Revue annuelle de littérature francophone
Litéraport
2023 • № 10

David Galand
Université Sorbonne Paris Nord

« Comme une fatigue de chanter » : *Le Poème des décadences* d'O. V. de L. Milosz

« Like a weariness to sing » : Le Poème des décadences *by O. V. de L. Milosz*

Abstract: This paper focuses on the first book of poetry by Milosz, published in 1899, as a kind of synthesis but also exhaustion of the decadentist esthetic. Milosz does actually not only write this book to illustrate the beauty of decadence, as the fin-de-siècle perceives it, but also to lead it to its ultimate consequence, that is to say an approach to silence.

Keywords: decadence, poetry, silence.

Le Poème des décadences, premier recueil d'Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz (1877-1939), est achevé d'imprimer le 2 décembre 1899 par Girard et Villerelle[1]. Mais si le jeune poète, encore presque inconnu, surgit ainsi à l'extrême pointe du XIX^e^ siècle, c'est moins, semble-t-il, pour en tourner la page que pour en prolonger l'écho, dans un ultime tremblé de notes qui trouble la chronologie. Étendard curieusement porté à rebours, ou brandi par celui qui ferme la marche, le titre du volume fait signe vers ce qui déjà s'éteint, ce que n'a pas manqué de remarquer Francis de Miomandre dès la parution du livre, qu'il présente comme « Un recueil de vers qui tient les promesses d'un titre assez suranné, du Poe, du Baudelaire, du Verlaine, et énormément de littérature »[2]. On peut penser, en effet, que la décadence, ou plutôt le décadentisme, n'est déjà plus tout à fait d'actualité en 1899. Remy de Gourmont, dans un article de 1898, se demandait si l'idée de décadence ne venait pas de s'éteindre avec le « maître » Mallarmé : « […] et si le mot décadence résu-

[1] Édition de référence : O. V. de L. Milosz, *Œuvres complètes, Poésies I (Le Poème des décadences – Les Sept Solitudes)* [1958], Paris, André Silvaire, 1993. Désormais abrégé *Po I*.

[2] F. de Miomandre, dans la rubrique « Les livres » de *L'Ermitage*, 11^e^ année, n° 2, février 1900, p. 156.

mait vraiment tous ces charmes d'automne et de crépuscule, on pourrait l'accueillir et en faire même une des clefs de la viole : mais il est mort, le maître est mort, la pénultième est morte ? »[3]. Que le jeune Milosz s'inscrive dans le sillage d'un décadentisme déjà agonisant, cela semble confirmé par les historiens de la littérature. André Lebois, dans un article de 1959, écrit ainsi avec vigueur que *Le Poème des décadences* « étalait sous un titre maladroit, des complaisances bien littéraires pour un mal du siècle up-to-date et une sensibilité avivée par des remords en apparence gratuits »[4]. Michel Décaudin partage cet avis, puisqu'il estime que « Le jeune poète […] ne s'est pas encore dégagé du pessimisme et de la mélancolie sans espoir qui avaient composé quinze ans auparavant le *mal décadent* avant d'être le *mal symboliste* […] »[5]. Henri Peyre, quant à lui, considère que le groupe des auteurs décadents se concentre autour des années 1885-1890, et, de fait, ne cite pas Milosz[6]. Jean de Palacio souligne le caractère « attardé »[7] du recueil, tout en le relativisant : certes, rappelle-t-il par exemple, une remarque de Félicien Champsaur dans son roman *Le Semeur d'amour* indique « le caractère déjà anachronique à cette date (1902) du *poète décadent* »[8] ; mais par ailleurs les *Poèmes décadents* de Paterne Berrichon, « composés entre 1883 et 1895, ne parurent qu'en 1910 »[9]. Ouvrant un plus large empan, Mario Praz cite Milosz (mais pour *L'Amoureuse Initiation*, roman de 1910) parmi les « ramifications de certains courants décadentistes jusqu'à l'époque actuelle »[10], dans une note de l'édition de 1966 qui cite également Bernanos, Kessel, Jouve, Genet ou Duras[11]. Mais l'historien Michel Winock considère que la décadence se manifeste entre 1885 et 1898, c'est-à-dire entre les funérailles de Victor Hugo et l'intervention de Zola dans l'affaire Dreyfus[12].

---

[3] R. de Gourmont, « Mallarmé et l'idée de décadence » [1898], repris dans : *La Culture des idées* [1900], Paris, U.G.E., 1983, [10/18], p. 137.

