . . . . .	27
<b>3 Mutation médiologique</b>	<b>30</b>
3.1 Les trois âges de la poésie selon Casteras . . . . .	30
3.2 Médiologie : définition et enjeux . . . . .	31
3.3 L’oubli expliqué par la mutation médiologique ? . . . . .	34
3.3.1 Apollinaire : le fondateur d’une réflexion médiologique ? . .	34
3.3.2 Rollinat, Krysinska, Saint-Point : les oubliés médiologiques	35
<b>Conclusion</b>	<b>38</b>

<b>II</b>	<b>La place du corps et de la voix dans les pratiques poétiques</b>	<b>39</b>
<b>4</b>	<b>Une poésie incarnée</b>	<b>43</b>
4.1	Évolution du rapport au corps du XVIII <sup>e</sup> au XX <sup>e</sup> siècle . . . . .	43
4.1.1	<i>Un corps, des corps</i> . . . . .	43
4.1.2	Le XIX <sup>e</sup> siècle, ou l'emprise de la religion . . . . .	45
4.2	Femme et corps . . . . .	46
4.2.1	La femme tentatrice . . . . .	46
4.2.2	Corps et danse : vers une « écriture corporelle » ? . . . . .	47
4.3	Valentine et la Métachorie . . . . .	49
4.3.1	Valentine contre ses contemporain(e)s . . . . .	49
4.3.2	La Métachorie, danse de l'Esprit . . . . .	50
4.3.3	Désir et corps chez Valentine de Saint-Point . . . . .	52
4.4	La surfemme nietzschéenne : une nouvelle conception de la femme	54
<b>5</b>	<b>« Je crie donc je suis »</b>	<b>58</b>
5.1	« A cry et à cors » . . . . .	59
5.2	« La Voix », <i>Les Névroses</i> . . . . .	62
5.3	« Kry-cri » . . . . .	66
	Conclusion . . . . .	68
<b>6</b>	<b>Désacralisation et déchristianisation</b>	<b>70</b>
6.1	« La voix est un objet de jouissance » (Michel Poizat) : pouvoir subversif de la voix . . . . .	71
6.2	Faire descendre l'art de son piédestal symbolique et « écorcher » la littérature : la question (épineuse) de l'avant-garde . . . . .	77
6.3	Un art des « bruits » ? . . . . .	81
	<b>Conclusion</b>	<b>86</b>
<b>III</b>	<b>Vers la poésie scénique</b>	<b>89</b>
	Définir la poésie sonore . . . . .	90
	Naissance d'une lignée oubliée . . . . .	92
	Place de Valentine de Saint-Point dans cette lignée . . . . .	93
<b>7</b>	<b>L'art, une attitude existentielle ?</b>	<b>94</b>
<b>8</b>	<b>De la poésie comme performance à l'œuvre d'art totale</b>	<b>101</b>
<b>9</b>	<b>La poésie, un vivier expérimental et exploratoire</b>	<b>104</b>
9.1	Le monologue fumiste . . . . .	104
9.2	Le théâtre d'ombres . . . . .	106
9.3	Les improvisations . . . . .	106

<b>Conclusion : apprendre à lire l’histoire littéraire autrement</b>	<b>110</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>115</b>

# **Introduction générale**

# Méthode

Ce travail de Master 2 s'inscrit dans la lignée de celui que j'avais effectué en Master 1, en même temps qu'il en dépasse les enjeux. En effet, mon précédent mémoire, intitulé « Pourquoi lire *Les Névroses* de Maurice Rollinat ? », avait pour ambition, à partir d'une œuvre donnée, de faire émerger les spécificités et originalités thématiques et stylistiques propres à son auteur, mais aussi de faire découvrir tout un contexte de création artistique largement oublié. La méthode qui a guidé ce travail a donc consisté à partir d'une œuvre particulière – le recueil intitulé *Les Névroses*<sup>1</sup> –, pour montrer dans quelle mesure celle-ci pouvait apparaître à son tour comme le signe, ou le symptôme, d'autre chose : le révélateur d'une pratique littéraire plus générale, liée à un mouvement littéraire – le décadentisme, et à une époque – les années 1880.

Au fil de cette réflexion, me sont apparus, aux côtés de Maurice Rollinat, un certain nombre d'artistes dont la particularité était de fréquenter les cabarets des Hydropathes et du Chat Noir et de mettre en scène, eux-mêmes, leurs poèmes devant un public. S'il a été le représentant phare de cette manière d'exécuter les poèmes et de cet engouement qui gagna alors la bohème parisienne, Maurice Rollinat n'a pourtant pas été *le seul*. Je suis donc partie du postulat que cette pratique poétique – non relayée par l'histoire littéraire, qui a même oublié le nom de celui qui en fut le principal représentant – pouvait avoir des causes et des implications dans l'histoire de la poésie française et qu'elle pouvait être elle-même un symptôme de quelque phénomène aujourd'hui oublié, qui se tramait alors.

Partie du constat que ces poètes furent *oubliés*, j'ai cherché quelles pouvaient être les différentes réalisations formelles, les attitudes aussi, permettant d'expliquer cet oubli.

Une intuition de départ est née : et si la pratique de Maurice Rollinat était révélatrice d'une *mutation* dans la pratique poétique de l'époque ? Ma démarche critique a ensuite essayé d'expliquer ce phénomène et non seulement de le constater.

---

<sup>1</sup>Maurice Rollinat, *Les Névroses*. Éd. critique par Régis Miannay. Paris : Minard « Lettres Modernes », 1972 [1883]. – 441 p.

J'ai donc cherché, en dehors du seul cas de Rollinat, dans toute une génération, à dégager de grands axes de signification qui permettent de relier entre eux des électrons libres oubliés de l'histoire littéraire, tout en essayant de comprendre ce qui fait la spécificité commune à ces pratiques, au-delà des cas particuliers.

Ma démarche critique se situe donc à mi-chemin entre le désir de faire le point sur des figures particulières et oubliées pour les faire connaître, et le désir de dépasser ces cas particuliers pour contribuer à la reconnaissance d'une histoire *parallèle* de l'art.



# Problématisation

Un constat s'impose quand on évoque les noms de Maurice Rollinat, Marie Krysinska et Valentine de Saint-Point : une frange très minime de la population – y compris, de la population lettrée et même des lecteurs de poésie – les connaît. Tombés dans l'oubli depuis des dizaines d'années, ils ont pourtant été appréciés et reconnus de leur vivant et ont contribué au foisonnement de la vie intellectuelle de leur époque.

Or, quand on commence à s'intéresser de plus près à eux, on constate qu'ils ont en partage non seulement le même destin d'*oubliés*, mais aussi, avec des variantes, *une même pratique de la poésie* : les deux premiers ont participé à l'aventure des Hydropathes et du Chat Noir, c'est-à-dire aux cabarets de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où ils (re)présentaient eux-mêmes leurs œuvres. Valentine quant à elle inventa une danse : « La Métachorie », à mi chemin entre la danse et le poème, entre la musique et la poésie, entre l'expression corporelle et l'improvisation.

Léo Trézenik, contemporain de Rollinat, et membre actif de la vie de cabaret, avait apparemment compris l'enjeu de cette mutation dans les formes artistiques, puisqu'il écrit :

Ce qui fait l'originalité de Rollinat, c'est qu'il n'est ni un poète ni un musicien, ni un diseur de vers, mais qu'il est les trois et que ceci n'est pas séparable de cela. Pour le juger, il faut entendre à la fois les trois Rollinat réunis en un seul. De même que sa musique jouée ou chantée par un autre perd de sa saveur, de même ses vers sans la musique ne sont plus cela<sup>2</sup>.

Cet extrait du compte-rendu fait par le journaliste pourrait avoir valeur de manifeste poétique, car il concentre le nœud de tous les enjeux de la mutation des pratiques poétiques du Tournant du Siècle. En effet, le poète est à la fois *le créateur* – qui a « écrit » le poème au sens où on l'entend ordinairement –, *l'interprète* – qui joue sur scène, ou qui dit lui-même le texte –, et *le musicien* – qui s'accompagne au piano.

---

<sup>2</sup>Léo Trézenik, in *Lutèce*, compte-rendu paru dans le numéro du 8 au 15 mai 1885.

L'étonnement de Léo Trézenik n'est pas à prendre à la légère : il révèle la nouveauté de cette pratique. Le poème, non content d'avoir été « créé » (écrit, tracé), doit encore être « interprété » (proféré, vécu) : la *poiësis* – la fabrication du poème – ne s'arrête donc pas dans le cabinet de travail du poète mais trouve son achèvement sur la scène, où les vers sont mis en voix, et en corps, d'une manière très différente de celle des salons et banquets d'alors. Dans les cabarets, le poète *profère* — jusqu'au cri — et *incarne* — avec gestes et mimiques — ses poèmes, plus qu'il ne les « déclame » ou les « récite », comme le disait encore Mallarmé. Aux Hydropathes comme au Chat Noir et ailleurs, s'expérimentèrent d'autres modes de réalisation orale, voire corporelle — improvisation comprise —, du poème, menant à une conception et à des pratiques entièrement nouvelles de *la poésie comme art de la scène*.

Être « les trois » pour un poète (« poète », « musicien » et « diseur de vers »), c'est être différent et c'est rompre avec la tradition littéraire qui veut que le poète ne se mêle que de créer grâce à son génie et de réciter en petits cercles privés les poèmes devant les amis choisis ou dans les salons, lieux intellectuels. Le cabaret apparaît donc comme un lieu nouveau de production et de transmission de la poésie. Mais il devient également le lieu d'un mélange problématique des genres : le poétique investissant l'espace de la scène, que reste-t-il de la poésie, genre noble et sacralisé par l'histoire littéraire ? L'espace collectif du cabaret, mettant à mal l'intimité du poème et du poète, ne conduit-il pas à une forme de désacralisation du rôle du poète et de son image ?

À relire la phrase de Léo Trézenik, un autre problème se pose que celui de la désacralisation potentielle de la poésie par la nouvelle pratique poétique. En effet, l'affirmation selon laquelle « de même que sa musique jouée ou chantée par un autre perd de sa saveur, de même ses vers sans la musique ne sont plus cela », doit nous faire réfléchir, *a posteriori*, sur les conditions de *transmission* et de *réception* d'œuvres mises en scène, jouées, ou improvisées.

Lire, aujourd'hui, un poème de Rollinat ou de Krysinska écrit et conçu pour être mis en scène revient à en perdre toute la saveur. C'est que ces artistes semblent appeler ce que l'on peut nommer avec Régis Debray une mutation médiologique : l'écrit (le medium) cesse de régner en maître car on entre, à la fin des années 1870, avec l'invention du phonographe, dans l'audiovidéosphère<sup>3</sup>.

Les artistes de la génération Rollinat/Krysinska apparaissent ainsi comme les précurseurs de cette nouvelle « médiosphère » : les précurseurs d'une pratique

---

<sup>3</sup>... ou, pour être plus précis, dans la photo/phonosphère, l'ère des reproductions mécaniques (et séparées) de l'image et du son ; viendra bientôt l'audio/vidéosphère, ère de leurs reproductions élect(ron)iques (et souvent conjointes).

poétique qui consiste à mettre la poésie en relation avec le corps, créant ainsi ce que je me propose d'appeler une « poésie incarnée », avec toutes les implications idéologiques que ce concept sous-tend. Cette poésie a, par ses pratiques corporelles, ses jeux de voix, de cris, et son caractère improvisé, choqué le bourgeois de l'époque au point que la fameuse et ancestrale hiérarchie des genres a classé ces pratiques comme des pratiques hors-normes, sur lesquelles l'histoire littéraire a jeté un regard dévalorisant.

La question est donc simple : dans quelle mesure la mutation des pratiques poétiques qui s'opère à cette époque peut-elle expliquer l'anathème jeté sur ces auteurs ? Autrement dit, existe-t-il un lien entre **pratique poétique** et **oubli** ?

# Explication raisonnée du choix du corpus

Maurice Rollinat (1846 – 1903) s’est imposé de lui-même dans la constitution du corpus de recherche : il a constitué le début de mes recherches, celui d’où tout le sens a émergé car il est la personnalité typique de la vie de cabaret pour plusieurs raisons. Il est celui qui est cité dans les articles de journaux autant par des défenseurs que par des détracteurs des soirées du Chat Noir. Il est celui qui me semble être allé le plus loin dans l’expérimentation poétique, notamment si l’on se réfère aux articles décrivant ses prestations. Il est, il faut le rappeler, l’un des fondateurs des Hydropathes et l’une des personnalités les plus connues du Chat Noir : une des couvertures de la revue de ce second cabaret est à son effigie.

Il entrerait donc de fait légitimement dans le corpus d’un travail qui a l’ambition critique de faire de lui un archétype de cette mutation poétique : un artiste qui représenterait à lui seul ce qu’est « un poète des Hydropathes ou du Chat Noir ».

Marie Kryszynska (1857 – 1908<sup>4</sup>) quant à elle est *la* femme du Chat Noir. Comme Rollinat, de qui elle est contemporaine, elle en fut une figure majeure. Elle est souvent évoquée aux côtés de Rollinat – avec qui la légende raconte qu’elle aurait eu une liaison – et les articles de presse qui la citent l’associent souvent à lui. Ils sont en quelque sorte le côté masculin et le côté féminin du Chat Noir.

Pourtant, on ne saurait se borner à faire de Marie une *copie* féminine de Maurice. Au contraire, l’intégrer dans le corpus devrait être un moyen non seulement de faire le tour de ce qu’on savait d’ores et déjà sur elle, mais aussi de mesurer les points communs et les différences entre ces auteurs pour ne pas réduire la portée du présent propos et ne pas véhiculer des stéréotypes – dont ces auteurs sont déjà largement victimes ! Élargir le corpus est la garantie de produire un discours critique plus complexe mais plus fiable. Je souhaiterais, comme je l’expliquerai plus

---

<sup>4</sup>Je me base pour établir la biographie de Marie Kryszynska sur l’introduction à l’édition critique des *Rythmes Pittoresques* établie par Seth Whidden : Marie Kryszynska, *Rythmes pittoresques*. Éd. critique par Seth Whidden. Exeter : University of Exeter press, 2003. – 177 p. Il rappelle, pp. 1-2, que des contradictions apparaissent dans les dates de naissance et de mort selon les documents consultés.

loin, rétablir une lignée : celle que Marc Partouche appelle « la lignée oubliée<sup>5</sup> », en dégagant des lignes directrices communes à l'activité de tous ces poètes, sans pour autant céder à la tentation de l'assimilation, car c'est précisément à cause de clichés de la sorte véhiculés par l'histoire littéraire que ces artistes ont été déclassés.

Le cas de Marie Krysinska présente, qui plus est, un avantage majeur : celui d'examiner le statut particulier d'une femme dans la bohème parisienne des années 1880. La problématique de l'oubli est à envisager de pair avec la question du genre féminin, pour savoir dans quelle mesure le statut de femme a entravé sa postérité. Si Marie est tombée dans l'oubli, est-ce uniquement parce qu'elle était une femme ? Parce qu'elle s'est trouvée prise dans la querelle vers-libriste contre Gustave Khan ? Ou bien la particularité de sa pratique poétique peut-elle expliquer une part du mystère ? Est-il d'autant plus choquant de pratiquer ce type de poésie scénique lorsqu'on est une femme ? Marie Krysinska semble finalement cumuler les handicaps pour se faire une place dans le champ de l'histoire littéraire. Étudier Marie Krysinska sous l'angle de la poésie scénique permettra peut-être d'élargir le champ de réflexion et de ne pas tomber dans un raisonnement trop schématique.

Ces questions nous mènent, en sautant une génération, à une autre femme, également oubliée : Valentine de Saint-Point (1875 – 1953), personnalité extrêmement intéressante qui partage avec Marie Krysinska le fait d'être une femme. Mais elle n'a pas connu les poètes du Chat Noir. L'intérêt était d'élargir le champ d'études, pour ne pas enfermer le sujet dans les seuls cabarets, mais tâcher de comprendre comment des formes de *poésie expérimentale* ont pu naître sur le terrain scénique des Hydropathes en 1878 et, plusieurs années après, sur le terrain de la danse : Valentine de Saint-Point en effet invente la Métachorie, synthèse entre la danse et le poème, avec laquelle elle désire créer un art propre au génie français pour faire de Paris la capitale intellectuelle du monde.

Valentine de Saint-Point, davantage que ses deux prédécesseurs, est une artiste engagée pour la création artistique, une militante pour l'esthétique (elle rédige plusieurs manifestes), qui deviendra une activiste pour la liberté des mœurs et des peuples. Le maître mot qui guide ses conceptions tant artistiques que politiques est la liberté. En 1924 elle part s'installer au Caire où elle défend les nationalistes égyptiens. Mais avant cela, en France, elle se lie un temps au mouvement futuriste et devient même « LA femme futuriste ». Elle vit pendant un temps en couple avec

---

<sup>5</sup>Marc Partouche, *La Lignée oubliée, bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Romainville : Al Dante, 2004. – 376 p.

Ricciotto Canudo, italien à la fois poète, narrateur, critique, esthéticien, musicien, homme de théâtre, et l'un des premiers à réfléchir sur le cinéma. Il publie en 1914 dans le *Figaro* un « Manifeste de l'art cérébriste », et fonde la revue *Montjoie !* en 1913 avant de devenir l'un des premiers théoriciens du cinéma, qu'il appelle « septième art ». Valentine de Saint-Point baigne ainsi dans la vie culturelle et côtoie des tenants des avant-gardes comme Canudo ou les Futuristes.

Finalement, c'est leur commune manière de décroquer les arts qui perturbe, qui choque et qui rend ces trois personnages (car ce sont vraiment des « personnages » passionnants) in-classables. Or, d'inclassables à déclassés, puis à in-classés, il n'y a qu'un pas : celui de l'oubli.

# Mots-clés

- oubli
- histoire littéraire
- réception
- pratique poétique
- cabarets
- médiologie
- Métachorie
- corps
- voix – cri
- improvisation
- tradition / modernité
- avant-gardes
- désacralisation

## Première partie

### « La poésie n'avance qu'à coups d'audace<sup>6</sup> » : nouveautés des pratiques poétiques

---

<sup>6</sup>Je reprends ici une phrase d'Yves Coppins, le paléontologue, en la transformant : « la science n'avance qu'à coups d'audace ».



*Que n'ai-je un peu de voix ! J'ai le cruel ennui  
De sentir mon poème en ma poitrine éclore,  
Et de ne pouvoir pas, plus créateur encore,  
Comme j'ai mis mon cœur, mettre mon souffle en lui*<sup>7</sup>.

Sully Prudhomme.

1878 marque le début d'une nouvelle ère : la création du cabaret des Hydropathes peut être considérée comme l'acte fondateur d'un mouvement profond et durable, fertile en innovations touchant principalement aux pratiques en matière de poésie. Les cabarets amorcent à la fois ce qu'on peut appeler une « déterritorialisation du lieu de l'art<sup>8</sup> » par rapport aux salons ou autres rassemblements privés de poètes, et une transformation dans la manière de déclamer les vers, qui compte désormais le corps comme une présence essentielle pour dire le poème.

Dans une étude synchronique, je propose d'analyser ces mutations qui s'opèrent au tournant du siècle, c'est-à-dire entre 1878 et 1914 : entre la création des Hydropathes et le début de la Première Guerre mondiale, qui marque la fin de l'intensité créative de la bohème parisienne. C'est le moment que Valentine de Saint-Point choisit pour fuir Paris pour les États-Unis, où elle espère faire connaître ses idées nouvelles : ce départ peut être analysé comme le symbole de la fin d'un cycle.

Entre ces deux dates charnières, comment les pratiques poétiques évoluent-elles ? Il s'agit de prendre la mesure de l'intensité des expérimentations qui s'y sont développées grâce à une génération post-communarde qui cherche de nouveaux modes d'expression propres à témoigner des aspirations nouvelles en termes de liberté. La poésie apparaît comme une forme d'expression corporelle dont il nous faudra mesurer les enjeux poétiques, sociaux, mais aussi littéraires. Dans quelle mesure l'avènement du corps en poésie entraîne-t-il une désacralisation du genre et explique-t-il en partie l'oubli de ces poètes ?

---

<sup>7</sup>Sully Prudhomme, cité par Raymond de Casteras en épigraphe à *Avant le Chat Noir, Les Hydropathes*. Paris : Messein, 1945.

<sup>8</sup>Je reviendrai plus loin sur ce concept que je propose de forger à partir du verbe employé par Marc Partouche, à propos de Dada qui aurait fini selon lui de « déterritorialiser le lieu de l'art en même temps que l'espace de la scène » (Marc Partouche, *La Lignée Oubliée, bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Romainville : Al Dante, 2004. p. 285). L'expression de Partouche vient elle-même des concepts de déterritorialisation / reterritorialisation forgés en amont par Deleuze & Guattari dans *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.

# Chapitre 1

## Naissance de nouveaux lieux de production poétique

### 1.1 Les Hydropathes ou la « renaissance littéraire pour le Vieux Quartier latin<sup>1</sup> »

Dans *L'Indépendance belge*, en février 1879<sup>2</sup>, Jules Claretie définit ce que sont les Hydropathes : « c'est une façon de *club*, une association littéraire de la rive gauche » qui selon lui représente une « renaissance littéraire pour le Vieux Quartier latin ». C'est dire à quel point ce cabaret est considéré, par les contemporains déjà, comme le lieu d'un renouvellement des attentes du public en matière littéraire. C'est dire également la difficulté qu'ont ces mêmes contemporains pour définir le cabaret et ce qu'on y fait : le modalisateur « une façon de », ainsi que la périphrase apposée en manière de reformulation (« une façon de club, une association littéraire »), attestent les hésitations de l'auteur, pour rendre compte du phénomène et en donner une définition précise. Émile Goudeau, son fondateur, n'aide pas à dissiper les doutes puisqu'il écrit : « La doctrine hydropathesque consiste précisément à n'en avoir aucune<sup>3</sup> ». Cette formule paradoxale autant que fumiste cristallise les fondements de ces nouveaux cabarets : à la fois apolitiques, et ne se réclamant d'aucune tendance esthétique, sinon de toutes à la fois. Marc Partouche explique que « toutes les tendances esthétiques du moment s'y retrouvent : romantiques, parnassiens, symbolistes et nouvelle génération. Jules Lévy recense 235 écrivains et musiciens [. . . ]<sup>4</sup> ». Même sans reproduire l'intégralité des noms cités par Partouche et Lévy, on comprend déjà que les anarchistes (Laurent Tail-

<sup>1</sup>Jules Claretie, cité par Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>2</sup>Cité par Émile Goudeau dans *Dix ans de bohème*, suivi de *Les Hirsutes* de Léo Trézénik [Éd. de Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur]. Seyssel : Champ Vallon, 2000 [1888], p. 223-224.

<sup>3</sup>Émile Goudeau, « La coterie », *L'Hydropathe*, n°23, 10 décembre 1879.

<sup>4</sup>Marc Partouche, *op. cit.*, p. 183.

hade) y côtoient des personnages apolitiques comme Rollinat, ou que Laforgue côtoie Rollinat bien qu'il le déteste<sup>5</sup> ! Le cabaret est ouvert à tous, comme l'atteste cet extrait paru dans le journal des *Hydropathes*, qui en explique le mode de « recrutement » :

Le cercle des Hydropathes est un cercle *artistique et littéraire*. Il est composé d'artistes dramatiques, de littérateurs, de musiciens, de chanteurs et enfin d'un très grand nombre d'Étudiants. Pour faire partie du cercle, il suffit d'adresser sa demande au Président du Cercle (Bureau du journal *Les Hydropathes*, 50, rue des Écoles). La demande doit être signée par deux parrains. Le futur hydropathe doit faire preuve d'un *talent quelconque* : poète, musicien, littérateur, déclamateur, etc<sup>6</sup>.

Ni école ni rassemblement pour une même et exclusive idée de la poésie, le cabaret est un « *cercle* » d'artistes qui n'ont en commun aucune idéologie sinon le plaisir de « déclamer », ni aucun mode de production artistique *a priori* (« un talent quelconque »). « Ce n'était point une petite église que les *Hydropathes*, mais une sorte de *forum* ouvert à tous<sup>7</sup> » dit encore Émile Goudeau. Léon Bloy considère que les Hydropathes sont « une manière de tréteau fraternel et miséricordieux à l'usage de la nouvelle génération artistique<sup>8</sup> » : tous les témoignages de l'époque insistent sur le fait que ce cabaret est un moyen pour les jeunes artistes de se faire connaître, une tribune pour la nouvelle génération, où la bonne entente règne malgré les rivalités.

Raymond de Casteras, dans l'ouvrage qu'il consacre à rendre justice aux Hydropathes (cabaret injustement oublié selon lui après le succès de son successeur, le Chat Noir), affirme que « le talent abondait, non pas médité et mis en œuvre par un labeur ordonné, mais pailleté, *exubérant, primesautier, et improvisateur*<sup>9</sup> ». Le cabaret est donc un lieu où la qualité artistique foisonne, mais de manière désordonnée, conformément à l'image qu'on se fait de la « bohème » d'une part et du « génie » d'autre part.

Des Hydropathes au Chat Noir, il n'y a qu'à traverser la Seine pour passer rive droite et monter à Montmartre. C'est exactement la même *non*-idéologie – pas toujours éloignée d'une idéologie du *non*. . . – qui y règne, tant politiquement

<sup>5</sup> Voir l'introduction de Régis Miannay à *Dans les brandes*. Éd. critique par Régis Miannay. Paris : Minard « Lettres Modernes », 1971 [1877], p. 7.

<sup>6</sup> *Les Hydropathes*, numéro du 5 avril 1879.

<sup>7</sup> Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 197.

<sup>8</sup> Cité par Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 63.

qu'artistiquement. Rodolphe Salis, reprenant le flambeau de Goudeau, crée ce que Lionel Richard appelle une « mère gigogne<sup>10</sup> » qui associe plusieurs modes de (re)présentation de la poésie, sans en exclure aucun : lectures, chansons, courtes pièces de théâtre, discussions, mais aussi monologues<sup>11</sup> et théâtre d'ombre<sup>12</sup>. . . Cette migration sur la rive droite, à Montmartre, amorce un mouvement qui se perpétuera ensuite avec d'autres cabarets qui donneront à la butte son caractère festif :

la courte période hydropathesque (1878-1880) suivie de celle des Hirsutes, des Zutistes et du Chat Noir, semble relever d'un âge d'or, d'une utopie souriante, d'une parenthèse démocratique dans la vie littéraire<sup>13</sup>.

Le Chat Noir est une aventure tout à fait remarquable à l'époque : si les Hydropathes ont créé un public nouveau et nombreux, le Chat Noir s'apprête à faire mieux, et à marquer plus encore les esprits. L'initiative en revient à Rodolphe Salis, qui se nomme lui-même « gentilhomme cabaretier ». Il ouvre un débit de boisson au 84 boulevard Rochechouart à Paris, qu'il baptise « le Chat Noir », à la fois en référence à Edgar Poe, au mystère qui s'attache à « un félin tantôt bénéfique tantôt maléfique », mais aussi à « l'évocation allègre de la féminité<sup>14</sup> ». Salis inaugure le cabaret fin novembre 1881, et invite pour l'occasion Émile Goudeau, l'ancien Hydropathe. « En ce temps là, on commençait à peine à ouvrir des cabarets Moyen-Âge, Renaissance ou Louis XIII. La Grand'Pinte en était le type ; mais là les peintres se réunissaient sans tapage, comme ils l'eussent fait au boulevard. Salis songea à introduire le tumulte, la folie haute, et la chanson bardée de fer dans nos mœurs édulcorées<sup>15</sup> ».

Le premier cabaret possédait déjà son journal, *L'Hydropathe*, dont chaque numéro représentait le portrait d'un membre différent (Maurice Rollinat fait la couverture du huitième numéro), *Le Chat Noir* également, dans lequel Marie Krysinska publia bon nombre de poèmes avant de pouvoir publier des recueils<sup>16</sup>. Le premier numéro paraît le 14 janvier 1882, avec Goudeau pour rédacteur en chef, et Salis pour directeur. Ce journal permet de promouvoir le cabaret mais joue aussi le rôle

<sup>10</sup>C'est le titre que donne Lionel Richard à une partie de son ouvrage *Cabaret, cabarets*. Paris : Plon, 1991.

<sup>11</sup>Cf. Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire, Le Monologue fumiste fin de siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2004.

<sup>12</sup>On pense notamment à Henri Rivière.

<sup>13</sup>Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Introduction à *Dix ans de bohème* de Goudeau, *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup>André Velter, *Les Poètes du Chat Noir, Anthologie*. Paris : Poésie Gallimard, 1996, p. 12.

<sup>15</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 255.

<sup>16</sup>Seth Whidden les répertorie dans son édition critique des *Rythmes pittoresques*, *op. cit.*, p. 15.

de « manifeste qui exalte et célèbre Montmartre, ouvrant là une veine drolatique et chauvine qui ne cesserait jamais de s'épancher tout à fait<sup>17</sup> ». Ce journal contribue donc à créer « l'esprit » de Montmartre, un esprit avant tout de rire et de dérision, notamment avec l'arrivée au Chat Noir d'Alphonse Allais qui signe son premier texte dans le journal le 6 mai 1882.

Le Chat Noir est un succès, et Maurice Rollinat qui, lors d'une soirée, fait un premier triomphe, s'insère complètement dans les idéaux de ce cabaret, dans cette :

façon d'être empiriquement en phase avec l'état d'incertitude et de doute d'une société qui venait successivement de perdre une guerre et d'imposer une guerre civile. La griserie, l'irresponsabilité, la confusion plus ou moins consciente formaient des recours de première urgence contre les valeurs et les croyances bien établies qui avaient mené au désastre. Le sérieux ne pouvait être toléré que s'il tolérait à son tour sa propre caricature<sup>18</sup>.

On comprend donc qu'il s'agit de faire de la poésie *un événement collectif* qui dépasse le cadre strict du poème écrit. La poésie devient une aventure collective.

## 1.2 La « Métachorie » : danse et poésie de Valentine de Saint-Point

Commençons par éclairer les difficultés à comprendre ce qu'est la Métachorie. C'est Valentine de Saint-Point qui invente cette sorte de danse, qui est en réalité moins une véritable « danse » qu'une nouvelle forme d'expression corporelle se voulant en complète opposition avec les ballets traditionnels de l'époque. La réflexion sur la danse s'oriente autour de la conception même du *pas* de la danseuse. Elle écrit dans *la Métachorie* :

La *danse*, sous quelque forme que ce soit, n'est que de la cadence marquée : par des *pas traditionnels*, comme dans les ballets d'opéra, ou par des attitudes ou des gestes instinctifs ou sensoriels [...] la danse moderne est à créer [...] on ne peut plus aujourd'hui, jouer rythmiquement avec son corps au hasard de l'inspiration charnelle<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> André Velter, *op. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> Valentine de Saint-Point, *La Métachorie* [1913], in *Manifeste de la Femme Futuriste*. Éd. critique par Jean-Paul Morel. Paris : Mille et une Nuits, 2005, p. 51 et suivantes. Je souligne.

Quand Valentine écrit cela, la danse est une manifestation du corps, répondant à un certain instinct. Valentine propose une autre danse, qui soit au contraire *cérébrale*, entraînant une nouvelle conception du pas de la danseuse : ce qui fondait la danse (le pas – l’instinct – le corps) est remis en question. Valentine tente un renouvellement du genre en l’associant, chose tout à fait nouvelle, à la *poésie*. Afin de s’éloigner des grâces, jugées ridicules, des danseuses de l’époque, Valentine propose de mettre en évidence dans cet art l’*Idée poétique ou le Concept*. En proposant que le mouvement de la danseuse soit basé sur une stylisation géométrique, elle opère une disjonction entre la musique et le geste chorégraphique, comme l’explique Véronique Richard de la Fuente : « la Métachorie offrait le spectacle de la destruction définitive du Solennel et du Sublime, tout en présentant un spectacle de plaisir, mais un plaisir nouveau, mental<sup>20</sup> ».

Valentine réalise quelques représentations de sa Métachorie dans le but de faire connaître ce nouvel art. En 1913<sup>21</sup>, à la comédie des Champs Élysées, a lieu un spectacle d’une heure et demie, auquel assistent un certain nombre d’amis de Valentine : Picasso, Rodin, Marinetti et d’autres futuristes, Ravel, Satie, de Segonzac, Apollinaire, les Delaunay, Clément Dupuy. D’après Fawzia Zouari<sup>22</sup>, qui accorde une large part à la description du spectacle, trois draps sont suspendus à la scène, illuminés de rouge, bleu, rose et orange. Consciente des risques d’incompréhensions de la part du public, Valentine fait lire un prologue explicatif par Maurice Saillard du Théâtre Antoine. Puis, après qu’un poème eut été déclamé par De Max, célèbre tragédien de l’époque, un morceau de Debussy est joué pendant que Valentine entre en scène avec un costume de guerre comportant un casque mérovingien, en déclamant un poème de vingt alexandrins, *Les Pavots de sang*. Au deuxième tableau, son visage est voilé, elle apparaît derrière un rideau pendant que De Max dicte par sa lecture les figures symboliques qui résument les idées. Au troisième tableau, enfin, Valentine mime l’amour par des poses voluptueuses.

Ce spectacle d’un nouveau genre choque énormément les spectateurs présents

---

<sup>20</sup>Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l’avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret : Éd. des Albères, 2003, p. 147.

