

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1974/3-4, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1974.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1974_3_4_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)) .

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Le mouvement symboliste en littérature

*Actes du Colloque international
tenu à Bruxelles les 3, 4 et 5 mai 1973*

Ouverture du Colloque	
<i>Allocution de M. Jean Baugniet</i>	223
<i>Allocution de M. André Jaumotte</i>	226
<i>Allocution de M. Roland Mortier</i>	228
Le Symbolisme français est-il symboliste ?	
<i>par M. Michel Décaudin</i>	232
Les dangers du symbolisme	
<i>par Mme Emilie Carner-Noulet</i>	240
La fortune littéraire de quelques symbolistes belges dans les pays de langue allemande	
<i>par M. Manfred Gsteiger</i>	252
Le message doctrinal du Symbolisme français	
<i>par M. Paul Delsemme</i>	264
Mallarmé, Verhaeren et « Le pitre châtié »	
<i>par M. Lloyd James Austin</i>	282
Signe, image, symbole, magie	
<i>par M. Maurice-Jean Lefebvre</i>	296
Le symbolisme russe et ses rapports avec les littératures fran- çaise et allemande	
<i>par Mme Ludmilla Charguina-Nemeti</i>	307
Un trio de revues	
<i>par M. Gustave Vanwelkenhuyzen</i>	318
Problèmes du roman symboliste	
<i>par M. Raymond Poulliart</i>	334
Débats à propos des communications	361
Conclusion	
<i>par M. Paul Delsemme</i>	392

*Publiée avec l'aide financière
du Ministère de l'Éducation Nationale
et de la Culture française*

**Comité de rédaction
de la Revue de l'Université**

Directeur **M. Charles Delvoye**

Administrateur
Secrétaire de
rédaction **M. Jacques Sojcher**

Membres **Messieurs John Bartier, Paul Bertelson, Jean Blankoff,
J. P. Boon, Mademoiselle Lucia de Brouckère,
Monsieur Jacques Devooght, Docteur Jacques Dumont,
Messieurs Michel Hanotiau, Robert Pirson,
Pierre Rijlant, Lucien Roelants, R. Vanhauwermeiren**

Abonnements 4 numéros par an de 120 pages environ :
Abonnement — Belgique : 400 FB
Étranger : 450 FB
Prix du numéro : 120 FB
Prix du numéro double : 240 FB

Prière d'adresser les souscriptions aux

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Parc Léopold, 1040 Bruxelles (Belgique)

Téléphone : 02/735.01.86

— au CCP 000-0749231-03 des Éditions de l'Université de Bruxelles ou

— à la Société Générale de Banque pour le compte 210-0377218-37 des Éditions
de l'Université de Bruxelles.

Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.

Les manuscrits non publiés ne seront pas renvoyés.

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

1974 . 3-4

LE MOUVEMENT SYMBOLISTE EN LITTÉRATURE

*Actes du Colloque international tenu
à Bruxelles les 3, 4 et 5 mai 1973*

Rédaction	Avenue des Ortolans 76 1170 Bruxelles Belgique
Administration	Parc Léopold 1040 Bruxelles Belgique

Éditions de l'Université de Bruxelles

Édition réalisée par
Thomas GERGELY,
Assistant à l'Université libre de Bruxelles

*Colloque organisé par l'Institut des Hautes Études
de Belgique, à l'initiative de M. Roland MORTIER,
Professeur à l'Université libre de Bruxelles*

LISTE DES ORATEURS

Allocutions de MM. :

Jean BAUGNIET, Président de l'Institut des Hautes Études de Belgique ;
André JAUMOTTE, Recteur de l'Université libre de Bruxelles ;
Roland MORTIER, Directeur de la section « Arts et Lettres » de l'Institut ;
organisateur du Colloque.

Communications de :

M. Michel DÉCAUDIN, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle ;
M^{me} Émilie CARNER-NOULET, Professeur honoraire à l'Université libre de
Bruxelles, Directeur de l'Académie royale de Langue et de Littérature
françaises ;
M. Manfred GSTEIGER, Professeur à l'Université de Lausanne ;
M. Paul DELSEMME, Professeur à l'Université libre de Bruxelles ;
M. Lloyd James AUSTIN, Professeur à l'Université de Cambridge ;
M. Maurice-Jean LEFEBVE, Professeur à l'Université libre de Bruxelles ;
M^{me} Ludmilla CHARGUINA-NEMETI, Maître de recherches à l'Institut
d'Études littéraires de l'Académie hongroise des Sciences, à Budapest ;
M. Gustave VANWELKENHUYZEN, Membre de l'Académie royale de Langue
et de Littérature françaises ;
M. Raymond POUILLIART, Professeur à l'Université catholique de Louvain.

Ouverture du Colloque

*Allocution de M. Jean Baugniet
Président de l'Institut des Hautes Études de Belgique*

C'est un devoir bien agréable que d'accueillir, en cet instant, les participants au colloque international organisé à l'initiative du professeur Roland MORTIER, sur le thème «Le mouvement symboliste en littérature».

Permettez-moi de vous présenter l'Institut qui vous accueille. Sa fondation remonte à plus de trois quarts de siècle. Il naquit vers le fin du siècle dernier et est un fruit de la contestation universitaire que connut l'Université libre de Bruxelles. Vous voyez que rien n'est nouveau sous le soleil!