[4] A. Lebois, « Les Poèmes de Milosz (Pour le 20e anniversaire de sa mort) », [in] *Littératures*, n° 7, février 1959, p. 23. Le texte de cet article est repris dans : A. Lebois, *L'Œuvre de Milosz*, Blainville-sur-mer, L'Amitié Par Le Livre, 1960.

[5] M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, 2013, [Champion classiques], p. 302.

[6] Voir le chapitre VII, « En quête du morbide et de l'étrange : les décadents. Laforgue », [in] H. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974, [Littératures modernes], pp. 156-177.

[7] J. de Palacio, « La pratique décadente chez le jeune Milosz », *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 295. Article repris de : P. Garnier, J. Kohler et O. Piveteau (dir.), *Milosz. Racines et exil, Colloque international de la Sorbonne*, [in] *Les Amis de Milosz*, n° 28-29, Paris, André Silvaire, 1990, pp. 65-75.

[8] *Ibidem*, p. 294.

[9] *Ibidem*, p. 295. Observons en outre que l'œuvre poétique de Renée Vivien, traversée de motifs décadents, s'étend de 1901 (*Études et préludes*) à 1908 (*Sillages*) et que si Jean Lorrain ne publie plus guère de poèmes après 1897 (*L'Ombre ardente*), il publie en revanche d'importants romans décadents par la suite, tels *Monsieur de Phocas* en 1901 et *Les Noronsoff* en 1902.

[10] M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir* [*La Carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica*, 1966], Préface à la deuxième édition, p. 21.

[11] *Ibidem*, note 14, p. 382.

[12] Voir M. Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, [L'Esprit de la cité].

Cependant cette discussion sur l'asynchronie apparente du titre de ce premier recueil de Milosz par rapport à ce qui est davantage un « état d'esprit » qu'« un mouvement littéraire constitué »[13] – discussion qui traduit sans doute l'embarras des critiques devant un livre qui semble n'annoncer que lointainement l'épanouissement de l'œuvre d'un poète volontiers présenté comme l'un des grands novateurs du XX^{e} siècle[14] –, détourne d'une interrogation plus fondamentale sur la portée d'un titre qui n'est peut-être pas si « maladroit »[15] qu'on l'a dit. Par-delà son ambivalence (faut-il lire objectivement ou subjectivement le génitif ?), ce titre peut en effet tenir lieu d'affirmation d'un projet poétique, la prétention à être une synthèse (le pluriel « des décadences » étant réduit au singulier du « Poème »), voire l'aboutissement et l'épuisement d'une esthétique déjà constituée.

Cette dimension programmatique du titre invite à considérer d'abord le recueil comme une œuvre fondée sur le ressassement de motifs et de thèmes si insistant qu'il en évide au moins partiellement le sens, au profit d'une ostentation qui manifeste la faillite poétique. Mais peut-être cet échec n'attend-il pas d'être relevé, rédimé par un nouveau souffle lyrique : le dialogue ainsi instauré par le poète avec le silence dessine, semble-t-il, une autre voie poétique.

Une esthétique du ressassement

Le recueil est composé de deux parties inégales. La première, intitulée « Femmes et fantômes », comporte dix-sept poèmes. Son titre demeure ambigu : s'agit-il de désigner des femmes qui sont fantomatiques en elles-mêmes (par superposition), ou d'entremêler des évocations de femmes à des évocations de fantômes (par juxtaposition) ? Quoi qu'il en soit, l'emploi du pluriel sans déterminant, et l'écho phonique entre les deux mots, tendent à suggérer d'emblée une pluralité redondante, où des figures féminines et fantomatiques semblent se refléter les unes les autres, dans une

[13] A. Jeannerod, « La Décadence », *Les Essentiels de la littérature*, *BNF Gallica*, 2021, [en ligne :] https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/decadence (page consultée le 30.05.2023).