<sup>21</sup>Le 20 septembre 1913 selon la biographie romancée de Fawzia Zouari, *La Caravane des chimères*. Paris : O. Orban, 1990 ; le 18 décembre selon la chronologie indiquée à la fin de l’édition du *Manifeste de la femme futuriste* aux éditions des Mille et une nuits.

<sup>22</sup>L’ouvrage *La Caravane des chimères*, *ibid.*, est une biographie romancée. Son auteur n’ayant pas indiqué ses sources, nous prenons les informations avec précaution et sommes en train de contacter F. Zouari pour en savoir davantage. En attendant, nous prenons le parti, devant la masse d’informations détenues dans ce livre, de les exploiter pour essayer de comprendre la Métachorie. Il nous faudra peut-être à l’avenir nuancer nos analyses.

et ne rencontre pas le succès. Un des articles critiques qui paraissent, de Georges Casella, est si infamant que Maurice Kaplan, l'un des collaborateurs de la revue *Monjoie* !<sup>23</sup>, le provoque en duel pour défendre la réputation de Valentine de Saint-Point ! Même Marinetti ne semble pas avoir apprécié la Métachorie.

---

<sup>23</sup>La revue créée et animée par Ricciotto Canudo, le compagnon de Valentine.

# Chapitre 2

## La poésie performance

### 2.1 Naissance de « l'auteur interprète »

Si les contemporains, et notamment Marinetti, n'apprécient pas la Métachorie, c'est en partie qu'elle ne produit pas d'œuvre concrète : elle est une production intellectuelle éphémère reposant sur un principe qui modifie le rôle de l'auteur puisque celui-ci devient artiste, sujet et objet de la représentation<sup>1</sup>.

Là réside un point de convergence entre nos trois auteurs : que ce soit dans les danses métachoriques de Valentine ou dans les représentations scéniques de Maurice Rollinat et Marie Kryszewska, l'art est conçu comme une *performance* scénique.

Cela représente un point majeur de mutation dans les pratiques de la poésie. Jusqu'alors, le poème peut être lu, certes, mais dans un cadre privé, entre amis ou gens de bonnes connaissances. Ou bien s'il est lu devant des inconnus, il est de règle de le faire lire par une autre personne. Mallarmé dit encore dans les années 1890 que l'on « déclame » le poème. Il dit à propos des mains de Rimbaud : « J'appris qu'elles avaient autographié de beaux vers ; non publiés : la bouche, au pli boudeur et narquois n'en *récita* aucun<sup>2</sup> ».

La récitation est une pratique noble qui consiste à mettre en relief des émotions pures dégagées par le poème. Avec le cabaret, la manière de dire le poème se transforme car le poète monte *sur scène*. Raymond de Casteras pointe concrètement la nouveauté mise en place par les Hydropathes. Le nouveau local indépendant de la rue de Jussieu, est pourvu d'une scène : « l'estrade de l'orchestre était aménagée en scène pour les récitations<sup>3</sup> ». Et Goudeau, dans *Dix ans de bohème*, de préciser

---

<sup>1</sup>Cf. les analyses faites par Véronique Richard de la Fuente dans son ouvrage consacré à Valentine de Saint-Point, *op. cit.*

<sup>2</sup>« Arthur Rimbaud », repris dans *Divagations*. Paris : Gallimard, « Poésie », 1976, p. 124. Je souligne.

<sup>3</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 60.



également : « les diseurs aimés apparaissaient sur la scène... (car il y eut une scène, rue de Jussieu et place Saint-Michel, n°1)<sup>4</sup> ». Si les deux auteurs prennent la peine d'insister autant sur la présence de cette estrade, c'est qu'elle représente une réelle nouveauté à l'époque : elle est *le lieu même de la nouveauté*. On décèle d'ailleurs dans la phrase de Goudeau une précision parenthétique qui ne doit pas être lue comme une simple explication, mais comme une exclamation à peine dissimulée, un procédé d'atténuation qui est en réalité une manière d'alerter le lecteur sur la présence incongrue de cette scène dans un lieu de poésie.

Ces deux citations ont le mérite de mettre l'accent non seulement sur le changement de statut de la poésie, qui monte alors sur scène, mais aussi sur le changement de statut du poète. En effet, celui-ci est désigné directement par le nom « diseurs » qui évoque ceux qui montent sur scène et qui disent leur texte. L'activité de ces « diseurs » est quant à elle désignée par le terme « récitations ». Nous avons recherché dans les témoignages de l'époque comme celle de Raymond de Casteras et Émile Goudeau les termes qui désignent les poètes en train de partager leur poème. Le résultat montre que les auteurs de ces témoignages insistent souvent sur la manière de nommer l'activité des poètes (« diseurs » apparaît extrêmement fréquemment) : on assiste à un bouleversement de la manière de pratiquer la poésie. Comme l'indique Jean-Émile Bayard dans *Le Quartier latin, hier et aujourd'hui*, Rollinat est à la fois « artiste du vers, diseur et acteur turbulents<sup>5</sup> ».

Dans *Dix ans de bohème*, Émile Goudeau définit ainsi le projet du cabaret qu'il fonde :

Aussi dès lors, je m'enfonçais dans *mon système* : faire dire par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres ; trouver une scène quelconque, et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leur *accent* normand ou gascon, leurs *gestes incohérents* ou leur *gaucherie* d'allure ; mais avec cette chose particulière, *cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée*<sup>6</sup>.

Tout le programme hydropathesque est énoncé ici et permet de comprendre en quoi consiste cette pratique poétique. Il s'agit d'une tendance poétique qui se met en voix, et en scène. « Faire dire par les poètes leurs propres œuvres » : là réside la nouveauté. Dans les années 1870 et 1880 encore, suivant Stéphane Gendron<sup>7</sup>, la formule traditionnelle chanteur soliste + accompagnateur était une règle *quasi* intangible. Les poèmes mis en musique étaient chantés par un artiste

---

<sup>4</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 197.

<sup>5</sup>Jean-Émile Bayard, *Le Quartier latin, hier et aujourd'hui*. Paris : Jouve, s. d., p. 103.

<sup>6</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 171. Je souligne.

<sup>7</sup>Stéphane Gendron, « La musique de Maurice Rollinat », Actes du colloque Maurice Rollinat, *Cent cinquantième de la naissance du poète*, Châteauroux 9 novembre 1996, p. 59.

et joués par un autre musicien. La configuration piano + chant, pour un seul et même exécutant, est donc loin d'être banale à l'époque.

Or, c'est précisément pour sa grande capacité à créer des musiques adaptées aux poèmes que Marie Krysinska est reconnue<sup>8</sup>. La frontière entre les mots et les notes devient poreuse, si l'on comprend que la musicienne « traduisait avec des mots les notes et les rythmes qui trottaient dans sa tête<sup>9</sup> ». La musicienne qui gît en Marie Krysinska est inséparable de la poétesse, comme l'indique la notice nécrologique écrite par Anne de Bercy : « comme compositeur, cette femme véritablement artiste a laissé nombre de mélodies exquises, d'une note bien personnelle, où toujours se découvre, sous le talent de la musicienne, le besoin d'idéal de la poétesse<sup>10</sup> ».

On ne saurait dissocier les deux parts qui fondent l'artiste, poète et musicien : ce dont Émile Goudeau semble avoir eu l'intuition. Le fait qu'il insiste — contre toute attente — pour faire dire les œuvres, devant un public, par leurs propres auteurs, répond à un double besoin selon Françoise Dubor : « garder à l'auteur la primauté de sa création » et « lui donner un espace d'expression dont il ne bénéficiait pas jusque-là ».

Aussi, une notion toute nouvelle prend-elle son essor et se systématisent-elle : « l'auteur-interprète ». Cette notion est avancée à la fois par Marc Partouche dans *La Lignée oubliée* et par Françoise Dubor dans *L'Art de parler pour ne rien dire*. Dans ce dernier ouvrage, l'auteure analyse les conditions d'émergence du monologue fumiste et dans un chapitre intitulé « Nouvelle "théâtralisation" sociale », elle traite longuement du rôle des Hydropathes dans le développement du nouveau genre, avant d'en arriver à une réflexion plus large sur le statut de l'auteur : « auteur-interprète » puis « interprète-auteur » . . . « Les statuts, pourtant très distincts, d'auteur, de comédien et de spectateur finissent en effet par se confondre quand on examine les conditions de production et de réception des monologues dramatiques<sup>11</sup> ». Il en va de même pour d'autres genres et particulièrement pour la poésie qui devient une *performance* à accomplir devant le spectateur. L'écrivain n'est plus seulement écrivain, il est aussi metteur en scène de sa production artistique. Le cabaret est le vecteur de cette « mutation » qui conduit à rendre poreuses les frontières entre production et réception puisqu'il fait cohabiter l'auteur, devenu interprète, et le lecteur, devenu public. On assiste ainsi à ce qu'on peut

---

<sup>8</sup>Florence Goulesque donne une liste de poèmes mis en musique par Marie Krysinska, parmi lesquels des textes de Jean Lorrain, Charles Cros ou Maurice Donnay. *Une femme poète symboliste, Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*. Paris : Champion, 2001, note 9, p. 50.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>10</sup>Citée par Florence Goulesque, *loc. cit.*

<sup>11</sup>Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 67.

appeler la « théâtralisation » du poète.

Georges Casella ne pointe pas un autre paradoxe lorsqu'il fait paraître dans *Comoedia*, le 21 décembre 1912, un article cinglant contre Valentine de Saint-Point dans lequel, plein de moquerie, il écrit : « elle ne se contente pas de dire ses poèmes, elle les danse, ce qui est assez surprenant [. . . ] Mme De Saint-Point danse ses idées. . .<sup>12</sup> ». De même qu'au Chat Noir le poète ne *lit* pas les vers mais les *dit*, les *chante* ou les improvise – lui-même –, de même dans ses spectacles, Valentine mêle les vers à la danse : elle ne danse pas *sur la musique*, mais danse *les poèmes*. L'emploi transitif direct du verbe « danser » (danser des poèmes, danser des idées) est une audace linguistique qui peut seule rendre compte de l'audace artistique de Valentine lorsque celle-ci envisage le poème comme un moyen de redonner un intérêt à la danse de l'époque. Employer une construction inusitée du verbe « danser » met l'accent sur une mutation artistique qu'il est impossible de décrire avec la syntaxe habituelle. Non content d'avoir exprimé la nouveauté avec la proposition « ce qui est assez surprenant », l'auteur doit reformuler son impression dans une phrase certes moqueuse, mais que l'on retiendra aisément : « Mme de Saint-Point *danse ses idées* ».

Si le concept de *poésie performance*, dont nous avons décrit la nouveauté pour la poésie mise en scène aux Hydropathes et au Chat noir, opère encore pour la Métachorie de Valentine de Saint-Point, c'est en vertu d'un double mouvement de « mutation » et cela mérite une précision. Avec la Métachorie,

- d'une part, la danse s'ennoblit en se dotant du poème. Ainsi, selon Véronique Richard de la Fuente, la Métachorie fait « entrer la danse dans une dimension plus immatérielle, contemplative, moins axée sur l'exercice physique qu'intellectuel<sup>13</sup> » Elle contribue donc à élever le genre vers le domaine de l'Idée ;
- d'autre part, la poésie mute dans sa pratique en étant associée à un genre qui fait appel au corporel. Il est nouveau que la poésie soit associée à la performance scénique.

Il y a donc, en plus de la mutation des *pratiques* poétiques, une évolution *générique* à double détente, qui touche la danse *et* la poésie, et qui rend d'autant plus complexes les enjeux de notre réflexion.

---

<sup>12</sup>Je souligne.

<sup>13</sup>Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 147.

## 2.2 La mise en scène : une contre-intimité ?

On peut prendre toute la mesure de la nouveauté de cette pratique en lisant, dans *Dix ans de bohème*, les lignes où Émile Goudeau raconte la fondation des Hydropathes et surtout les *réticences* des poètes à devoir lire eux-mêmes leurs vers : « on m’objectait que les poètes manqueraient ainsi un peu de cette *dignité pontificale* qu’on leur impose au nom de je ne sais quoi<sup>14</sup> ». Certains poètes « prétendai[en]t *contraire à toute dignité* professionnelle de jeter soi-même à la foule ses *rimes pudiques*<sup>15</sup> ».

La répétition du substantif « dignité » vaut toutes les démonstrations. Elle dit bien la représentation que l’on se fait alors du poète : il doit être doublement digne. Cette dignité relève de sa profession, elle fait partie intégrante du métier. Rester digne, pour un poète, c’est ne pas « jeter soi-même à la foule » ses vers. Mais l’ironie de Goudeau pointe derrière l’adjectif « pontificale ». Associer le métier de poète à la papauté, c’est jeter un pavé dans la mare en cette période anti-cléricale qu’est la décennie post-communarde. L’ironie est également perceptible dans la relative « qu’on leur impose au nom de je ne sais quoi », qui place Goudeau dans la posture de celui qui va bouleverser les habitudes. Toute cette ironie vise à montrer la caducité d’un ancien système dans lequel le poète croit impossible d’entrer en contact avec la « foule ». Il y a donc une dimension idéologique critique, implicitement liée à cette innovation qu’est la poésie scénique.

Ces précisions d’Émile Goudeau ont le mérite de montrer que cette nouvelle pratique poétique a donc d’abord été rejetée, par les poètes eux-mêmes, avant d’être acceptée, car elle empiétait sur le statut du poète et tout particulièrement sur sa « dignité », évoquée à deux reprises. Devenir auteur *et* interprète entache la respectabilité du poète. Monter sur scène revient également à gâcher la pudeur avec laquelle les vers ont été produits. « Jeter ses vers à la foule » est perçu comme une manière d’exhiber son intimité alors que le poème à lui seul (le poème écrit) est censé transmettre ce lyrisme. Il y a donc une antinomie entre la **création** « **pudique** » des vers et la « **récitation** » **publique** de ces vers.

Pourtant, d’autres comme Francisque Sarcey comprirent très vite l’enjeu d’une telle démarche et l’intérêt des cabarets. Dans un article paru dans le *XIX<sup>e</sup> siècle* en décembre 1878, Sarcey écrit un éloge des débuts des Hydropathes :

ce nombreux auditoire vaudra mieux pour former le goût [des jeunes artistes] et les avertir de leurs défauts que ces petites chapelles soi-disant poétiques où

---

<sup>14</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 171.

<sup>15</sup>Émile Goudeau, *ibid.*, p. 172.

chacun passe Dieu à son tour, tandis qu'une demie-douzaine de thuriféraires lui donnent de l'encensoir par le nez à charge de revanche. Ces étroites coteries gardent leurs fenêtres soigneusement fermées aux grands courants de l'opinion publique. Les initiés y respirent *un air subtil et entêtant* où leur talent risque de s'étioler. Les raffinements précieux de ces ciseleurs de vers ne vont pas au grand public, et c'est pour cela que je ne suis pas fâché d'apprendre que nos jeunes poètes peuvent aujourd'hui lire, devant des *auditoires nombreux*, leurs productions nouvelles<sup>16</sup>.

Il s'agit d'un éloge construit *a contrario* sur la satire des « chapelles soi-disant poétiques » que sont les salons et réunions privées dans lesquelles les poètes se gargarisent de compliments au lieu de se mêler à « l'opinion publique ». La référence aux « thuriféraires » mérite un éclairage : le thuriféraire désigne une personne sans mesure dans la louange. Dans la liturgie catholique, il s'agit du clerc chargé de l'encensoir et de la navette au cours des cérémonies religieuses. Dès lors, la satire est particulièrement mordante car elle compare ces réunions *privées* de poètes à des cérémonies religieuses où l'encens (et « l'air subtil et entêtant ») devient la métaphore des flagorneries.

Si les cabarets obtiennent tant de succès, c'est, pour une part au moins, qu'ils laissent aux jeunes la possibilité de s'y exprimer, même s'ils ne font pas partie de la « chapelle » (ou précisément *parce qu'ils ne font pas partie* des chapelles institutionnalisées). Il s'agit dès lors de lieux de « contre-pouvoir » poétique, de lieux où peut se développer une forme d'*avant-garde* en rupture avec les pratiques en vigueur dans certains salons tels que les décrit Sarcey. La répétition chiasmique de « nombreux auditoires » et « auditoires nombreux » au début et à la fin de l'extrait vient encadrer la description satirique. Loin de la flagornerie ambiante, le poète cabaretier est associé au groupe ; l'un des maîtres-mots en est l'humilité, comme l'indique bien cet extrait du sonnet programme de Jules Jouy<sup>17</sup> :

Pourtant, avant d'entrer, un mot : — que tu t'épates  
Ou non, garde-toi bien des mots sentencieux  
Devant ce défilé de profils curieux.

Ces cabarets amorcent ainsi un mouvement de migration des artistes vers un lieu convivial et collectif fondamentalement différent des rassemblements poétiques qui existaient jusque-là, tant dans sa forme que dans son esprit. Cette nouvelle manière de faire de la poésie peut s'expliquer si on l'étudie à travers le prisme d'une discipline, elle-même nouvelle : la médiologie. Comprendre les

<sup>16</sup>Cité par Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 222 et par Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>17</sup>Cité par Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 238.

mutations des pratiques poétiques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est saisir la nouveauté médiologique qui s'amorce alors.

# Chapitre 3

## Mutation médiologique

### 3.1 Les trois âges de la poésie selon Casteras

Raymond de Casteras commence son ouvrage consacré aux Hydropathes en remontant aux origines et en expliquant l'évolution de la poésie. Il faut lire et relire ces pages qui montrent la lucidité de Casteras qui avait compris, déjà, en 1945, les mutations de la vie poétique. Il existe, selon lui, trois âges de la poésie :

« À l'origine, le chantré » : le chantré – autrement appelé « chanteur, aède, rapsode, trouvère » ou « chanteur de plein vent » – est le poète de la tradition orale qui doit chanter ses poèmes pour les transmettre au public. Celui-ci n'a accès aux œuvres que par l'intermédiaire de l'aède, il ne peut lire les œuvres, seul, car la publication écrite n'existe pas encore. Casteras rappelle que les assonances et les rimes sont alors des moyens mnémotechniques pour le chantré — comme pour le public —, qui ne possédait que sa mémoire pour fixer ses œuvres.

Puis, le chantré a fait place à « l'homme de cabinet de travail ». Cette évocation du poète à son cabinet de travail est tout à fait conforme à la conception du poète défendue par Joachim Du Bellay dans *La Deffence et illustration de la Langue Francoyse* : il fait le choix du labeur contre l'ardeur et conseille au poète de vivre reclus et, « comme mort en soi-même suer et trembler maintes fois et comme nos Poètes courtisans boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim de soif et de longues vigiles<sup>1</sup> ». Le poète n'a pas à se mêler à la foule courtisane, il doit « chercher la solitude et le Silence ami des Muses<sup>2</sup> ».

Raymond de Casteras explique que le poète de cette seconde ère conserve certes du zèle à réciter ses œuvres, mais en cénacles fermés ou dans des salons, toujours en groupe restreint. Le public *lit* le poème qui a été imprimé ou en prend connaissance lors des récitations faites par des artistes de théâtre – mais jamais

---

<sup>1</sup>*La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive*. Genève : Droz, 2007, II,3.

<sup>2</sup>*Ibid.*, II,11.

par l'auteur lui-même qui viendrait déclamer devant le monde. C'est que – et Casteras l'écrit sans en mesurer tous les retentissements dans l'histoire littéraire – l'imprimerie a été inventée et a bouleversé le mode d'accès à la poésie, autrefois *chantée*, maintenant *lue*. Dans cette ère-là, le public « n'[est] pas directement atteint ; il y fa[ut] l'édition, ou à défaut, l'interprétation d'un artiste professionnel<sup>3</sup> ».

Mais un problème se pose, résumé par cette phrase de Léon Xanrof, citée par Raymond de Casteras<sup>4</sup> : « Faire un chef d'œuvre n'est rien, le produire en public, voilà la difficulté ». Le nœud du problème réside dans cette dichotomie ressentie par Léon Xanrof et par certains poètes de la génération de Maurice Rollinat et Marie Kryszynska : le poème créé et écrit sur le papier n'est pas suffisant, le laisser lire par d'autres artistes est une forme de facilité que certains ne veulent plus accepter. Le poème n'a pas fini d'être « produit », pour reprendre le terme de Xanrof, lorsqu'il a été écrit : encore faut-il parvenir à le lire devant le public.

C'est le début du troisième âge de la poésie, qui selon Casteras commence avec les Hydropathes, et amorce une ère « moderne » : c'est ce que Régis Debray appelle une nouvelle « mutation médiologique ».

## 3.2 Médiologie : définition et enjeux

« *Médiologie* s'appelle l'étude des médiations matérielles à travers lesquelles un Verbe se fait chair. Une idée, force collective. Un message, vision du monde<sup>5</sup> ». Voici comment Régis Debray présente et essaie de définir la *médiologie*, discipline complexe et récente, que l'on pourrait situer entre la sociologie et la communication, qui va nous aider à mieux comprendre l'importance de cette nouvelle façon de *faire* (de) la poésie, qui naît dans les cabarets car elle bouleverse le mode de communication qui se tisse traditionnellement entre un poète et un lecteur à travers le texte.

Par « medium », Debray désigne les différentes techniques qui permettent de diffuser des œuvres : le papier, le livre, le CD... sont des media.

Régis Debray propose, à la fin de son ouvrage consacré à définir la médiologie, un tableau récapitulatif dans lequel il distingue trois « âges » de la communication, qui viennent étayer les trois âges de la poésie dégagés par Raymond de Casteras :

### 1. la logosphère

---

<sup>3</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 27.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>5</sup>Régis Debray, *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, 1991.



2. la graphosphère

3. la vidéosphère.

Le passage à un nouvel « âge », à une nouvelle « médiosphère<sup>6</sup> » est marqué par l'émergence d'une nouvelle technique ou d'un nouveau moyen technologique. Une médiosphère est un état de la société organisé autour d'un *medium dominant*.

Ainsi, l'entrée dans la graphosphère fut déterminée par l'invention de l'imprimerie qui a conditionné un nouveau mode d'écriture et de diffusion de la culture. L'entrée dans la vidéosphère est quant à elle située au moment de « l'âge de l'électron qui fait descendre le livre de son piédestal symbolique. [...] Le *visible* en effet y fait autorité, en contraste avec l'omnipotence antérieurement reconnue aux grands invisibles (Dieu, l'Histoire ou la Raison)<sup>7</sup> ».

Ces deux « passages » constituent des « mutations médiologiques » qui désignent en fait moins l'avènement d'une nouvelle technique/technologie que le moment où la société tend à se réorganiser (aussi bien idéologiquement, socialement, qu'artistiquement) autour de cette technique/technologie.

On peut, avec Jean-Pierre Bobillot<sup>8</sup>, affiner cette répartition des âges en étant plus scrupuleux sur leurs appellations. Ainsi, avant même l'avènement de la logosphère, avant même la présence de l'écriture, était la *mnémosphère*, caractérisée par la mémoire, la bouche et l'oreille. J.-P. Bobillot propose également, d'une part d'ajouter à l'autre bout de la chronologie la *cybersphère*, qui correspond à l'entrée dans l'ère numérique qui voit la fusion du son, de l'image et du texte ; d'autre part de remplacer la vidéosphère par l'*audio/vidéosphère* car l'une des caractéristiques majeures de cette médiosphère « est précisément la capacité accrue du *medium* à jouer aussi bien du son que de l'image (ou du texte) voire des deux (ou des trois) ensemble : du film sonore et/ou parlant à la vidéo<sup>9</sup> ». Cette distinction, qui fait apparaître l'audition au premier plan de la médiosphère, nous importe particulièrement pour parvenir à montrer qu'avec les Hydropathes, se prépare l'entrée dans cette nouvelle médiosphère.

En effet, dans la pratique théâtralisée de la poésie, les poètes des Hydropathes et du Chat Noir (puis Valentine de Saint-Point dans ses spectacles de Métachorie) semblent ne plus se satisfaire de la *typosphère*, c'est-à-dire de l'ère du livre imprimé,

---

<sup>6</sup>Régis Debray parle de « médiasphère ». Je suis la logique de Jean-Pierre Bobillot qui préfère le terme de « médiosphère », plus en accord avec le nom de la discipline, « médiologie ».

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 387.

<sup>8</sup>À ce sujet, voir l'article de Jean-Pierre Bobillot : « Naissance d'une notion : la médiopoétique ». À paraître dans les actes du colloque « Poésie & médias au XX<sup>e</sup> siècle » (Paris-Sorbonne, 30-31 oct.2008), Paris : Nouveau Monde éd., 2010. [Communication de l'auteur.].

<sup>9</sup>*Loc. cit.*

et par là-même ils semblent « appeler » la mutation médiologique : celle qui conduit vers l’audio/vidéosphère qui se profile parallèlement.

Il faut noter la cohérence chronologique de plusieurs événements : 1877-78 est à la fois la date d’invention du phonographe (1877) et la date de création des Hydropathes. C’était dans *l’air/l’ère du temps* puisque Charles Cros et Thomas Edison réfléchissaient en même temps, sans avoir connaissance de leurs travaux respectifs, à une manière d’enregistrer des sons. Ces événements fondateurs conduisent ainsi vers l’audio/vidéosphère, ou, pour être plus précis, constituent le passage à la *photo/phonosphère*, c’est-à-dire à l’ère des reproductions *mécaniques* (et séparées) de l’image et du son<sup>10</sup>.

Nos poètes cabaretiens appartiennent donc à la photo/phonosphère et sont un maillon crucial de l’évolution rapide qui mène *vers* l’audio/vidéosphère. La poésie, considérée jusque-là comme la production de vers couchés sur du papier (que l’on pouvait lire et déclamer) prend une nouvelle dimension. Elle change de *medium*, c’est-à-dire qu’elle change de support de diffusion, ce qui constitue un réel bouleversement dans l’histoire de l’art et de la poésie : c’est le corps qui devient le medium. Bouleversement *symbolique* autant que *matériel* puisque le medium est avant tout un mode d’agencement symbolique ou un mode de production du sens dans une société.

En un mot : mettre la poésie sur scène et la « crier » constitue un *agencement symbolique* nouveau dans le paysage poétique de l’époque, car la pratique que nous décrivons correspond à plusieurs égards à cette définition de Régis Debray :

Le terme de medium pourra aussi bien s’appliquer au langage naturel utilisé (anglais ou latin), à *l’organe physique d’émission* et d’appréhension (*voix* qui articule, *main* qui trace des signes, *œil* qui déchiffre le texte) au *support matériel* des traces (papier ou écran), au procédé technique de saisie et de reproduction (imprimerie, électronique) : soit quatre acceptions au minimum [. . .] la médiologie voudrait justement opérer la synthèse de toutes ces modalités matérielles de la transmission<sup>11</sup>.

Cette définition élargie du medium permet dès lors d’esquisser la cohérence entre Rollinat, Krysinska et Saint-Point : pour les deux premiers, l’irruption de *la voix propre du poète* pour articuler le poème vient supplanter la seule main qui écrit le texte. Pour la dernière, le support matériel se diversifie puisque Valentine danse devant de grandes toiles éclairées par des lumières colorées, et projette

---

<sup>10</sup>*Loc. cit.* : « Quelques décennies encore, et le phonographe inaugurerait l’ère de la logosphère mécanisée (ou : *phonosphère*) ».

<sup>11</sup>Régis Debray, *op. cit.*, p. 18. Je souligne.

des équations mathématiques sur les murs ; mais aussi l'organe d'émission, puisqu'apparaissent à la fois la voix récitant des poèmes et les membres du corps évoluant et traçant précisément des signes. Tous ces éléments sont de nouvelles « modalités matérielles de transmission » (Régis Debray) du poème, sur lesquelles nous allons nous pencher plus longuement.

### 3.3 L'oubli expliqué par la mutation médiologique ?

#### 3.3.1 Apollinaire : le fondateur d'une réflexion médiologique ?

Des auteurs comme eux « anticipent de leurs réflexions et de leurs propres innovations en musique et en poésie les ressources illimitées du medium à venir ou émergeant ». C'est Jean-Pierre Bobillot qui écrit cette phrase à propos d'Apollinaire dans un article intitulé « La Voix réinventée<sup>12</sup> », où il se propose de démontrer que cet auteur est l'un des premiers à amorcer une réflexion médiologique sur la poésie. En effet, J.-P. Bobillot prend pour événement fondateur de la naissance de l'audiosphère le jour de décembre 1913 où « Apollinaire, Verhaeren, René Ghil et quelques autres ont eu l'occasion d'enregistrer un ou (exceptionnellement) plusieurs de leurs poèmes au phonographe, sous la houlette de l'éminent professeur Ferdinand Brunot, à la Sorbonne, dans le cadre des "Archives de la Parole", nouvellement créées ».

Deuxième étape de cet événement fondateur : « Un peu plus tard, "le 27 mai [1914] à 17 heures", le même Apollinaire assiste, toujours en Sorbonne et "devant un nombreux auditoire", à la diffusion publique (ce fut, vraisemblablement, la seule) de ces enregistrements ».

Ainsi, on peut considérer ces deux dates comme les moments fondateurs de la naissance d'une nouvelle médiosphère, pour deux raisons.

D'abord parce qu'Apollinaire prend véritablement conscience du medium. Il est frappé par l'opportunité toute nouvelle apportée par le phonographe qui crée « ces premières pages de *livres auditifs* dont c'était à la fois *la première édition et la première audition*<sup>13</sup> ». Le livre imprimé sur papier peut, dès l'invention du phonographe, être supplanté, du moins concurrencé, par un nouveau support, un nouveau medium. C'est ce qu'Apollinaire exprime dans cette expression

<sup>12</sup>Jean-Pierre Bobillot, « La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck ». *Histoires littéraires*, 2006, n°28, Paris : Tusson.

<sup>13</sup>Guillaume Apollinaire, « Aux Archives de la Parole » [art. inédit], « La Pléiade » Gallimard, 1993, t.III, p. 1493 ; puis : « Les Archives de la Parole » [art. repris dans] *Anecdotes*, Gallimard, 1955, pp. 182-183. Je souligne.

étonnante de « livres auditifs ».

Ensuite, parce qu'avec la possibilité d'enregistrer sa voix, le poète peut également envisager de *chanter* son poème, ce que le livre imprimé ne pouvait permettre. C'est d'ailleurs un regret exprimé par Apollinaire de n'avoir eu la présence d'esprit, en décembre 1913, de chanter : « comme je fais mes poèmes en les chantant sur des rythmes [...], j'aurais dû les chanter comme fit René Ghil ». Apollinaire crée ses poèmes en chantant, il aurait donc fallu chanter, au lieu de se contenter de lire, puisque lire un poème ne permet pas de rendre compte de « [l]a propre enveloppe intonative, [de l]a corporéité phonatoire, [de l]a *dynamique*<sup>14</sup> » du poème.

Ainsi, avec les débuts des enregistrements sonores de la poésie et avec la réflexion amorcée par Apollinaire en 1913-1914, commence à se développer une poésie qu'on peut qualifier de « sonore » car elle prend la mesure des possibilités offertes par le médium – l'enregistreur, le phonographe – dans l'élaboration d'une poésie à jouer, à chanter, à crier. . .

### 3.3.2 Rollinat, Krysinska, Saint-Point : les oubliés médiologiques

Mais si, comme nous l'avons montré plus haut, Maurice Rollinat, Marie Krysinska et Valentine de Saint-Point anticipent cette mutation médiologique, s'ils ont, avant Apollinaire, pris conscience de l'intérêt de relier le poème à sa mise en voix, ils n'ont cependant pas eu la chance de détenir *déjà* l'appareillage nécessaire à l'enregistrement. C'est en cela qu'ils sont des « anticipateurs », des contemporains des *prémises* de l'invention du phonographe, tandis qu'Apollinaire est le contemporain de l'*utilisation* du phonographe.

Si l'on peut donc les louer pour avoir su déceler toutes les potentialités médiologiques de la poésie, on doit également reconnaître ici un écueil : nos auteurs n'ont pu permettre à la postérité de profiter de leurs performances scéniques et nous voyons ici une des raisons de leur oubli. Leur art scénique aurait nécessité, pour cela, des enregistrements sonores ou visuels.

Dès lors, une question se pose concernant la réception de ces œuvres : peut-on lire Marie Krysinska sans Marie Krysinska, sachant qu'on ne peut la voir ni l'entendre ? Maurice Rollinat pose indirectement la question dans un poème des *Névroses* intitulé « Chopin » : « Hélas ! Toi mort, qui donc peut jouer ta musique ? » Les contemporains également sont nombreux qui pointent le paradoxe d'une

---

<sup>14</sup>J.-P. Bobillot, « La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *art. cit.*

œuvre scénique que l'on ne peut apprécier sans la voir ni l'entendre. Léo Trézenik, contemporain de Rollinat, relève la spécificité de la poésie de Rollinat :

Ce qui fait l'originalité de Rollinat, c'est qu'il n'est ni un poète ni un musicien, ni un diseur de vers, mais qu'il est les trois et que ceci n'est pas séparable de cela. Pour le juger, il faut entendre à la fois les trois Rollinat réunis en un seul. De même que sa musique jouée ou chantée par un autre perd de sa saveur, de même ses vers sans la musique ne sont plus cela<sup>15</sup>.