En 1891, la Faculté des Sciences avait proposé à l'agrégation Elisée Reclus, le célèbre géographe français. Celui-ci avait accepté cette proposition et devait commencer son enseignement en 1894. Mais, le Conseil d'Administration de l'Université, peu démocratique à l'époque, et malgré le principe du libre examen qui est à la base de l'U.L.B., s'inquiéta des opinions anarchistes professées par Elisée Reclus et il estima devoir ajourner le cours qui lui avait été attribué.

Cette mesure souleva de vives protestations dans plusieurs cercles d'étudiants et quelques professeurs, partageant cette attitude, constituèrent un comité chargé d'organiser l'École libre d'enseignement supérieur et l'Institut des Hautes Études. Parallèlement à l'organisation des facultés au sein de cette «Université nouvelle», de nombreux cours étaient déjà organisés à l'Institut des Hautes Études, dont le but était d'embrasser l'ensemble des matières que doit comprendre un enseignement vraiment universitaire, et non seulement les matières prévues par les lois sur l'enseignement supérieur, et singulièrement la sociologie. L'Institut, outre ces cours des sciences sociales, organisait des conférences qui étaient suivies par un public assez considérable.

Vainquant la modicité de ses ressources, l'Institut poursuit sa progression et organisa de nouveaux cycles de conférences, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale.

A ce moment, fin 1918, l'Université nouvelle et l'Université libre opérèrent leur rapprochement, grâce aux nombreux amis communs aux deux institutions et l'Université nouvelle fut dissoute, les enseignements conduisant à la collation des grades académiques étant donnés par l'Université libre.

Mais le Comité maintint en vie l'Institut des Hautes Études. Celui-ci conservait son autonomie entière, mais recevait un subside de fonctionnement à charge de l'Université libre. L'Institut poursuit donc et développa ses activités avec un réel succès. Lors de l'abandon des locaux vétustes qu'il occupait dans le haut de la ville, il reçut l'hospitalité de l'Université libre qui lui donna la jouissance de salles nécessaires à son fonctionnement dans cet Institut de sociologie. L'Institut a ainsi réintégré l'Université mère et c'est avec le concours de nombreux professeurs de celle-ci qu'il organise ses conférences et ses colloques.

Le colloque qui s'ouvre aujourd'hui est bien dans la ligne de l'Institut qui reçut, à multiples reprises, les plus éminents représentants non seulement des universités étrangères mais aussi de la littérature.

Ce colloque est dû à l'initiative de notre très distingué collègue Roland MORTIER. Je le remercie très amicalement d'avoir assuré son organisation et d'y avoir associé de savants professeurs des universités de France, de Suisse, d'Angleterre et de Hongrie. Je leur souhaite la bienvenue à Bruxelles et les remercie de leur précieuse collaboration.

Merci aussi à ceux de nos collègues belges qui nous apportent le concours des Universités de Bruxelles et de Louvain.

Je remercie également les nombreux auditeurs qui participent à ces journées d'études et qui montrent ainsi tout l'intérêt qu'ils portent au thème étudié.

Il ne m'appartient pas de vous introduire le sujet de ce colloque ; notre collègue Mortier le fera dans un instant.

Mais vous me permettrez de vous conter un souvenir personnel au sujet d'un des auteurs du mouvement symboliste. C'est un souvenir qui mêle à l'histoire littéraire un érudit et collectionneur montois qui m'avait honoré de son amitié. Léon Losseau, qui légua son importante bibliothèque à la Fondation qui porte son nom et qui siège dans la maison qu'il habita pendant la fin de sa vie, était l'heureux découvreur des volumes de *Une Saison en Enfer* qu'Arthur Rimbaud venait d'achever en août 1873, après les célèbres incidents qui devaient conduire Paul Verlaine à la prison de

Mons. Rimbaud trouva un éditeur à Bruxelles pour imprimer son opusculé. Après avoir distribué à des amis, et particulièrement à Verlaine, les quelques exemplaires que lui avait adressés son imprimeur, il laissa chez celui-ci le stock impayé du tirage.

C'est à «L'Alliance typographique», chez M. J. Poot et Cie, 27, rue aux Choux, à Bruxelles, que Léon Losseau, à la recherche d'un tirage à part d'une revue juridique, découvrit le «ballot» contenant les 500 exemplaires de *Une Saison en Enfer*, restés dans le magasin de l'imprimeur non payé.

Cette découverte mettait fin à la légende créée par la sœur de l'écrivain et selon laquelle Rimbaud aurait détruit l'édition de son œuvre.

Ce «ballot» découvert parmi beaucoup d'autres, «sali, maculé, couvert de poussière», Léon Losseau s'en rendit acquéreur en payant à l'imprimeur le coût de l'édition. 75 exemplaires détériorés par l'eau et l'humidité furent brûlés dans le poêle de l'imprimerie. Léon Losseau prit possession des 425 exemplaires constituant le solde de l'édition. Il distribua quelques-unes des précieuses brochures à des amis, bibliophiles belges et français, mais avec parcimonie et sans, toutefois, céder aux supplications de quelques détenteurs, dont Louis Barthou, qui voulaient conserver toute leur valeur à ce «joyau» bibliophilique.

La «Maison Losseau» conserve aujourd'hui encore une grande partie des brochures retrouvées par le généreux bibliophile, et je suis très fier d'en posséder un exemplaire.

Excusez-moi de vous avoir conté cette anecdote. En relation avec l'histoire des livres, elle complète, à sa manière, l'exposition du legs de Max Elskamp organisée par la Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles, à l'occasion de ce colloque.

Il me reste à former le vœu que vos travaux soient fructueux. L'Institut des Hautes Études en sera très fier.