[14] Comme le fait Apollinaire dès 1906 dans *La Phalange nouvelle* (Voir G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1991, [Bibliothèque de la Pléiade], p. 898). Jean Orizet fait entrer Milosz dans son anthologie *Les Explorateurs solitaires du XX^{e} siècle*, tome 13 de la collection « La Bibliothèque de poésie » qu'il a dirigée (Paris, France Loisirs, 1992), entre Fargue et Supervielle. Les critiques ont souvent souligné, à juste titre mais comme pour le sauver de l'oubli, que *Le Poème des décadences* laisse entrevoir la maîtrise du futur poète des *Éléments* et de *La Confession de Lemuel*. F. de Miomandre évoque « une sûreté de rythme surprenante pour un volume de début » (F. de Miomandre, *op. cit*., p. 156) ; A. Lebois écrit que les trois premiers recueils « annonçaient, pourtant » (A. Lebois, *op. cit*., p. 23) ; M. Décaudin parle d'« un accent nouveau » qui « anime ces réminiscences, voire ces imitations » (M. Décaudin, *op. cit*., p. 302). Jean de Palacio nuance le caractère « attardé » du recueil, et il en appelle à la logique même du décadentisme : « En publiant en 1899 *Le Poème des décadences*, Milosz pourrait donc faire figure à la fois de précurseur et d'attardé, si ces termes avaient un sens, appliqués à une poétique qui se voulait de toute façon à bout de course. » (J. de Palacio, *op. cit*., p. 295).

[15] A. Lebois, *op. cit*., p. 23.

succession anonyme et déréalisée. à cette répétition horizontale, synchronique, des figures semble s'ajouter une répétition verticale, historique, que suggère le titre de la seconde section, « Le Poème des décadences », lui-même répétant à l'identique le titre du recueil. Le mot « Poème », ici, peut en effet garder une connotation associée au genre noble de l'épopée (le « Poëme »), d'autant plus qu'il est associé à un pluriel épique qui suggère la pluralité ou la cyclicité des périodes de décadence.

Mais ces deux impressions, si elles se confirment à la lecture, se croisent et s'entrelacent pour faire naître une certaine unité, peut-être même une certaine monotonie, du recueil, dans leur débordement d'une section à l'autre. En effet, les femmes évoquées dans l'ensemble du recueil, bien que plus nombreuses dans la première partie, ont toutes un point commun : leurs noms, *Ali*énor, M*ari*e, F*a*nn*y*, S*al*omé, C*éli*ane, *A*nn*i*e, *Ly*anthe[16], *Lali*e, *Lilia*, P*lacidia*, E*lli*né, Ege*ia*, font clairement apparaître le retour insistant des mêmes sonorités, le [a], le [i] et le [l]. L'onomastique repose donc, comme l'a souligné J. de Palacio, sur « des syllabes liquides au bord de l'évanescence », traces « d'un langage qui se délite »[17] ou s'enlise dans une sorte de lallation. Le prénom « Lalie » est à cet égard significatif, puisqu'il associe le langage (par l'étymon grec : *lalein*, « parler ») et le bégaiement de la consonne liquide. Ces figures féminines semblent de surcroît partiellement interchangeables : le caractère suranné ou conventionnel de la plupart de ces noms les dépersonnalise. En outre, les connotations que ces noms éveillent participent à les confondre, par l'évocation du lys qui traverse graphiquement « Lyanthe » et étymologiquement « Lilia », et qui suggère l'idée d'une blancheur et d'une pureté que le poème « Aliénor » révoque (« Lys de poison cueilli aux rives de volupté », *Po I*, 19), mais également par l'idée du lien, végétal et aliénant (« Aliénor », « Céliane », « Lyanthe »), symbole d'une hantise que le nom « Egeia », par sa proximité évidente avec la *Ligeia* de Poe, couronne. Surtout, ces prénoms tissent des liens avec la seconde section du recueil, en ce que « Aliénor » et « Salomé » ancrent déjà le propos dans l'atmosphère antique et médiévale des sept derniers poèmes.

Les décadences visées par le recueil sont en effet multiples, d'abord d'un point de vue historique : antiquité juive dans « Salomé », antiquité romaine dans « Sommeil », décadence médiévale dans « Aliénor », par exemple. La figure du Bouffon, qui apparaît dans « La Dernière orgie », est l'incarnation et la voix transhistoriques de la décadence, rencontrée pour la première fois à « Gomorrhe » (*Po I*, 73), puis dans toutes les « Babylones d'or » (*Po I*, 74), enfin dans les arènes romaines. Mais la décadence se manifeste également de façon plurielle du point de vue synchronique, puisqu'elle touche à l'univers objectif, mais également aux êtres humains eux-mêmes. L'espace des poèmes est avant tout un décor factice, composé de tous les *topoï* les plus usés de la littérature décadentiste. Il s'agit en premier lieu d'un

[16] Le poème « La Lyanthe » étant constitué uniquement de 12-syllabes, les deux occurrences de ce nom, aux vers 12 et 17, permettent de savoir que le poète prononce « Ly-anthe », avec une diérèse.