Goudeau également, dans *Dix ans de bohème*, résume avec une jolie formule les enjeux de ce problème médiologique : « Qui n'a fait que le lire n'a point connu ce merveilleux artiste<sup>16</sup> ». Marie Krysinska fut également réputée pour sa capacité à composer « librement des pages sur des poèmes considérés jusqu'alors comme immusicables de Beaudelaire [sic], Verlaine, Charles Cros [. . . ]<sup>17</sup> », c'est-à-dire de poèmes que l'on jugeait impossibles à mettre en musique. Ses créations sont de l'ordre de la *performance*, si l'on veut bien prendre ce terme en syllepse : créer des musiques pour de tels poèmes « immusicables » est une performance au sens où cela relève du génie, ou du moins du tour de force, et une performance puisqu'elle venait ensuite sur la scène du Chat Noir pour les jouer devant le public.

Il est alors difficile de percevoir les qualités des performances scéniques de nos auteurs, dont nous n'avons aucun enregistrement. Aussi l'oublie-t-il inévitablement.

Faut-il donc considérer que toute lecture et toute interprétation (« interpréter » au sens de : « dégager un sens ») que nous puissions tenter aujourd'hui, en tant que critique, soit vouée à l'échec, en l'absence de l'auteur pour interpréter (au sens de : « jouer », « mettre en scène ») son œuvre ? Nos interprétations sont-elles condamnées à être toujours plus fades que si nous étions nés en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Cette situation met en cause la critique elle-même et la capacité du chercheur à démontrer la qualité d'une œuvre ou son originalité, si ce n'est par le truchement indirect de témoignages extérieurs. S'il y a une perte considérable de saveur, il faut moins penser cette situation médiologique comme un échec que comme une façon d'interroger les modalités de la critique et de penser l'œuvre de ces auteurs dans une histoire de l'art qui ménage une place à la poésie comme art de la scène.

« Une révolution médiologique ne se vit pas en direct mais après coup<sup>18</sup> »

<sup>15</sup>Léo Trézenik, in *Lutèce*, compte rendu paru dans le numéro du 8 au 15 mai 1885.

<sup>16</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 197-198.

<sup>17</sup>Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons : Poètes et chansonniers*. Paris : H. Daragon, 1902, p. 45.

<sup>18</sup>Régis Debray, *op. cit.*, p. 202.

écrit Régis Debray : c'est en analysant aujourd'hui Hydropathes, Chat Noir et Métachorie avec le regard critique et la distance historique, que l'on peut prendre toute la mesure de la révolution qui était alors en train de se mettre en place et de la qualité de ces prouesses d'inventivité. Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* mène une réflexion similaire concernant le décalage historique entre « l'offre » et « la demande » techniques. À propos du mouvement Dada, il écrit :

L'une des tâches primordiales de l'art a été de tout temps de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction. L'histoire de chaque forme artistique comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être obtenus sans effort qu'*après modification du niveau technique*, c'est-à-dire par une nouvelle forme artistique. C'est pourquoi les extravagances et les outrances qui se manifestent surtout aux époques de prétendue "décadence" naissent en réalité de ce qui constitue au cœur de l'art le centre de forces historiques le plus riche<sup>19</sup>.

Tout converge pour analyser les spécificités de l'art de nos trois auteurs : la « modification du niveau technique » (ou révolution médiologique), mais également le regard porté par une partie des contemporains, sur ces artistes « décadents ».

---

<sup>19</sup>*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [première version, 1935], in *Œuvres III*, « Folio essais », Gallimard, 2000, pp. 104-105.

# Conclusion

On comprend désormais que les mutations des pratiques poétiques sont complexes au Tournant du Siècle. D'une part, avec l'émergence des cabarets, apparaît une forme de poésie se mettant en scène et jouant de toutes les possibilités offertes par le corps et la corporalité. D'autre part, et dans un mouvement quasi inversé, Valentine de Saint-Point utilise le poème pour renouveler le genre de la danse, précisément pour ne pas réduire la pratique artistique à un corps gesticulant sur scène sans pensée, sans idée et sans réflexion. Il s'agit de lier le corps à l'esprit et l'esprit au corps, c'est-à-dire de repenser les catégories qui fondent la culture occidentale : danse et poésie commencent à changer de medium en investissant la corporalité autrement.

Dans la nouveauté de ces expérimentations artistiques, réside une force contestataire qui consiste à remettre en cause les pratiques courantes de l'époque et en montrer les limites. Il apparaît dès lors logique que cet art construit hors de la norme ait pu (ait dû) être oublié, taxé d'art « décadent » comme le précise Walter Benjamin, d'art mineur ou d'art festif – impossible à faire entrer dans les limites nécessaires de la bonne poésie. On peut à présent essayer de comprendre dans quelle mesure la place du corps et de la voix dans l'art est la raison principale qui explique sa relégation de l'histoire culturelle.

## **Deuxième partie**

### **La place du corps et de la voix dans les pratiques poétiques**



## La Victoire

Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire [...] Mais entêtons-nous à parler Remuons la langue	5
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons On veut des consonnes sans voyelles Des consonnes qui pèsent sourdement Imitez le son de la toupie Laissez pétiller un son nasal et continu <i>Faites claquer votre langue</i> Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange <i>sans civilité</i> Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne	10
Les divers <i>pets</i> labiaux rendraient aussi vos discours claironnants Habituez-vous à <i>roter à volonté</i>	15

Apollinaire<sup>20</sup>

L'étude que j'ai menée des *Névroses* de Maurice Rollinat a mis en évidence la prégnance du corps dans les poèmes : corps en décomposition, corps émietté, corps souffrant se révèlent être pour Rollinat une véritable source d'inspiration macabre. *Les Névroses* sont construites sur une variation de la représentation du corps dont elles évoquent tous les aspects : corps vivant / corps mort, corps de l'homme / corps de la femme fatale, corps chaste / corps luxurieux. Mais toujours il y a ambiguïté dans la perception de ce corps tantôt coquille vide, tantôt prison de l'âme et le recueil présente une profonde réflexion sur l'être et le paraître qui s'explique par la préoccupation constante de la génération post-communarde pour ces questions.

Les romans de Marie Krysinska comme *La Force du désir* et certains de ses poèmes, et les œuvres de Valentine de Saint-Point, s'intéressent également au corps, dans son rapport à la société et dans son rapport à l'être. Dans le chapitre 3 de *La Force du désir*, « Luce se déshabille », Krysinska fait une fine analyse des sentiments du personnage féminin, Luce Fauvet, qui, en quittant les habits qu'elle portait au salon, enlève par là même sa coquille sociale et réalise ce qu'on pourrait appeler un *strip-tease affectif* : « Le manteau enlevé, puis la robe, c'est la vraie femme

---

<sup>20</sup>Guillaume Apollinaire, « La Victoire » [1917], repris dans *Calligrammes*. Paris : Gallimard, « Poésie », 1964. Je souligne.

qui apparaissait dans le frissonnement sonore des jupons de taffetas<sup>21</sup> ».

Mais ces œuvres écrites par des femmes articulent cette réflexion générale sur le corps à un questionnement proprement féminin (on ne dira pas « féministe » car Valentine de Saint-Point refusait clairement d'être classée dans cette catégorie de revendicatrices.) : quelle est la place du désir dans la vie ? Dans quelle mesure la religion chrétienne représente-t-elle une entrave à la jouissance ? Valentine, particulièrement, tout au long de sa vie, s'interroge sur le désir et la jouissance du corps féminin. Inspirée par la philosophie de Nietzsche, elle élabore une théorie de la surfemme<sup>22</sup> puis écrit en 1913 le *Manifeste de la Luxure*, avant que sa conversion à l'Islam ne soit une des voies qu'elle trouva pour réconcilier l'âme et le corps<sup>23</sup>.

Ces trois auteurs couvrent ainsi une période de presque quarante ans – de l'ouverture des Hydropathes en 1878 à la représentation de la Métachorie à New-York en 1917 – soit de deux générations, suffisamment ample pour nous permettre d'envisager les mutations qui s'opèrent. Il semble en effet que Valentine, cadette des deux autres artistes, et influencée par d'autres cultures, cherche à trouver une posture d'équilibre pour réconcilier âme et corps, là où vingt ans auparavant, et dans la lignée de Baudelaire, la génération de Rollinat et Krysinska a mis en tension leur rapport.

Toutes ces interrogations sur la perception et la place du corps dans les textes écrits, et plus généralement dans la société, trouvent leur pendant dans la pratique poétique, au moment où le corps *entre* en poésie et devient un nouveau medium et un nouveau moyen de transmission poétique. Cet avènement du corps sur la scène poétique choqua les contemporains, et je voudrais à présent montrer les retentissements que cette mutation a eus sur la réception.

Dans quelle mesure le changement de statut du corps dans l'art a-t-il favorisé l'assimilation de la poésie proférée et de la Métachorie à un art saugrenu, à un art de la scène sur laquelle la « vraie » poésie – celle que l'on assimile à la poésie imprimée – perdrait ses lettres de noblesse ? Dans quelle mesure cette mutation est-elle perçue comme une perte de valeur, voire comme un retour à la barbarie ? C'est en effet en ces termes que Marie Krysinska s'adresse à ses détracteurs dans l'introduction aux *Intermèdes : Nouveaux Rythmes pittoresques* : « les doctrinaires et les conservateurs de formules, en art, ont donc tort lorsqu'ils prononcent les

---

<sup>21</sup>Marie Krysinska, *La Force du désir : roman*. Paris : Messein, Société du Mercure de France, 1905, p. 37.

<sup>22</sup>Théorie selon laquelle la femme ne doit pas être réduite au cliché de la mère de famille passive et attentiste, mais être, comme l'homme, guerrière et dominatrice, du côté des Forts au sens où l'entend Nietzsche.

<sup>23</sup>Voir l'article de Valentine de Saint-Point : « Sagesse divine et Islam : la loi de la causalité ». *Le Phœnix, revue de la renaissance orientale*, dirigée par Valentine de Saint-Point, 7 avril 1927, n°16.

mots : Retour à *la barbarie* à propos des nouveautés qu'ils réprouvent<sup>24</sup> ».

---

<sup>24</sup>Marie Kryszewska, *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques*. Paris : Messein, 1903, p.vii.

# Chapitre 4

## Une poésie *incarnée*

### 4.1 Évolution du rapport au corps du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle

#### 4.1.1 *Un corps, des corps*

Avant de traiter du corps comme nouveau medium, il faut cerner la multiplicité des manières d'envisager le corps, d'un point de vue essentiellement sociologique et social. En effet, le corps est ce qui assure le lien entre l'être et les autres, c'est avant tout une enveloppe visible et charnelle qui expose directement à l'altérité et qui peut même exhiber la dimension charnelle et sensuelle.

Le corps occupe ainsi un espace et « il est lui-même un espace qui possède ses enveloppes : la peau, le halo sonore de sa voix, l'aura de sa respiration. Ce corps physique, matériel, peut être touché, senti, contemplé. Il est cette chose que les autres voient, scrutent dans leur désir<sup>1</sup> ». Cet aspect là, particulièrement important dans le cadre de la poésie des cabarets, est décrit par Marie Kryszynska au chapitre 8 de son roman *La Force du désir*. Luce Fauvet se rend en spectatrice au Chat Noir (en sa dernière année d'ouverture) et scrute le corps de douze jeunes hommes qui l'entourent et attisent son désir. Son imagination l'entraîne sur plusieurs pages de la Grèce antique à la Rome décadente qui s'achèvent ainsi : Luce « songe que, sans doute, en ce corps dégradé par l'errante aventure de la vie moderne, trop contraire, habite une âme de demi-dieu sylvain qui, au temps de Phidias, poursuivait les éphèbes dans les bois de citronniers<sup>2</sup> ». Dans ce passage, non seulement derrière le corps, on devine ou on cherche une âme (on retrouve donc la dichotomie âme / corps évoquée à propos de Maurice Rollinat), mais en plus le corps agit comme le stimulant de l'imagination.

---

<sup>1</sup>*Histoire du corps* [éd. par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello]. Paris : Seuil, 2005. Volume 2 « De la révolution à la Grande Guerre ». Introduction p. 7.

<sup>2</sup>Marie Kryszynska, *La Force du désir*, *op. cit.*, p. 79.

Cela montre combien le corps doit être envisagé en lien avec l'imaginaire<sup>3</sup>, puisqu'il est source de sentiments et de sensations. La relation qui s'élabore entre les êtres est donc une relation faite de désir. Le roman de Marie Kryszewska évoqué plus haut semble vouloir analyser ce désir lié au corps dans une double dimension : le corps de l'autre et son propre corps. En effet, dans le dernier chapitre de la première partie de son roman, au chapitre 13, le récit décrit la manière dont Luce Fauvet, en se rendant au bain, joue avec son corps et la manière par laquelle celui-ci devient source de pensées libertines :

à présent, mollement étendue dans le zinc émaillé – qui contrefait les mosaïques des Thermes romains – Luce est toute au bien-être de cette caresse liquide dont elle jouit et dont elle joue en haussant et en baissant le niveau d'eau sur son buste, d'un paresseux mouvement de reins.

Puis deux paragraphes plus loin :

par longs moments, Luce s'immobilise douillettement, le regard suivant ses cuisses et ses jambes au fond de l'eau qui les nuance d'un ton de jade. Elle se plaît alors à s'évoquer personnifiant une source folâtre ou quelque nymphe bocagère<sup>4</sup>.

Retenons la construction pronominale du verbe « s'évoquer » qui rend bien compte de la fertilité des pensées érotiques stimulées par le personnage lui-même.

Le corps est tantôt perçu comme le lieu de sensations et le lieu de la connaissance, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la philosophie sensualiste<sup>5</sup>, tantôt perçu comme source d'inquiétude. « Je suis dans mon corps et ne puis le quitter<sup>6</sup> » : cette co-présence continue pose des questions puisque « le sujet – le moi – n'existe qu'incarné<sup>7</sup> », il n'y a donc aucune distance possible entre le corps et l'esprit. Mais le corps est en même temps source de dépossession, il échappe au moi par « le sommeil, la fatigue, la possession, l'extase, la mort. Il est cadavre à venir ».

Ces états d'extase et de mort, états de transition où l'homme échappe à lui-même, trouvent une résonance dans l'esprit des générations de la fin du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>3</sup>Voir à ce sujet les ouvrages dirigés par Claude Fintz : *Les Imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier* [éd. coordonné par Claude Fintz]. Paris : l'Harmattan, 2008. – 506 p. et *Les Imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps* [éd. coordonné par Claude Fintz] Tome 1, « Littérature ». Paris : l'Harmattan, 2000. – 289 p.

<sup>4</sup>*Ibid.* p. 106.

<sup>5</sup>Voir *Histoire du corps*, *loc. cit.* : « le fait de s'éprouver soi-même constitue la vie, l'origine de l'expérience, la temporalité vécue, ce qui situe le corps du côté de la subjectivité pathétique, de la chair, de la sensibilité ».

<sup>6</sup>*Loc. cit.*

<sup>7</sup>*Loc. cit.*

siècle. À cette période en effet, le corps n'est plus considéré comme le territoire stable du sujet car l'homme prend conscience que son corps est un corps *social*. Une nouvelle opposition – corps pour moi / corps pour autrui – vient structurer l'imaginaire et « provoque le sentiment éventuel d'une tentative de dépossession, la crainte que me soit ravi le privilège d'être un sujet, maître de mon univers. En permanence, l'individu se sent atteint, observé, désiré, repoussé dans et par son corps<sup>8</sup> ». Il existe donc une tension entre corps existé et corps aliéné, qui ne fait que s'accroître et se compliquer au XX<sup>e</sup> siècle à cause de la porosité des frontières entre le corps sujet et le corps objet, entre le corps individuel et le corps collectif, entre le dedans et le dehors.

#### 4.1.2 Le XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'emprise de la religion

Si le XIX<sup>e</sup> siècle est celui du désenchantement du monde et de la mort de Dieu, si la ferveur s'atténue sensiblement par rapport aux siècles précédents, la religion chrétienne reste très ancrée dans le quotidien et dans les pratiques sociales. Si la remise en question de la religion est si violente, c'est que celle-ci perdure encore, notamment à travers les femmes, garantes des croyances et des traditions religieuses et à travers le développement des spiritualités.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la représentation du corps du Christ devient prétexte au développement d'une sensibilité tragique. La spiritualité du premier XIX<sup>e</sup> siècle a insisté avec une violence inouïe sur le corps douloureux du Christ rédempteur dont les souffrances sont décrites avec le plus grand réalisme.

Henri Zerner explique que le XIX<sup>e</sup> siècle a une lourde tradition de fonds gréco-romain auquel s'ajoute une « surcharge » judéo-chrétienne : « c'est peut être ce poids de la tradition, cette surcharge symbolique, et l'anxiété qu'elle pouvait générer, qui fait l'originalité de la vision du corps chez les artistes du XIX<sup>e</sup> ».

Or, d'une part la religion chrétienne est la religion de *l'Incarnation* qui pose le corps de l'enfant Jésus puis du Christ au centre du système des croyances. Le corps religieux est un corps souffrant, orienté sur une représentation pathétique du Christ qui doit inspirer le respect et l'admiration. D'autre part, le corps, au sens charnel de son acception, est rejeté par la religion chrétienne comme lieu de la tentation et de la luxure. Il est hanté par le démon et la tentation. La gourmandise et la luxure constituent le risque de reléguer l'homme au statut de bête. Le corps, c'est le mal, ou, si l'on se fie à la formule d'Amiel : « cave carnem », attention à la

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 8-9.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 87.

chair<sup>10</sup>.

Jean Starobinski rappelle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme veut être une bonne conscience et se définit abstraitement. Le corps est donc dans cette perspective une « adjonction encombrante<sup>11</sup> », voué à l'abandon, oublié, refoulé. Inessentiel, contingent, il est le symbole de la « misère de la condition charnelle<sup>12</sup> ».

## 4.2 Femme et corps

### 4.2.1 La femme tentatrice

Or, cette condamnation du corps tentateur et pécheur n'est pas sans rapport avec le statut de la femme au tournant du siècle. « La peur masculine se nourrit des fantasmes de dévoration et de submersion par l'Eve tentatrice<sup>13</sup> ». L'ambiguïté demeure pour les artistes, entre la répulsion et l'attraction. En cette fin de siècle, une certaine image de la femme fascine les artistes décadents, la femme fatale, qui, caractérisée par son ambiguïté, devient objet esthétique :

la femme fatale présente toujours aux yeux de l'homme fin de siècle la même alliance du mal et de l'artifice, de séduction et de répulsion, et elle représente pour l'homme envoûté, dépossédé et voyeur de sa propre déchéance, le même danger, la même menace de perte. C'est en effet une menace existentielle, une sorte de fantasme de perte que l'on retrouve derrière ce mythe de la femme fatale. Inspirant à la fois la passion du désir et la pulsion de mort, la femme fatale incarne la possession et la dépossession<sup>14</sup>.

La femme fatale représente en quelque sorte l'archétype de la femme comme objet d'art : elle n'est plus liée à la notion de sentiment ni à celle de pureté naturelle. La représentation de la femme fatale se dresse « contre la conception naturaliste de l'amour banal, grossier, ravalé au rang d'instinct<sup>15</sup> ». Au contraire, elle est un moyen pour l'artiste d'exalter la beauté artificielle, le minéral, le hiératisme, l'esthétisme.

Grande tentatrice, la femme est à la fois attirante et redoutable, elle représente la tiède et coupable inhérence au corps, l'opulente immanence charnelle parce

---

<sup>10</sup>Amiel, *Journal* de 1857, cité par Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Gallimard, 2004, p. 54-55.

<sup>11</sup>Jean Starobinski, *loc. cit.*

<sup>12</sup>*Loc. cit.*

<sup>13</sup>*Histoire du corps, op. cit.* Deuxième partie, Chapitre 1, « La rencontre des corps », p. 181.

<sup>14</sup>Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Vuibert, 1994, p. 152.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 149.

que sa nature – croit-on – la voue à ne pas s’absenter de l’organique. Ainsi, selon Baudelaire,

la femme est le contraire du dandy. Donc, elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable. . . la femme ne sait pas séparer l’âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux – un satirique dirait que c’est parce qu’elle n’a que le corps<sup>16</sup>.

Le corps relie la femme à la matière. Or, Starobinski explique que « la femme doit s’évader de la matière. Si elle n’est pas transfigurée par une signification esthétique, elle s’abîme dans la matérialité littérale de son corps – dans le péché de l’existence naturelle<sup>17</sup> ». Le corps de la femme – et le corps plus généralement – est alors perçu comme le *signifiant* dirigé vers une révélation. Ainsi, l’époque de Baudelaire oscille entre deux représentations du corps : d’un côté, le triomphe de la chair qui signifie la vulgaire présence du réel, et les désirs charnels ; d’un autre, la virtualité d’une signification symbolique qui appelle à transcender la réalité du corps pour s’élancer vers le lointain d’une signification allégorique – c’est le sens des « correspondances », fruit des lectures mystico-ésotériques de Baudelaire. Puisque le corps, « c’est le mal, c’est la contingence » (Starobinski), il faut l’éluder ou le transfigurer.

#### 4.2.2 Corps et danse : vers une « écriture corporelle » ?

Cette dialectique – corps charnel / corps transfiguré – est au cœur des réflexions qui animent la danse. Le corps est l’instrument majeur de cet art et pourtant, à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs tendances se dégagent et s’affrontent : le statut du corps dans la danse est remis en question.

Au XVI<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse était un art de divertissement. Les aristocrates pratiquaient les danses de cour, et assistaient à des spectacles de danse classique dont l’objectif était de divertir tout en racontant une histoire. Le corps n’était alors qu’un simple outil, qui ne développait ni langage ni pensée ; il ne donnait pas sens au mouvement. Le mouvement n’avait aucune valeur en tant que tel, il était *au service de* l’expressivité.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le corps s’investit autrement, d’une part, comme nous venons de le voir plus haut, parce que le corps doit être *transfiguré*, d’autre part parce que

<sup>16</sup>Charles Baudelaire, cité par Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup>Jean Starobinski, *Ibid.*, p. 48.



la société prend conscience que la danse est le fruit d'une pensée, et, à ce titre, un art à part entière. Le corps, en tant que signifiant dirigé vers une révélation, vers un au-delà, commence à être considéré comme ce qu'on a appelé plus haut un nouveau *medium*. En effet, la danse n'est plus un art dans lequel le corps se contente d'exhiber sa dimension charnelle sur une musique dont le rythme dicterait au corps ses mouvements. La danse tend à devenir « le texte mouvant d'un discours silencieux parlé par le corps, mais en lequel le corps s'abolit. Le ballet prend valeur d'hiéroglyphe : la danseuse n'est pas une femme qui danse [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur...<sup>18</sup> ». La danse devient une « écriture corporelle » à part entière. Le corps, non content d'être un instrument visuel, animé par la musique, se dote d'une fonction de langage. Les termes « hiéroglyphe » ou « partitions » que l'on retrouve pour évoquer le corps renvoient à l'écriture : le corps est un code, un langage à part entière et non un instrument *au service de* la musique.

La danse devient alors le centre d'une réflexion que l'on peut analyser en reprenant les concepts nietzschéens de « dionysiaque » et d'« apollinien ». D'un côté, le corps, dans la danse, se rapproche du dionysiaque en tant qu'il appelle une inspiration incontrôlée, une animation dictée par les rythmes musicaux. Le dionysiaque implique la dissolution de toute forme. Mais derrière cette manière corporelle, guettent la dissolution du moi dans la musique, l'abandon de la forme et l'expérience du chaos : autant de formes de dissolution du sujet qui, comme nous l'avons montré plus haut, sont sources d'angoisse dans le second XIX<sup>e</sup> siècle. Certains courants de danse tendent donc à s'éloigner de cette primauté du corps dionysiaque pour privilégier une interprétation dans laquelle le corps s'abolit.

Aussi, d'un autre côté, le corps se rapproche-t-il de l'apollinien c'est-à-dire de la belle apparence et de la mesure. Apollon est le dieu des formes, alors que Dionysos est le dieu de l'ivresse. La forme apollinienne, parfaite, achevée, est maîtrise de l'émotion et du corps et structuration de la danse. À cet égard, le XIX<sup>e</sup> marque le triomphe de l'académisme, notamment avec Marius Petipa qui règle les codes du ballet moderne.

Si l'on se dirige, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout au début du XX<sup>e</sup>, vers une tendance dans laquelle la danse se désolidarise d'une vision uniquement corporelle, c'est également parce qu'il y a une mise en question du statut du corps de la femme. En effet, si cette révolution artistique est en marche, c'est que l'émancipation féminine fait prendre conscience aux femmes que leur corps n'est

---

<sup>18</sup>Mallarmé, cité par Starobinski, *ibid.*, p. 52. Voir également à ce propos Jean-Pierre Bobillot, Communication à l'Université populaire de Lyon du 25.02.09 : URL = [http://uplyon.free.fr/?page\\_id=198](http://uplyon.free.fr/?page_id=198)

pas qu'une coquille et que la danse peut être animée par leur esprit. La libération du corps féminin se manifeste par la fin de la suprématie du port du corset : le corps sort de sa prison. La recherche de nouveaux langages du mouvement est au cœur des préoccupations. La danse autorise alors un investissement du corps que la verticalité de la danse classique refuse et rejette. La colonne vertébrale n'est plus l'axe principal. On prend alors conscience des articulations, des rondeurs et des arabesques du corps. Le style explore l'horizontalité.

### 4.3 Valentine et la Métachorie

Il était important de resituer ces débats et les divergences qui commencent à poindre au XIX<sup>e</sup> entre les diverses conceptions du corps dans l'art et dans la danse, car Valentine de Saint-Point, avec la Métachorie, s'inscrit dans la lignée de ces remises en cause et en dépasse les enjeux avec une danse tout à fait particulière.

#### 4.3.1 Valentine contre ses contemporain(e)s

En effet, Valentine rejette à la fois la tradition *et* les nouvelles tendances en matière de danse. Elle tente de créer une troisième voie.

Elle s'oppose à l'art d'Isadora Duncan (1877-1927) qui, en 1901, s'interroge sur les formes et révolutionne la pratique de la danse par un retour au modèle des figures antiques grecques. Par sa grande liberté d'expression, qui privilégie la spontanéité et le naturel, elle apporte les premières bases de la danse moderne européenne, à l'origine de la danse contemporaine. Influencée par son frère Raymond Duncan, elle revient à l'hellénisme et au culte du corps et veut redonner toute sa place à la beauté, à l'harmonie du corps, osant s'exhiber presque nue, dissimulée seulement de quelques voiles. Isadora Duncan est l'une des premières à réagir contre le corps contraint par le tutu ou par les pointes. Elle danse pieds nus, voire radicalement nue, et à l'extérieur. Elle est également l'une des premières à s'affranchir de la musique et à trouver sa propre musicalité interne.

Pourtant, Valentine considère que cette danse, quoique nouvelle, n'est que du mime sans grâce. Elle s'insurge également contre la danse du ventre, mais aussi contre le tango, qu'elle perçoit comme un envahissement sud-américain contraire à l'esprit national qu'elle exalte. Valentine veut créer une danse propre au génie français et faire de Paris la capitale intellectuelle du monde.

La création de ce nouvel art chorégraphique naît avant tout d'un désir de rupture par rapport à la tradition. Comme les autres arts entrés dans l'ère moderne, la danse se doit d'évoluer : « La musique, la peinture, etc. . . ont cessé d'être simplement instinctives, intuitives et sensuelles : la danse doit suivre la même voie<sup>19</sup> ». La danse n'est qu'un détail matériel de la musique, elle est le pendant matériel de la musique, qui elle-même résulte de l'idée – explique Valentine dans sa conférence. Réduite à une pantomime ou à une mimique, elle est une manifestation extérieure régie par les instincts, une apparence qui s'accorde avec la musique qu'elle ne fait qu'agrémenter.

### 4.3.2 La Métachorie, danse de l'Esprit

« Notre danse moderne est à créer<sup>20</sup> »

VALENTINE DE SAINT-POINT, *La Métachorie*.

La Métachorie relève au contraire de l'Esprit : « l'idéal est de garder l'instinct, mais de le diriger, de le contrôler, de le rendre conscient au gré de la volonté, de l'Esprit ». Dans cette perspective, elle se rapproche de l'*apollinien* puisqu'elle est, selon Valentine, la « stylisation naturellement géométrique » d'une idée<sup>21</sup>. « Danse et musique sont suggérées par l'Idée, la même<sup>22</sup> ». La Métachorie est une danse d'essence cérébrale, créée *spirituellement* avant d'être réalisée *plastiquement*.

Il s'agit d'une danse « idéiste », suggérée cérébralement par l'idée, la vision, le thème à interpréter, idée nullement vague, errante et désordonnée. Danse spirituelle et cérébrale, la Métachorie est transposée en mouvements plastiques et non plus conventionnellement plaquée sur une musique. Cette nouvelle forme d'expression supprime ainsi toute connotation sensuelle à la danse pour privilégier l'Idée poétique. Cela marque une rupture avec les grâces ingénues des danseuses : la danse ne faisait finalement que perpétuer le cliché de la femme sensuelle et mue par l'instinct. Valentine veut réactualiser le potentiel sensuel, sexuel et érotique de la femme, dont il faut supprimer sur scène toute image cliché : elle est aussi capable de penser et de faire de l'art avec des Idées.

<sup>19</sup>Valentine de Saint-Point, « Les débuts chorégraphiques », Lettre ouverte au *Figaro* publiée le 14 décembre 1913. Reproduit dans *Manifeste de la Femme Futuriste*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>20</sup>Valentine de Saint Point, *La Métachorie*, repris dans l'édition du *Manifeste de la Femme Futuriste*. *Ibid.*, p. 62.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 46.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 47.

Pour créer un spectacle, Valentine de Saint-Point choisit d'abord un poème puis, au lieu d'esquisser un geste qui serait *suggéré* par les vers, elle trace le déroulement du poème et l'esprit qui l'anime, par la danse. Au lieu donc d'exprimer une inspiration, elle rend compte de l'esprit et de l'idée du poème. Fawzia Zouari, dans *La Caravane des chimères*, imagine la manière dont Valentine aurait pu expliquer cela :

Imaginez un poème ayant pour idée maîtresse la sincérité absolue. Ma figure géométrique s'encadre alors dans un carré. Pourquoi ? parce qu'un carré ne suscite aucune angoisse, aucune violence, aucune inquiétude. Le cercle, lui, évoque la course perpétuelle. Tenez, j'ai là un hymne au soleil. Comment le représenter autrement qu'en cône, avec une élévation montant en spirale afin de mieux marquer le crescendo de l'âme jusqu'à l'extase<sup>23</sup> !

Sorte de géométrie dans l'espace, la Métachorie doit, avec le corps, rendre compte des idées contenues – et non suggérées ou imaginées – dans le poème. Elle établit donc des correspondances entre des idées et des formes. Il faut rappeler que dans le corps, seuls doivent être utilisés les bras et les jambes : les détails du visage et du corps sont prohibés car ils sont trop liés au sentiment.

Véronique Richard de la Fuente explique comment se déroulaient les performances de Métachorie et insiste sur le fait que, « baigné dans une couleur intense, le corps ne se révélait que par son relief lumineux, scintillant : ainsi était éliminée toute note sensuelle » ; il s'agit de « faire entrer la danse dans une dimension plus immatérielle, contemplative, moins axée sur l'exercice physique qu'intellectuel<sup>24</sup> ».

Lorsque Valentine de Saint-Point décide de créer la « Métachorie », elle choisit une danse qui dans son étymologie signifie « au-delà du chœur grec ». La Métachorie veut aller plus loin que les danses traditionnelles, elle veut être reconnue comme un art à part entière et non comme l'auxiliaire de la musique : « au lieu de dépendre exclusivement de la musique, la Métachorie n'en est plus l'esclave, infidèle ou fidèle – mais l'égale<sup>25</sup> ». La place traditionnelle accordée au corps dans la danse est entièrement remise en question par Valentine et fait l'objet d'une réflexion aboutie :

- le corps doit s'effacer au profit de l'esprit : Valentine invente une nouvelle formule paradoxale qui vise à régénérer et à ennoblir la danse ;

<sup>23</sup>Fawzia Zouari, *La Caravane des chimères*. Paris : O. Orban, 1990, p. 145.

<sup>24</sup>Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret : Éd. des Albères, 2003, p. 147.

<sup>25</sup>Valentine de Saint-Point, *La Métachorie, op. cit.*, p. 53.

- le corps doit ressurgir, mais sous une autre forme corporelle, sensuelle et sexuelle qui doit être revalorisée. Ce n'est plus le corps chaste et dissimulé des danseuses mais un corps sexué et un désir assumés qui doivent être mis en avant. Cette démarche s'inscrit dans la lignée de la théorie de la luxure élaborée par Valentine.

Cela révèle la complexité du rapport au corps dans la danse de Valentine : il s'agit de s'en éloigner pour mieux y revenir et pour affirmer le corps comme véritable potentiel de luxure. C'est ce que cette phrase extraite de *La Métachorie* résume à elle seule : « L'idéal est de garder l'instinct, mais de le diriger, de le contrôler, de le rendre conscient au gré de la volonté de l'Esprit<sup>26</sup> ».

### 4.3.3 Désir et corps chez Valentine de Saint-Point

« *J'ai une seule pudeur, celle de l'âme. Et celle-ci ne vaut pas celle-là*<sup>27</sup> ».