Allocution de M. André Jaumotte
Recteur de l'Université libre de Bruxelles

Pourquoi consacrer un colloque à Bruxelles en 1973 au «Mouvement symboliste en littérature» ?

La petite histoire pourrait nous répondre que ce serait célébrer là le 100^e anniversaire de l'impression à Bruxelles chez Poot d'*Une Saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud. La tâche demeura impayée et la quasi totalité de l'édition restera dans les fonds de caves, où le bibliophile Léon Losseau la retrouvera bien plus tard. Sa belle maison montoise, exemple homogène du style de l'époque, abrite les activités de la section de Mons de l'Union des Anciens étudiants de l'Université de Bruxelles.

Mais ce ne serait là qu'un prétexte assez mince. C'est pour de tout autres raisons, plus profondes et plus larges, que l'Institut des Hautes Études de Belgique a pris l'initiative d'organiser cette rencontre internationale.

Tout d'abord pour faire le point sur un mouvement qui porta les lettres françaises de Belgique à leur zénith après un long marasme. Pour faire ce point, il conviendra de cerner de plus près la notion confuse que demeure le symbolisme littéraire. Car, sous une appellation univoque, se côtoient là des tendances très diverses : de l'«instrumentisme» de René Ghil au «lyrisme oraculaire» d'Emile Verhaeren. Le mouvement, de surcroît, déborde, et les frontières franco-belges, et la littérature : le symbolisme fut vraiment un fait *européen* de culture, dont on trouve des antécédents en Grande-Bretagne et des conséquents en Europe centrale et orientale ; il suscita des traits nouveaux dans l'évolution de la peinture et de la musique, en cette époque étonnante qui voyait naître aussi la relativité, la psychanalyse et le cinéma.

Le mouvement symboliste en littérature dénote par son ampleur une de ces marées d'équinoxe de l'esprit humain, après laquelle bien des conceptions ne peuvent bientôt plus se retrouver intactes, comme s'il ne s'était rien passé.

C'est pourquoi il était judicieux de lui consacrer un colloque, et d'élargir ainsi le cadre de rencontres précédentes dont les préoccupations se tour-

naient surtout vers le XVIII^e siècle dont l'esprit est souvent si proche de cette Maison.

L'extension et la fécondité du mouvement symboliste bénéficient de l'apport fructueux de nombreux travaux récents. Certains d'entre eux vous seront exposés par leurs auteurs eux-mêmes. Ils détermineront pour vous la portée et les limites d'un message dont le contenu a ses richesses, ses dangers et ses charmes, au sens étymologique du terme. N'en prenons qu'un exemple, opportunément mis en valeur par le Fonds Elskamp de notre Bibliothèque. Entre la litanie et la plainte, entre l'enluminure poétique et l'imagerie gothique, les aspirations de Max Elskamp hésitent aussi entre la ferveur mystique et l'accablement poignant. Balbutiements stylisés? Grimaces rudimentaires? Il serait hasardeux de réduire à de tels énoncés l'émotion et la force qui se dégagent parfois de la *Louange de la Vie* ou des *Tentes de l'exode*. Et cependant, comment ne pas porter un regard simplement «clinique» sur les «tics» de *Dominical* ou les «comp-tines» des *Chansons désabusées*?

Mais ceci même montre la coupure décisive portée par le mouvement symboliste dans la conception de la littérature et le rôle de la poésie. De Rimbaud à Schönberg, de Mallarmé à Ravel, de Maeterlinck à Debussy, c'est une vague de fond de la sensibilité et de l'imagination européennes qui déferle alors sur nos contrées. La trace ne s'en est pas encore effacée. Car, sur le rivage, brillent toujours les coquilles et les algues fabuleuses que son maëlstrom d'images a rejetées, depuis que Rimbaud l'Enchanteur proféra ses conjurations efficaces. Quelque part entre Charleville, Paris et Bruxelles ...

Bruxelles, qui nous trouve réunis pour saluer aujourd'hui son rôle incomparable de guetteur aux créneaux de l'invisible.

Allocution du Professeur Roland Mortier
Organisateur du Colloque

Le dernier tiers du XIX^e siècle a été marqué par un bouleversement profond, par une révolution littéraire qui dépasse de très loin la portée des manifestes et des proclamations dont l'histoire littéraire fait son aliment ordinaire.

Ce qui était en cause, après 1860, c'était la notion même de *littérature*, c'était surtout le statut particulier de la poésie.

Longtemps vouée à plaire, à instruire ou à préparer des «lendemains qui chantent», la création littéraire se voit assigner soudain une finalité toute différente. La rhétorique, l'amplification, les lieux communs — ressorts traditionnels de la poésie — sont voués aux gémonies. «Tout le reste est littérature», dit Verlaine avec mépris, dévaluant ainsi un mot et une notion longtemps chargés d'un pouvoir sacralisant.

Avec Flaubert d'abord, avec Mallarmé et Rimbaud ensuite, la littérature visera de moins en moins à communiquer, ou bien elle ne voudra communiquer qu'avec un petit nombre d'élus, admis dans ce «saint des saints» qu'est l'Art, un Art hypostasié, divinisé en quelque sorte. Le verbe se fait initiatique, et la parole sacrée.

Le temps est venu des «purs», de ceux que Jean-Louis Curtis appelle si justement les «cathares» dans son récent essai *Questions à la littérature* (mars 1973). Mallarmé, encore jeune, dénonce l'idée d'un *Art pour tous* comme une *hérésie artistique*. La poésie se replie sur elle-même, elle se referme, elle prend ses distances avec le grand public des non-initiés (enveloppés dans l'épithète méprisante de *philistins* ou de *bourgeois*) : elle se définit par son opacité, par sa difficulté d'accès, donc par son degré de *pureté*!