[17] J. de Palacio, *op. cit*., p. 297.

Orient mythique, avec ses parfums lourds, ses danseuses, sa langueur et ses éclats de lumière sur les surfaces précieuses et les bijoux. Les flaques de pluie, les étangs et les lacs sont des eaux stagnantes, symbolisant la clôture, l'immobilité et le pourrissement, mais renvoient, comme les bijoux étincelants, à une esthétique de la surface et de la fragmentation. La lumière est diminuée dans une réverbération qui manifeste le caractère trompeur et troublant de ce monde artificiel. Un jeu spéculaire s'établit entre les yeux féminins, les surfaces métalliques ou minérales et les flaques de sang : le « miroir de sang » sur lequel on apporte la tête de Jean-Baptiste à Salomé est un « or de deuil » (*Po I*, 31). Le poète voit partout « Ce vide et cet éclat d'hiver et de silence / Qu'ont les miroirs tendus vers les lèvres des morts » (*Po I*, 37). Comme eux, les lacs renvoient des reflets inertes : « Les lys d'enfer, / Rouges et froids, se doublent et grimacent / Dans la blancheur du lac à la robe sans pli » (« Aliénor », *Po I*, 18).

Car le signe majeur de la décadence universelle est l'extinction de la lumière, son affaiblissement crépusculaire, sur lequel s'ouvre le recueil : « Les mains tièdes du soir ont fermé les corolles » (*Po I*, 17). La lumière ne peut être qu'une « aube chlorotique » (*Po I*, 75), ou celle des « vieux soleils d'octobre » (*Po I*, 39). L'espace s'évanouit dans l'obscurité ou dans la brume, qui n'a de profondeur que dans son propre engloutissement : « Entendez-vous la ronde qui pleure, dans le jardin noyé / De brume aveugle, au fond du vieux faubourg ? » (*Po I*, 29). C'est un espace de lointains fanés, automnaux et crépusculaires, orienté vers sa propre exténuation.

Cette dilution de la lumière et de l'espace s'accorde avec les figures humaines qui peuplent le recueil, marquées elles aussi, sans surprise, par la déchéance et par l'effacement de l'être au profit d'un fragile paraître. Cette réduction ontologique se manifeste non seulement par un ensommeillement dont J. de Palacio a souligné l'importance et analysé l'omniprésence lexicale[18], c'est-à-dire par une sorte de dévitalisation profonde qui s'approche de la mort, mais aussi par la théâtralisation de l'ennui à travers une pantomime qui artificialise les personnages évoqués : « Les Survivants de la Vie bâillent et s'allongent en des poses / De sarcophage. »[19] (*Po I*, 69). On retrouve ce bâillement dans « La Dernière orgie », avec « Les mignonnes et les mignons [qui] / Bâillent mélancoliquement » et dont « les visages trézalés[20] / Semblent mourir avec les derniers lumignons » (*Po I*, 72). Cette léthargie est à mettre en rapport avec la sensualité lasse, l'érotisme fatigué qui imprègnent nombre de poèmes, dont les actrices et acteurs baignent dans une torpeur née des excès de la luxure :

> Sur la blancheur des seins se fanent les caresses
> Des glorieux barons, des vassaux couronnés,

---

[18] Voir J. de Palacio, *op. cit*., pp. 295-296.

[19] Est-il nécessaire de souligner combien l'enjambement rend visible cet allongement des « Survivants » déjà en proie à une mort virtuelle ?

[20] L'adjectif « trézalé » est une variante de « trésaillé », attestée dans l'*Encyclopédie* en 1765 et répertoriée dans le dictionnaire de Littré. Il renvoie à l'aspect gercé ou fendillé de peintures ou d'émaux trop exposés au soleil ou imprégnés d'huiles trop grasses.