VALENTINE DE SAINT-POINT.

Valentine développe une conception de la vie libre et basée sur le désir charnel, une vie spontanée et libérée des entraves culturelles et religieuses. Véronique Richard de la Fuente situe Valentine dans le cadre de la Renaissance néo-païenne dont les composantes majeures sont l'absence de tutelle religieuse (qui se double, chez Valentine, de l'absence de tutelle masculine), le lien avec les figures antiques, l'exaltation de la beauté charnelle et la valorisation de l'Éros. Valentine remet en question non seulement les tabous liés au désir véhiculés par l'Église et la morale religieuse, mais encore la conception même de *l'amour* :

À la veille de la Première Guerre mondiale, Valentine de Saint-Point apparaît comme la seule femme à oser disqualifier avec autant de conviction et d'audace l'amour à la fois *comme rhétorique*, – « les mots qui grisent et trompent » –, *comme imagerie romantique*, – « marguerites effeuillées, duos sous la lune » – et *comme motivation de l'union charnelle* : « Que les êtres rapprochés par une attirance physique, au lieu de parler exclusivement des fragilités de leur cœur, osent exprimer leurs désirs<sup>28</sup> ».

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>27</sup>Phrase attribuée à Valentine de Saint-Point par Fawzia Zouari dans sa biographie romancée, *op. cit.*

<sup>28</sup>Alexandra Destais, *Valentine de Saint-Point, la muse pourpre*. Séminaire « L'érotisme littéraire féminin au XX<sup>e</sup> siècle ». Université populaire de Caen. Diffusion sur le site : URL = <http://alexandra-destais.fr>. Je souligne.

Alexandra Destais a raison d'insister sur la multiplicité des domaines dans lesquels l'amour est refusé par Valentine – rhétorique, imagerie romantique, lien avec l'union charnelle : elle veut renouer avec le désir et le débarrasser de la connotation que lui a attribuée la tradition sociale et religieuse française et plus généralement occidentale. Dans le *Manifeste de la Luxure*, elle réclame en effet :

Qu'on cesse de bafouer le désir, cette attirance à la fois subtile et brutale de deux chairs qui se veulent, tendant vers l'unité. [...] Ce n'est pas la luxure qui désagrège et dissout et annihile, ce sont les hypnotisantes complications de la sentimentalité, les jalousies artificielles, [...] tout le cabotinage de l'amour<sup>29</sup>.

« le cabotinage de l'amour » : voilà une formule décapante qui montre le rejet de toute la rhétorique amoureuse et de ses manières jugées désuètes. L'amour est une valeur obsolète et doit être remplacé par le désir qui, loin de n'être lié qu'au seul plaisir charnel, est la condition d'une plénitude de l'être. L'acceptation du désir permet seul de recouvrer une unité, car il est une composante de la fusion des corps et des esprits. Valentine purifie le désir et la luxure en leur attribuant une dimension ontologique et en leur accordant un statut de concept fondamental : ils ne sont plus liés à l'obscénité et au péché. « L'idéalisation qui concernait autrefois l'amour est reportée ici sur l'instinct sexuel<sup>30</sup> » : il y a ainsi un transfert des valeurs qui conduit à un ennoblissement du corps et de la sexualité.

Ainsi avec Valentine, pour la première fois, une femme lance un appel direct en faveur de la réalisation sexuelle et fait de la luxure à la fois une recherche (recherche charnelle de l'inconnu), un mode d'expérimentation du monde, un but noble, un principe d'action ainsi qu'une œuvre d'art. Il s'agit bel et bien d'érotisme ici et non pas de simple hygiène sexuelle. La conception érotique de Valentine associe l'instinct et la conscience, la libération de l'énergie sexuelle et la libération de l'esprit. Tout est lié en une merveilleuse synthèse. L'érotisme de Valentine est aussi comme plus tard chez Bataille une dépense positive. Au lieu d'épuiser l'être, la luxure le renouvelle, lui apporte l'énergie nécessaire à ses autres actions<sup>31</sup>.

Alexandra Destais<sup>32</sup> fait de Valentine de Saint-Point une *pionnière* dans la lutte pour la reconnaissance du corps et du désir. La luxure, qui est l'un des

---

<sup>29</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Luxure*, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>30</sup> Alexandra Destais, *art. cit.*

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Alexandra Destais est spécialiste de l'érographie de la Belle Époque et l'auteur d'une thèse sur l'émergence de la littérature féminine érographique en France, 1954-1975.

sept péchés capitaux de la tradition catholique, est réhabilitée et recherchée, elle constitue un but « noble ». L'érotisme devient une forme d'émancipation féminine et d'élévation spirituelle nécessaire. Cependant, cet érotisme n'est pas à la portée de tous et de toutes, il est réservé à ceux que Valentine, dans la lignée de Nietzsche, appelle les « forts ».

#### 4.4 La surfemme nietzschéenne : une nouvelle conception de la femme

Si Valentine veut redorer l'image de la femme moderne, elle le fait à rebours des idéaux revendiqués par les féministes. Son combat ne s'appuie pas sur un désir de reconnaissance sociale, contrairement aux luttes féministes de cette époque, qu'elle considère comme trop réductrices. Le féminisme se préoccupe, selon elle, de problèmes *matériels* et *sociaux*, alors qu'il faut baser la réflexion sur un fond *intime* et *spirituel*.

En 1910, dans *Une Femme et le désir*, elle décrit la psychologie féminine : les attitudes des femmes sont alors perverties par une société misogyne qui les a menées à la régression ou à l'aliénation. La littérature tient un rôle majeur dans la construction de l'image de la femme. Valentine s'insurge contre cette littérature qui place toujours la femme dans un cadre mièvre et sentimental, ou qui réduit son rôle à celui d'une bonne mère de famille : « Assez des femmes, pieuvres des foyers, dont les tentacules épuisent le sang des hommes et anémient les enfants ; des femmes bestialement amoureuses qui, du Désir, épuisent jusqu'à la force de se renouveler ! [ . . . ] La femme n'est pas sage, n'est pas pacifiste, n'est pas bonne<sup>33</sup> ». L'image d'une femme modérée est à l'opposé de son idéal : Valentine veut plutôt réactualiser l'héroïne des épopées mythiques à la fois virile, instinctive et érotique.

Les écrits de Valentine relèvent moins d'une interrogation purement littéraire que d'une implication philosophique et mystique. Elle est très influencée par la philosophie de Nietzsche, de Bergson, de Schopenhauer, de Stirner, et d'Adler. Ajoutées aux principes du Futurisme, ces lectures forment un tout détonnant qui anéantit certains concepts dépassés comme celui de l'amour, généralement associé à la femme. Ces lectures philosophiques déterminent sa conception de la femme. Ainsi, Valentine met en avant la fonction guerrière de la femme : « Pour servir un dogme d'énergie revitalisante, Valentine poussa un cri de passion, un cri aux accents guerriers qui devait exhorter les femmes à prendre leur destin en

---

<sup>33</sup>Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, op. cit., pp. 10-11.

main. [. . . ] c'est bien le désordre qu'évoquait Valentine, une sorte de révolution des mœurs<sup>34</sup> ».

Le portrait de la femme du futur correspond à un modèle inaccessible, une héroïne prête à affronter toutes les situations et à se lancer dans les aventures de la vie sans état d'âme avec la seule force de ses convictions. En cela, elle constitue l'égale de l'homme. Cette conception veut avant tout remettre en question et détruire la notion de sexe faible et la compassion qui lui est attribuée. La femme ne doit pas s'inscrire dans une situation de passivité mais doit renouer avec une nature instinctive et dominatrice.

Valentine dégage de ses lectures de Nietzsche l'idée selon laquelle les êtres humains sont les créateurs de leurs propres valeurs : chacun doit comprendre qu'il est libre de choisir les valeurs les plus conformes à ses intérêts. Elle comprend ce que signifie « oser » au sens nietzschéen : il s'agit de privilégier l'affirmation de la vie. L'être humain qui parvient à « oser » et à développer son potentiel devient le Surhomme, que Valentine adapte pour son sexe : la Surfemme.

Valentine n'a pas foi en une bipartition du monde selon une dialectique hommes / femmes, mais selon une différence nietzschéenne entre les Forts et les Faibles : « la luxure est une force parce qu'elle détruit les *faibles* », « tout peuple héroïque est sensuel ». Sensualité et héroïsme sont deux composantes inséparables de la femme comme de l'homme : la femme ne doit pas être réduite au cliché de la mère de famille passive et attentiste, elle doit être, comme l'homme, guerrière et dominatrice, du côté des Forts.

Dans son *Manifeste de la Femme Futuriste*, un passage est significatif de l'ambition et du courage de la femme guerrière : « Que les prochaines guerres suscitent des héroïnes comme cette magnifique Caterine Sforza, qui, soutenant le siège de sa ville, voyant, des remparts, l'ennemi menacer la vie de son fils pour l'obliger elle-même à se rendre, montrant héroïquement son sexe, s'écria : "Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres !" »

Valentine concède donc aux Futuristes : « Ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité. Voilà pourquoi, le Futurisme, avec toutes ses exagérations, a raison. Pour redonner quelque virilité à nos races engourdies dans la féminité, il faut les entraîner à la virilité jusqu'à la brutalité ». Valentine confirme : Marinetti a raison de déclarer que les femmes doivent être méprisées. Il ne s'agit pas de mépriser l'essence féminine, la *nature* féminine, mais de reconsidérer la femme dans un autre cadre que celui que la culture occidentale a dessiné jusque-là. L'homme a jusqu'alors réprimé la virilité des femmes, pour en

---

<sup>34</sup>Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 53.



faire une caractéristique exclusivement masculine. Valentine réclame une *égalité dans la virilité*.

La position de Valentine vise avant tout à libérer la femme du stéréotype forgé par la gent masculine et plus généralement par la culture occidentale. Cette libération de la femme passe aussi par une reconnaissance des désirs : la femme n'est pas qu'un être aimant dévoué à son foyer, elle est surtout un être fait de chair, et mû par des désirs sexuels.

La différence entre l'homme et la femme avait jusque-là été pensée en termes de différence de désir. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, certains philosophes comme Feurbach, Comte ou Stirner évoquent la possibilité de la présence de la femme dans l'homme et de la bisexualité de l'être humain. C'est aussi cette théorie que Valentine développe lorsqu'elle parle de la virilité de la femme. Cette idée majeure a des conséquences sur la pratique artistique puisque la femme ne peut plus être considérée comme le seul objet du sublime. La femme symbolise, traditionnellement, par ses proportions parfaites, la perfection et la pureté. Avec Valentine de Saint-Point, si elle reste objet artistique, la femme doit être représentée dans l'exaltation du désir, faite de chair et de sang, émancipée par l'érotisme.

En tant que femme issue d'un milieu bourgeois, distant et stérile, elle cherchait avant tout à établir un nouveau rapport au monde par la redécouverte du corps, objet de mille tabous et de toutes les introversions, les perversions. [...] Elle voulait l'affranchir de toutes les entraves hypocrites héritées des religions occidentales, par la pratique de la luxure, du libre désir, de l'émotion authentique, et libérer ainsi la femme du poids de l'interdit, et par là même de l'obéissance, de la soumission à l'homme à qui tout était permis<sup>35</sup>.

La libération de la femme passe par la libération de son corps. La femme peut exister par elle-même et occuper une place à part entière.

L'Amante à l'amant : Sais-tu que plus que tout j'ai aimé le soleil, la terre, la mer, ils furent mes sublimes amants. Leurs caresses violentes et subtiles m'ont tordue d'ivresse, alanguie d'extase. Ils m'ont donné la volonté surhumaine<sup>36</sup>.

Cet extrait d'*Un Amour* n'est pas sans rappeler une des anecdotes rapportées par Fawzia Zouari au chapitre 5 de *la Caravane des chimères*. Elle explique dans quelle mesure la récente lecture de *La Volonté de puissance* de Nietzsche, ouvrage

---

<sup>35</sup>*Ibid.*, p 43.

<sup>36</sup>Valentine de Saint-Point, *Un Amour*. Paris : Ed Vanier Messein, 1906.

« destiné aux âmes insoumises et assoiffées », libère Valentine, que l'on se met à surnommer « Brunehilde » à Niort où elle habite. Elle fait également le récit d'un événement qui s'apparente à un rituel initiatique : un soir d'orage, Valentine se déshabille sous la pluie et offre son corps voluptueux à l'orage : « toute à la nature, eau et terre mêlées, elle sut alors ce qu'était la véritable extase<sup>37</sup> ».

Le corps doit donc être envisagé à plusieurs niveaux d'analyse et selon plusieurs dialectiques : corps et âme / corps et sensualité / corps et idéal / corps et luxure. Valentine de Saint-Point joue un rôle important dans le renouvellement de ces catégories et les nombreux paradoxes qui jaillissent de sa Métachorie sont des terreaux fertiles à la remise en question de la tradition esthétique et à la représentation du corps sur la scène de danse. Ils posent en outre la question de la place du désir dans la création artistique et Valentine propose de faire coexister corps et esprit, âme et désir.

Le corps revêt une dimension et un enjeu particuliers dans les cabarets. Il ne s'agit pas d'une remise en cause de la place traditionnelle du corps comme le fait Valentine mais d'une nouveauté absolue : le corps advient dans la mise en scène du poème, et qui plus est, le corps du poète lui-même pour faire entendre sa création. Se met alors en place une nouvelle histoire de la poésie, celle « précisément, de l'irruption de la voix propre du poète, comme composante à part entière du poème<sup>38</sup> ».

---

<sup>37</sup>Fawzia Zouari, *op. cit.*, p. 64.

<sup>38</sup>Jean-Pierre Bobillot, « La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck ». *Histoires littéraires*, 2006, n°28, Paris : Tusson.

## Chapitre 5

# « Je crie donc je suis<sup>1</sup> » : le corps au cabaret

Le substantif « cri » est employé dans la langue française depuis le X<sup>e</sup> siècle, et a commencé par signifier : « son émis avec force par la voix de l’homme en signe d’appel ». C’est le sens qu’il a encore aujourd’hui. Pourtant, son sens s’est vite diversifié et à partir du XII<sup>e</sup> siècle, le mot a été appliqué non seulement aux humains mais aussi aux animaux. À la même période, le terme prend un nouveau sens, plus abstrait : il désigne alors la « réputation, le plus souvent défavorable », « la réprobation publique » et la « proclamation publique » ou « le ban ».

Dès les premiers siècles où le mot est attesté, ces trois acceptions, liées par proximité métonymique, et avec des valeurs axiologiques diverses, de neutre à nettement dysphorique, coexistent. Autant dire qu’à travers ces trois glissements sémantiques, l’évolution de la langue reflète les divers états de la question qui nous occupe : dans quelle mesure une poésie dans laquelle on se met à « crier » peut-elle être assimilée à une musique bestiale avant de tomber dans le gouffre de la désapprobation ? Cette chronologie sémantique répond à la question en même temps qu’elle la pose, et pourtant, il reste à faire le tour de ce qui se révèle plus paradoxal qu’il n’y paraît.

En effet, Michel Seuphor, dans son ouvrage *Le Style et le cri*, prenant à rebours cette assimilation du cri à la bestialité, propose au contraire un nouveau cogito – « je crie donc je suis » – comme si le cri pouvait se substituer à la pensée, comme si le cri pouvait être appréhendé autrement que comme une forme de pulsion, comme s’il pouvait être un acte porteur d’une signification ontologique. En réemployant dans cette étude cette phrase éminemment problématique, paradoxale, et il faut bien l’avouer, provocatrice, je voudrais interroger la place du cri dans la poésie des cabarets des Hydropathes et du Chat Noir et en réévaluer la présence.

---

<sup>1</sup>Michel Seuphor, *Le Style et le cri*. Paris : Seuil, 1968. Premier aphorisme.

Il s'agit ici d'étudier le(s) cri(s) comme la manifestation d'un des organes du corps, comme une modalité particulière de la voix (humaine ou bestiale?), mais aussi comme un des éléments formant un tout scénique avec les mimiques. Et, comme le suggère Michel Seuphor, il faudra interroger les rapports entre le cri et le style : le cri est-il une manifestation *primaire* des émotions ou peut-il être une forme *modelée* et le reflet d'un *style* ?

Faut-il, à l'instar de certains contemporains de nos deux auteurs, y voir quelque chose de choquant et d'impropre au genre poétique, signe d'un « retour à la barbarie » pour reprendre l'expression de Marie Krysinska ? Ou bien peut-on interpréter cette présence du cri comme un retour aux sources de l'humain ou, comme le dit Michel Seuphor, un retour à « l'éternel humain » :

L'homme est fait de quelque chose qui change et de quelque chose qui ne change pas. Il y a l'être et la manière d'être, il y a le cri et le style. Le cri est l'éternel humain, la caisse de résonance du for intérieur qui fait que Tchouang-Tseu, Marc Aurèle et Pascal sont nos contemporains. Le style est le mode extérieur de vie qui évolue d'âge en âge<sup>2</sup>.

## 5.1 « A cry et à cors<sup>3</sup> »

Les témoignages abondent qui insistent sur l'originalité et la nouveauté de la voix – et des cris – de Maurice Rollinat et nous en détenons également un certain nombre sur Marie Krysinska, même si ceux-ci sont moins nombreux car cette poète a suscité moins de témoignages que son ami.

Il existe notamment une représentation iconographique de Maurice Rollinat extrêmement révélatrice de cette particularité vocale. Maurice Rollinat a fait la couverture d'un numéro de la revue *L'Hydropathe* le 5 mai 1879. Le dessin est de Georges Lorin, il est particulièrement révélateur : il représente Maurice Rollinat en habit de costume noir, assis au piano, de profil. Jusque là rien de très important, mais deux éléments cristallisent ce qui fait l'intérêt du dessin et de la posture que prend Rollinat : d'abord, deux têtes de mort sont dessinées à côté du poète et regardent du côté du spectateur du tableau, alors qu'une autre est posée sur le piano et observe Maurice Rollinat qui lui fait face. . . à moins que ce ne soit Maurice Rollinat qui l'observe pour y puiser l'inspiration – macabre. Ensuite, la tête de Rollinat est disproportionnée par rapport au reste du corps et occupe une place prépondérante dans le dessin. Cette image est donc conforme à celle

<sup>2</sup>Michel Seuphor, *Le Monde est plein d'oiseaux*. Lausanne : Hanc, 1968, p. 440.

<sup>3</sup>G. Coquillard, *Monologue*, éd. M. J. Freeman, 1510, 105.

qui se dégage des *Névroses* : celle d'un poète macabre, entouré de fantômes ou de cadavres. Mais ce document iconographique révèle par ailleurs l'image d'un poète qui est aussi chanteur, et même, un chanteur qui se fait crieur, si l'on en croit la force sonore qui semble sortir de sa bouche grande ouverte. Il ne semble pas seulement chanter mais crier, comme pour rivaliser avec la puissance sonore du piano sur lequel il avait la réputation de « taper » : « Rollinat, Fragerolle, Delmet, Marie Kryszynska, Debussy tapaient sur l'ivoire et chantaient<sup>4</sup> ».

Un autre dessin devient « l'un des portraits officiels de Maurice Rollinat<sup>5</sup> ». Il s'agit d'une aquarelle de Béthune intitulée *Maurice Rollinat chantant*<sup>6</sup> exécutée en 1882, qui représente Rollinat en « plan guillotiné » c'est-à-dire que seule la tête est dessinée, détachée de son corps. Ce portrait, aux teintes macabres, présente encore la particularité de montrer Rollinat la bouche grande ouverte, les yeux plissés, comme pour insister sur l'effort fourni par le visage pour émettre un son.

Des témoignages écrits rendent compte avec la même précision de cette voix si unique et de cette présence scénique si particulière. Le 5 novembre 1882, Sarah Bernhardt l'aide à se faire connaître en le présentant à quelques personnalités du Tout-Paris. Lors de cette fameuse séance au Chat Noir, il fait un tel triomphe qu'Albert Wolff fait son éloge en première page du *Figaro*, le 9 novembre :

Un homme, jeune encore, était au piano ; sur le clavier, couraient ses mains fiévreuses ; une abondante chevelure noire encadrait un visage inspiré, d'une belle expression [. . . ]. C'était Rollinat qui chantait, en s'accompagnant, un dialogue de Baudelaire, mis en musique par lui. *La voix est vibrante et chaude*, sans être belle, une de ces voix d'artistes qui ne savent pas chanter selon le Conservatoire, mais qui viennent de l'âme et vont au cœur. *Sur le visage du chanteur, on lisait le poème autant que dans les paroles* : tantôt le regard inspiré se voilait sous des tendresses infinies, tantôt les yeux flamboyants prenaient une expression sauvage et d'une *singulière puissance dramatique*. Certainement, cet être étrange était un artiste de la tête aux pieds, un de ces artistes primesautiers sur qui l'inspiration étend sa baguette magique et lui dit : *Tu Marcellus eris ! Tu seras quelqu'un*<sup>7</sup> !

Il faut souligner ce qui a étonné Albert Wolff en voyant Maurice Rollinat : sa « voix vibrante et chaude », non pas une voix du conservatoire, non pas une voix qui *récite* ou *déclame* (comme je l'ai montré dans la partie consacrée à la nouveauté de la pratique poétique) ; mais une voix accompagnée par le visage et le corps du

<sup>4</sup>Mémoires d'Edmond Haraucourt, cité par Régis Miannay, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*. Paris : Badel, 1981, p. 296-297. Je souligne.

<sup>5</sup>Claire Le Guillou, *Maurice Rollinat, ses amitiés artistiques*. Nantes : Joca Séria, 2003, p. 38.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>7</sup>Albert Wolff, *Le Figaro*, jeudi 9 novembre 1882. Cité par Régis Miannay dans l'appendice critique des *Névroses*, Paris : Minard « Lettres Modernes », 1972, p. 404. Je souligne.

« chanteur », sur lesquels « on lisait le poème autant que dans les paroles ».

Le poème passe donc à la fois par la voix puissante et par l'ensemble de la gestuelle qui contribue à « incarner » le poème – le regard, les yeux, le visage. . . « A cry et a cors » donc, pour reprendre l'expression qui apparaît à la Renaissance.

Dans les cabarets, le corps, la voix, le cri, sont des manières d'être, des manières d'apparaître et un mode de représentation courant. Dans son roman *La Force du désir*, Marie Krysinska écrit à propos du cabaret<sup>8</sup> : « un orchestre, dirigé par un squelette, mène un tintamarre strident, où, sans doute, les cris de victoire sauvage, se mêlent aux râles et aux gémissements ». Le regard du narrateur – grâce à la distance avec laquelle il décrit la scène – est un bon témoignage de la manière dont on perçoit le cabaret : un lieu où l'on pousse des « cris », des « râles » et des « gémissements ». Le même sentiment transparaît à la lecture de Raymond de Casteras qui précise que « les jeunes, dressés sur les tables, y propulsaient leurs strophes avec des gestes fous qui secouaient leur chevelure. Il y avait des colloques amènes, des conversations étincelantes et des refrains chantés en chœur, car la vie de bohème de ces littérateurs était pleine de rires et de chansons<sup>9</sup> ». Le même désordre règne dans cette description, la même insoumission aux règles, mais surtout la même énergie exprimée par les verbes « propulsaient » et « secouaient », qui témoignent du lien étroit entre la *propulsion* des strophes par la bouche – la voix – et l'attitude corporelle – les gestes fous et la chevelure. C'est ainsi que Michel Seuphor propose d'interpréter le cri : comme une « puissance », un « débordement de force », une « leçon de dynamisme<sup>10</sup> ».

Dans *Dix ans de bohème*, il est tout à fait révélateur de lire la manière dont Émile Goudeau présente les participants des Hydropathes. Pour dénombrer les membres du cabaret, il emploie une anaphore qui consiste à répéter à chaque fois « c'était. . . » + le nom de l'artiste, puis à caractériser chacun par l'originalité de sa *voix*. Il commence par Maurice Rollinat, qui apparaît comme le représentant le plus typique des Hydropathes – comme le plus atypique dans le champ littéraire de l'époque. . . :

c'était Maurice Rollinat qui venait de sa grande voix de lamentation, chanter  
Les Platanes de Dupont, dont il avait écrit la musique, ou qui, secouant sa  
chevelure sur son front, dardant de terribles regards, et tordant sa bouche en

<sup>8</sup>Marie Krysinska, *La Force du désir : roman*. Paris : Messein, Société du Mercure de France, 1905, chapitre 8, p. 76-77.

<sup>9</sup>Raymond de Casteras, *Avant le Chat Noir, Les Hydropathes*. Paris : Messein, 1945, p. 43.

<sup>10</sup>Michel Seuphor, *Le Style et le cri, op. cit.*, aphorisme 7.

un satanique rictus, débitait le terrible *Soliloque de Troppmann* ou quelque'une de ses autres pièces : *Mademoiselle squelette*, *La Dame en cire*, etc. . . Auteur, acteur, compositeur, chanteur et pianiste, Maurice Rollinat obtenait un succès incroyable, en torturant les nerfs de ses auditeurs. [ . . . ] Qui n'a fait que le lire, n'a point connu ce merveilleux artiste<sup>11</sup>.

Cette présentation ne décrit pas en particulier une des prestations de l'auteur des *Névroses*, mais esquisse un portrait général de Maurice, à travers les différentes caractéristiques de son style scénique : « secouant sa chevelure », « dardant de terribles regards », « tordant sa bouche ». On remarque que cette présentation est centrée sur le visage, lequel dégage une véritable puissance, condition de ce « succès incroyable ».

Puis Émile Goudeau continue en présentant les autres artistes : « c'était Paul Mounet qui d'une voix métallique disait. . . » ; « c'était Leloir qui venait chanter d'une voix de fausset la si charmante et archaïque chanson écrite par Émile Pessard. . . » ; « c'était Charles Cros lui-même qui venait, avec des gestes bizarres. . . » ; « c'était Félicien Champsaur, qui sobre de gestes, avec une toute faible voix murmurait. . . ». La voix d'autres artistes est mise en évidence comme un signe de ralliement du cabaret : la grosse voix d'André Gill, la « voix de phonographe » de Jules Jouy et Émile Goudeau attire l'attention sur Léo Trézenik qui « débitait » ou, plus paradoxalement, sur Joseph Gayda qui « débitait avec lenteur ». Bref, « il fallait entendre débiter ces vers d'une voix vague, neigeuse<sup>12</sup> ».

J'ai tenu à reproduire cette énumération car elle est tout autant révélatrice du mode de production des œuvres et de l'attention portée à la voix des artistes, que d'une philosophie de l'art : « on proclamait les principes de l'art avec des cris farouches de Gaulois exaspérés<sup>13</sup> ». Cette belle formule peut expliquer le désir qu'a eu Goudeau de dresser la liste des artistes des Hydropathes par leur caractéristique vocale et démontre qu'il ne s'agit pas là que d'une *blague* mais de l'affirmation de principes fondateurs d'une nouvelle manière de proférer le poème.

## 5.2 « La Voix », *Les Névroses*

Outre l'iconographie représentant Maurice Rollinat et les témoignages de ces contemporains, nous pouvons nous appuyer sur le poème des *Névroses* intitulé

---

<sup>11</sup>Goudeau, *op. cit.* p. 197-198.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 208.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 218.

« La Voix<sup>14</sup> » qui révèle une partie de l'idée que pouvait s'en faire son auteur.

## La Voix

Voix de surnaturelle amante ventriloque  
Qui toujours me pénètre en voulant m'effleurer ;  
Timbre mouillé qui charme autant qu'il interloque,  
Son bizarre d'un triste à vous faire pleurer ;  
Voix de surnaturelle amante ventriloque !  
[...]

5

Maurice ROLLINAT

Dès le début du poème, l'image du « ventriloque » élargit le thème de la voix annoncé par le titre en associant la voix au mystère qui l'entoure : le ventriloque désigne la personne qui parvient à articuler et à émettre un son de voix sans remuer les lèvres – ou, plus précisément, le pantin qu'il fait « parler ».

Représentation symbolique d'un possible dédoublement entre le corps et la voix, le ventriloque est peut-être à associer à la mode de la pantomime, qui représente son double-négatif : la pantomime est réalisée par un acteur en vie, mais qui ne parle pas, alors que le pantin utilisé par le ventriloque est inanimé, mais parvient à parler. Le ventriloque est un ressort du rire puisqu'il plaque une capacité humaine sur une chose inanimée – selon l'analyse de Bergson (ou, plus exactement, à l'inverse exact de l'analyse de Bergson : non pas « du mécanique plaqué sur du vivant », mais du vivant attribué à du mécanique). L'hésitation règne devant ce pantin à l'allure de vivant comme l'attestent les termes « bizarre », « surnaturelle » ou « interloque ».

Dit par elle, mon nom devient une musique :  
C'est comme un tendre appel fait par un séraphin  
Qui m'aimerait d'amour et qui serait phtisique.  
Ô voix dont mon oreille intérieure a faim !  
Dit par elle, mon nom devient une musique.

5

La deuxième strophe est plus apaisante : la voix a pris une apparence angélique avec l'évocation du séraphin, qui, dans la tradition chrétienne, est un ange. Il représente, à travers sa voix, la religiosité faite d'amour, et la musique est affectée d'un fort coefficient religieux. Mais déjà, des ruptures s'amorcent : « qui

<sup>14</sup> *Les Névroses*. Éd. critique par Régis Miannay. Paris : Minard « Lettres Modernes », 1972 [1883], p. 48.



m'aimerait d'amour et qui serait phtisique » est une rupture ironique qui marque une distance avec cette voix angélique, finalement contaminée par la maladie. Le religieux est ramené à sa contingence et à sa matérialité.

Très basse par instants, mais jamais enrouée ;  
Venant de dessous terre ou bien de l'horizon,  
Et quelquefois perçante à faire une trouée  
Dans le mur de la plus implacable prison ;  
Très basse par instants, mais jamais enrouée ;

5

Oh ! comme elle obéit à l'âme qui la guide !  
Sourde, molle, éclatante et rauque, tour à tour ;  
Elle emprunte au ruisseau son murmure liquide  
Quand elle veut parler la langue de l'amour :  
Oh ! comme elle obéit à l'âme qui la guide !

10

Quand la voix semble obéir « à l'âme qui la guide », ce n'est que pour mieux pasticher l'écriture sentimentale en empruntant ses lieux communs comme « elle emprunte au ruisseau son murmure liquide » sa « langue de l'amour ». Il s'agit là d'une voix stéréotypée, en complet contraste avec la voix que Maurice Rollinat faisait entendre aux Hydropathes et dont il donne finalement la description :

Et puis elle a des sons de métal et de verre :  
Elle est violoncelle, alto, harpe, hautbois ;  
Elle semble sortir, fatidique ou sévère,  
D'une bouche de marbre ou d'un gosier de bois  
Elle puis elle a des sons de métal et de verre.

5

Tu n'as jamais été l'instrument du mensonge ;  
Ô la reine des voix, tu ne m'as jamais nui ;  
Câline escarpolette où se berce le songe,  
Philtre mélodieux dont s'abreuve l'ennui,  
Tu n'as jamais été l'instrument du mensonge.

10

Tout mon être se met à vibrer, quand tu vibres,  
Et tes chuchotements les plus mystérieux  
Sont d'invisibles doigts qui chatouillent mes fibres ;  
Ô voix qui me rends chaste et si luxurieux,  
Tout mon être se met à vibrer, quand tu vibres !

15

Avant les vers qu'écrivit Apollinaire dans « La Victoire » pour appeler à produire « de nouveaux sons » et des « postillons », le poème de Maurice Rollinat met

déjà en évidence les éléments *concrets* de la *profération* du poème : que ce soient les sons émis – « sons de métal et de verre » – les mentions de la bouche qui profère – « bouche de marbre », « gosier de bois » – ou les vibrations du corps – « tout mon être se met à vibrer quand tu vibres » – tout fait référence au corps en train de mettre en scène le poème.

Ainsi, pour Maurice Rollinat, « la voix est un objet de jouissance<sup>15</sup> » : le poème montre bien l'articulation entre la voix et le corps, et la manière dont la voix prend possession du corps. La voix s'empare du poète autant qu'elle charme les spectateurs, et provoque une jouissance physique : elle est un véritable mode de transe ou d'extase, comme l'a analysé Léon Bloy. Ce contemporain et ami de Rollinat – mais aussi cousin d'Émile Goudeau – fut poète, mais aussi, voire surtout, critique et journaliste. Il est en outre un fervent catholique converti, mais cela ne l'empêche pas de fréquenter le milieu de la bohème parisienne, où il rencontre Maurice Rollinat. Une amitié durable se noue entre les deux hommes, et Léon Bloy publie dans *Foyer* une étude en trois livraisons sur Maurice Rollinat : « Les Artistes mystérieux : Maurice Rollinat » (17 et 24 septembre 1882). Ces articles paraissent d'abord dans la revue du *Chat Noir* (2, 9 et 16 septembre 1882).

Léon Bloy possède sur Maurice Rollinat une vision globale : il l'a entendu chanter dans les cabarets, il connaît ses poèmes, et il a fait un séjour chez lui, à Bel-Air dans l'Indre, en août 1882. Cet auteur et critique chrétien décrit avec précision la première fois qu'il a vu Maurice Rollinat sur scène :

Il se mit au piano et chanta pendant près d'une heure. Il chanta des vers de Baudelaire et quelques-uns de ses propres vers. Dès les premières notes, je vis une chose que je ne me croyais pas destiné à voir. Une foule, à la lettre, ne respirant plus, comme si les doigts de ce très savant magicien mis en contact avec les touches, faisaient couler sur nous tous qui étions là *un fluide extatique et stupéfiant*<sup>16</sup>.