Chez ces «cathares», le goût n'est plus à la littérature de l'écho sonore, ou du roman-miroir, et la popularité d'une œuvre sera ressentie comme une tare. Tout est à refaire, à commencer par l'homme, et par l'idée qu'on se fait de l'acte littéraire.

«Il faut être absolument moderne» écrit Rimbaud, qui affirme aussi avoir assis la Beauté sur ses genoux et, la trouvant amère, l'avoir injuriée.

L'idée d'une continuité, d'une tradition, d'une sorte de *consensus* esthétique évoluant avec une majestueuse lenteur cède la place à une conception révolutionnaire, radicale, et vigoureusement *élitiste* en même temps. La densité, le secret, la litote, le symbole, le signe réduit à une abstraction presque immatérielle vont éloigner la poésie d'un vulgaire plus méprisé que jamais. Mais il y a plus grave et plus significatif encore. L'idée se fait jour que la littérature pourrait bien — au niveau le plus élevé, s'entend, non dans ses fonctions utilitaires — toucher à sa réalisation et à son terme : plénitude et achèvement qui seraient aussi sa mort. Pour Mallarmé, le jour approche où *Le Livre*, dans sa perfection enfin réalisée, remplacera *les livres*, puisqu'à lui seul il dira *tout*.

Le rôle de l'artiste, et surtout du poète, ne sera plus d'amuser, d'éduquer, ou d'éveiller les masses (d'autres s'en chargeront beaucoup plus efficacement), mais d'atteindre à quelque chose *d'absolu*, de fondamental, de définitif, d'intégralement *pur*, d'une pureté mortelle et inhumaine.

«Le combat spirituel», dit encore Rimbaud, «est aussi brutal que la bataille d'hommes ...» mais «à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes».

Ce repli de la littérature, de celle qui se veut *pure et totale* sur des positions étroites et difficiles, est assez curieusement contemporain des premiers effets de l'alphabétisation des masses et des progrès foudroyants de la diffusion de la grande presse.

Tout se passe comme si les écrivains, à la recherche d'une position inexpugnable et inaccessible, s'étaient réfugiés sur les sommets glacés de la plus hautaine des altitudes. Mallarmé renonce aux facilités du Parnasse, Rimbaud se plonge dans l'incohérence et dans l'obscurité délibérées des *Illuminations*.

La littérature est entrée dans un âge nouveau. Est-ce celui de la maturité ou celui de la vieillesse? Bien subtil qui le dira! Pour caractériser cet âge, on a recouru à diverses appellations dont la plus commune est celle, si peu appropriée, de *symbolisme*. Terme ambigu, puisqu'il désigne à la fois une école, tardive et sans grandes illustrations littéraires, et une des périodes les plus riches de notre passé poétique.

«Symboliste?» disait Verlaine «Qu'est-ce que cela veut dire? Ça doit être un mot allemand».

Il vous appartiendra, Mesdames, Messieurs, de clarifier ces notions, tout en déterminant la portée de cette révolution artistique qui date maintenant d'un peu plus d'un siècle. Vous aurez à débrouiller ce terme à la fois prestigieux et vague, à définir ses visages fluctuants, voire même à le

réconcilier avec des genres honnis, comme le roman (dont parlera M. Pouillart).

S'il est mort en tant qu'école — qui lit encore Gustave Kahn ou René Ghil? —, il vit dans son expression plus large et plus riche, celle qui va de Mallarmé à Valéry, de Verlaine au premier Claudel.

«Naturalisme pas mort», c'était en 1891 la formule laconique de Paul Alexis télégraphiant à Jules Huret, qui l'interrogeait en vue de son *Enquête sur l'évolution littéraire*.

A notre époque, où certaines Cassandres annoncent périodiquement la mort de la littérature, le symbolisme n'a pas cessé d'agir, fût-ce de façon médiate, mais aussi par l'intérêt qu'il suscite dans la critique.

On a vu paraître, au cours de ces dernières années

- l'ouvrage de synthèse de M^{me} Anna Balakian, *The symbolist movement*, 1967,
- la pénétrante étude de M. James Lawler, *The language of the french symbolists*, Princeton, 1969,
- le livre de M. Mercier, sur les sources ésotériques et occultes du symbolisme,
- la mise au point de M. Charles Chadwick, *Symbolism*, Londres 1971,
- la riche anthologie de M. Bernard Delvaille, parue chez Seghers, 1971,
- l'étude du même auteur sur *Le Paris des Symbolistes*,
- l'admirable critique de sympathie d'un Hubert Juin dans *Les Ecrivains de l'avant-siècle* ou dans son article sur *Les fanatiques de l'écriture*,
- les mises au point savantes de M. Michel Décaudin, intitulées de manière piquante : *Le symbolisme, vous connaissez?* (*Quinzaine littéraire*, 16 juillet 1971),

ainsi que divers articles français et américains sur l'anarchisme littéraire et sur la diffusion du symbolisme depuis l'Europe jusqu'en Amérique, voire au Japon.

Et je ne parlerai pas ici, puisqu'ils entendent le mot *symbolisme* dans un sens plus large et dépourvu de référence historique, des *Cahiers du Symbolisme* que dirige avec tant d'autorité une de nos compatriotes, Madame Claire Lejeune.