Et, avec un bruit tiède de chair paresseuse qu'on frappe,
Sur leurs lèvres aux parfums de grappes
Meurent les beaux baisers des Empereurs et des Papes ! (*Po I*, p. 18)

La pâleur des femmes signe les déliquescences de la chair, et leurs danses lourdes et lentes – à l'exception notable de celle de Salomé – accentuent encore un érotisme fait de poses lascives et de parfums entêtants, à l'image de ces « danseuses […] aux luxures paresseuses » (*Po I*, 78) décrites dans le poème « Danses ». à ces lieux communs des imageries orientale (y compris romaine) et médiévale décadentistes, s'associe sans heurt l'imagerie fantomatique et évanescente des femmes symbolistes, désincarnées, inaccessibles, volontiers mortifères, vêtues de robes au frou-frou automnal (« Dans le bruit de ta robe erre la mort des feuilles », *Po I*, 38) ou aux touffeurs parfumées (« Sa robe a la couleur des nuages d'encens / Qu'un fardeau de senteurs fait ramper sur les dalles / Des vieux temples déserts maudits par les passants », *Po I*, 46). Nulle solution de continuité entre ces deux images féminines : la femme de chair peut être froide comme un fantôme, quand elle est minérale, telle Salomé couverte de gemmes ; la femme fantomatique hante et obsède comme la femme végétale et vénale, la plante vénéneuse et vénérienne, enlace à la manière d'un « lierre noir » tout en pénétrant à la manière d'un « lys de poison » (*Po I*, 19). Vampirique, la femme boit le sang de ses victimes, telle Salomé aux lèvres rouges du sang du prophète, mais elle est également vampirisée par la débauche, telle Aliénor (« Car les baisers de la Luxure ont bu tes veines », *Po I*, 20), et par là se décolore comme les femmes si peu corporelles qu'elles semblent déjà hors de la vie, telle la Lyanthe qui a bu « le sang des clartés idéales » (*Po I*, 47). Femmes au corps qui « sonne comme une amphore / Vide » (Po I, 20) ou femmes dont « [La] forme n'est plus que le reflet de [leur] forme » (*Po I*, 42), les figures féminines se révèlent, pour le poète, n'être presque toutes qu'apparences trompeuses.

Un tel parcours parmi les motifs et les thèmes majeurs du recueil ne peut que faire naître l'impression d'un déjà-dit : le poète réemploie à l'envi des images décadentistes d'ores et déjà usées ou des lieux communs figés en stéréotypes, voire en clichés inscrits dans le style[21].

Une esthétique de l'épuisement et du silence

Le « naufrage universel des valeurs poétiques »[22] que met en scène le recueil, comme l'a bien montré J. de Palacio, est inévitablement celui de la Beauté elle-même,

[21] La réflexion de Remy de Gourmont sur les clichés date de la même année que le recueil de Milosz, puisqu'elle émerge dans son *Esthétique de la langue française*, publiée en 1899. Sur ces notions, voir R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, [128], pp. 9-29.

[22] J. de Palacio, *op. cit*., p. 298.

et de la poésie elle-même. Car la Beauté paraît gâtée de l'intérieur : elle a un « cœur élagabalien » (*Po I*, 27), comme le cœur empoisonné d'Aliénor. Le lien platonicien entre l'Idée et l'apparence est ici perverti : la courtisane et la Beauté partagent la même séduction, le même attrait trompeur. Certes, comme l'écrit Olivia Cohen, « le poème "Hymne" suggère l'effet marmoréen de la géométrie du corps "métonymiquement" décrit et invite à faire un rapprochement entre la matière et le contour, le dessin du corps » de la Beauté, ce qui rappelle Baudelaire ; mais ce corps est évidé, menacé, puisqu' « Un hibou dort dans le buste creux de la Beauté » (*Po I*, 53). L'analogie avec le corps d'Aliénor, qui « sonne comme une amphore / Vide » (*Po I*, 20) est frappante. Le monde de la décadence, chez Milosz, est celui de l'artifice, des pierreries qui brillent de mille feux mais dont le bruit trahit la vanité et la facticité[23], « un bruit d'idole creuse et un râle de bijoux faux » (*Po I*, 22). La décadence remplace par l'ostentation des signes et des sons l'absence de réalité et de musique vraie.