On comprend à quel point Maurice Rollinat attirait le public par son aura particulière. Les mots employés par Léon Bloy décrivent une expérience qui relève de l'extase et presque de l'hypnose. Il voyait d'ailleurs en la musique de Rollinat l'incarnation d'un nouveau langage :

La musique, infiniment étrange, tout à tour suave et déchirante, s'enroulait à la plus cruelle et à la plus navrée des poésies dans une étreinte et dans un enveloppement si serrés et si forts ; elles adhéraient et se collaient l'une à l'autre

---

<sup>15</sup>Michel Poizat, *La Voix du diable, La Jouissance lyrique sacrée*. Paris : édition Métailié, 1991, p. 7.

<sup>16</sup>Léon Bloy, « Les Artistes mystérieux : Maurice Rollinat », *Le Foyer Illustré*, 17 septembre 1882. Je souligne.

si tenacement, si inflexiblement – dans le centre d’un tourbillon si surhumain de clameurs, de sanglots et de prières – qu’on pouvait croire vraiment qu’à force d’intensité et à force d’art, *une nouvelle espèce d’art androgyne et miraculeux, à la fois terrestre et angélique*, venait enfin combler l’implacable abîme de deux milliards de cœurs humains qui sépare la réalité du rêve (Je souligne).

Il faut bien comprendre que cette « nouvelle espèce d’art androgyne et miraculeux », si étrange et si pénétrante, découle du « tourbillon si surhumain de clameurs, de sanglots et de prières », c’est-à-dire de manifestations entièrement corporelles.

Cette interprétation faite par Léon Bloy est par deux fois intéressante pour nous : elle est d’abord celle d’un contemporain, qui a entendu et vu Rollinat, et ensuite celle d’un admirateur de Rollinat, mais d’un admirateur *chrétien*, dont la rencontre avec Rollinat a été décisive car elle l’a amené à remettre en cause sa conception de la chose religieuse et à infléchir sa carrière d’écrivain et de critique<sup>17</sup>.

### 5.3 « Kry-cri »

Si la « voix » de Maurice Rollinat retint l’attention de ses contemporains, Marie Krysinska fut quant à elle associée au cri, en raison d’un jeu de mots sur son nom. Ce sobriquet qu’on lui attribue, « Kry-Kry », mérite d’attirer notre attention. On le retrouve notamment dans une chanson de F. A. Cazals, un des détracteurs de Marie Krysinska :

Elle se met au piano  
Sous ses doigts tremblent les touches...  
Elle chante en soprano :  
Bravo ! Clament tout’s les bouches.  
Et chacun dit : ce cri-là  
C’est le cri d’Kry (bis)  
Et chacun dit : ce cri-là  
C’est le cri d’Krysinska<sup>18</sup> !

5

Ce texte en dit long sur la manière dont on percevait les performances de Marie Krysinska. En effet, le vers « c’est le cri d’Kry » est construit sur un jeu homophonique qui associe « cri » (substantif) à « Kry » (première syllabe du nom

<sup>17</sup>Voir l’analyse de Gilles Negrello, *Léon Bloy critique*. Paris : Champion, *Romantisme et modernité*, 2005.

<sup>18</sup>Cité par Florence Goulesque, *Une Femme poète symboliste, Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*. Paris : Champion, 2001, p. 88.

de Marie). Le nom « Krysinska » a été l'occasion d'un jeu de mots qui a permis d'associer sa personne / son identité au cri. Certes, cette chanson n'avait pas pour ambition de glorifier Marie, dont certains poètes disaient de manière très péjorative qu'elle « vaginait » : « grande, grasse et déjà fort loin du matin, sur le piano édenté de ses dièzes, elle *vaginait* des mélodrames dans le goût ingénu de Maurice Rollinat<sup>19</sup> ».

Pourtant, écrire le « cri d'Kry » n'est pas seulement faire raisonner les sonorités, c'est fixer l'originalité d'une pratique poétique alors émergente qui choque, et dont le cri est une des composantes. En étant régulièrement appelée « kri-kri » / « cri-cri » par ses détracteurs, Marie Krysinska est assimilée à une femme qui ne poétise pas comme il le faut, plus proche de la *bête* que du poète. Cela témoigne à la fois de la misogynie de l'époque dans le milieu littéraire et des réticences à reconnaître une qualité artistique à cette nouvelle manière de mettre en voix le poème. Il s'agit bien là de traiter de manière péjorative ce qui apparaissait comme une manière mal socialisée, voire bestiale, de proférer les poèmes : de la femme à la bête il n'y a évidemment qu'un pas, et l'on glisse sans rupture de « cri-Kry » à « vaginer » . . .

Le mot d'esprit de Jules Renard doit-il également n'être considéré que comme une preuve de misogynie : Marie Krysinska a « une bouche à mettre le pied dedans<sup>20</sup> » ? Cette remarque particulièrement désobligeante révèle pourtant ce qui faisait à la fois peur et horreur – aux hommes et aux contemporains en général : la bouche. La voix et le cri sont émis par la bouche. Or, Jules Renard semble mettre le doigt, sans en avoir conscience, sur un des éléments fondateurs de ce que d'ores et déjà on peut appeler *la poésie proférée* et de ce que l'on appellera plus tard la « poésie sonore ». Henri Chopin, dans sa « Lettre ouverte aux musiciens aphones », énonce l'importance de la cavité buccale :

La *poésie sonore* [. . .] a ses sources dans les sources mêmes du langage, et ne doit presque rien, par l'usage de l'électro-magnétisme, à un système esthétique et historique de la poésie. [. . .] Par *poésie sonore* c'est d'un art nouveau qu'il s'agit, un art dont les ressources linguistiques sont déployées dans leurs richesses, et à l'aide d'un seul instrument, ou multi-instrument, la bouche, qui est un résonateur subtil, capable de nous proposer plusieurs sons simultanés pour peu que ces sons ne soient pas limités par la lettre, par le phonème, ou encore par le mot précis, ou précisé<sup>21</sup>.

<sup>19</sup>Laurent Tailhade, poète anarchiste dont on connaît la misogynie. Cité par Seth Whidden dans l'introduction de son édition critique des *Rythmes pittoresques* de Marie Krysinska. Exeter : University of Exeter press, 2003, p. 9. Je souligne.

<sup>20</sup>Jules Renard, *Journal*, cité par Seth Whidden, *ibid*, p. 7.

<sup>21</sup>Henri Chopin, « Lettre ouverte aux musiciens aphones » [1967], rééd. *OU* [4 CD], Alga Marghen, Milan, 2002, livret pp. 35-41.

J'anticipe déjà sur les liens que l'on pourra essayer d'établir entre les Hydropathes et la poésie sonore. Mais déjà, il paraît important, en se prémunissant de tout anachronisme, de reprendre l'analyse d'Henri Chopin pour éclairer la pratique corporelle de Marie Krysinska, qui utilise sa bouche comme un instrument – non pas comme seul instrument puisqu'elle joue également du piano – à part entière, utilisant ainsi l'une des ressources musicales corporelles. Cet « art nouveau » (Henri Chopin) choque *déjà* les contemporains de Marie Krysinska.

## Conclusion

Les témoignages, relativement nombreux et concordants, sur les performances scéniques de Maurice Rollinat et Marie Krysinska – à travers les comptes-rendus de soirées, l'iconographie ou par le détour de la fiction, dans les romans de Marie Krysinska elle-même – attestent la particularité et la nouveauté de la poésie proférée sur scène.

Il s'agit d'une poésie que je propose de qualifier d'« incarnée » c'est-à-dire une poésie qui prend corps dans la mise en voix et en espace, avec le corps du poète. Cette poésie incarnée, loin de la belle voix noble qui poétise *comme il faut*, est en réalité un *jeu* avec le sonore et avec le corporel, voire un jeu de parodie de la parole bien prononcée. Le trio corps + voix + cri prend à rebours les « bonnes manières ».

Dès lors, le cogito seuphorien : « je crie donc je suis » revêt plusieurs niveaux de signification. Crier apparaît d'abord, au niveau ontologique, comme une manière d'être au monde et de révéler les souffrances de l'âme. À cet égard, *Les Névroses* explorent un univers tourmenté par les angoisses et les douleurs de la vie et la peur de la mort. Dans certaines mises en voix de poème, le cri est une version du *De profundis clamavi*, comme l'atteste l'analyse de Goudeau<sup>22</sup> dans laquelle il explique comment Rollinat « gémi[t] d'une voix profonde les deux quatrains, lanc[e] violemment le premier tercet et termin[e] par un cri terrible d'angoisse effroyable le second ». Les adjectifs « terrible » et « effroyable » montrent bien la profondeur du cri de Rollinat et son lien avec la souffrance humaine.

Le cri peut, à un second niveau d'interprétation, être compris comme un acte de rébellion qui consiste à *être* par un cri de résistance aux formes désuètes. Ainsi,

---

<sup>22</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 140.

quand à la fin de sa *jolie* « Berceuse (*pour empêcher de dormir*)<sup>23</sup> », Marie Krysinska écrit « Quand t'auras fini d'gueuler, j'dormirai », elle veut rompre, par le *cri*, avec la tradition lyrique et romantique bien pensante et *bien parlante*. Elle tente de remettre en cause les belles paroles angéliques de la berceuse dont elle renverse l'intention : la berceuse – toute bienveillante qu'elle soit – *empêche* de dormir au lieu de bercer, à cause de son style trop naïf (le premier vers par exemple : « Dormez, dormez, ma toute belle »). Il est temps de casser les élans lyriques pour faire place à la vraie voix, celle qui s'assume. On peut aller jusqu'à considérer que la « berceuse » est l'allégorie d'une poésie qui « endort » son lecteur, qui n'alerte pas sa conscience et le conforte dans ses certitudes et ses croyances. Au contraire, le « cri d'Kry » suggère une poésie qui « réveille » son lecteur, son public, et qui alerte sa conscience, le trouble, l'inquiète, le porte à se défaire de ses certitudes et à passer au crible ses croyances.

... La vraie voix est celle qui s'assume et qui ne cherche pas à se limiter à un *tempo moderato* comme dans la « Berceuse ». Crier est alors une forme de jouissance et de plaisir de la profération. Alors que les poètes de l'époque, trop « timides<sup>24</sup> », semblent avoir peur de monter sur scène pour réciter leurs poèmes, Rollinat, Krysinska et les autres comparses du Chat Noir *aiment* à jouer de ce corps et des différentes manières d'incarner le poème. Cette jouissance scénique d'une poésie incarnée – qui exhibe le corps, le charnel et la luxure, et qui excite le corps – dessine dès lors un double enjeu :

1. Comment cette voix résonne-t-elle dans le contexte chrétien de l'époque ? quelle est la charge subversive et blasphématoire d'une poésie dont Léon Bloy dit qu'il s'agit d'un « art androgyne » incarné par un Rollinat qui aurait « le diable au corps » selon Barbey d'Aurévilly ?
2. Comment cette voix résonne-t-elle dans le champ poétique de l'époque ?

Autrement dit, dans quelle mesure ce « langage nouveau » (Léon Bloy) opère-t-il *une double désacralisation*, à la fois religieuse et poétique ?

---

<sup>23</sup>Marie Krysinska, « Berceuse (*pour empêcher de dormir*), Musique de Marie Krysinska », *Petits désespoirs... (pour la soif)*, Chansons de Vincent Hyspa. Partition communiquée par Fanny Tran.

<sup>24</sup>Selon le terme d'Émile Goudeau, *op. cit.* p. 171.

## Chapitre 6

# Désacralisation et déchristianisation

La vocalisation scénique du poème remet en cause les hiérarchies, mêle le profane au sacré et tend par là à déranger. La formule « si chaste et si luxurieux » du poème de Rollinat, « La Voix », fait à elle seule comprendre la manière originale qu'a l'auteur de faire fusionner les contraires et d'en faire jaillir tout le potentiel de désacralisation et de déchristianisation. Cette voix dépasse ainsi le clivage entre « bonne » et « mauvaise » musique tel que l'a conçu la religion chrétienne. Le blasphème réside précisément dans cette fusion : la voix proférée englobe luxure et chasteté, réduisant à néant toute hiérarchie entre Bien et Mal. Cette voix articule jouissance lyrique, jouissance mystique et dimension transgressive. Rollinat se pose en représentant de Satan sur scène car la religion chrétienne :

voi[t] le visage du Diable s'esquisser derrière la transgression de la loi divine que chant et musique tendent à commettre. [...] Seul Satan peut ainsi se poser en rival triomphant de la loi divine<sup>1</sup>.

... seul *Maurice Rollinat*, en Satan, peut ainsi se poser en rival de la loi divine. Rollinat se pose en « diabolus in musica » : il s'agit du nom que l'on donnait, au Moyen Âge, à un intervalle musical particulier – la « quarte augmentée » –, autrement appelé « triton ». Pour les musiciens de l'époque, les proportions devaient rester simples et harmonieuses pour rendre une belle musique – et pour la chrétienté, il en était de même. Certains intervalles de notes comme la quarte, l'octave, la quinte étaient particulièrement appréciés. En revanche, le triton, en tant que quarte *augmentée d'un ton*, était désagréable à l'oreille, et c'est pour cette raison qu'il fut appelé « diabolus in musica ». Il me semble que c'est ce même type de dissonance qui régit la poésie et la performance musicale de Maurice Rollinat : dissonance et transgression s'incarnent en sa voix.

---

<sup>1</sup>Michel Poizat, *op. cit.*, p. 158.

## 6.1 « La voix est un objet de jouissance » (Michel Poi- zat) : pouvoir subversif de la voix

La place nouvelle accordée à la musique et à la voix par les membres des Hydropathes joue constamment sur la frontière entre ce qu'on peut appeler schématiquement la « bonne » et la « mauvaise » musique. Cette dichotomie trouve ses origines dès Aristote, qui dans la *Politique*, comme le rappelle Pierre Albert Castanet<sup>2</sup>, compare les différents types de musique aux différents types de gouvernements : « on peut comparer la meilleure forme de gouvernement à la musique harmonieuse ; l'oligarchie et le despotisme aux airs les plus violents ; et la démocratie aux airs les plus doux ». La hiérarchie entre démocratie d'une part, oligarchie et despotisme de l'autre, fait écho à celle qu'il établit entre la « musique harmonieuse » d'une part et les « airs les plus violents » de l'autre.

Dans l'introduction de son ouvrage consacré à René Ghil<sup>3</sup>, Jean-Pierre Bobillot, revient sur cette opposition symbolisée par deux conceptions : celle de Jean-Philippe Rameau et celle de Jean-Jacques Rousseau. Le premier oppose, conformément au dualisme chrétien, le matériel (corps machine, sens, passions, imagination) – lequel est dévalorisé – à l'immatériel (âme, raison, idées) – lequel est valorisé. La musique est pour Rameau un corps sonore, une combinatoire raisonnée d'événements physiques, naturels et logiques, abstraits. La musique relève du son – et non du bruit – et répond au « principe de la primauté de l'harmonie sur la mélodie<sup>4</sup> » laquelle n'est que pur phénomène sensible, que plaisir illusoire qui ne permet pas l'accès à la nature profonde et logique de la musique, contrairement à l'harmonie qui, elle, le peut.

Rousseau réinvestit cette opposition entre matériel et immatériel et rebat les cartes. Pour lui, la musique n'appartient pas au « monde physico-rationnel » mais au « monde psycho-passionnel ». Tandis que Descartes, réinterprétant Rameau, considère la musique comme étant du côté des passions indignes, Rousseau ose la concevoir comme un flux vocal, comme une fluidité vocalique, comme l'expression spontanée des passions.

Engluées dans le monde physico-r(el)ationnel où règnent les besoins, et où s'imposent les nécessités de la communication, les langues au fur et à mesure des progrès de la civilisation ont vu *l'articulatoire*, de toute sa discontinuité

---

<sup>2</sup>Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*. Paris : Michel de Maule, 1999, p. 61.

<sup>3</sup>René Ghil, *De la poésie scientifique & autres écrits*. [Éd. par Jean-Pierre Bobillot]. Grenoble : ELLUG, 2008.

<sup>4</sup>C. Kintzler, cité par J.-P. Bobillot, *ibid.*, p. 33.



« consonantique », prendre le pas sur cette primitive et heureuse mélodie du chant, la brider, la brimer, la briser enfin :

“une langue qui n’a que des articulations et des voix n’a donc que la moitié de sa richesse ; elle rend des idées, il est vrai, mais pour rendre des sentiments, des images, il lui faut encore un rythme et des sons, c’est-à-dire une mélodie : voilà ce qu’avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre<sup>5/6</sup>.”

Dès lors, il semble que la poésie de Maurice Rollinat et de Marie Kryszewska mise en scène aux Hydropathes et au Chat Noir s’inscrive dans ces débats et propose une forme de troisième voie. Tandis que, comme le résume bien Castanet<sup>7</sup>, « pour les contemporains de Georges Bizet, une sensation musicale doit apparaître à l’oreille comme un son parfaitement calme, uniforme et invariable », la poésie musicale des cabarets est loin d’être du côté de ce que Rameau appelle l’harmonie. « C’est l’inaliénable *devoir* du Poète de réinsuffler, à la langue dans laquelle il œuvre, le plus de cette dynamique primitive [. . . ] qui dans l’état édénique (supposé) du langage – et de l’humanité – y était, naturellement, à l’œuvre<sup>8</sup> ». Le poète du cabaret contribue à réinsuffler à la langue sa dynamique, à réintégrer la matière et à brouiller les cartes<sup>9</sup>.

En effet, la voix de Rollinat ou de Kryszewska ne correspond en rien à la manière dont est décrite la bonne musique par Aristote ou au « son invariable » apprécié par les contemporains de Georges Bizet. Au contraire, les comparses de Rollinat comme Goudeau décrivent sa capacité vocale à faire courir les notes sur plusieurs octaves « avec ses compositions macabres et sa terrible voix de deux octaves, âpre, dure, perforante<sup>10</sup> ». Lorsque Victor Hugo reçoit l’auteur des *Névroses* à dîner, il parle à son propos d’une « beauté horrible » : l’oxymore est le signe d’un dysfonctionnement, d’un écart avec la norme, que Barbey d’Aurevilly, grand soutien de Rollinat à ses débuts au Chat Noir, remarque également comme la marque de fabrique de ce poète diabolique :

---

<sup>5</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l’origine des langues* (posthume, 1781). Paris : Flammarion, « G.F. », 1993 et Gallimard, « Folio Essais », 1990.

<sup>6</sup>J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup>Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, p. 167.

<sup>8</sup>Jean-Pierre Bobillot évoque ici la conception de René Ghil, auteur de *De la Poésie-Scientifique*, 1909, dont les problématiques liées à la musique et à la poésie sont extrêmement proches de celles abordées ici.

<sup>9</sup>Si l’on ne voyait guère René Ghil fréquentant le Chat Noir, pas plus qu’on n’imagine les assidus du Chat Noir se préoccupant de la poésie ou des théories de Ghil, il est pourtant important de les mettre en relation car il s’agit là de deux voies fort étrangères l’une à l’autre, qui ont pourtant en commun cette subversion de la « belle » poésie – tendance parnassienne ou symboliste – par la matérialité langagière.

<sup>10</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 212.

L'auteur de ces poésies a inventé pour elles une musique qui fait ouvrir des ailes de feu à ses vers et qui enlève fougueusement, comme sur un hippogriffe, ses auditeurs fanatisés. [. . .] Rollinat est aussi son propre rhapsode, mais c'est un rhapsode d'un autre accent, d'un autre geste, d'un autre pincement de voix que l'ironique Baudelaire, ce diable en velours. . . Lui, Rollinat, c'est un diable en acier, en acier aiguisé, qui coupe et qui fait froid, en coupant<sup>11</sup>.

Les adjectifs employés pour qualifier la musique de Rollinat sont souvent empruntés à un lexique traditionnellement dysphorique et signe d'un manque de musicalité, de fluidité et d'harmonie : « âpre », « dure », « perforante », « heurté[e] », « saccadé[e] » . . . et surtout, la musique est constamment associée à l'enfer comme dans l'expression de Barbey « un diable en acier » ou dans la description faite par Raymond de Casteras dans son anthologie : « il chante, il dit des vers ou joue au piano des airs fantastiques, heurtés, saccadés, avec des *notes criardes* ; des airs d'enfer qui donnaient le frisson<sup>12</sup> ». Non seulement Rollinat côtoie le diable en personne mais en plus il frôle l'inhumanité « quand il dit ses vers ou qu'il les chante avec cette voix stridente qui semble *ne plus sortir des entrailles humaines*, et on ne le reconnaît plus<sup>13</sup> ».

C'est que, dans la tradition judéo-chrétienne occidentale, la voix est associée au diable. Michel Poizat, dans *La Voix du diable, La Jouissance lyrique sacrée*, analyse avec précision les enjeux qui découlent de la relation entre voix et blasphème. À l'origine, il y a Saint Augustin, que Michel Poizat prend le soin de citer longuement, car au moment où le philosophe écrit ses *Confessions*, au début du V<sup>e</sup> siècle, la doctrine chrétienne se trouve en cours de constitution : « les voluptés de l'oreille, d'une façon plus tenace, m'avaient enveloppé et subjugué ; mais tu m'as délié et délivré<sup>14</sup> ». Tout plaisir éprouvé à l'écoute d'une voix est l'objet d'un sentiment de culpabilité et d'un repentir : « je flotte ainsi, partagé entre le danger du plaisir et la constatation d'un effet salutaire. [. . .] quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, je commets un péché qui mérite punition, je le confesse ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter<sup>15</sup> ». La position de l'Église chrétienne est ambiguë et le texte de Saint Augustin résume à lui seul « cette tension dialectique entre un appel à jouir de la voix et le "danger" de s'y abandonner, ou tout au moins de s'y abandonner trop<sup>16</sup> ».

<sup>11</sup>Jules Barbey d'Aureville, *Le Constitutionnel*, 1<sup>er</sup> juin 1882. Cité par Régis Miannay, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*, op. cit., p. 384.

<sup>12</sup>Raymond de Casteras, op. cit., p. 195. Je souligne.

<sup>13</sup>Raymond de Casteras cite Barbey d'Aureville, *ibid.*, p. 196.

<sup>14</sup>Saint Augustin, *Confessions*, Livre X, cité par Michel Poizat, op. cit., p. 17.

<sup>15</sup>Loc. cit.

<sup>16</sup>Michel Poizat, *ibid.*, p. 19.

Il me semble que la création des Hydropathes coïncide, pour reprendre les termes de Poizat, avec un « appel à jouir de la voix », mais, cette fois, dégagé de toute culpabilité : cet appel à jouir bat en brèche toute hésitation chrétienne face au « danger » que constituait l'abandon de soi dans la jouissance lyrique.

Voici l'originalité de Rollinat et Krysinska : verser dans le blasphème sans ressentir le besoin de battre sa coulpe et même jouer et jouir de la voix *dans l'intention de* désacraliser la poésie et de déchristianiser la société. La voix devient un « objet de jouissance » à part entière et l'intention des poètes du Chat Noir semble bien de détourner les pratiques chrétiennes du chant. Cela est un moyen d'imposer ce que Pierre Albert Castanet appelle « un nouvel ordre du sensible<sup>17</sup> » dont l'originalité réside dans deux points majeurs :

- la « marque notable de décentralisation du sujet par rapport à la conformité de la loi, de la règle ou du modèle » ;
- le non « respect du principe esthétique ou de la norme du jeu ».

Comment ne pas rapprocher ces analyses de la définition que l'on donne de l'avant-garde : rompant avec tout académisme, l'avant-garde cherche le non respect de la loi esthétique et veut rompre avec les pratiques des prédécesseurs ou des contemporains.

Avant d'étudier plus précisément les écarts avec la norme esthétique, je veux pointer les écarts établis par Rollinat et Krysinska avec la norme sociale et religieuse : ils ne font pas seulement entrer le corps en poésie, mais exploitent les représentations religieuses du corps pour les parodier. En effet, la richesse des postures du corps et les nombreuses références faites par les contemporains de nos poètes semblent converger vers le détournement des codes des pratiques chrétiennes de la religion. On pourrait ainsi en partie expliquer la mutation des *pratiques poétiques* comme une relecture parodique de la *pratique religieuse*. Le chapitre « l'emprise de la religion » de *l'Histoire du corps* d'Alain Corbin explique en détails l'ensemble des postures religieuses de recueillement et d'adoration. En relisant ces pages, tout en gardant à l'esprit la manière dont les contemporains caractérisent les prestations de Rollinat et Krysinska sur la scène des Hydropathes ou du Chat Noir, on est frappé, soit par la proximité, soit par l'écart, entre les postures des fidèles et les postures de nos poètes :

- la gémulation simple ou double
- le lien entre les manifestations extérieures – corporelles – et le recueillement

---

<sup>17</sup>Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, p. 31.

intérieur

- les postures de l'adoration : pas d'agitation, immobilité, concentration intérieure
- l'expression en *mezzo voce*.

Les auteurs de *l'Histoire du corps* insistent sur deux éléments : d'abord, la prière impose le recueillement intérieur ; ensuite, et c'en est une conséquence, la pratique religieuse impose le silence – intérieur autant qu'extérieur. « La célébration du culte est elle-même [. . . ] école de la pratique du silence, enjointe dès la plus tendre enfance<sup>18</sup> ». Cela implique donc la pratique de mouvements ralentis, le contrôle des élans, la gestion du regard, et les démonstrations collectives de la foi dans le silence. Or, c'est comme si la pratique poétique sur la scène des Hydropathes relevait d'un complet renversement de ces règles religieuses : un complet renversement, qui ne peut être considéré comme un simple hasard, mais qui au contraire relève de la parodie, du détournement, ou de l'ironie.

Ainsi, les poètes usant *bruyamment* de leur voix dans les cabarets versent précisément du côté de ce que le culte chrétien cherche à éviter : « le culte chrétien cherche autant à se différencier du culte judaïque du Temple recourant aux grandes masses chorales accompagnées d'instruments très sonores, que des cultes païens "bruyants" tels les rites dionysiaques ou corybantiques (Cybèle)<sup>19</sup> ». Ces cultes païens sont souvent associés voire amalgamés aux festivités profanes comme le théâtre, car les deux fonctionnent sur ce que Michel Poizat appelle le « triptyque de la jouissance : femme-vin-musique, fondé sur le débordement ». Ce qui choque au cabaret, c'est cette association qui fait basculer l'art du côté du dionysiaque, source de création artistique intolérable pour la tradition chrétienne, qui considère de surcroît que toutes les formes de théâtralisation sont sataniques. À ce propos, on peut noter qu'à la fin du Moyen Âge, le rôle des diables qui apparaissent dans les mystères et les miracles se cantonne le plus souvent à ce que Michel Poizat appelle « des déchets vocaux », lesquels font largement écho à la manière de poétiser de Rollinat et Krysinska puisque ce sont des cris, des hurlements, des rires et des bruits matériels. Or, « ces modalités profanes de la jouissance [femme-vin-musique, auxquelles je propose d'ajouter les « déchets vocaux » diaboliques] se posent, dès les premiers temps du christianisme, comme le repoussoir par excellence contre lequel la doctrine chrétienne entendait établir son éthique ». Il y a donc un danger dans ces pratiques et il y a un danger à pratiquer l'art en ayant recours au triptyque femme-vin-musique.

<sup>18</sup>*Histoire du corps* [éd. par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello]. Paris : Seuil, 2005. Volume 2 « De la révolution à la Grande Guerre », p. 78.

<sup>19</sup>Michel Poizat, *op. cit.*, p. 46, chapitre intitulé « les chants diaboliques ».

On comprend ainsi mieux pourquoi, à l'intérieur de la bohème parisienne de la fin du siècle, il faut réserver un sort particulier à Marie Kryszynska : son statut de femme – et de femme qui chante – dans le contexte judéo-chrétien, pose un double problème. Si Rollinat choque pour sa voix de « diable en acier », Kryszynska choque aussi parce qu'elle est une femme et que « la voix féminine comme telle est fantasmatiquement inscrite dans le registre de la séduction satanique voire de la dangerosité mortifère comme le développe le mythe des sirènes. Cette construction fantasmatique [...] est particulièrement solide dans l'imaginaire judéo-islamo-chétien<sup>20</sup> ». Les femmes sont dans un rapport d'« exclusion » religieuse et sociale : elles sont parfois interdites de parole et de chant dans les églises et doivent se constituer en communautés de femmes dès le IV<sup>e</sup> siècle car « le chant n'est autorisé à se déployer que dans un espace assez strictement contrôlé », au point que pour faire entendre une voix aiguë considérée comme la voix « de l'ange », on a préféré avoir recours aux enfants ou aux castrats qu'aux femmes.

Les poètes des Hydropathes et du Chat Noir peuvent donc être considérés comme les participants d'une phase de déchristianisation de la société qui passe par le recours à des formes et des moyens proches de ceux des pratiques religieuses de l'époque. Pour un contemporain, cela fait écho à des pratiques encore courantes et vivaces. Mais ce réinvestissement permet de choquer davantage, de détruire de l'intérieur le modèle, en tentant de le faire imploser : la voix cesse d'être le support d'une « parole de vie<sup>21</sup> » comme le souhaite la religion chrétienne et bascule dès lors du côté du « mortifere cantus<sup>22</sup> ». « La religion « voi[t] le visage du diable s'esquisser derrière la transgression de la voix divine que chant et musique tendent à commettre. [...] Musique et voix sont donc proscrits ou sévèrement bridés, en tant qu'agents de Satan, tout comme [...] la femme était elle aussi considérée comme un agent de Satan<sup>23</sup> » : la manière dont cette « voix » résonne dans le contexte chrétien de l'époque constitue donc une charge subversive et blasphématoire. C'est sans compter les enjeux qui se dessinent dans le contexte artistique et poétique. . .

---

<sup>20</sup>Michel Poizat, *ibid.*, p. 126, chapitre intitulé « La voix de la femme ».

<sup>21</sup>Michel Poizat, *ibid.*, p. 49.

<sup>22</sup>Ambroise, cité par Michel Poizat, *ibid.*, p. 48. Voici la phrase complète d'Ambroise : « mortifere cantus et acroamata scenicorum, quae mentem emolliunt ad amores ».

<sup>23</sup>Michel Poizat, *ibid.*, p. 158.

## 6.2 Faire descendre l'art de son piédestal symbolique et « écorcher<sup>24</sup> » la littérature : la question (épineuse) de l'avant-garde

*En France, la moins pardonnée des impertinences, c'est de se permettre de ne pas emboîter le pas avec tous.*

BARBEY D'AUREVILLY, *Les Poètes*.

La poésie, en même temps qu'elle *monte* sur scène, *descend* de son piédestal et perd sa noblesse, en partie parce que soudain la voix est associée à un corps. Or, les poètes sollicités par Émile Goudeau, au tout début du lancement de l'aventure des Hydropathes, furent réticents à se produire eux-mêmes sur la scène du cabaret ; et les expressions employées pour décrire leurs réactions sont révélatrices, car elles montrent qu'ils avaient le pressentiment, ou la conscience, que cette nouvelle pratique allait donner un coup de pied dans la fourmilière et remettre en question le statut même de la poésie et du poète.

Non seulement, est créée une nouvelle manière de poétiser et de faire de l'art mais en plus, celle-ci vient remettre en question les traditionnelles manières de créer. Autrement dit, *vociférer* des poèmes sur la scène du cabaret – ou élaborer un spectacle de Métachorie – est à la fois la création originale d'un nouvel art, *et* la remise en cause des pratiques et des conceptions traditionnelles en vigueur.

Il faut donc considérer les préludes de la création de la poésie scénique et l'invention de la Métachorie comme deux manifestations qui tendent à désacraliser l'art et la tradition de la poésie et de la danse en sapant une partie de leurs fondements. Aussi faut-il prendre la mesure de l'importance de ces productions selon un mouvement à double détente : création et rupture. Il s'agit bien d'entrer en rupture et en cela, les formes d'art qui nous occupent s'ancrent pleinement dans la notion d'« avant-garde », si l'on se réfère à la définition qu'en donne Michel Décaudin dans *La Crise des Valeurs symbolistes* :

la notion d'avant-garde artistique ne se développe qu'à partir de 1910. Auparavant, écrivains ou peintres peuvent avoir conscience de ce qui les sépare du *bourgeois*, songer à une réconciliation de l'art avec le peuple ou la vie moderne, se considérer comme des précurseurs. L'esprit d'avant-garde est autre chose : le sentiment aigu que l'art, qui s'épuise dans les traditions académiques, est à réinventer ; la volonté de rompre avec le passé, de chercher une inspiration et des formes neuves, de se lancer dans l'aventure ; la préoccupation constante

---

<sup>24</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 210.

de l'avenir, tel que le forge la révolution scientifique et technique. Il bouleverse l'ordre, se livre aux expériences les plus hasardeuses, préfère l'audace à la perfection, la découverte à la certitude<sup>25</sup>.

Cette longue analyse de Michel Décaudin situe exactement l'évolution qui se produit entre 1878 et 1914, soit entre Hydropathes, Chat Noir et Métachorie.