Pas plus que je ne discuterai, compte tenu de nos objectifs, l'ouvrage capital d'une autre Belge, Madame Francine Legrand, sur le symbolisme dans les arts en Belgique.

Enfin et surtout, les recherches formelles auxquelles se complait une tendance que l'on dit « nouvelle » (et qui l'est quelquefois) ne sont-elles pas l'aboutissement logique d'une révolution littéraire qui a mis l'accent, une

fois pour toutes, sur les problèmes de langage, de forme et d'expression, avec une volonté explicite de sauver une «littérarité» que les sociologues, les historiens, les adeptes de la thématique et de la psychanalyse menacent?

En somme, pastichant un peu le télégramme de Paul Alexis, je dirais, pour introduire ces débats : «Symbolisme pas mort».

A vous de montrer si j'ai tort ou si j'ai raison.

SÉANCES DU 3 MAI

Présidents :
MM. Roland MORTIER
et
Michel DÉCAUDIN

Le Symbolisme français est-il symboliste ?

par M. Michel Décaudin

Rien de plus insaisissable que la notion de Symbolisme, de groupe symboliste dans notre littérature.

Interroge-t-on les Symbolistes eux-mêmes, ils répondent comme Charles Morice à Jules Huret en 1891 : «L'école symboliste? Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas». Ou ils font des déclarations semblables à celle d'Adolphe Retté dans *La Plume* du 15 février 1892 : «Si l'on interrogeait séparément les poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés». Quant à Remy de Gourmont, il en viendra à parler d'individualisme dans l'art, tout en reconnaissant que cela ne veut pas dire grand-chose. Le dernier mot dans ce registre appartient à Valéry, qui écrit en 1938 dans *Existence du Symbolisme* que ce mot «n'est après tout qu'une convention».

Si nous nous tournons vers les critiques et les historiens, l'incertitude n'est pas moins grande. Le *mouvement symboliste*, tel que Guy Michaud l'étudia il y a vingt-cinq ans, plonge ses racines dans le Romantisme allemand, sinon dans la fin du XVIII^e siècle, et s'épanouit jusque dans le XX^e : Proust, Péguy s'y trouvent rattachés, «qu'ils le veuillent ou non», et, dans une certaine mesure, le Surréalisme même. Par une disposition contraire, mais en fait simultanée et complémentaire, la *Littérature française*

dirigée par Claude Pichois aux éditions Arthaud assimile, comme l'avait déjà fait Verdun L. Saulnier, le XIX^e siècle entier au Romantisme : le Symbolisme n'est plus alors que la fin du siècle romantique, et le volume de cette *Littérature* que nous devons à Raymond Pouillart est intitulé *Le Romantisme*, III, 1869-1896.

Dans les deux cas, *mouvement symboliste* de Michaud, dernier état du Romantisme selon la périodisation de Pichois, le Symbolisme se fond dans quelque chose de plus vaste, qui englobe la totalité du siècle. Autant dire qu'il n'y a plus de Symbolisme, ou, ce qui revient au même, que tout est Symbolisme. L'anthologie établie par Bernard Delvaille pour les éditions Seghers illustre parfaitement ces conceptions de la critique. Si elle a pour titre *La Poésie symboliste*, elle s'ouvre sur les Romantiques Marceline Desbordes-Valmore, Aloysius Bertrand et Nerval — considérés, il est vrai, comme des « précurseurs » — pour s'achever avec des poètes comme Henri Ghéon, Tristan Klingsor, François Porché, Léon Deubel, Renée Vivien, Anna de Noailles, qui ne sont rien moins que symbolistes et auraient sans doute été les premiers surpris d'être enrôlés sous cette bannière ...

Certes, des ambiguïtés de ce genre ne sont pas rares dans la terminologie littéraire : l'accord est-il fait sur le contenu d'un terme aussi courant que Romantisme et sur l'extension chronologique qu'il convient de lui donner ? Mais celles que je relève au sujet du Symbolisme me semblent avoir en outre une signification particulière, qui tient à la nature même de ce Symbolisme et à son développement.

*
* *

Tout d'abord, en dépit des Symbolistes qui récusent et des critiques qui diffusent, le Symbolisme existe bel et bien. A une époque qu'on peut déterminer avec précision, en 1885 et 1886, des écrivains se sont sentis unis par une conscience commune. Elle était faite du refus de l'esthétique parnassienne — la poésie d'avant-hier —, et aussi d'une insatisfaction à l'égard de la Décadence — la littérature d'hier et d'aujourd'hui. Elle se traduisait par l'idée que l'art ne doit pas être description, représentation, mais suggestion : Wyzewa écrit que tout Wagner s'explique par la suggestion, Barrès que *l'esthétique de demain* sera « l'art suggestif ». Elle était enfin soudée par une échelle des valeurs nouvelle, qui faisait de Wagner et de Mallarmé les maîtres initiateurs de l'art nouveau. Tout cela ne va pas sans contradictions. Il serait facile de dégager tout ce qui subsiste de décadent dans cette sensibilité naissante, de rappeler que le mot de