C'est le principe même de l'esthétique décadente, « secondaire », telle que l'a décrite Pierre Jourde :

> On pourrait distinguer une première catégorie de principes selon laquelle l'œuvre se nie elle-même, en faisant appel à l'extra-littéraire : elle ne se veut pas « seulement » littéraire, elle prétend puiser sa valeur, indéfiniment renouvelable, dans toutes sortes d'entités étrangères, que l'on appellera « vérité », « nature », « génie », « inconscient », « engagement ». Il s'agit des valeurs les plus antidécadentes qui soient. On pourrait parler, pour ce type de création, d'œuvre « authentique », ou d'œuvre « primaire », qui évite la connotation valorisante […].
>
> En revanche, l'œuvre secondaire choisit de s'affirmer d'abord comme littérature […]. L'œuvre devient formaliste non pas au sens où elle entend être considérée avant tout pour sa valeur formelle, mais dans la mesure où son jeu perpétuel avec les formes est une manière de manifester son refus de s'y laisser saisir. […] On dira par exemple que certains écrivains, à force de ressasser les thèmes à la mode (c'est le cas, on pourrait dire la fonction de Jean Lorrain) les vident de leur contenu. Mais cet épuisement, cette réduction du sens à des signes du sens, et de l'authenticité à la mode ou à la pose, est inséparable de l'esthétique à laquelle on peut associer ces mythes[24].

Toute musique vraie ne peut plus être perçue que dans un lointain écho, assourdi par la brume qui en cache la source. Cet étouffement acoustique manifeste la nostalgie d'une poésie vive, comme dans les dernières strophes de « Brumes » :

> Je songe à la chanson des brises et des guêpes
> Et de l'azur rayé de grands vols d'oiseaux blancs…
> Comme c'est loin ! Les sons étouffent dans les crêpes
> De mon affliction et de l'automne, et je n'entends
>
> Que toi, valse oubliée, essoufflée et boiteuse,
> En lambeaux dans le vent des carrefours déserts,

[23] En cela, Milosz retient au moins partiellement l'héritage baudelairien, en ce que les bijoux sont dans *Les Fleurs du Mal* « Les choses où le son se mêle à la lumière » (« Les Bijoux », v. 8, [in] Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, [Classiques de Poche], p. 217).

[24] P. Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, [Travaux et recherches des universités rhénanes], pp. 20-21.

Requiem des abandonnés, vieille berceuse
Dont les pauvres doigts amaigris s'acharnent sur mes nerfs ! (*Po I*, 55)

Les « ritournelles décolorées » (*Po I*, 41), la « sonatine / Des jours défunts » (*Po I*, 59) sont autant de signes que « l'inspiration s'en va, clopin-clopant » (*Po I*, 85), parce qu'« Il est tard pour la vieille / Beauté » (*Po I*, 70). Voici le temps « Des poèmes manqués, des stériles amours » (*Po I*, 55).

La poésie « secondaire », au sens de P. Jourde, semble chez Milosz en deuil de ce qui n'est pas elle, l'œuvre « primaire », dont elle ne méconnaît pas l'aspect démodé ou simpliste, mais qu'elle ne tourne pas en dérision (contrairement à ce que fait parfois Jules Laforgue), parce qu'elle représente une poésie originelle, populaire ou naïve, authentique ou vraie, en tout cas affirmative – et désormais inaccessible. Le jeune Milosz en appelle ainsi, par exemple, à la saveur mièvre de Lamartine (« les feuillets de votre Jocelyn », *Po I*, 34). Symptomatiquement, le poème « Brumes » concilie un pastiche de Baudelaire (« Je suis un grand jardin de novembre, au fond d'un vieux faubourg ») et les *refrains niais* (Rimbaud) des chansons de l'enfance : « (Marie, tu dors, ton moulin va trop vite) » (*Po I*, 29-30). De même, le discours religieux, fondé sur une vérité, une authenticité associée au sacré, est profané dans son enlacement au lexique de l'impureté et de la débauche, dès le poème liminaire « Aliénor ». Les discours et les modèles d'une parole inspirée ou fondée sont ainsi présentés dans un jeu de convocation et de révocation qui dit à la fois la nostalgie et la distance avec lesquelles le poète s'y réfère.