Les Hydropathes – avant 1910 donc – ont bien conscience de « ce qui les sépare du bourgeois » comme le souligne le critique. Ils ont déjà conscience que quelque chose dans leur art va choquer, comme le montre Émile Goudeau dans *Dix ans de bohème* : « on m'objectait que les poètes manqueraient ainsi un peu de cette dignité pontificale qu'on leur impose au nom de je ne sais quoi ». Certains poètes « prétendai[en]t contraire à toute dignité professionnelle de jeter soi-même à la foule ses rimes pudiques<sup>26</sup> ». Il faut relire ces phrases de Goudeau, avec l'analyse de Michel Décaudin à l'esprit, pour comprendre dans quelle mesure nos poètes sont déjà des « précurseurs » qui ne revendiquent certes pas encore ce statut, mais qui ont déjà conscience que quelque chose va choquer.

Certains, qui ne souhaitent pas aller à l'encontre de la doxa, expriment leurs réticences ; mais d'autres, au contraire, comme Goudeau, Rollinat ou Kryszynska, éprouvent une forme de plaisir à aller à rebours voire d'« écorcher » les grandes figures de la littérature :

Baudelaire, Musset et Lamartine avaient aussi leur très large part et Alfred de Vigny, *écorchés* parfois quelquefois par les acteurs imberbes mais toujours applaudis par les spectateurs hydropathes, qui frais émoulus de leurs lycées complétaient de la sorte leur éducation poétique<sup>27</sup>.

La citation extraite de l'ouvrage de Michel Décaudin prend tout son sens ici, éclairée par ce propos de Goudeau : avant 1910, il y a encore une forme de respect des auteurs, que l'on se plaît à *écorcher* seulement, sans les détruire totalement. Ce serait aller trop loin que de considérer que les Hydropathes et le Chat Noir font *table rase* du passé. Ils construisent plutôt leur manière sur les ruines de l'ancien, qu'ils contribuent à effriter. Ils se construisent *par rapport* aux anciennes générations dont ils se distinguent comme le suggère Raymond de Casteras : « ils surent exprimer leurs sentiments intimes avec un lyrisme direct, persuasif, *fort distinct* de la rhétorique quintessenciée et des tours de force prosodiques de telle ou telle

<sup>25</sup>Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*. Toulouse : Privat, 1960, p. 470.

<sup>26</sup>Goudeau, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 210.

école contemporaine<sup>28</sup> ». On ressent, dans la formule « rhétorique quintessenciée », toute l'ironie de Casteras, laquelle retranscrit l'ironie des Hydropathes à l'égard des « écoles contemporaines ». Cette ironie, et la remise en question des formes traditionnelles, se manifestent particulièrement par le mélange des genres et des registres : « les chants purs y alternaient avec la saillie, la gouaillerie<sup>29</sup> ».

Raymond de Casteras met également l'accent sur ce qu'il appelle la « contradiction déconcertante, complexe [. . . ] que cette prompte évolution de la méditation à l'ironie et du rire à la gravité ». L'alternance entre sérieux et drôlerie constitue encore un point fort de la conclusion de Casteras : « à côté de l'inspiration la plus grave ou la plus pathétique demeure un goût inné pour le comique, le badinage, la notation piquante, voire la plaisanterie leste ». Ces formules sont toutes construites sur la même idée de mélange des registres comme l'indiquent le verbe « alternaient » ou la construction des phrases. Au cabaret, oser rire des sujets graves et oser traiter la poésie avec désinvolture et gouaillerie, participe à désacraliser le genre et la pratique poétiques.

Valentine de Saint-Point, quant à elle, occupe une place plus engagée dans la question des avant-gardes. Si on reprend l'analyse de Michel Décaudin, on peut réévaluer l'apport de Valentine à l'histoire de l'art. Elle appartient pleinement dans ce sens à l'avant-garde telle que Décaudin la définit puisqu'elle exprime régulièrement le sentiment que l'art « est à réinventer » et élabore un véritable discours critique qui revendique des formes neuves. C'est même comme si la phrase – « [l'avant-garde] préfère l'audace à la perfection, la découverte à la certitude » – avait été écrite *par* ou *pour* Valentine de Saint-Point. Fawzia Zouari, dans sa thèse consacrée à Valentine de Saint-Point, analyse avec précision la Métachorie et démontre combien cet art s'inscrit dans la lignée des avant-gardes de son époque, à la fois par son esprit et par son « amour du nouveau » :

si la Métachorie ne requiert pas la considération de son temps, elle participe à l'atmosphère de création fiévreuse qui le caractérise. Expérience insolite, étrange, pour ses contemporains, expérience révélatrice, pour nous, d'un âge créatif et d'une époque où tant de conceptions et d'innovations ont vu le jour, suscitées par l'amour du nouveau : "Agir, s'écriait J. Reboul, créer, magnifique bain de lumière !" ; expérience témoignant aussi de cette période qui a précédé juste la Grande Guerre et qui fut marquée d'un raffinement, d'une élégance et d'un appétit d'être et de savoir atteignant les sommets<sup>30</sup>.

<sup>28</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 72. Je souligne.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 235.

<sup>30</sup>Fawzia Zouari, « Valentine de Saint-Point. Un itinéraire de l'Occident à l'Orient : 1875-1953 ».



Pourtant, contrairement aux pratiques des cabarets – qui contribuent à faire descendre la poésie de son piédestal symbolique –, la Métachorie veut au contraire redonner à la danse ses lettres de noblesse, en la rendant plus pure, moins uniquement corporelle, entre autres grâce aux arts plastiques, mais aussi grâce au poème. La Métachorie « s’engage pleinement dans l’aventure artistique vers un art épuré, dématérialisé, suprême outil de recherche éthique. Carrefour où le passé encore présent (dans la référence au symbolisme) donne les bases de l’expérience nouvelle, enrichie par les apports modernes, notamment ceux des arts plastiques<sup>31</sup> ». Si Valentine de Saint-Point donne, elle aussi, un coup de pied dans la fourmilière, c’est donc pour sa part en remettant en cause le ballet traditionnel qu’Ivor Guest, dans la préface aux *Écrits sur la danse* de Théophile Gautier, définit comme « un rythme muet, une musique que l’on regarde », comme une danse « essentiellement païenne, matérialiste et sensuelle<sup>32</sup> » qui idéalise la beauté féminine. Valentine de Saint-Point s’insurge contre cette conception corporelle de la danse avec le sentiment pressant qu’il faut la « réinventer » et « rompre avec le passé » (Michel Décaudin).

D’ailleurs, la réinvention des formes ne passe pas seulement par la création formelle, mais aussi par des réceptions que Valentine organise dans son atelier du XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris, pour promouvoir ses idées. Or, ces soirées, explique Véronique Richard de la Fuente<sup>33</sup>, deviennent très vite un moyen, non seulement de faire connaître ses réflexions, de montrer ses chorégraphies, mais aussi de « choquer le bourgeois ». Il ne s’agit pas là d’un jeu, mais bien d’une volonté de remettre en cause toute une conception de l’art, contraire aux idéaux de nouveauté prônés par Valentine. Dans la notice nécrologique qu’il rédige sur Valentine de Saint-Point, un journaliste resté anonyme résume efficacement la posture de Valentine, celle dont « les plus grandes ennemies, quoique non toujours directement nommées – mais en était-il besoin ? – sont la morale (ou l’hypocrisie) bourgeoise et la morale chrétienne<sup>34</sup> ».

N’oublions pas, en outre, que Valentine a été considérée comme la première

---

Thèse de troisième cycle, Paris 3, 1983. 2 volumes, p. 291.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Théophile Gautier, *Écrits sur la danse* [chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest]. Arles : Actes Sud, 1995, préface p. 21.

<sup>33</sup> Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l’avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret : Éd. des Albères, 2003, p. 43 sq.

<sup>34</sup> Anonyme, « Valentine, Ève future, Lilith ressuscitée », *Paris Journal*, 27 septembre 1947, (nécrologie prématurée), in Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*. Éd. critique par Jean-Paul Morel. Paris : Mille et une Nuits, 2005, p. 72.

Femme Futuriste et a participé pendant un temps à l'aventure de Marinetti, qui a conduit une des premières avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Valentine est une des premières artistes à accueillir les Futuristes dans son atelier, rue de Tourville. Elle les connaît par l'intermédiaire de son compagnon Canudo et convie d'abord les peintres Severini et Boccioni, compatriotes de Canudo, avant de rencontrer Marinetti chez son éditeur, Albert Messein. « L'attitude » des Futuristes, et les « phrases incendiaires qu'ils déversaient partout où ils se trouvaient exercèrent chez la jeune poétesse, en quête d'expériences nouvelles et de défis au monde, une véritable fascination<sup>35</sup> ». Valentine a donc été plongée dans ce bain futuriste, et même si elle s'en est ensuite radicalement éloignée, elle a été profondément influencée par leur conception de l'art.

### 6.3 Un art des « bruits » ?

*BRUIT. s.m. C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif.*

*Mais en Musique le mot Bruit est opposé au mot Son, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable.*

*(...)*

*On donne aussi, par mépris, le nom de Bruit à une Musique étourdissante & confuse,*

*où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. Ce n'est que du Bruit. Cet opéra fait beaucoup de Bruit & peu d'effet<sup>36</sup>.*

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*.

Qu'est-ce qui fait le plus descendre la poésie sur l'échelle des valeurs, que le fait d'en éliminer une partie des supposées vertus euphoniques au profit d'une dissonance, voire d'une cacophonie, et d'en faire un « art des bruits<sup>37</sup> » ?

En effet, le stade ultime de désacralisation de la poésie réside dans le fait de dissocier, d'une part, la voix de sa fonction primaire supposée de communication, d'autre part la poésie de la « fonction poétique du langage », si l'on veut se référer

<sup>35</sup>Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 124.

<sup>36</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Paris, Duchesne, 1768, p. 60-61.

<sup>37</sup>Je traite ici à certains moments conjointement de la poésie et de la musique pour deux raisons : 1) car la poésie dans les cabarets est mise en musique ; 2) car la poésie ne peut être envisagée sans des analyses de ce qu'on appelle généralement – et part abus de langage – les « sonorités », ce qui fonde l'euphonie, l'harmonie des sons. Russolo lui-même a montré l'exemple dans *L'Art des bruits* et l'on peut remonter jusqu'à Rousseau pour cette analyse.

aux fonctions établies par Jakobson. Or, les précédentes pages de ce travail ont essayé de mettre en avant l'idée que la voix n'est plus simplement un outil de récitation harmonieuse des poèmes mais un organe de profération utilisé pour choquer, par exemple en gueulant comme la « Berceuse pour empêcher de dormir » de Marie Kryszyska le montre bien. C'est également ce qui ressort du long portrait que Félicien Champsaur fait de Maurice Rollinat – alias *Michel Spleen* ! – dans son roman à clefs, *Dinah Samuel*<sup>38</sup> :

Ils se retirèrent, sur la pointe des pieds, et revinrent, en refermant la porte, dans la première salle, où Michel Spleen, maladif moralement, comme furent Baudelaire et Edgar Poë, le cerveau troublé par les rêveries de George Sand dont il fut l'ami, chantait les luxures et les hystéries, accompagnant les paroles par une musique aux notes inattendues, criardes, semant une mélodie bizarre, où l'harmonie n'existe plus, mais dont la fantaisie macabre, en dehors des procédés ordinaires, donnait subitement des sensations douloureuses<sup>39</sup>.

Toute la deuxième partie de cette citation révèle – par l'adjectif « bizarre », par la négation dans « l'harmonie n'existe plus » et l'expression « en dehors des procédés ordinaires » – le décalage entre la musique de Rollinat et l'horizon d'attente.

Or, de « gueuler » ou jouer « des notes criardes » à « faire du bruit », il n'y a qu'un pas, que nos poètes franchissent sans vergogne. Les témoignages rapportés l'attestent, Rollinat et Kryszyska sont bruyants, aux soirées du cabarets, comme à celles du salon de Marie à la fin de l'année 1882 :

Chez Madame Kryszyska [sic], on fume, on boit du thé, du cognac, des bocks, on est reçu avec la simplicité de la bohème bien entendue et on ne dit pas beaucoup de sottises [. . .]. Chez Madame Kryszyska [sic], j'ai donc entendu Rollinat toute une soirée; il a, pour moi et quelques amis sincères et fort simples, écrasé le piano à coups de poings dignes de Litolff et de Liszt; il a chanté à tue-tête comme un bûcheron dans les branches<sup>40</sup>.

Or, le bruit est considéré comme « le plus bas degré de l'échelle des êtres musicaux<sup>41</sup> ». En effet, « la première et la principale différence entre les divers sons

<sup>38</sup>Il s'agit d'un roman fort intéressant pour connaître la vie littéraire de l'époque car Félicien Champsaur s'attache à représenter les Hydropathes et le Chat Noir, qu'il connaissait bien, ainsi que la vie dans les cafés et brasseries du Rat Mort et de la Nouvelle Athènes. En outre, avec ce roman, Champsaur se veut le « tenant de la Modernité » qu'il défend face à « l'héritier attardé de la poésie post-romantique et parnassienne qu'était Banville », selon Jean de Palacio, dans la préface à *Dinah Samuel*. Paris : Séguier, 1999 [1905], p. 11-12.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 151.

<sup>40</sup>Francis Enne, *Le Réveil*, 7 décembre 1882 cité par Régis Miannay, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*, op. cit., p. 300-301.

<sup>41</sup>Hugues Dufourt, préface à *Tout est bruit pour qui a peur* de Pierre-Albert Castanet, op. cit., p. 10-11.

dont l'oreille fait l'expérience, c'est celle entre les bruits et les sons musicaux. Les soupirs, les hurlements et les sifflements du vent, les clapotis de l'eau, le roulement et le grondement des voitures, sont des exemples de la première catégorie, et les sons de tous les instruments de musique sont de la deuxième<sup>42</sup> ».

C'est en partant de cette problématique que Pierre-Albert Castanet élabore une théorie du « son sale » qu'Hugues Dufourt, musicologue, compositeur et philosophe français, définit comme « une forme de revendication sociale à l'état latent ou à l'état inchoatif<sup>43</sup> ».

L'avènement du bruit dans la musique ou dans la (musicalité de la) poésie est ainsi en relation directe avec la notion d'avant-garde telle que définie plus haut par Michel Décaudin. On peut même, à l'aide de ces analyses, émettre l'hypothèse que les balbutiements de l'avènement du bruit dans la poésie et dans la musique aux Hydropathes et au Chat Noir coïncident avec « l'état inchoatif » de revendication sociale dont parle Hugues Dufourt. Il y a donc ici de quoi appuyer l'idée d'un véritable *commencement du commencement* des avant-gardes entre 1878 et 1884.

Le bruit s'oppose à l'euphonie. Or, la poésie et la musique – jusqu'à la mort de Debussy – revendiquant l'euphonie, poésie et bruit sont censés s'opposer de manière frontale :

Partant de l'idée que le son se présente comme un phénomène de civilisation, il est intéressant de noter que jusqu'à la mort de Debussy — qui coïncide exactement avec la fin de la première Guerre Mondiale —, la littérature musicale européenne s'est gentiment mise en quête de sonorités épurées, de dynamiques stabilisées, bref de "beaux sons" (correspondant au domaine bien gardé des "Beaux Arts", des "Belles Lettres" ou au concept à connotation sociale de la "belle ouvrage", voire au réflexe pédagogique de l'apprentissage de l'écriture avec la "belle main" — cacographie et cacophonie résultant du même combat)<sup>44</sup>.

Mais, en marge de cette littérature musicale des « Beaux Arts » et des « Belles Lettres », a commencé à se développer le « son sale », le son des bruits ou ce que Luigi Russolo appela, en 1916, « l'art des bruits ». Prenant à rebours les conceptions euphoniques de la musique et de la poésie, Russolo élabore une théorie – pour le moins paradoxale, si ce n'est choquante, pour les contemporains – selon laquelle « la différence vraie et fondamentale entre le son et le bruit se réduit uniquement

<sup>42</sup>Hermann Von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a physiological basis for the theory of music* [première édition 1885] [Trad. anglaise par A. J. Ellis]. New-York : Dover, 1954, p. 7.

<sup>43</sup>Hugues Dufourt, préface à *Tout est bruit pour qui a peur* de Pierre-Albert Castanet, *loc. cit.*

<sup>44</sup>Pierre-Albert Castanet, *ibid.*, p. 28.

à ceci : le bruit est bien plus riche de sons harmoniques que ne l'est généralement le son<sup>45</sup> ».

Dans son manifeste *L'Arte dei Rumori*, Luigi Russolo, proclame l'art des bruits comme une musique qui veut entrer en rupture avec « la pureté limpide et douce du son<sup>46</sup> » qui a toujours prévalu dans la musique. Le son musical traditionnel est trop restreint, affirme Russolo, « quant à la variété et à la qualité de ses timbres », et c'est pourquoi il insiste sur l'exigence de « rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et [de] conquérir la variété infinie des sons-bruits ».

Jean-Jacques Nattiez, dans *Musicologie générale et sémiologie*<sup>47</sup>, s'est intéressé à l'originalité de Russolo et explique que « dans le cas des futuristes italiens, c'est l'ensemble du domaine physiquement considéré comme bruit qui a droit de cité dans le domaine du musical, et lui seul ». Puis de citer Russolo :

Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramway, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'"Héroïque" ou la "Pastorale". [...] Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissantes ! Sortons<sup>48</sup> !

Certes, Rollinat et Krysinska ne pratiquent pas *encore* l'art des bruits futuriste et ne poussent pas si loin la rupture avec la tradition artistique. Pourtant, il semble important de les situer dans le même sillon, dans la même *lignée*, car ils amorcent la même poétique – si l'on peut encore parler de *poétique* ! – structurée autour des points soulignés par Jean-Jacques Nattiez et Luigi Russolo :

- composer du musical avec ce qui est physiquement considéré comme bruit
- être rassasié des grands auteurs (comme Beethoven ou Wagner)
- faire entrer dans la création artistique des éléments qui a priori n'en font pas partie.

Ces éléments, communs aux Hydropathes et aux futuristes – Luigi Russolo ou Valentine de Saint-Point –, posent en effet le problème de la (porosité de la) frontière entre l'art et le non-art, entre le beau et le laid, entre l'harmonie et la

---

<sup>45</sup>Russolo, Luigi, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste*, 1913 ; introduction de M. Lemaître, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 81.

<sup>46</sup>Luigi Russolo, *L'Art des bruits (L'Arte dei rumori)* [1913, 1916]. Lausanne : L'Âge d'homme, 2001, p. 36.

<sup>47</sup>Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Bourgois, 1987, p. 75-81.

<sup>48</sup>Russolo, Luigi, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste*, 1913 ; introduction de M. Lemaître, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 27.

dissonance, et ouvrent, à l'intérieur du débat philosophico-artistique, la possibilité pour la dissonance d'intervenir dans la sphère de l'art et du beau. C'est ce que Marinetti proposa plus tard en 1912 dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* par la formule :

Faisons crânement du "laid" en littérature et tuons partout la solennité. Et ne prenez donc pas ces airs de grands-prêtres en m'écoutant. Il faut cracher chaque jour sur *l'Autel de l'Art*<sup>49</sup>.

Outre le débat philosophique soulevé par ces questions, un enjeu anthropologique se dessine relativement aux manifestations de réticence, de crainte, voire de peur et de rejet, suscitées par cet art. En effet, comme l'indique parfaitement le titre de l'ouvrage de Pierre-Albert Castanet, « tout est bruit pour qui a peur » et inversement, « tout est peur pour qui entend du bruit », si l'on entend le « bruit » dans un sens large de son non musical ou non euphonique, et si on intègre ici les cris dont les précédents chapitres ont traité à propos de Marie Krysinska. Celle que l'on surnomme « kri-kri » et qui était réputée « vaginer » (Laurent Tailhade) est assimilée à une manière dégradée de poétiser, une manière mal socialisée, voire bestiale, de proférer les poèmes.

Il est ainsi question de l'intégration du poète dans la cité et de la portée de sa voix : la posture de Rollinat et Krysinska rompt radicalement avec la posture romantique, telle que la proclame et l'illustre Hugo, qui se voulait guide de l'humanité. Au contraire, la voix des cabaretiers n'est plus seulement vecteur de communication, elle recule devant cet idéal et s'éloigne petit à petit de la norme de socialisation : il s'agit d'une « voix, non seulement, effectivement proférée (voire enregistrée), mais, non socialisée — traîtresse à la fonction, qui lui est unanimement attribuée, de vecteur d'une bonne communication<sup>50</sup> ». Aussi, le son sale fait-il l'éloge :

du bruit dans la langue — voire, de la langue elle-même *comme bruit* —, au double sens : communicationnel *et* esthétique, de « bruit » : « parasite », et « son laid » ou « sale ». Communicationnel, c'est-à-dire : linguistique *et* social (civilisationnel) ; esthétique, ou si l'on veut : poétique, en ce qu'il s'agit de rompre, brutalement, avec l'idéal d'Euphonie, si unanimement partagé, soit : reçu et transmis — à de rares, mais éclatantes exceptions près —, dans la musique comme dans la littérature et, singulièrement, dans la poésie occidentales, depuis des siècles<sup>51</sup>.

<sup>49</sup>Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Paris : Mille et Une Nuits, p. 56.

<sup>50</sup>Jean-Pierre Bobillot, *La Voix réinventée*, art. cit.

<sup>51</sup>Loc. cit.

# Conclusion

Une poésie « incarnée » : ce concept s'articule donc autour de plusieurs grandes idées qui montrent la complexité de la place de la « chair » : c'est d'abord une poésie qui s'incarne dans la chair des poètes, c'est-à-dire par le biais de leur corps, de leurs mouvements, gestes, attitudes et utilisations des modalités de leur voix. La poésie incarnée implique ainsi un second niveau d'interprétation avec l'essor d'une poésie vivante, que les poètes font vivre et dont ils contribuent à déplacer les frontières et les limites avec la musique. On cerne ainsi la polysémie du mot « incarné » et il faut prendre la mesure de la symbolique religieuse de cette poésie incarnée qui joue avec les postures religieuses d'*une nouvelle incarnation*. En dernier lieu, ces gestes et attitudes font naître un nouveau mode de profération qui laisse entendre, si l'on veut reprendre les vers d'Apollinaire, de « nouveaux sons », et qui montre des « postillons ».

La voix, objet central de mon propos, sort ainsi de la première fonction de communication qu'on lui attribue dans notre société occidentale, et la musique, comme la musicalité de la poésie, sortent de leur fonction euphonique et ne répondent plus complètement à un idéal d'harmonie.

Cette double sortie fait alors prendre le chemin de l'*in*-humain et de l'*a*-normal : voix de diable, voix fantastique ou voix de femme bestiale qui « vagine » tendent vers une voix démoniaque ou vers le bruit.

Les répercussions sont nombreuses sur le plan des enjeux idéologiques des liens entre la poésie et l'art. On aura pu dégager, au fil de ce travail :

- le potentiel anti-religieux ;
- le contre-pouvoir artistique de la bohème parisienne et ses liens avec la notion naissante d'avant-garde ;
- le bouleversement des hiérarchies et de la conception de la poésie.

Finalement, un terme – le verbe « coudoyer » – employé par Armand Masson dans son « Ode à Montmartre », résume l'état d'esprit de nos poètes :

C'était un mélange hermétique  
Des produits les plus discordants ;

Symbolistes et décadents  
 Y *coudoyaient* l'art romantique ;  
 De Kryszynska les yeux charmeurs  
 Y représentaient le beau sesque  
 Sur la galère chatnoiresque  
 Nous étions quatre-vingts rimeurs<sup>52</sup>.

« Coudoyer » l'art romantique et les autres tendances artistiques, c'est à la fois faire du coude *et* balayer d'un revers de main, c'est à la fois rendre hommage *et* rompre avec la tradition littéraire.

Mais on ne saurait négliger, en dernier recours, la répercussion de ces enjeux sur ces poètes eux-mêmes car l'ensemble de ces perspectives retirent à cette poésie une bonne partie de sa visibilité dans le champ littéraire voire l'éclipsent complètement. Et s'il faut tirer les conclusions de la prépondérance du corps, de la voix, du cri, du bruit en poésie, il faut comprendre qu'elle inscrit les Hydropathes et le Chat Noir dans une lignée parallèle, une lignée oubliée, un histoire parallèle de l'art négligée par les manuels scolaires, et ce, malgré son importance dans le rayonnement intellectuel de l'époque et malgré son importance dans la bohème parisienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. N'oublions pas en effet que Verlaine et Rollinat étaient des ennemis jurés car ils se faisaient concurrence à l'époque ! N'oublions pas non plus que Zola ou Hugo avaient écrit à Rollinat pour lui apporter leur soutien. Pourtant, des « coupes sombres » ont été opérées dans l'histoire littéraire :

Mais alors quelles coupes sombres [les esprits superficiels amis avant tout de l'ordre visible, de la règle courante] ne devront-ils pas opérer dans leurs *Manuels littéraires* depuis Villon jusqu'à Verlaine, pour n'y maintenir que les écrivains didactiques, réglés, honnêtes, ponctuels, respectueux de la régularité bourgeoise ? C'est la moitié de la littérature – et quelle moitié ! – qui serait éliminée d'un trait<sup>53</sup>.

L'objet de la troisième partie de ce travail de recherche est d'articuler l'étude particulière de nos trois auteurs à des problématiques plus englobantes, propres à cette lignée oubliée qui suivit les premières expérimentations poétiques de 1878-1914. Est-il possible de dégager des lignes de force communes à un pan de la littérature dite « sonore », ou « scénique » ? Mon but est également de tenter de légitimer non seulement le rapprochement que je propose entre Rollinat, Kryszynska, Valentine, mais aussi la posture critique que je propose en faisant d'eux

<sup>52</sup>Cité par Florence Goulesque, *Une Femme poète symboliste, Marie Kryszynska, la Calliope du Chat Noir. Op. cit.*, p. 88-89. Je souligne.

<sup>53</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 241.



les premiers maillons de la chaîne, une chaîne d'artistes qui, sans se connaître forcément, suivent une même route, celle qui s'écarte des grandes routes toutes tracées de la facilité et qui osent ces autres voies, dont parle Valentine de Saint-Point dans un numéro de *Tendances nouvelles dans Montjoie* ! :

Il faut être indulgent à ceux qui, au lieu de profiter paisiblement des grandes routes toutes tracées et foulées par les générations précédentes et par les aînés, s'en écartent *pour chercher une autre voie*. Ils ont au moins de l'audace et du courage, vertus essentielles aux conquérants, si modestes soient-ils. Ils ne sont pas tous des triomphateurs mais il ne faut pas sourire devant le sentier, si petit soit-il, que quelques uns parmi eux frayent dans n'importe quel domaine, parce qu'il y aura toujours des esprits insoumis qui préféreront aux belles routes battues les sentiers pittoresques et incertains, et aussi parce que des sentiers tracés peuvent devenir, grâce à ceux qui suivront et qu'ils auront tentés, de larges avenues<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup>Valentine de Saint-Point, *Tendances nouvelles dans Montjoie* ! n° 58, février 1913. Citée par Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 12. Je souligne.

**Troisième partie**  
**Vers la poésie scénique**

« Ça continue » ...<sup>55</sup>.

## Définir la poésie sonore

« Hydropathes, Hirsutes et Chat-Noir ne furent que les noms successifs d'une seule et même cohorte migratrice qui changeait d'enseigne en changeant de local<sup>56</sup> » : en ponctuant ainsi l'une de ses analyses, Raymond de Casteras entend montrer que l'appellation des différents groupes qui commencent à se succéder après les Hydropathes importe moins que l'esprit commun qui les anime.

C'est précisément ces questions que je souhaiterais examiner à présent dans une troisième partie qui ne sera pas synchronique comme la précédente, mais diachronique, et qui voudrait comprendre dans quelle mesure Hydropathes, Chat Noir, Maurice Rollinat, Marie Kryszynska, mais aussi Valentine de Saint-Point, par delà leurs différences, sont les premiers maillons d'une chaîne qui s'étendra ensuite aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles avec le développement de ce qu'on a appelé « poésie sonore » ou, plus précisément, « poésie scénique ».

Il faudrait au préalable s'entendre sur une définition claire – si tant est qu'il soit possible de donner une définition unique et univoque d'une tendance esthétique si complexe – de la poésie « sonore » en empruntant celle que propose Jean-Pierre Bobillot dans son ouvrage *Poésie Sonore, Éléments de typologie historique*<sup>57</sup> :

Les poésies globalement qualifiées de "sonores" ont une longue histoire, encore très méconnue, qu'on peut faire remonter jusqu'en 1908, voire 1878. Elles se caractérisent par un certain usage de la voix (en général, la voix propre du poète) et/ou de la technologie de l'enregistrement, du traitement et de la restitution du son (la voix, mais également tout autre objet sonore ou « bruit »), dès la conception et/ou l'élaboration même de l'œuvre.

D'un côté, donc, le corps proférant, en scène ou en studio ; de l'autre, le phonographe, le microphone, le magnétophone, aujourd'hui l'ordinateur. Elles se traduisent par une relativisation du Livre au profit du live, du disque, du livre+disque, du disque+livre, d'Internet, etc., et s'inscrivent volontiers en faux dans le dispositif et l'idéologie du tout-communicationnel de la société post-industrielle : elles y incarnent le bruit du vivant. . .

<sup>55</sup>Marc Partouche, titre d'un chapitre de *La Lignée oubliée, bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Romainville : Al Dante, 2004.

<sup>56</sup>Raymond de Casteras, *Avant le Chat Noir, Les Hydropathes*. Paris : Messein, 1945, p. 30.

<sup>57</sup>Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*. Reims : Le Clou dans le fer, collection « éléments », 2009. Quatrième de couverture.

Jean-Pierre Bobillot considère que la *poésie scénique* et la *poésie enregistrée* sont les deux filières médio-historiques menant à ce qu'on peut appeler « poésie sonore ». À cela, il faut ajouter, sur un autre plan, *poésie phonétique* et *poésie simultanée*, qui peuvent s'incarner dans l'une comme dans l'autre, transversalement, et/ou aussi bien dans la « poésie écrite », voire dans la poésie « visuelle<sup>58</sup> » (avec les « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, comme réponses à la question de la simultanéité).

Les précédentes pages ont tenté de montrer cet « usage de la voix » et cette prédominance du corps dans les nouvelles pratiques poétiques entre 1878 et 1914, période qui peut être considérée comme la borne initiale de ces poésies sonores.

Il faut cependant établir une distinction entre l'*oral* et le *sonore*. On peut dans un premier temps considérer que la poésie sonore est celle qui use d'un appareillage électro-acoustique pour transformer la voix, en jouer, la modifier, tandis que la poésie orale est celle qui est proférée, sans l'utilisation volontaire des outils électroacoustiques comme *medium*, mais avec les organes naturels que sont la bouche ou les cordes vocales.

Pourtant, cette définition doit être affinée car la distinction « poésie orale » / « poésie sonore » ne saurait être pensée comme réductible à l'opposition *avec ou sans phonotechnè, avec ou sans appareillage électro-acoustique*. Pour être plus rigoureux, la différence est dans les procédures compositionnelles et dans les modes de divulgation : la « poésie orale » se trouve du côté d'une poésie narrative et formulaire et d'une diction socialisée et traditionnelle, tandis que la « poésie sonore » apparaît au contraire comme autant de trouées et de débordements de l'ordre ou du désordre d'une extrême modernité.

Dès lors, ces distinctions une fois posées, comment peut-on situer les performances des Hydropathes et du Chat Noir par rapport à la poésie sonore et orale ? Il semble qu'elles se situent à la lisière entre ces deux pratiques : conformément à la distinction qui se fait sur l'apparition du nouveau *medium* dans la pratique quotidienne des poètes, il s'agirait de poésies *orales* – et pas encore *sonores*, car les poètes n'usent pas (systématiquement) d'appareillage électro-acoustique. Mais déjà, elles apparaissent pourtant comme un débordement qui fait exploser le cadre de la parole socialisée et traditionnelle.

---

<sup>58</sup>J.-P. Bobillot cite, dans son ouvrage consacré à la *Poésie sonore, op. cit.*, p. 58, le propos de Guilhem Fabre : « La notion de poème phonétique recouvre d'abord une poésie écrite asémantique ». [*Poésie sonore et poésies expérimentales de la voix au XX<sup>e</sup> siècle*. Thèse, Univ. Denis Diderot, Paris VII, 2001, t.I, p. 175].

Par ailleurs – et comme une opportune confirmation des intuitions qui ont été à l’origine du présent travail –, je viens, en finissant de rédiger ces pages, d’apprendre l’existence de documents jusqu’ici inconnus, et qui attesteraient l’utilisation consciente et recherchée du *medium* phonographique au cabaret.

En effet, le dernier *Bulletin de la Société des Amis de Maurice Rollinat*, venant de paraître, décrit en détail et résume l’intervention de Jean-Yves Patte lors d’une journée consacrée à la poésie, organisée à Châteauroux par la Société. Or, ce musicien et collectionneur, passionné par la musique et le son, et qui s’est intéressé à la musique de Maurice Rollinat, possède notamment plusieurs cylindres de phonographe, ENREGISTRÉS PAR ROLLINAT. Sur l’un d’eux, on entend quelqu’un dire « nous allons écouter Mister rollinat » puis celui-ci disant « Taisez-vous!<sup>59</sup> ».