suggestion invoqué contre la description parnassienne était celui-là même qu'avaient employé les Parnassiens pour se définir, de relever les traces d'une fascination verlainienne, quoi qu'ils en aient, chez les disciples de Mallarmé. Nous sommes en présence d'un état d'esprit, non d'un système cohérent. On le voit bien lorsque le 18 septembre 1886 paraît le manifeste de Moréas. N'y cherchons pas un exposé théorique du Symbolisme : ce texte est verbeux, confus, voire contradictoire. «La poésie symboliste, y lit-on, cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette» : définition bien incertaine du symbole, qui pourrait aussi bien servir à son contraire, l'allégorie. Et aussi : «Le caractère essentiel de l'art symboliste consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'idée en soi» ; ce qui revient à prendre pour vérité de base ce qui n'est chez Mallarmé qu'une exigence du langage. L'importance du *manifeste* est ailleurs. Par le simple fait de son existence et de son retentissement, il a donné forme et force à cette conscience qui n'avait pas encore ses points d'appui. D'autre part, si Moréas ne l'a pas inventé, il a imposé le terme de Symbolisme. On parlait avant lui de Symbole en poésie, et même parfois de symbolisme ; il a valorisé ces termes, plus «parlants» que suggestif et suggestion, et leur a donné — je dirai presque indépendamment de leur signification — qualité de mot de passe, de signe de ralliement.

Désormais, on peut dire que le Symbolisme existe, non tellement, on le voit, comme école organisée, malgré le manifeste, que comme prise de conscience.

Ajoutons, pour n'y plus revenir, que l'on peut fixer à 1895 le moment où s'affirme une nouvelle génération qui refuse le Symbolisme, parle de lui au passé, tandis que les Symbolistes eux-mêmes se retournent vers l'œuvre accomplie, comme si était venue l'heure des bilans.

*
* *

Dans l'espace de ces dix ans, un système s'est peu à peu organisé. La leçon de Mallarmé est ici capitale. A ses «Mardis longtemps vacants» assistent à partir de 1884 et surtout de 1885 Edouard Dujardin, René Ghil, Stuart Merrill, Vielé-Griffin, d'autres encore qui constitueront l'aile marchante du Symbolisme. Ce qu'ils y reçoivent, c'est une réponse à ce sentiment d'incomplétude dans lequel les laissait le caractère informel de l'esprit décadent. La poésie acquiert une valeur nouvelle. Elle est moyen de création, parce que de l'expérience du monde — et de cet impressionnisme

dont se satisfaisait la Décadence — elle atteint à l'Idée : inutile de rappeler le célèbre : «Je dis une fleur ...». Elle est moyen de connaissance, déchiffrement du mystère du monde, célébration initiatique, donc langage secret. «La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle».

Tout cela est bien connu. Je n'en fais mention que pour observer que les essais de théorisation auxquels on assiste s'inspirent largement de ces principes mallarméens, et souvent en les simplifiant ou en les systématisant. Dès septembre 1885, René Ghil publiait dans *La Basoche* quelques pages du futur *Traité du Verbe*, où il exposait que la fonction de la poésie est de «saisir dans les ordinaires et mille visions de la vie les lignes saintes d'où se dégage l'idée qui en la vie est éparse». Il représentait le symbole comme le truchement entre ces mille aspects du réel et l'idée : il est «réel et suggestif» (notons la permanence de cet adjectif) ; entendons qu'il procède de ces «visions de la vie», mais qu'il ne les imite pas ; il fera enfin «se lever l'Idée prime et dernière».

Plus tard, fondant le «groupe SYMBOLIQUE et INSTRUMENTISTE», Ghil publie en janvier 1887 dans le premier numéro des *Ecrits pour l'Art* la déclaration de principes que voici :

Ce groupe veut : en des livres composés, en des œuvres composées, par des poèmes, de vers classiques, harmoniés et instrumentés selon l'emploi savant et sûr des mots, les mots usuels de la langue pris dans leur sens originel, sans les priver pourtant du son de voix de tous les âges vivant à jamais autour d'eux, chercher, induisant de SYMBOLE en SYMBOLE, la raison de la Nature et de la Vie.

On reconnaît sans peine la leçon de Mallarmé. Mais on voit également que, dans un cas comme dans l'autre, le problème essentiel est escamoté, celui de la formulation, du fonctionnement linguistique et de l'organisation de ces chaînes de symboles. C'est là un problème sur lequel achopperont longtemps les symbolistes français. Ou bien ils en resteront à des spéculations vagues et évasives. Ou bien, comme René Ghil avec sa théorie de l'instrumentation verbale, ils figeront le symbole dans un mécanisme rigoureux de correspondances nécessaires, conduisant à un formalisme rhétorique.

Une étape importante est franchie lorsque le Symbolisme rencontre l'ésotérisme : la fonction de connaissance exigée de la poésie trouve une justification dans un système du monde fondé sur les relations constantes entre l'homme et le monde, le microcosme et le macrocosme, le visible et

l'invisible. Plusieurs ouvrages publiés en 1889 insistent sur ce rapprochement. *Les Grands Initiés* de Schuré, dont la préface ouvre les perspectives d'une synthèse de la religion, de la science et de l'art. *L'Art symboliste* de Georges Vanor, qui lie le Symbolisme littéraire et artistique au symbolisme métaphysique :

L'art est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole humain et de le développer par le moyen de perpétuelles variations harmoniques.

Et surtout *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice, qu'on a souvent appelée la *Préface de Cromwell* du Symbolisme : l'art y apparaît comme un retour à l'unité originelle et aux mystères de l'être, fondé par la science traditionnelle. Avec des démarches de ce genre, le Symbolisme prenait une dimension nouvelle ; mais n'était-ce pas pour obnubiler encore le concept de symbole, cette fois derrière celui d'analogie, propre à tous les ésotérismes ?

