



« Le Hareng saur » et la modernité esthétique

MICHEL BRIX

« Le Hareng saur », de Charles Cros, a été d'abord publié en périodique, dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 25 mai 1872 (version en prose), puis a pris place – sous la forme d'un poème en vers libres – dans la section « Grains de sel » du recueil de l'auteur intitulé *Le Coffret de santal* (1873). Ce texte vaut à Charles Cros de passer pour le père d'un genre poétique assez particulier, cocasse voire apparenté à l'absurde, et qu'on appelle le « monologue fumiste ». Dans ce type d'ouvrage, un contenu dérisoire, indigne à première vue du statut d'œuvre « littéraire » (ici, il s'agit en l'occurrence de la description d'une action consistant à clouer au mur un hareng saur), est traité avec un ton sérieux et déclamateur, lequel ton se trouve en totale discordance avec ce qui est dit. L'auteur était parfaitement conscient du caractère *a-littéraire*, et exaspérant, de son récit minuscule, pour un public habitué à lire du Chateaubriand ou du Victor Hugo : il termine d'ailleurs son texte en avouant avoir « composé cette histoire – simple, simple, simple, / Pour mettre en fureur les gens – graves, graves, graves, / Et amuser les enfants – petits, petits, petits ».

Certains critiques ont émis l'hypothèse que le « hareng saur » – curieux sujet de poème, effectivement – représentait en fait l'écrivain désargenté, prolongeant indéfiniment le temps de la bohème. Le choix du « hareng saur », de préférence à un aliment différent et non moins spartiate, pourrait cependant répondre à une autre volonté, celle d'exploiter un calembour caché dans le titre : « Le Hareng saur » / « L'Art

en sort». Il faudrait comprendre, en ce cas : quelque insignifiant que soit le sujet d'une œuvre littéraire, «l'art en sort», c'est de l'art, puisque ce sujet procède d'une libre décision d'un écrivain ; celui-ci fait accéder tout ce qu'il touche, tout ce qu'il évoque, tout ce qu'il produit (y compris les textes les plus futiles) à la dignité d'un objet d'art.

L'historien de la littérature observera donc avec intérêt qu'au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, un poète comme Charles Cros se met en devoir de suggérer, dans un de ses textes, que n'importe quel ouvrage venant d'un artiste, même les productions portant en apparence sur les sujets les plus anodins, ressortit toujours, *a priori*, de l'art. Dans le modèle esthétique qui devient alors dominant – le réalisme (où c'est l'accès au *Moi* de l'auteur qui importe) –, on invite le public à regarder comme une œuvre littéraire tout texte émanant de la subjectivité d'un écrivain, et quelle que soit l'ampleur de l'écart existant entre ce qui est lu, ou entendu, et la tradition de la « grande » littérature.

Ainsi, sous les auspices du réalisme apparaissent et se diffusent – à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle – des thèses inédites, qui vont jusqu'à remettre en question la nécessité ou l'existence des œuvres elles-mêmes. En effet, si l'objectif assigné à l'art est de donner à connaître l'auteur, la littérature peut non seulement se trouver réduite à une activité adventice et dépouillée de tout lien avec la « tradition » esthétique (en tout cas si l'auteur le juge opportun), mais elle peut aussi se voir annulée, ou même abandonnée (si le créateur estime que d'autres voies, *media* ou supports rendent compte plus clairement de ce qu'il est).

Les surréalistes tireront les conséquences de ce réalisme devenu « radical ». Ainsi, André Breton rattache la poésie à l'« exigence », en l'occurrence celle de résister aux brimades que réservent aux individus supérieurs les catégories et les habitudes d'une rationalité étroite et abusive. C'est donc la vie du poète qui importe, – les œuvres de celui-ci pouvant ne témoigner que de façon très insatisfaisante de la résistance que montre quelqu'un vis-à-vis des asservissements sociaux. On lit dans un article publié par Breton en 1922 : « [...] la poésie [...] émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire¹. » De la sorte, continue Breton, la poésie – dans le sens traditionnel du terme – « perd de jour en jour sa raison d'être », et le lyrisme nouveau « trouvera le moyen de se traduire sans le secours du livre ». Rimbaud et Lautréamont ont montré la voie menant à ces territoires nouveaux : « [...] leur attitude en tant qu'hommes laisse loin leurs mérites d'écrivains et [...] seule cette attitude donne son sens véritable à leur

¹ André BRETON, « Clairement », in *Littérature*, nouvelle série, n° 4, 1^{er} septembre 1922 (texte repris dans le recueil *Les Pas perdus*, en 1924).