Qu’est-ce, sinon un indice qui tendrait à prouver qu’en 1897, date supposée de ces enregistrements, notre poète cabaretier enregistre sa performance qu’il crée en fonction de ce nouveau *medium* qu’est le phonographe ? L’intérêt évident manifesté par un ancien Hydropathe pour enregistrer sa voix nous conduit bien sur les traces des prémisses de la poésie sonore.

## Naissance d’une lignée oubliée

Il nous reste à montrer de quelle façon tout ce qui s’est amorcé alors continue, de quelle façon cette « lignée oubliée » réinvestit les éléments d’une pratique poétique nouvelle dont les Hydropathes sont, selon Jules Claretie, un « heureux symptôme<sup>60</sup> ».

Ce travail reprend ainsi la posture théorique de Marc Partouche qui, dans *La Lignée oubliée*, montre comment « ça continue » en plaçant à la fin de son ouvrage, en troisième de couverture, une frise chronologique que le lecteur peut déplier et ouvrir vers la droite, vers l’avenir. L’ouvrage, qui a traité des différentes bohèmes et avant-gardes de 1830 à nos jours, ne se veut pas borné, mais ouvert sur un avenir qui semble devoir être sans cesse alimenté par de nouvelles cohortes. Cette frise, placée symboliquement en guise d’ouverture à la fin de l’ouvrage, trace maintes lignes, ouvre sur différents possibles, et suggère une nouvelle manière de concevoir ces avant-gardes, consistant à se mettre à l’écoute de ce qui en elles fait *sens* (tant comme *signification* que comme *voie*).

<sup>59</sup>Bulletin 2008 de la Société des amis de Rollinat, p. 56-57.

<sup>60</sup>Jules Claretie, *L’Indépendance belge* en février 1879, cité par Émile Goudeau dans *Dix ans de bohème*, suivi de *Les Hirsutes* de Léo Trézénik [Éd. de Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur]. Seyssel : Champ Vallon, 2000 [1888], p. 223-224.

Ce sens est tracé par l'oxymore même de « poésie sonore » ou « poésie scénique » ; il faut mesurer les deux mots de cette expression et, à travers elle, l'antagonisme (idéologique) entre poésie et sonore, que d'aucuns dénoncent, entre « poésie » et « sonore », c'est-à-dire : *entre poésie et mise en scène, entre poésie et pratique scénique*. Il faut comprendre ce qu'il y a de dérangeant dans cet art. Et pourtant, la poésie sonore n'est pas qu'une poésie qui se met en scène et en voix. Elle porte en elle d'autres spécificités communes à ses auteurs et aux auteurs d'avant-garde, spécificités que l'on souhaiterait à présent mettre en évidence.

## Place de Valentine de Saint-Point dans cette lignée

Tout au long de cette partie, nous allons considérer non seulement le cas particulier des avant-gardes de poésie sonore et scénique qui s'inscrivent dans le sillage des Hydropathes et du Chat Noir, mais aussi, la problématique plus vaste de la lignée oubliée, qui, en englobant plus généralement la question des avant-gardes, intègre complètement les interrogations liées à l'art de Valentine de Saint-Point.

Autrement dit, si Valentine n'entre pas dans le sillage de la poésie *sonore*, elle doit bien être intégrée dans la lignée oubliée : d'abord, parce qu'elle a fait partie du mouvement futuriste – pendant un temps, avant de rejeter les idéaux et les modes opératoires de Marinetti ; ensuite, parce qu'avec la Métachorie, Valentine trace un autre chemin, un sillon qui veut s'éloigner des sentiers battus et qui veut battre en brèche l'art officiel et académique<sup>61</sup>.

La place de Valentine de Saint-Point parmi les Futuristes et au sein des avant-gardes est donc complexe, faite d'attrait *et* de répulsion, et aide à mesurer aussi les limites de telles entreprises. Sa place sert également à montrer les différents visages que peuvent avoir ceux qui font partie de cette lignée : car, comme l'écrit Émile Goudeau dans la conclusion de ses *Dix ans de Bohème*, « il faut que les bohèmes se succèdent et ne se ressemblent pas<sup>62</sup> ».

---

<sup>61</sup>Elle s'éloigne aussi du Futurisme et des vitalismes tant machinistes que sensualistes de l'époque, au profit d'un « cérébrisme » qu'elle partageait avec Canudo.

<sup>62</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 274.

## Chapitre 7

### L'art, une attitude existentielle ?

Émile Goudeau pointe à de nombreuses reprises, dans *Dix ans de Bohème*, le rire caractéristique qui a animé les soirées du cabaret : « une génération a la bohème joviale, la suivante l'a triste ; j'ai comme une idée que les jeunes bohèmes futures seront de plus en plus pessimistes : ils ont peut-être raison. Mais nous avons bien ri, je vous jure<sup>1</sup> ». L'emploi du passé composé « nous avons bien ri » montre que le créateur des Hydropathes en est à dresser un bilan qui révèle combien la gaieté, le manque de sérieux et l'humour sont fondateurs de l'esthétique de la bohème. En effet, comme le définit avec précision Catherine Dousteysier-Khoze,

la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a été marquée par une très grave épidémie de rire jaune. Ce rire, dit "fumiste", se répand comme une traînée de poudre à travers les clubs, cabarets et revues qui foisonnent dans le Paris de l'après-Commune et surtout du début de la III<sup>e</sup> République. Selon Littré, le terme "fumisme" était appliqué à l'origine aux esthétiques de Mallarmé et Rimbaud. Vite récupéré par les adeptes des clubs, le Fumisme va renvoyer à un rire nouveau, "moderne", provocateur, qui s'inscrit à rebours d'écoles littéraires ou artistiques souvent figées dans des querelles intestines. Naturalisme et Décadisme figureront ainsi parmi les cibles privilégiées du Fumisme. Les Fumistes constituent une sorte d'avant-garde ; précurseurs de Dada et du Surréalisme — André Breton revendique leur filiation dans son *Anthologie de l'humour noir* — ils s'appellent Alphonse Allais, Émile Goudeau, Rodolphe Salis, Charles Cros ou encore Sapeck dit l'"Illustre Sapeck". Ils écrivent et lisent en public des contes, des poèmes, des monologues ; ils font les pitres et des jeux de mots, ils jouent du piano et chantent des chansons loufoques. Ces clowns et bouffons modernes vont cultiver le rire jusqu'à l'absurde, au vertige. Le rire fumiste est un rire essentiellement ambigu et brouillé qui hésite entre intégration et subversion de la ou des normes. Transgression limitée, subversion contrôlée, pratique ludico-destructive, autant d'oxymores qui reflètent l'ambivalence fondamentale de cette forme de comique<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, suivi de *Les Hirsutes* de Léo Trézénik [Éd. de Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur]. Seyssel : Champ Vallon, 2000 [1888]. p. 274.

<sup>2</sup>Catherine Dousteysier-Khoze, « Fumisme : le rire jaune du Chat Noir », in *(AB)Normalities*, Durham Modern Languages Series, p. 151.

Le fumisme est un micro-mouvement littéraire qui, selon Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, est à la base de l'humour moderne : le fumisme est caractérisé par un rire à la fois « incohérent » et « ambigu », une « folie intérieure se traduisant au dehors par d'imperturbables bouffonneries », selon Émile Goudeau. Le fumisme remet en question le contrat de lecture pour laisser place à la « déconcertation » et à l'« attente » : « les énoncés poéticomiques procèdent d'un sublime moderne qui outrepassé les bornes de la signification, ils obligent à concevoir l'inconcevable<sup>3</sup> ».

La « Berceuse pour empêcher de dormir » de Marie Kryszewska s'inscrit parfaitement dans cette problématique, puisqu'elle est construite sur un heurt sémantico-logique entre le genre musical de la berceuse – qui implique l'idée de repos – et le complément « pour empêcher de dormir », qui vient rompre l'intention bienfaisante de la berceuse.

De là naît « l'humour moderne », différent du rire et du comique de Rabelais ou de Molière par sa dérision : le désespoir de la génération des communards se transforme en antipathos et en dérision qui met tout en vrac. Le rire classique « nous excite à affirmer vivement la régularité, la raison, l'ordre naturel ou simplement habituel qu'il semble nier<sup>4</sup> » ; la poésie de Victor Hugo conserve encore dans le comique la distinction entre le grave et le sérieux. Au contraire, le rire moderne, le rire du fumiste, décline et renverse les hiérarchies : et « sans doute est-ce à partir du moment où le sens pose problème, où sa transparence se trouble, que le fumisme laisse place à ce que nous dénommons l'humour moderne<sup>5</sup> ».

Cet humour fumiste se développe donc en partie par rapport aux événements historiques qui ont eu lieu en 1870-71, et se superpose à un certain style de vie, « la vie de bohème », dont j'ai déjà largement évoqué les caractéristiques avec la poésie des Hydropathes et du Chat Noir. Pierre Bourdieu, pour analyser les causes sociologiques de cet avènement, parle d'une « véritable société dans la société<sup>6</sup> », composée de jeunes gens nombreux « aspirant à vivre de l'art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l'art de vivre qu'ils sont en train d'inventer ». C'est ainsi qu'il définit :

---

<sup>3</sup>Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne*. Paris : José Corti, Paris, 1997, p. 179.

<sup>4</sup>C. Levêque, *Revue des deux mondes*, « Le rire, le comique, le risible dans l'esprit et dans l'art ».

<sup>5</sup>Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit Fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*. Paris : José Corti, 1990. Présentation, p. 24.

<sup>6</sup>Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, p. 98.



le style de vie bohème, qui a sans doute apporté une contribution importante à l'invention du type de vie artiste, avec la fantaisie, le calembour, la blague, les chansons, la boisson et l'amour, sous toutes ses formes [. . .]. Faire de l'art de vivre un des beaux-arts, c'est le prédisposer à entrer dans la littérature<sup>7</sup>.

D'une façon générale, par opposition à la société bourgeoise, la bohème se veut proche du peuple, mais en reste séparée par son art de vivre qui la rapproche, paradoxalement, de l'aristocratie. Composée de jeunes gens qui se réunissent dans des lieux de référence comme les ateliers, le café puis le cabaret<sup>8</sup>, la bohème est « à la fois un genre de vie et une interprétation théâtrale, et d'elle-même et de la société contre laquelle elle réagissait<sup>9</sup> ».

Pour s'opposer à la société qu'elle prétend changer, la bohème a pour armes l'ironie et le rire. C'est en cela que la bohème est liée au rire fumiste. Elle est un style de vie qui naît avec le XIX<sup>e</sup> siècle : il n'est donc pas spécifiquement lié à la fin du siècle. Mais après les années 1850, et surtout après la Commune, la bohème se politise et prend une importance numérale :

Peintres sans commandes, romanciers sans éditeurs, poètes sans public sont poussés par la misère vers une vie désordonnée, un anticonformisme de comportement et d'habillement qu'ils retournent comme une protestation contre les bourgeois pour les scandaliser<sup>10</sup>.

En effet, « les jeunes, dressés sur les tables, y propulsaient leurs strophes avec des gestes fous qui secouaient leur chevelure. Il y avait des colloques amènes, des conversations étincelantes et des refrains chantés en chœur, car la vie de bohème de ces littérateurs était pleine de rires et de chansons<sup>11</sup> ». Les poètes rient en même temps qu'ils chantent et placent leur « inspiration sous le signe de la fantaisie, du persiflage, de l'ironie suraiguë et aussi de la poésie dans épithète ». Il s'agit de ne pas se prendre trop au sérieux. Rire du bourgeois, rire de l'homme et rire de soi : voilà, en quelques mots, la dynamique qui traverse la bohème comme le fumisme, et qui guide les premiers pas de cette lignée oubliée.

Or, cette tendance à se moquer de soi-même, à prendre la poésie avec légèreté,

---

<sup>7</sup>*Ibid.*

<sup>8</sup>On pourra se reporter à l'article d'Élisabeth Pillet, « Cafés-concert et cabarets », in *Romantisme*, n°75, 1992-1, CDU-SEDES, p. 43.

<sup>9</sup>Jerrold Seigel, *Paris Bohème*, Gallimard, 1986.

<sup>10</sup>Pierre Bourdieu, *op. cit.*, cité par Marc Partouche, *op. cit.*, p. 34 note 30.

<sup>11</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 43.

à démystifier le rôle du poète, et à ne pas prendre l'art trop au sérieux trouve son écho au XX<sup>e</sup> siècle avec d'autres artistes, des poètes sonores qui s'ancrent dans cette tradition amorcée par Rollinat, Krysinska, Goudeau ou Sapeck.

Comment ne pas voir en Brion Gysin, pour ne prendre qu'un seul exemple, le continuateur de la manière fumiste des Hydropathes ? Ce britano-canadien né en 1916 (décédé en 1986) fut en effet l'inventeur du *cut-up*, technique littéraire aléatoire qui consiste essentiellement en un montage d'un ou plusieurs textes découpés en morceaux, réassemblés par fragments dans un nouvel ordre, d'où résulte donc un texte nouveau. Le texte initial peut aussi bien consister en un article de journal qu'être composé de textes ou de fragments de textes d'autres auteurs.

Si cet art ne se prend pas au sérieux, c'est parce qu'avec la technique du *cut-up*, le poète inscrit sa création *contre le principe d'Inspiration*. Il ne s'agit pas d'une poésie inspirée, bien au contraire, il s'agit d'une poésie aléatoire, fondée sur le hasard de l'association des mots, hors du contrôle du poète.

L'un des poèmes de Brion Gysin, *No Poets*, datant de 1962, est la répétition d'une phrase, « No, poets don't own the words » : la variation des intonations et le changement constant de la place de l'accentuation – signalant les frontières syntaxiques – créent un jeu avec les négations « no » et « don't ». Les phrases en arrivent à se contredire entre elles :

- No, poets don't own the words ! [Non, aucun poète ne possède les mots]
- No poets don't own the words [Aucun poète ne possède pas les mots = tous les poètes possèdent les mots]
- No poets! don't own the words. . . [Non, poètes ! Ne possédez pas les mots]

Illustration, à valeur théorique autant que polémique, que les poètes *ne possèdent pas* les mots et ne doivent donc pas prendre trop au sérieux leur création. C'est ce que Brion Gysin écrit dans *Tuning in to the Multimedia Age* : « I enjoy inventing things out of fun. After all, life is a game, not a career ».

« La vie est un jeu, pas un métier » : ces mots de Brion Gysin pourraient avoir été prononcés par Émile Goudeau ou encore Rodolphe Salis, créateur du cabaret du Chat Noir, connu pour les blagues et autres fumisteries qu'il était capable d'inventer pour faire de sa vie un jeu, une fiction, une œuvre d'art.

Les anecdotes sont nombreuses, rapportées par les contemporains de Salis. Ainsi, pour dissuader ses détracteurs de continuer à l'empêcher d'organiser ses soirées bruyantes au cabaret, décide-t-il de se faire passer pour mort en publiant dans le journal du *Chat Noir* un avis de décès et une oraison funèbre : déguisé en frère du défunt, il accueille lui-même ceux qui se présentent au cabaret pour pleurer sa mort. Cette « parodie funèbre<sup>12</sup> » ne fut pas la seule supercherie inventée par Salis. Il entreprit également de devenir « Roi de Montmartre » : après s'être fait couronner, ou s'être auto-proclamé roi, il défile dans les rues vêtu d'un « costume en or » et d'un sceptre. Ces expériences fumistes démontrent à quel point Rodolphe Salis concevait sa vie comme une œuvre d'art en se mettant en scène dans des fictions et en les faisant passer pour la réalité. Les frontières entre réalité et fiction deviennent poreuses et cherchent sans cesse à brouiller les hiérarchies.

L'art devient dès lors une *attitude*, au sens où l'entendait André Breton dans une « Réponse à une enquête » de 1922, publiée deux ans après dans *Les Pas perdus*<sup>13</sup> : ayant déclaré abruptement que « la poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être », et considérant qu'elle ne sert en quelque sorte que de repoussoir, il développe l'idée selon laquelle la poésie écrite est coupée du réel vécu, et que seule « l'attitude » « donne son sens véritable à l'œuvre ». Ce concept de poésie d'attitude gagne tout à fait à être appliqué à la lignée de la poésie sonore, mais peut également être étendu à l'art de Valentine de Saint-Point. Le poème, le langage écrit, ne comptent pas seuls. Deux dimensions s'y agrègent.

Tout d'abord, ils s'accompagnent d'une attitude existentielle qui entoure la production artistique *stricto sensu*. Le poème ne prend sens qu'accompagné de l'attitude de son auteur, de sa conception de l'art et de sa manière de faire de sa propre vie une œuvre d'art. Cette *attitude*, c'est la vie d'un esthète, qui ne considère pas seulement comme une œuvre d'art sa production artistique, mais toute sa vie.

À cet égard, Valentine de Saint-Point est particulièrement intéressante : pratiquant très tôt non seulement la poésie, la nouvelle, mais aussi l'aquarelle et la danse, elle décide que « seul l'art compterait dans sa vie<sup>14</sup> » et fait de son propre corps une œuvre d'art. En 1900, peu de temps après son arrivée à Paris, elle commence à tenir salon et témoigne du désir de laisser libre cours à ses fantaisies personnelles : lors d'une fête de canton à Champagnole où elle se rend avec son

---

<sup>12</sup>Émile Goudeau, *op. cit.* p. 263.

<sup>13</sup>« Réponse à une enquête » [1922], *Le Figaro*, Paris, 20 mai 1922 ; repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924 [« Idées », p. 115]. Cité par Jean-Pierre Bobillot dans l'article « De l'« esprit nouveau » à la « poésie action » : version remaniée de « La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ? Breton / Apollinaire / Heidsieck (et retour) », *Mélusine*, n°XXVIII « Le Surréalisme en héritage. Les avant-gardes après 1945 ». Lausanne : L'Âge d'Homme, 2008. [Communication de l'auteur.]

<sup>14</sup>Fawzia Zouari, *La Caravane des chimères*. Paris : O. Orban, 1990, p. 16.

mari Charles Drumont pour la remise d'un drapeau à des vétérans, elle veut rompre avec la monotonie de la cérémonie, et profite de la présence d'un lion en cage pour laisser libre cours à son inspiration ; pénétrant avec un dompteur dans la cage du lion,

elle se dressa face au lion dans une attitude aussi royale que la sienne et avec, dans les yeux, la même lueur fière et sauvage. Puis, calmement, elle déplia quelques feuilles et lut un poème de son arrière-grand-oncle :

Ce n'est pas que de l'or l'ardente soif s'allume  
Dans un cœur qui s'est fait un plus noble trésor ;  
Ni que de son flambeau la gloire me consume. . .

Cet épisode, rapporté par Fawzia Zouari dans *La Caravane des chimères*<sup>15</sup> », est révélateur de cette notion d'attitude poétique : tout devient prétexte à rendre originaux les actes du quotidien, à muer la banalité en un événement artistique. Les vers de Lamartine, loin d'être récités, sont mis en scène, intégrés à un contexte nouveau de création. Véronique Richard de la Fuente, pour analyser ces performances de Valentine, utilise précisément le même terme qu'André Breton : il s'agit même, selon elle, d'une « philosophie de l'attitude » dont la particularité est de faire « du geste, du comportement, un discours sur l'art, au détriment d'une production concrète, d'une esthétique gratuite<sup>16</sup> » :

Par ses attitudes, ses déclarations, Valentine entretenait le mythe de la femme altière, complexe, provocatrice, qui attirait le regard et suscitait les commentaires d'un public voyeur. Mais c'était pour elle le seul moyen d'être intégrée au monde grâce à un jeu social et culturel très élaboré, basé sur l'exhibition maîtrisée, censée la valoriser. Il devait servir la reconnaissance spécifique de son sexe féminin car Valentine revendiquait pleinement son sexe. En tant que femme nouvelle, elle souhaitait se montrer dans le rôle d'un être indépendant, épanoui, créatif, auto-suffisant, tant dans la vie privée que dans son activité professionnelle.

« Une exhibition maîtrisée » : voilà qui permet d'alimenter cette philosophie de l'attitude. Valentine ne diffuse pas ses idéaux uniquement par la création artistique, mais par une certaine attitude que l'on peut aller jusqu'à appeler une *exhibition*, et qui lui permet de faire parler d'elle et de faire connaître sa pensée. L'art dépasse la seule *création* artistique et prend forme dans des postures à la fois intellectuelles et existentielles. L'art n'est pas seulement lié à la création *matérielle*

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup>Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret : Éd. des Albères, 2003, p. 148.

d'œuvres mais il est surtout incarné et vécu. La question, dès lors, sera : s'agit-il d'esthétiser le vécu (à la manière du dandy), ou d'abolir l'art dans le vécu (à celle des situationnistes ?).

Près de soixante ans plus tard, le mouvement Fluxus fait de cette poésie de l'attitude l'une de ses marques de fabrique. Les membres de ce groupe « poussent jusqu'à leurs limites les possibilités de ne plus dissocier art et vie, œuvre et attitude, et instruisent avec une radicalité rarement atteinte le procès des valeurs esthétiques dominantes, armés de leur humour et d'un désengagement subversif. [...] D'emblée, le parti pris [de Fluxus] est de *considérer l'art comme une attitude* et de penser qu'il est plus important de *provoquer des situations que de produire des œuvres*. Le groupe se place donc sous l'égide de l'événement et de l'éphémère<sup>17</sup> ».

Or, il serait intéressant d'appliquer cette analyse à Valentine de Saint-Point, laquelle a précédé des mouvements comme Fluxus dans sa manière de créer l'art par l'événement et l'attitude. Il s'agit donc d'une manière pertinente d'analyser ces manifestations artistiques selon la même grille interprétative pour voir en elles des points communs – et qui plus est, *des points communs* qui se dressent *contre* les pratiques artistiques courantes (et même contre les pratiques d'avant-garde, comme celles des Futuristes. . .) avec lesquelles nos artistes veulent rompre.

Aussi cela permet-il de comprendre la seconde dimension majeure de cette « attitude » poétique. Le poème, le langage *écrit*, ne comptent pas seuls : ils doivent être actualisés par une mise en pratique. Pour devenir véritablement art, le poème doit être mu par l'attitude de son auteur, une attitude scénique qui consiste à faire déborder le poème de son propre cadre, à faire reculer les frontières du poème en l'incarnant. La poésie est, non seulement une attitude, mais une performance. Autrement dit, la poésie est attitude, que ce soit dans le vécu, de manière non séparée, ou, de manière séparée, dans le cadre de la performance.

---

<sup>17</sup>Marc Partouche, *op. cit.*, p. 350. Je souligne.

## Chapitre 8

# De la poésie comme performance à l'œuvre d'art totale

Voilà une notion qu'il convient d'ancrer, sans détour, dans la problématique de l'avant-garde. Dans *La Performance du futurisme à nos jours*, Roselee Goldberg explique, par un habile jeu de mots, que la performance dans les avant-gardes est « une avant avant-garde ». Il faut comprendre par là que la performance est à l'origine de toute avant-garde. En effet, la performance doit être considérée comme l'activité fondatrice de ces mouvements car elle « est une façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et de ses rapports avec la culture<sup>1</sup> ». La performance artistique requiert plusieurs niveaux d'analyse :

- il s'agit d'une manière de pratiquer l'art en communauté, en mettant au centre des préoccupations la notion de groupe et, en particulier, la réunion des poètes de la bohème ;
- il s'agit également d'une manière de pratiquer l'art pour choquer, pour provoquer. C'est une exhibition qui veut entrer en rupture avec les traditions ;
- il s'agit enfin d'une manière de remettre en question la notion même de poème, de poésie, d'art en général, d'en renouveler l'acception, ou de l'abolir.

À cet égard, le sillon est tout tracé, menant aux poésies sonores du XX<sup>e</sup> siècle qui empruntent elles aussi, à leurs manières, les ressorts de la performance pour choquer en réunissant les poètes en communauté. Isidore Isou, pour lancer le lettrisme dans les années 1945, ne s'y prend pas autrement qu'en venant gêner les autres artistes déjà installés :

À l'époque glorieuse du Tabou, quand, tard le soir, Boris Vian, Sartre, Camus, Merleau-Ponty venaient boire et écouter de la musique, Pommerand montait

---

<sup>1</sup>Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours* [trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold]. Paris : Thames & Hudson, 2001, p. 8.

parfois sur une estrade ; de cette hauteur, il récitait, ou plutôt criait, une poésie inédite, en tapant sur un tambourin ; après quoi il passait avec son chapeau recueillir quelques pièces de monnaies à partager avec Isou<sup>2</sup>.

Il faut ainsi mesurer le potentiel subversif de ces performances qui veulent entrer en rupture avec la tradition. Et déjà, un contemporain de Valentine de Saint-Point, Pierre Albert-Birot, développe la performance en poésie.

Ce poète est une figure majeure de la poésie française des années 1910 et 1920. En 1916, il fonde la revue *SIC* (Sons Idées Couleurs), qui se veut le creuset des avant-gardes littéraires et artistiques. Jusqu'en décembre 1919, la revue compte, entre autres, parmi ses participants, Guillaume Apollinaire ou Tristan Tzara. Or, Albert-Birot, en 1917, écrit *Poème à crier et à danser*. Le titre lui-même est révélateur de cette nouvelle poésie : il ne s'agit pas d'un poème à lire mais à crier et à danser. Le poème est composé de lettres et de syllabes – et non de mots. Les lettres ne sont pas que des éléments statiques sur la page, mais impliquent une dynamique. Pierre Albert-Birot entend redonner aux éléments de la langue la dynamique corporelle et vocale de chaque lettre. Le poème est ainsi conçu comme une partition dont seule compte l'exécution. Autrement dit, le poème existe *potentiellement* sur la page, mais doit, pour exister réellement, être actualisé par la performance.

On pourrait, transposant les observations de Nadja Cohen sur la pantomime et la photographie, analyser la « façon dont [ces pratiques<sup>3</sup>] mettent le texte hors-champ » comme *le triomphe de la phonosphère sur la graphosphère*, ou du moins, comme une manière de « relativis[er] les pouvoirs du langage [écrit] dans la représentation<sup>4</sup> ».

Cette conception repose sur l'idée que le poème ne peut être séparé de son exécution – de son incarnation : Maurice Rollinat et Marie Krysinska partageaient une pratique comparable, et avaient l'intuition de ce qu'Albert-Birot radicalisa vingt-cinq plus tard en inscrivant cette nouvelle poétique dans le titre même de l'œuvre.

Aussi, se développe-t-il une conception de la poésie qui veut n'accorder aucun privilège au seul écrit, et qui revendique au contraire petit à petit la primauté de

---

<sup>2</sup>Marc Partouche, *op. cit.*, p. 307.

<sup>3</sup>Nadja Cohen évoque ici la pantomime et la photographie : elle parle donc, pour sa part, d'un « triomphe de l'iconosphère sur la logosphère ». Je reprends cette analyse pour les pratiques poétiques qui nous concernent.

<sup>4</sup>Nadja Cohen, « La littérature à l'ère de la reproductibilité technique », *Acta Fabula*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL = <http://www.fabula.org/revue/document3531.php>

l'oral, et de l'avènement d'autres instances que la seule main de l'écrivain ou la seule voix déclamante du poète. *Faire* – et non plus seulement écrire, ou réciter – de la poésie, devient un art du spectacle, voire un spectacle *total*.

Tout converge vers la réalisation, sur scène, d'une synthèse artistique par l'alliance de la poésie, de la musique, du chant et de la pratique corporelle (que Pierre Albert-Birot appelle « danse », et Valentine de Saint-Point « Métachorie »). Émile Goudeau loue l'idée qu'avait eue Rodolphe Salis, en créant le Chat Noir, d'élargir encore le cercle des artistes avec les peintres : « sachant que *tous les arts sont frères*, il se demanda pourquoi les littérateurs ne viendraient pas s'adjoindre aux peintres<sup>5</sup> ». Le cabaret est un lieu de synthèse et décroïsonne les frontières entre les arts : il est même considéré par Émile Goudeau comme la « fusion entre les diverses branches du Beau<sup>6</sup> ». C'est donc l'une des voies possibles vers la réalisation du fameux rêve d'œuvre d'art totale, parallèlement au wagnérisme qui a bénéficié d'une plus grande publicité.

La musique, le chant, la danse, la poésie, le théâtre et les arts plastiques sont mêlés de façon indissociable. La Métachorie est l'aboutissement de la réflexion de Valentine sur cette coexistence des arts : « la métachorie s'engage pleinement dans l'aventure artistique vers un art épuré, dématérialisé, suprême outil de recherche éthique. Carrefour où le passé encore présent (dans la référence au symbolisme) donne les bases de l'expérience nouvelle, enrichie par les apports modernes, notamment ceux des arts plastiques<sup>7</sup> ». Or, pour Valentine de Saint-Point, mêler les arts a pour fonction de réévaluer la danse et de lui conférer une valeur plus profonde. Il s'agit en effet d'aboutir à un mode universel d'expression, capable de dépasser le monde artificiel du spectacle, pour toucher des sphères plus profondes de l'être et créer un événement intime en faisant appel aux émotions du spectateur.

Cette recherche constante de nouveautés en matière artistique et ce désir de mêler les arts en considérant qu'ils sont tous « frères » attestent qu'une tendance majeure se dessine, consistant à faire de l'art une incessante expérimentation.

---

<sup>5</sup>Émile Goudeau, *op. cit.*, p. 255.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 258.

<sup>7</sup>Fawzia Zouari, « Valentine de Saint-Point. Un itinéraire de l'Occident à l'Orient : 1875-1953 ». Thèse de troisième cycle, Paris 3, 1983, p. 291.



## Chapitre 9

# La poésie, un vivier expérimental et exploratoire

La poésie impose-t-elle des règles et des formes fixes ou est-elle au contraire le lieu propre de l'expérimentation du langage et de l'affranchissement des règles ? Cette tension dialectique qui conduit les réflexions sur la poésie se pose avec d'autant plus d'acuité que les poésies sonores et la Métachorie semblent renouveler le débat en profondeur : aussi leur place dans l'histoire littéraire doit-elle être réévaluée, car leur valeur métopoétique permet de questionner le genre poétique. Peut-être même faudrait-il envisager qu'à ce stade, la poésie quittât le champ strictement littéraire pour passer du côté de l'histoire de l'art. . .

Si ce travail a examiné jusque là en profondeur les manifestations de la nouveauté de la poésie de Rollinat, de Krysinska et de la danse de Valentine de Saint-Point, il ne peut prendre sens qu'en les mettant en regard avec la multitude d'expérimentations poétiques et artistiques qui ont foisonné dans les mêmes marges de la vie parisienne. En effet, les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières du XX<sup>e</sup> sont caractérisées par une multiplication des expériences nouvelles et des créations en tout genre. Le cabaret voit ainsi se développer plusieurs formes ou pratiques artistiques inédites sur lesquelles il serait bon de s'arrêter brièvement – sans prétendre à l'exhaustivité –, afin de comprendre dans quelle mesure le cabaret devient un vivier d'expérimentations et d'explorations.

### 9.1 Le monologue fumiste

Au Chat Noir, les découvertes se succèdent : le cabaret voit notamment se développer le monologue fumiste que Charles Cros et Coquelin Cadet inventent quelques années auparavant entre 1870 et 1872 avec *Le Hareng Saur*. Les origines

du monologue dramatique remontent au Moyen-Âge : proche de la farce, ce genre se pratique essentiellement dans les foires et se rattache à une forme de théâtre populaire. Charles Cros et Coquelin Cadet surent s'emparer de ce genre qui s'exerçait dans les lieux populaires, pour faire du « monologue » une pièce majeure du cabaret du Chat Noir.

Le monologue fumiste consiste à déclamer contre l'usage attendu, c'est-à-dire contre ce que Françoise Dubor appelle « le pathétique de déclamation », qui représente une convention de jeu très installée à l'époque et qui est alors perçue par les artistes comme un moyen désuet et artificiel d'accentuer les effets du texte. François Dubor rapporte, dans son *Anthologie de monologues fumistes*<sup>1</sup>, les circonstances de la création du monologue : « aux confins d'une soirée joyeuse, Cros récite *Le Hareng Saur* sur un ton détaché et sérieux ; il provoque l'hilarité générale de l'assemblée dans laquelle se trouve le comédien Coquelin cadet. Ce dernier demande à Cros d'écrire pour lui de nouveaux textes. Les débuts du monologue dramatique naissent de ce couple modèle : un auteur et un comédien ». Ce nouveau genre est une performance scénique qui repose sur un décalage entre ce qui est dit, et la manière de le dire, en alliant l'absurdité à la nervosité pour créer le rire du spectateur. Finalement, Morgane Leray résume parfaitement les enjeux de l'inscription du monologue fumiste dans le champ d'expérimentation des arts à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

À une époque, celle de la fin-de-siècle, de crise des genres, des représentations et partant du langage, on comprend la raison du succès de cette façon brillante mais tournant à vide, qu'est le monologue. Toutefois, et comme le souligne justement Françoise Dubor, l'épure de la mise-en-scène tranche avec la surenchère que connaissent alors les arts (que ce soit au théâtre ou dans l'architecture, notamment avec les expositions universelles) ; cette simplicité dans les effets visuels tend à mettre en valeur autant qu'elle contrebalance les arabesques d'un discours qui se perd dans le labyrinthe du non-sens. « Théâtre et déraison » : c'est ainsi que Coquelet définit le champ opératoire du monologue<sup>2</sup>.