Le temps est cependant proche où s'affirmera une doctrine symboliste solide et cohérente. Elle ne procédera ni d'une enquête purement esthétique, ni d'une initiation à une doctrine ésotérique, mais de la philosophie idéaliste. Certes, l'idéalisme allemand n'était pas ignoré de Mallarmé, ni surtout de Villiers de l'Isle-Adam, dont le drame *Axël* paraît en 1890, et dès 1885 on pourrait relever des références, peu nombreuses il est vrai, à l'idéalisme. Mais c'est particulièrement après 1890 que toutes les implications de ce rapprochement ont été explorées. Aurier analyse dans ses articles du *Mercur de France* la peinture qu'il appelle idéiste et que nous pouvons dire symboliste. Remy de Gourmont, dans *L'Idéalisme*, en 1892, développe la thèse selon laquelle le Symbolisme n'est pas autre chose que la forme esthétique de l'idéalisme. Il la reprendra quelques années plus tard dans *Le Livre des masques* :

Une vérité nouvelle est entrée récemment dans la littérature et dans l'art ; c'est une vérité toute métaphysique et toute d'*a priori* (en apparence), toute jeune, puisqu'elle n'a qu'un siècle, et vraiment neuve, puisqu'elle n'avait pas encore servi dans l'ordre esthétique. Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait.

Cette fois, non seulement le Symbolisme est englobé dans un système de pensée qui, en quelque sorte, l'authentifie, mais aucun régime contraignant ne vient réduire ou fausser le fonctionnement du symbole. La quête de l'absolu passe par un monde d'apparences fugaces, illusives, insaisissables, comme par l'univers intérieur ; la poésie de la sensation se

développe en une poésie de l'intuition et du rêve, l'impressionnisme ouvre la voie au mysticisme.

Mais nous sommes en 1892 : les principales œuvres symbolistes ont déjà paru, Moréas s'est séparé l'année précédente de ses amis, l'enquête de Jules Huret a marqué à la fois l'expansion du Symbolisme et le début de son déclin. Loin d'informer le mouvement et de le nourrir, la théorie apparaît comme son parachèvement, nouvel *Art poétique* venu après la bataille du classicisme.

*
* *

Encore Racine avait-il précédé Boileau. Mais les poètes symbolistes, quand on confronte leurs œuvres aux ambitions manifestées, se montrent singulièrement décevants.

Certains s'inscrivent dans la tradition élégiaque. Ce sont ceux qui souffrent de la « crise d'âme » analysée par Guy Michaud : Henri de Régnier dans ses débuts, Ephraïm Mikhael, Albert Samain, qui se définissait lui-même comme une « âme-femme », sont, malgré leur modernité, des petits cousins de Lamartine.

Les inventeurs du vers libre, eux, ont compris la nécessité d'un instrument nouveau. Mais ils se sont limités à l'examen technique de sa signification et de ses possibilités. Et si l'on discute du vers libre, ce n'est pas tant pour savoir quel type de communication il peut engendrer que pour accepter ou refuser son emploi : au cri de victoire de Vielé-Griffin « le vers est libre ! » répond la réflexion un peu amère de Mallarmé « On a touché au vers ! » Tout se passe comme si on confondait les moyens avec les fins, et les procédés avec la poétique.

On pouvait attendre beaucoup des techniciens de la langue, Ghil, Stuart Merrill dans la période où il fut son disciple, plus tard Jean Royère avec son *mallarmisme*. Leurs recherches ont malheureusement abouti, je l'ai déjà signalé à propos de Ghil, à un durcissement formaliste qui ramène le symbole à l'allégorie ou à une forme élémentaire de correspondance. Il est significatif que lorsque Guy Michaud, dans un article récent, a entrepris de réexaminer la notion de symbole à la lumière de la linguistique moderne, c'est à Mallarmé, non à d'autres, qu'il a demandé des exemples significatifs.

Disons enfin que, de leur devise « Le Rêve et l'Idée », les poètes ont préféré le rêve, et plus souvent la rêverie, à l'idée — c'est-à-dire encore le

moyen au but. Combien de princesses lointaines, de châteaux inaccessibles, de mondes féeriques ..., le symbole se dégrade dans l'imagerie.

Leurs titres mêmes semblent les trahir. Pierre Quillard écrit *La Gloire du verbe* (et ce verbe est d'ailleurs bien parnassien) ; Stuart Merrill *Les Gammes*, qui renvoient au technicien, et *Les Fastes*, au rêveur plein d'un univers éclatant ; A.-Ferdinand Hérold, *La Lyre héroïque et dolente*, tout un programme, et *Images tendres et merveilleuses* ... On voit bien sur quels butoirs s'arrête l'inspiration symboliste. Et n'est-ce pas toute l'aventure, ou la mésaventure, symboliste que Charles Morice résume en son *Poète* :

Le Poète à la fin de son chemin sombre
S'arrête et, triste, contemplant le jadis,
Se revoit dans sa jeunesse : telle une ombre
Ambitieuse de tous les Paradis.

Il voulait entendre parler dans les nues
Les messagers ailés, purs, savants et vrais,
Sans rien perdre, cependant, des chansons nues
Du plaisir qui s'ébat dans les antres frais ...

Ce ne fut pas une mission céleste,
Ce fut un téméraire abus de pouvoir,
Et voilà qu'il faudrait au remords qui reste
Expié d'avoir espéré tout avoir.