Le recueil se clôt avec une insistance suspecte sur l'échec poétique. Le poème final, « Le Coup de grâce », souligne le devenir-prose d'une poésie en faillite, qui ne peut plus qu'exprimer le « désespoir, sans affectation, en prose » (*Po I*, 85). On peut cependant douter que le dernier mot ne puisse être que la chute du poème, son sacrifice si théâtral à la toute fin du recueil :

On leur jeta le corps d'une femme égorgée
– Dernier poème de Beauté, dernier symbole
Sur qui les incendies semèrent des corolles –
Et César dit : « Quel était le nom de la ville assiégée ? » (*Po I*, 86)

Le recueil sombre-t-il si facilement, par ce geste poétique et politique[25], dans l'oubli du poème et du langage ? J. de Palacio suggère qu'en réalité la poésie de Milosz se sauvait par le réveil barbare imposé par « Salomé », poème où il lit l'irruption d'une vie, d'un dynamisme nouveau, fondé sur une corporalité qui dit le réel et « pourfend l'Idéal illusoire et spectral […] au nom de la vie instinctive et élémentaire »[26]. Il y aurait alors chez le jeune Milosz le retour à une source nouvelle de vie, une semence de poésie « primaire », au sens de P. Jourde ; l'inspiration reviendrait

[25] Comme l'a bien vu J. de Palalcio, *op. cit*., p. 299.

[26] *Ibidem*, p. 301.

ainsi d'autant mieux à une valeur antidécadente que ce poème récrit, il est vrai, le mythe de Salomé très différemment de Huysmans, par exemple, chez qui il s'agit d'une « femme fatale mortifère », et donc qu'il va « CONTRE la Décadence »[27]. Une telle hypothèse confirmerait la thèse de P. Jourde sur l'œuvre décadente, qui, selon lui, se définit par l'excès permanent sur les modèles et les contre-modèles qu'elle se donne, autrement dit par un jeu avec des discours qui sont partiellement elle, mais auxquels elle refuse de s'identifier pleinement[28].

Mais dans ce jeu avec les discours, y compris celui – poussé jusqu'à l'exténuation – de la décadence, c'est peut-être autre chose qui se joue. L'écriture de Milosz s'y confronte en effet au silence, fin ultime de la décadence. Loin de se réveiller, l'écriture poétique apprend, approche le silence. Les innombrables formes de la répétition dans le recueil manifestent un désir de tendre vers la berceuse (genre qui apparaît dans deux titres de poèmes), le chant réduit à un doux balancement, à une monotonie proche du murmure, à « Des rythmes comme une fatigue de chanter » (*Po I*, 79), à un « silence / Mais qui frissonne encore d'un déclin d'harmonies », pour reprendre une formule des *Sept Solitudes* (*Po I*, 123).

Les incessantes reprises, aussi bien au niveau du vers (par l'épizeuxe : « Dormez, dormez ! », *Po I*, 42, ou par l'épanalepse : « Les ombres des chemins se sont fondues dans l'Ombre », *Po I*, 57), du poème (par le refrain) ou de poème à poème (par la reprise des mêmes vers[29]), suscitent l'impression d'une monotonie dormitive. La versification, par le rôle important qu'attribue Milosz au [e] caduc et à la rime féminine, ou à l'alternance irrégulière entre vers isométriques et vers hétérométriques, voire aux 13-syllabes et aux 14-syllabes si trompeurs par leur proximité avec l'alexandrin récurrent, permet au jeune poète d'instaurer une prosodie doucement balancée, inventive mais jamais heurtée, propre à atténuer le lyrisme jusqu'à frôler le silence, à atteindre un « toucher sonore »[30] particulièrement subtil.

Conclusion

La décadence, chez le jeune Milosz, ne s'arrête ni à la nostalgie d'une poésie naïve, ni à l'ostentation d'une poésie sentimentale qui voit en son dédoublement spéculaire le raffinement ultime de l'écriture. Dès son premier recueil, Milosz ouvre une nouvelle voie, trouve une nouvelle voix, dans le dépassement des apories auxquelles se heurte le décadentisme. La décadence n'est ainsi pour le jeune poète pas

[27] *Ibidem*, p. 301.

[28] Voir p. Jourde, *op. cit*., p. 2325.

[29] Reprises liées à l'histoire éditoriale du texte, mais qu'on peut trouver heureuses (sur ce point, voir la préface de J. Buge, *Po I*, 10-11).

[30] C. Vuillerme, « Les jeux du double dans "Femmes et fantômes" de O.V. de L. Milosz », [in] *Les Amis de Milosz*, n° 40-41-42, Monaco : Éditions du Rocher/André Silvaire, 2003, p. 100.

une chute dans le silence, mais une façon d'apprivoiser le silence, en jouant avec tous les discours, y compris celui de la décadence littéraire, afin de trouver, dans les interstices du jeu, l'espace d'une cadence personnelle, une musique en sourdine, passage entre le dire et le silence.