Le monologue connaît un véritable succès, à la fois en raison de son intégration dans les problématiques de nouveauté créative de l'époque, et de son originalité au sein de ces créations. Le monologue se révèle en tout état de cause être une forme transgénérique, qui emprunte au théâtre autant qu'à la farce, et dans une certaine mesure à la pratique de la poésie, telle qu'elle se met en scène dans les

---

<sup>1</sup>*Anthologie de monologues fumistes*. Éd. par Françoise Dubor, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, col. « Textes rares », 2005.

<sup>2</sup>Morgane Leray, « Un carnaval de concetti fin-de-siècle », *Acta Fabula*, Mai 2006 (Volume 7, numéro 2), URL = <http://www.fabula.org/revue/document1331.php>.

cabarets.

## 9.2 Le théâtre d'ombres

Les formes d'expérimentations naissant au Chat Noir ne relèvent pas exclusivement du langage verbal : le travail sur l'image se révèle également important, avec le théâtre d'ombres de Rivière.

Une image se forme sur une toile tendue, la source lumineuse est installée à environ trois mètres pour que le rond de lumière produit recouvre la largeur de l'écran. Les silhouettes, d'abord confectionnées en carton, sont découpées dans des plaques de zinc. Henri Rivière juxtapose des plans successifs pour donner du relief au spectacle. Puis, afin d'améliorer les conditions de représentation du théâtre d'ombres, Henri Rivière devient lui-même animateur, bruiteur, machiniste, éclairagiste, truqueur. Les différentes étapes d'élaboration du théâtre d'ombres, visant à améliorer les techniques, témoignent du tâtonnement avec lequel son créateur avançait.

Le théâtre d'ombres interroge le rapport du spectateur à l'image, et les manières d'agrémenter l'image par les bruits ou les sons. Cette question semble avoir également préoccupé Willette qui, en accompagnant ses dessins de proses descriptives, manifeste un véritable intérêt pour le lien entre le texte et l'image, intérêt tout à fait moderne qui peut être considéré, selon Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, comme une préfiguration de l'espace graphique de la bande dessinée<sup>3</sup>.

## 9.3 Les improvisations

Sur la scène du cabaret, Maurice Rollinat se livrait à des improvisations poétiques et musicales. « On disait des vers et on écoutait les improvisations fulgurantes de Rollinat au piano » rappelle Raymond de Casteras<sup>4</sup>. Stéphane Gendron explique qu'il s'agit d'une des raisons de la fascination que le poète exerçait sur son auditoire : « Comment comprendre cette fascination qui nous est désormais inaccessible ? D'abord on peut penser que Rollinat *improvisait* très largement en s'accompagnant au piano, exacerbant par exemple les contrastes évoqués précé-

---

<sup>3</sup>Introduction à *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, note 3 p. 257.

<sup>4</sup>Raymond de Casteras, *op. cit.*, p. 59.

demment<sup>5</sup> ».

Or, Rollinat ne fut pas le seul à improviser : Albert Glatigny fut l'un des maîtres en la matière. Léon Barracand, dans son article « Souvenirs d'un homme de lettres », paru dans *La Revue des deux mondes*, le 15 août et le 1<sup>er</sup> septembre 1937, évoque les improvisations de Glatigny et le contexte prolifique de création dans lequel elles s'inscrivent :

Au talent dramatique il joignait celui d'improvisateur. C'était à la fin du Second Empire, l'époque où se fondait une multitude de petites scènes, music-halls et beuglants où, dans la bacchanale, – bien anodine au prix de qui s'est vu depuis, – s'étourdissait la fin du régime. Sur ces nouveaux tréteaux, il apparaissait ; on lui jetait de tous les coins de la salle toute sorte de rimes bizarres et il les tournait immédiatement en jolis sonnets.

La capacité à créer à partir de rien – ou presque –, à partir de ce qui ne relève pas de l'inspiration originelle du poète, mais de l'humour né des jeux de mots des spectateurs, est mise à l'épreuve sur la scène du cabaret. Le statut esthétique et la valeur poétique de l'improvisation oscillent entre deux tendances : l'une ne lui reconnaît que la qualité de l'exercice de style et la considère comme une « virtuosité inoffensive<sup>6</sup> » que l'on rapprocherait de la tradition des Grands Rhétoriciens – l'improvisation *en plus*. L'autre tendance fait valoir, à travers cet exercice de style, la portée subversive de certains thèmes abordés par les poèmes improvisés. L'improvisation n'est alors pas indemne d'une intention polémique, que la censure s'empressait parfois de mettre au ban. C'est dans ce sens que Steve Murphy analyse l'un des sonnets improvisés par Glatigny au Théâtre de l'Odéon à partir de rimes fournies par son public sur le thème de l'Humanité. Il montre que Glatigny fut censuré pour avoir fait une critique acerbe et humoristique de Napoléon III avec une référence à peine dissimulée aux ennuis de santé gastriques de l'Empereur<sup>7</sup>.

Les improvisations – eu égard, non seulement au succès qu'elles avaient dans les cabarets, mais aussi à la censure qui tentait de les réfréner – sont la manifestation d'un bouillonnement intellectuel et artistique qui promouvait à la fois la virtuosité, l'à-propos et la finesse d'esprit permettant de railler sans en avoir l'air.

Elles s'inscrivent, qui plus est, dans un vivier expérimental dont la portée est subversive à l'égard, parfois, de la politique et, sans cesse, de la tradition poétique. Les divers supports de la communication sont testés, mis à l'épreuve, questionnés,

---

<sup>5</sup>Stéphane Gendron, « La musique de Maurice Rollinat », *Actes du colloque Maurice Rollinat, Cent cinquantième de la naissance du poète*, Châteauroux, 9 novembre 1996, p. 5.

<sup>6</sup>Jacques Chabannes, *La Sainte Bohème : Albert Glatigny*. Grasset, 1948, p. 142.

<sup>7</sup>Steve Murphy : « Note sur une improvisation de Glatigny », *Parnasse*, Vol. III, Nos. 3-4, 1986.

à la faveur d'une dissociation de plus en plus systématique de l'écrit et de l'oral, et d'une exploitation de plus en plus poussée des liens entre l'image et le son, entre l'image et l'écrit, et, plus largement, entre l'œuvre d'art et la vie, entre la fiction et le réel. Ainsi, dans un entretien paru en 1978 (cent ans précisément après la création des Hydropathes en 1878), Maciunas déclarait-il à propos de Fluxus : « c'est devenu, je ne dirais pas un groupe mais plutôt un mode de vie. C'est plutôt une manière de faire les choses<sup>8</sup> ».

---

<sup>8</sup>George Maciunas, entretien avec Larry Miller, 24 mars 1978 in *Fluxus dixit : une anthologie*. Textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Dijon : Les Presses du Réel, 2002, p. 48-75.

## **Conclusion : apprendre à lire l'histoire littéraire autrement**

Maurice Rollinat, Marie Kryszynska et Valentine de Saint-Point contiennent ainsi en germe, par certains aspects de leurs pratiques artistiques, les éléments d'une certaine forme de « poésie sonore » qui devait se développer au XX<sup>e</sup> siècle. La découverte récente des cylindres de phonographe enregistrés par Maurice Rollinat, et détenus par Jean-Yves Patte<sup>9</sup>, ne fait que renforcer les conclusions de mon propos et me conduit à vouloir fouiller encore davantage les archives pour avérer mon intuition de départ.

Les pratiques poétiques entrent bien en mutation avec la naissance des Hydropathes et du Chat Noir, car elles font appel à l'éventail des possibilités offertes par le corps et par la montée du poète sur la scène, afin de partager le poème avec un public. Le statut du poète – alors encore sacralisé, auréolé d'une dignité intouchable – s'en trouve écorché ; de même, le statut de la poésie s'en trouve dégradé, celle-ci étant mêlée à la théâtralisation et à la performance scénique, et confrontée à un nouveau médium : le corps et la voix.

Ce que d'aucuns perçoivent comme un « retour à la barbarie », une désacralisation, une déperdition des valeurs, peut au contraire être analysé comme un retour de l'élémentaire comme retour du refoulé linguistique : marque du genre humain avant l'apprentissage de la parole codifiée et socialisée, autrement dit, comme un retour du babil<sup>10</sup>. Soit on considère la poésie sonore comme une déviance de l'humain vers l'in-humain, le monstrueux, le bestial (à l'instar de la manière dont on considérait Marie Kryszynska), soit on considère la poésie sonore comme un retour – une prise en compte et une mise en œuvre – de l'anté-civilisation, de ce qui, dans l'humain, préexiste à l'éducation et à l'apprentissage des codes : plaisir du bredouillement, absence de sémantique et de syntaxe. Le corps proférant exprime le refoulé de la parole sociale : c'est peut-être *ça* que la poésie sonore permet.

L'art de Valentine de Saint-Point quant à lui est annonciateur de la danse moderne et contemporaine, dans lesquelles le corps revêt une importance particulière. La Métachorie a trop manqué de visibilité pour avoir une véritable influence sur la danse de l'époque, conduite par Isadora Duncan ou les ballets russes. C'est que la Première guerre mondiale est venue rompre les élans créatifs et, même si Valentine a tenté de diffuser ses idées aux États-Unis, les répercussions n'ont pas été à la hauteur de ses espérances.

Pourtant, la fertilité de sa pensée esthétique ne doit pas être considérée comme une infime poussière dans l'histoire de la danse et de l'art en général : « il faut

---

<sup>9</sup>Voir Troisième Partie, « Définir la poésie sonore ».

<sup>10</sup>Si ce retour du babil se fait encore *dans* le langage et *dans* l'humain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il va, au XX<sup>e</sup>, et avec les poésies phonético-phonatoires ou corporelles, se développer progressivement *hors* de l'humain.

reconnaître que certains problèmes d'esthétique chorégraphique contemporaine étaient déjà en germe dans les écrits de Valentine de Saint-Point<sup>11</sup> » et que la Métachorie est une tentative annonçant les formes nouvelles, basées sur l'autonomie entre la musique et la danse. Valentine explore très avant les relations entre le corps et le pas de la danseuse d'une part (c'est-à-dire la manifestation extérieure du spectacle) et son esprit, sa réflexion et son inspiration d'autre part (c'est-à-dire l'intériorité invisible, d'où naît en réalité tout le spectacle, selon Valentine).

En outre, cette présence si fermement ancrée du corps, dans la manière de pratiquer l'art à rebours – contre les pratiques attendues –, que ce soit chez Marie Krysinska ou Valentine de Saint-Point, établit également un lien étroit entre la liberté créatrice et la revendication de liberté, pour des femmes qui appellent à la libération du désir, à la reconnaissance de la femme en art<sup>12</sup>, à la possibilité de baser l'art sur « la force du désir » selon Marie<sup>13</sup>, ou sur « la luxure » selon Valentine :

La Luxure, c'est le geste de créer et c'est la création.  
La chair crée, comme l'esprit crée. Leur création, en face de l'Univers, est égale. L'une n'est pas supérieure à l'autre. Et la création spirituelle dépend de la création charnelle<sup>14</sup>.

Ainsi, j'ai essayé, tout au long de ma réflexion, d'établir des liens forts qui permettent de *lier* les électrons libres que sont ces trois auteurs du corpus entre eux, et avec les autres tenants de l'art des bruits ou de la poésie sonore, tous ceux que l'on classe, pour aller vite, dans les avant-gardes. L'enjeu est de réévaluer leur présence au sein de l'histoire littéraire, dont il faudrait, à l'issue de ce travail – et du précédent mémoire de master 1 sur Maurice Rollinat – revoir la notion même.

En effet, pour nos auteurs oubliés et en marge des pratiques traditionnelles, voire « en marge de la marge » puisqu'ils sont à l'origine des mouvements d'avant-gardes, la lecture doit se faire *actualisation* : lire doit consister à *lier*, c'est-à-dire, conformément à l'étymologie latine du mot, « legere », tisser des liens. Autrement dit, il faut, pour faire sortir Maurice Rollinat, Marie Krysinska, Valentine de Saint-Point et *alii.* de l'oubli, établir des liens pertinents qui puissent aider à prendre conscience de la qualité littéraire d'un texte, de la qualité artistique

<sup>11</sup>Dominique Bosseur, *L'Année 1913*, Tome 3, p. 573, cité par Fawzia Zouari, « Valentine de Saint-Point. Un Itinéraire de l'Occident à l'Orient : 1875-1953 ». Thèse de troisième cycle, Paris 3, 1983. 2 volumes. p. 292.

<sup>12</sup>Même si pour Valentine de Saint-Point, c'est en revendiquant l'égalité dans la virilité.

<sup>13</sup>Cf. le titre de son roman.

<sup>14</sup>Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la luxure*, in *Manifeste de la Femme Futuriste*. Éd. critique par Jean-Paul Morel. Paris : Mille et une Nuits, 2005 [1912]. p. 18.



d'un mouvement ou d'un groupe, à partir d'une rétrospection ou d'une mise en perspective.

Aussi, le concept de « plagiat par anticipation », récemment *réactualisé* par Pierre Bayard<sup>15</sup>, est-il une clé d'interprétation appropriée pour relier les poètes de la lignée oubliée.

Le « plagiat par anticipation » – concept qui paraît de prime abord paradoxal aussi bien qu'incongru, et qui pourrait bien avoir été inventé par Rodolphe Salis, Émile Goudeau ou l'un des fumistes du Chat Noir ! – provient de la Littérature Potentielle :

il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de "plagiats par anticipation". Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites<sup>16</sup>.

Il arrive en effet que certaines idées, certains styles ou certaines pratiques, aient déjà été énoncés précédemment dans l'histoire de la littérature. « Le lecteur a tout à coup le sentiment d'être transporté à une période littéraire différente de celle où s'inscrit l'ensemble du livre et des autres livres de l'auteur<sup>17</sup> ». C'est précisément ce qu'on éprouve en entendant certains enregistrements des poètes sonores du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècles : on y retrouve une forme d'aboutissement de ce que les Hydropathes ont amorcé. Comme si les Hydropathes avaient *plagié* les poètes sonores, avant même d'en avoir eu les moyens techniques et médiologiques.

C'est que, nous lecteurs (auditeurs), lisons les poèmes de Rollinat ou Kryszynska et les témoignages de l'époque sur leurs performances, et y jetons un œil nouveau, averti, un esprit aiguisé par ce que nous savons de ce qu'ont pu devenir les pratiques poétiques par la suite. Le plagiat par anticipation résulte ainsi de la vue rétrospective que nous portons, nous lecteurs, critiques, chercheurs, sur le passé, avec la connaissance que nous avons du présent. Ainsi, « le texte de Maupassant, tel que nous le lisons maintenant, n'existerait pas — ou avec cette force renouvelée — sans celui de Proust. À condition de prendre en compte cette évidence que l'histoire des idées modifie notre regard sur les œuvres au point de les différencier d'elles-mêmes, il est possible d'admettre qu'au rebours des apparences, c'est bien, en tout cas pour nous aujourd'hui, Maupassant qui plagie Proust ».

Plagions à notre tour :

---

<sup>15</sup>Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit, 2009.

<sup>16</sup>*La Littérature potentielle*. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973, p. 25.

<sup>17</sup>Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 38.

Ainsi, « les performances de Marie Krysinska, Maurice Rollinat, et Valentine de Saint-Point, telles que nous les interprétons maintenant, n'existeraient pas — ou avec cette force renouvelée — sans celles des poètes sonores des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et sans la danse contemporaine. À condition de prendre en compte cette évidence que l'histoire des idées modifie notre regard sur les œuvres au point de les différencier d'elles-mêmes, il est possible d'admettre qu'au rebours des apparences c'est bien, en tout cas pour nous aujourd'hui, Rollinat, Krysinska et Saint Point qui plagient les poètes sonores et la danse contemporaine ».

Ce que Pierre Bayard appelle « l'influence rétrospective<sup>18</sup> » révèle la façon dont nous pouvons – nous devons – relire les années 1878 à 1914, à la lumière des productions ultérieures, pour ne pas les isoler, mais les intégrer, dans une histoire parallèle de l'art non officiel et non académique.

Chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur<sup>19</sup>.

Il s'agit dès lors de ne pas seulement sourire à la lecture de cette conception paradoxale de la littérature, le plagiat par anticipation, mais de remettre en question notre façon de lire et d'interpréter, notre façon de concevoir l'histoire littéraire, en établissant une double chronologie, comme le propose Pierre Bayard : « aussi faudrait-il se résoudre, si l'on voulait être pleinement rigoureux, à séparer une bonne fois pour toutes *l'histoire événementielle* et *l'histoire littéraire* et à admettre que les écrivains et les artistes relèvent en réalité d'une *double chronologie* ». Autrement dit, l'histoire événementielle – celle qui, chronologique, établit les faits historiques, classe de manière linéaire tel mouvement *avant* tel autre, tel écrivain *après* tel autre – ne doit pas prévaloir à l'histoire littéraire, laquelle devrait, selon Pierre Bayard, établir des liens non chronologiques mais idéologiques, stylistiques... entre les œuvres.

C'est ce que j'ai essayé de démontrer dans ce travail dont l'ambition critique était de sortir de l'ombre ces figures oubliées et de mettre au jour à la fois ce qu'elles ont initié, et ce qu'elles pourraient avoir « plagié » à leurs successeurs...

---

<sup>18</sup>Pierre Bayard, *ibid.*, p. 66.

<sup>19</sup>Jorge Luis Borgès, « les précurseurs de Kafka », in *Enquêtes*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 147.

# Bibliographie

# Textes et œuvres (littéraires)

## Maurice Rollinat

- ROLLINAT Maurice, *Dans les brandes*. Éd. critique par Régis Miannay. Paris : Minard « Lettres Modernes », 1971 [1877]. – 441 p.
- —, *Les Névroses*. Éd. critique par Régis Miannay. Paris : Minard « Lettres Modernes », 1972 [1883]. – 441 p.
- Œuvres de Maurice Rollinat, disponibles sur le site internet de *Gallica* : URL = <http://gallica.bnf.fr> :
  - *Dans les brandes*
  - *En errant, proses d'un solitaire*
  - *La Nature*
  - *Le Livre de la nature* (choix de poésies pour enfants)
  - *Les Apparitions*
  - *Les Bêtes*
  - *Les Névroses*
  - *Paysages et paysans*
  - *Ruminations, proses d'un solitaire*
  - *Les Dixains réalistes*
- ROLLINAT Maurice, Œuvres enregistrées sur cylindres de phonographe (propriétaire : Jean Yves Patte, collectionneur et sociétaire des « Amis de Maurice Rollinat »).

## Marie Krysinska

- KRYSINSKA Marie, *Rythmes pittoresques* [1890]. Éd. critique par Seth Whidden. Exeter : University of Exeter press, 2003. – 177 p.
- —, *L'Amour chemine. Contes en prose*. Paris : Lemerre, 1892.
- —, *Aigues-marines*. Warsaw et Lublin : Sennewald, 1893.
- —, *Joies errantes : nouveaux rythmes pittoresques*. Paris : Alphonse Lemerre, 1894.
- —, *Folle de son corps*. Paris : Victor Havard, 1895.
- —, *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques*. Paris : Messein, 1903. – 208 p.
- —, *La Force du désir : roman*. Paris : Messein, Société du Mercure de France, 1905. – 274 p.
- —, « Berceuse (pour empêcher de dormir), Musique de Marie Krysinska », *Petits désespoirs. . . (pour la soif)*, Chansons de Vincent Hyspa.

- Poèmes publiés dans les revues (du *Chat Noir*, entre autres) et partitions : voir la bibliographie établie par Seth Whidden in Marie Kryszynska, *Rythmes pittoresques*. Éd. critique par Seth Whidden. Exeter : University of Exeter press, 2003. pp. 157-166.

## Valentine de Saint-Point

- SAINT-POINT, Valentine de, *Poèmes de la mer et du soleil*. Paris : Vanier Messein, 1905.
- —, *Un Amour*. Paris : Vanier Messein, 1906.
- —, *Un Inceste*. Paris : Vanier Messein, 1907.
- —, *Une Mort*. Paris : Vanier Messein, 1911.
- —, *Poèmes d'orgueil*. Éditions de l'Abbaye, E. Figuière, 1908.
- —, *Une Femme et le désir*. Paris : Vanier Messein, 1910.
- —, *L'Orbe pâle*. E. Figuière, 1911.
- —, *La Femme dans la littérature italienne*. E. Figuière, 1911.
- —, *La Guerre, poème héroïque*. E. Figuière, 1912.
- —, *Manifeste de la Femme Futuriste*. Éd. critique par Jean-Paul Morel. Paris : Mille et une Nuits, 2005 [1912]. – 77 p.  
Suivi de :
  - *Manifeste futuriste de la luxure* [1913]
  - *Amour et luxure* [1913]
  - *Le Théâtre de la Femme* [1913]
  - *Mes Débuts chorégraphiques* [1913]
  - *La Métachorie* [1913]
- —, « Sagesse divine et Islam : la loi de la causalité ». *Le Phœnix, revue de la renaissance orientale*, dirigée par Valentine de Saint-Point, 7 avril 1927, n°16.

## Poésie sonore du XX<sup>e</sup> siècle

- ALBERT-BIROT Pierre, *Poème à crier et à danser*, 1917.
- CHOPIN Henri, « Lettre ouverte aux musiciens aphones » [1967], rééd. *OU* [4 CD], Alga Marghen, Milan, 2002.
- DUFRÊNE François, « Haut-Satur » [1967], repris sur le cd accompagnant *Archi-Made*, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2005.
- HEIDSIECK Bernard, *Respirations et brèves rencontres*. Romainville : Al Dante, 1999. – 132 p. + 3 CD.
- ISOU Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, film [1951]. Cergy : D'Arts, 2000.
- MACIUNAS George, entretien avec Larry Miller, 24 mars 1978. *Fluxus dixit : une anthologie*. Éd. par Nicolas Feuillie, Dijon : Les Presses du Réel, 2002, p. 48-75.
- SCHWITTERS Kurt, *Ursonate*, enregistrement sonore. Arles : Harmonia Mundi, 1993.  
mais aussi les œuvres de GYSIN Brion.

## **Fictions sur la vie littéraire et artistique parisienne des années 1870 à 1890**

- MENDÈS Catulle, *La Maison de la vieille : roman contemporain*. Seyssel : Champ Vallon, 2000 [1895]. – 605 p.
- CHAMPSAUR Félicien, *Dinah Samuel*. Paris : Séguier, 1999 [1905]. – 573 p.

# Textes critiques et théoriques

## Ouvrages généraux

### La lecture et la conception poétique

- *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [Guglielmo Cavallo et Roger Chartier. Traduit de l'anglais et de l'italien par Jean-Pierre Bardos, traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger]. Paris : Seuil, 2001. – 587 p.
- DU BELLAY Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive*. Genève : Droz, 2007. – 400 p.
- JENNY Laurent, « Lire, cette pratique, Méthodes et problèmes », Genève : Dpt de français moderne :  
URL = <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/>
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1981. – 259 p.

### Critique de la réception

- BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit, 2009. – 152 p.
- FONTANA Michèle, *Léon Bloy, journalisme et subversion*. Paris : Champion, Romantisme et modernité, 1998. – 433 p.
- NÉGRELLO Gilles, *Léon Bloy critique*. Paris : Champion, Romantisme et modernité, 2005. – 470 p.

### Le corps

- *Histoire du corps* [éd. par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello]. Paris : Seuil, 2005. Volume 2 « De la révolution à la Grande Guerre ». – 442 p.
- *Les Imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier* [éd. coordonné par Claude Fintz]. Paris : l'Harmattan, 2008. – 506 p.
- *Les Imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps* [éd. coordonné par Claude Fintz] Tome 1, « Littérature ». Paris : l'Harmattan, 2000. – 289 p.

## Femme et féminisme

- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale*. Paris : Grasset, 1993. – 373 p.
- PLANTÉ Christine, *Femmes poètes du dix-neuvième siècle : une anthologie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998. – 238 p.

## Ouvrages historiques et théoriques

### Témoignages sur la vie des cabarets et analyses par des contemporains

- ALLAIS Alphonse, *À se tordre*. Paris : Garnier Flammarion, 2002. – 251 p.
- BAYARD Jean-Émile, *Le Quartier latin, hier et aujourd'hui*. Paris : Jouve, s. d.. – 408 p.
- CASTERAS Raymond de, *Avant le Chat Noir, Les Hydropathes*. Paris : Messein, 1945. – 251 p.
- GOUDEAU Émile, *Dix ans de bohème*, suivi de *Les Hirsutes* de Léo Trézénik [Éd. de Michel Golfier et Jean-Didier Wagner]. Seyssel : Champ Vallon, 2000 [1888]. – 571 p.

### Ouvrages théoriques et critiques sur la vie de cabarets

- BERCY Léon de, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*. Paris : H. Daragon, 1902. – 280 p.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992. – 567 p.
- PARTOUCHE Marc, *La Lignée oubliée, bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Romainville : Al Dante, 2004. – 376 p.
- PILLET Élisabeth, « Cafés-concert et cabarets ». *Romantisme*, n°75, 1992-1, CDU-SEDES, p. 43.
- RICHARD Lionel, *Cabaret, cabarets*. Paris : Plon, 1991. – 364 p.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Gallimard, 2004. – 120 p.
- VELTER André, *Les Poètes du Chat Noir, anthologie*. Paris : Poésie Gallimard, 1996. – 370 p.

### Rire(s) et fumisme

- DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « Fumisme : le rire jaune du Chat Noir ». *(AB)Normalities*. Durham Modern Languages Series. Consultable sur le site [www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/12Fumisme.pdf](http://www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/12Fumisme.pdf)



- DUBOR Françoise, *L'Art de parler pour ne rien dire, Le Monologue fumiste fin de siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2004. – 505 p.
- *Anthologie de monologues fumistes*. Éd. par Françoise Dubor, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, col. « Textes rares », 2005. – 259 p.
- GROJNOWSKI Daniel et Bernard SARRAZIN, *L'Esprit Fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*. Paris : José Corti, 1990. – 691 p.
- GROJNOWSKI Daniel, *Aux Commencements du rire moderne*. Paris : José Corti, Paris, 1997. – 329 p.
- LERAY Morgane, « Un carnaval de concetti fin-de-siècle ». *Acta Fabula*, Mai 2006 (Volume 7, numéro 2),  
URL = <http://www.fabula.org/revue/document1331.php>
- PEYLET Gérard, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Vuibert, 1994. – 171 p.

## Avant-gardes

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [première version, 1935], in *Œuvres III, « Folio essais »*, Gallimard, 2000.
- COHEN Nadja, « La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique ». *Acta Fabula*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4),  
URL = <http://www.fabula.org/revue/document3531.php>
- DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*. Toulouse : Privat, 1960. – 527 p.
- GHIL René, *De la poésie scientifique & autres écrits*. [Éd. par Jean-Pierre Bobillot]. Grenoble : ELLUG, 2008. – 299 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Paris : Gallimard, « Poésie », 1976. – 443 p.
- MARX William, *Les Arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle, l'autre face de la modernité esthétique*. Paris : PUF, 2008. – 242 p.

## La médiologie

- BOBILLOT Jean-Pierre, « Naissance d'une notion : la médiopoétique ». À paraître dans les actes du colloque « Poésie & médias au XX<sup>e</sup> siècle » (Paris-Sorbonne, 30-31 oct.2008), Paris : Nouveau Monde éd., 2010. [Communication de l'auteur.]
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, 1991. – 395 p.
- —, *Introduction à la médiologie*. Paris : PUF, 2000. – 223 p.
- —, Son site personnel : URL = <http://www.regisdebray.com/>
- —, article : « Qu'est-ce que la médiologie ? » :  
URL = <http://www.regisdebray.com/content.php?pgid=medioprin>

## La poésie sonore : poésie et musique

- BOBILLOT Jean-Pierre. « La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck ». *Histoires littéraires*, 2006, n°28, Paris : Tusson.
- —, « De l'“esprit nouveau” à la “poésie action” » : version remaniée de « La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ? Breton / Apollinaire / Heidsieck (et retour) », *Mélusine*, n°XXVIII « Le Surréalisme en héritage. Les avant-gardes après 1945 ». Lausanne : L'Âge d'Homme, 2008. [Communication de l'auteur.]
- —, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*. Reims : Le Clou dans le fer, collection « éléments », 2009. – 136 p.
- GADEN Élodie. « Marie Krysinska, vers une poésie scénique ? ». À paraître dans les actes du colloque international « Marie Krysinska (1857-1908) » (Bibliothèque polonaise de Paris, 14-15 nov.2008) aux Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours* [trad. de l'américain par Christian-Martin Diebold]. Paris : Thames & Hudson, 2001. – 232 p.
- FABRE Guilhem, *Poésie sonore et poésies expérimentales de la voix au XX<sup>e</sup> siècle*. Thèse, Univ. Denis Diderot, Paris VII, 2001.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Bourgois, 1987. – 400 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (posthume, 1781). Paris : Flammarion, « G.F. », 1993 et Gallimard, « Folio Essais », 1990.
- SPIRE André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire : essai sur l'évolution des techniques poétiques*. Paris : José Corti, 1986. – 547 p.
- VON HELMHOLTZ Hermann, *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* [première édition 1885] [Trad. anglaise par A. J. Ellis]. New-York : Dover, 1954.

## La voix

- APOLLINAIRE Guillaume, « Aux Archives de la Parole » [art. inédit], « La Pléiade » Gallimard, 1993, t.III, p. 1493 ; « Les Archives de la Parole » [art. repris dans] *Anecdotes*, Gallimard, 1955, pp. 182-183.
- —, *Calligrammes*. Paris : Gallimard, « Poésie », 1964. – 188 p.
- POIZAT Michel, *La Voix du diable, La Jouissance lyrique sacrée*. Paris : édition Métailié, 1991. – 298 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*. Paris : Desclée de Brouwer, 1980. – 690 p.
- SEUPHOR Michel, *Le Style et le cri*. Paris : Seuil, 1968. – 268 p.
- —, *Le Monde est plein d'oiseaux*. Lausanne : Hanc, 1968. – 493 p.

## Le bruit en musique

- CASTANET Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*. Paris : Michel de Maule, 1999. – 455 p.

- CHRÉTIENNOT Louis, *Le Chant des moteurs : du bruit en musique*. Paris : l'Ecarlate, l'Harmattan, 2008. – 213 p.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits (L'Arte dei rumori)* [1913, 1916]. Lausanne : L'Âge d'homme, 2001. – 164 p.

## La danse

- BOBILLOT Jean-Pierre, Communication à l'Université populaire de Lyon du 25.02.09 : URL = [http://uplyon.free.fr/?page\\_id=198](http://uplyon.free.fr/?page_id=198)
- GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse* [chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest]. Arles : Actes Sud, 1995. – 386 p.
- JOUANNY Sylvie, *L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz, 2002. – 442 p.

## Études critiques sur les auteurs du corpus

### Sur Maurice Rollinat

- *Actes du colloque Maurice Rollinat, Cent cinquantième de la naissance du poète*. Châteauroux, 9 novembre 1996.
- Bulletins de la société « Les Amis de Maurice Rollinat » :
  - année 2003 (n°42)
  - année 2004 (n°43)
  - année 2007 (n°46)
  - année 2008 (n°47)
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Le Constitutionnel*, 1er juin 1882.
- BLOY Léon, « Les Artistes mystérieux : Maurice Rollinat ». *Le Foyer Illustré*, 17 septembre, 1882.
- GENDRON Stéphane, « La Musique de Maurice Rollinat ». *Actes du colloque Maurice Rollinat, Cent cinquantième de la naissance du poète*, Châteauroux 9 novembre 1996, p. 59.
- LE GUILLOU Claire, *Maurice Rollinat, ses amitiés artistiques*. Nantes : Joca Séria, 2003. – 165 p.
- MIANNAY Régis, *Maurice Rollinat, Poète et musicien du fantastique*. Paris : Badel, 1981. – 596 p.
- LAPAIRE Hugues, *Rollinat, Poète et musicien*. Paris : Librairie Mellotée, 1930. – 261 p.
- TRÉZENIK Léo, in *Lutèce*, compte-rendu paru dans le numéro du 8 au 15 mai 1885.
- WOLFF Albert, *Le Figaro*, jeudi 9 novembre 1882.

## Sur Marie Krysinska

- GOULESQUE Florence, *Une Femme poète symboliste, Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*. Paris : Champion, 2001. – 220 p.
- KRYSINSKA Marie, *Rythmes pittoresques*. Éd. critique par Seth Whidden. Exeter : University of Exeter press, 2003. – 177 p.

## Sur Valentine de Saint-Point

- ANONYME, « Valentine, Ève future, Lilith ressuscitée », *Paris Journal*, 27 septembre 1947 [(nécrologie prématurée)].
- DESTAIS Alexandra, « Valentine de Saint-Point, la muse pourpre ». Séminaire « L'érotisme littéraire féminin au XX<sup>e</sup> siècle », Université populaire de Caen. Diffusion sur le site : URL = <http://alexandra-destais.fr>
- RICHARD DE LA FUENTE Véronique, *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret : Éd. des Albères, 2003. – 253 p.
- ZOUARI Fawzia, *La Caravane des chimères*. Paris : O. Orban, 1990. – 345 p.
- —, « Valentine de Saint-Point. Un Itinéraire de l'Occident à l'Orient : 1875-1953 ». Thèse de troisième cycle, Paris 3, 1983. 2 volumes. – 670 p.