œuvre, telle que nous l’admirons². » En se fondant sur les mêmes prémisses, le *Manifeste du surréalisme* (1924) énumère parmi les grands parrains du mouvement des noms (celui de Benjamin Constant, par exemple) qui n’apparaissent pas pour leurs écrits, mais plutôt pour la « qualité » de leur vie.

Tristan Tzara a évoqué lui aussi, au début du XX^e siècle, les infléchissements que, tel un dieu Moloch, l’esthétique réaliste imposait à la conception commune de l’art : « La poésie [...] qui exprime soit des idées, soit des sentiments, n’intéresse plus personne. Je lui oppose la poésie *activité de l’esprit*. [...]. Il est parfaitement admis aujourd’hui qu’on peut être poète sans avoir jamais écrit un vers [...] »³. Plus encore, toujours à écouter Tzara : « [...] le poème conventionnel [est] insuffisant pour servir de véhicule à l’expression profonde de la personnalité du poète⁴. » On attend donc de l’écrivain, souverain dans ses choix, que – dans le but de faire connaître son univers intérieur, *i. e.* « [l’] *activité de [son] esprit* » – il décide de privilégier d’autres voies et moyens pour se manifester, plus légitimes, ou plus révélateurs, qu’un roman, une pièce de théâtre ou un recueil de vers. Dans son « Essai sur la situation en poésie », Tzara disserte longuement, à propos de Rimbaud et de certains « petits romantiques », de la « poésie-vie », que peut accompagner, mais que n’accompagne pas nécessairement, une « poésie-œuvre » : des deux notions, la première est clairement, selon Tzara, la plus décisive.

Il n’y a pas que la littérature. Tout au long du XX^e siècle, ces options ont reconfiguré aussi le paysage des arts plastiques. Ainsi, Marcel Duchamp a pu exposer un porte-bouteilles ou un urinoir, qu’il n’avait même pas fabriqués lui-même, et persuader les visiteurs d’accorder à ces objets une valeur esthétique, parce que ces derniers lui avaient été proposés par un artiste comme des substituts – dont, en les choisissant, il avait reconnu la pertinence – de sa personnalité. Du porte-bouteilles de Duchamp, « l’art en sort », ni plus ni moins que d’un tableau, puisque l’artiste a décidé d’en faire un élément d’une exposition dont son *Moi* est tout à la fois le centre et l’enjeu. De la sorte, l’art conceptuel, la vidéo, le corps de l’artiste, les idées ou les scénarios tirés de son cerveau (les fameuses installations, ou « performances », pas nécessairement réalisées par l’artiste lui-même), voire ses sécrétions, ou même seulement l’air qu’il a respiré, ont pris le pas sur les tableaux, dès lors que le peintre a estimé que ceux-ci rendraient compte trop imparfaitement de son *Moi* intime. En poussant les choses encore plus loin, on peut même imaginer un artiste se contentant, dans ses expositions,

² Voir l’article « Réponse à une enquête » (*Le Figaro*, 21 mai 1922), également recueilli dans *Les Pas perdus*.

³ « Essai sur la situation en poésie », texte paru dans le n^o 4 (décembre 1931) de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*.

⁴ Tristan TZARA, *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, t. V, 1982, p. 18.

de donner à lire son agenda : d'un agenda d'artiste, « l'art en sort », comme aurait pu le dire ou l'écrire Marcel Duchamp, qui a indiqué que le chef-d'œuvre d'un artiste – dans le paradigme réaliste – était son emploi du temps.

Copyright © 2024 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cet impromptu :

Michel Brix, « *Le Hareng saur* » et la modernité esthétique [en ligne], Impromptu #57 (15 septembre 2024), Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <www.arllfb.be>