*
* *

Le bilan est-il entièrement négatif et les symbolistes français restent-ils constamment en-deçà du Symbolisme qu'ils prétendaient accomplir ? Ma réponse sera qu'on constate un accomplissement des ambitions du Symbolisme, mais que cet accomplissement n'est paradoxalement pas le fait de ceux qui se sont appelés, ou se sont laissé appeler, symbolistes. On le trouvera chez des écrivains qui, par leur génération comme par la genèse de leur œuvre, leur sont antérieurs : Mallarmé qui, dans son échec même, le rêve du Livre et son inachèvement, est la représentation la plus profonde et la plus poignante de l'itinéraire symboliste ; Villiers de l'Isle-Adam, dont les dernières œuvres, notamment *Axël*, libèrent avec une force inégalée les puissances du rêve et de l'idéal. On le trouvera aussi, cet accomplissement, chez des poètes qui, nourris du Symbolisme, s'en sont détachés à des degrés divers. Saint-Pol-Roux, qui oppose à l'idéalisme symboliste son idéo-réalisme, n'en écrit pas moins avec *La Dame à la*

faulx (1895) un drame qui, par sa richesse frémissante, peut être placé à côté de ceux de Villiers. Claudel trouve dans sa foi catholique la justification d'une expérience poétique du monde qui renouvelle le Symbolisme : son théâtre, son *Art poétique*, sa première *Ode*, en particulier, peuvent être lus dans cette perspective. Comme lui, Milosz s'est trouvé en passant de valeurs purement littéraires et existentielles à une valorisation surnaturelle.

On observera que le théâtre domine dans ces œuvres : à Villiers, Saint-Pol-Roux, Claudel, Milosz, il serait facile de joindre Maeterlinck, dont je me suis abstenu de parler, comme de tout le Symbolisme belge qui soulève des problèmes tout à fait différents. Ne serions-nous pas, dès lors, en droit de nous demander si la vérité du Symbolisme n'était pas dans les tentations wagnériennes d'un théâtre total, exprimées mais non réalisées vers 1886, et dans les recherches entreprises alors par Mallarmé ?

Remarquons aussi que le système symboliste s'épanouit pleinement lorsque le poète est en possession d'un support métaphysique ou surnaturel cohérent qui est non pas une élaboration intellectuelle, mais l'engagement de sa vie.

Dirons-nous donc que la grandeur du Symbolisme français est hors du Symbolisme ? Nous n'en oublierons pas pour autant que les dix années dans lesquelles j'ai circonscrit le mouvement ont vu une remise en question de toutes les valeurs, telle que les ébranlements en sont encore perceptibles : ce sera un dernier paradoxe de penser que ces poètes qui se sont voulus purs poètes auront d'abord été des critiques.

Les dangers du symbolisme

par *M^{me} Emilie Carner-Noulet*

L'exposé de M. Decaudin me dispense de faire l'histoire du symbolisme et me permet donc, grâce à lui, d'être aussi irrespectueuse que possible, ce que je suis par nature.

A travers les nuances de l'éloge qui se trouvaient dans l'exposé de M. Decaudin, vous avez bien compris que les symbolistes, au temps de leur naissance et de leur existence, ne voulaient pas être symbolistes. Chacun d'eux avait de bonnes raisons de ne pas «en» être, et n'avait de cesse de définir un symbolisme, le leur, qui se distinguait de celui des autres.

S'ils ne s'accordaient pas sur la valeur du symbolisme de leur époque, de l'époque de 1885, ils s'entendaient tous, en revanche, sur ce qu'ils n'étaient pas : et il est bien vrai que l'on se définit mieux par la négative. La force de refus est plus éclairante que la force d'adhésion. On sait mieux pourquoi on refuse, moins bien pourquoi on adhère.

Qu'est-ce qu'ils n'étaient pas, littérairement parlant ? Ils n'étaient pas des Parnassiens ; ils n'étaient pas, surtout, des Naturalistes ; ils n'étaient plus des poètes historiens, ou descriptifs comme Leconte de Lisle, qu'ils n'ont jamais tout à fait compris, dont ils n'ont compris ou voulu comprendre que l'aspect extérieur. Ils n'appartenaient plus non plus au monde des certitudes, tandis que le monde de l'instable leur paraissait éminemment poétique. Pour s'arracher du naturalisme qui était en passe d'envahir la littérature, et nourrir le besoin de spiritualité qui était le leur, ils s'étaient jetés dans la lecture d'œuvres comme *A Rebours* et, pour ne pas être conformes, dans le rare, l'artificiel, le raffiné, le mauvais goût.

Ils s'entendaient néanmoins tous sur leurs admirations, et je le dis à leur éloge, ce sont elles finalement qui les ont groupés.

Mais ces admirations ne formaient pas du tout groupe et toutes restaient irréductiblement de grandes isolées. Les maîtres du siècle, ceux qu'ils admiraient, étaient des géants, de grands aventuriers : Mallarmé, l'aventurier de la pensée ; Verlaine, l'aventurier du sentiment ; Rimbaud, l'aventurier

tout court. Il faut ajouter l'influence très puissante de Wagner, et à travers Baudelaire, une autre encore, celle d'Edgar Poe. Le moins qu'on puisse dire de l'équipe elle-même, c'est qu'elle ne fut pas à la hauteur de ses maîtres ; c'est qu'elle n'a pas pu les suivre et que, eux, les épigones du symbolisme, se sont réfugiés dans des conséquences dérisoires de ce qui était, chez ces maîtres, un absolu.

Or, c'est l'équipe, ce sont les Kahn, les Vielé-Griffin, les Stuart Merrill, les Henri de Régnier, les Samain, les Jean Moréas ; en peinture, Gustave Moreau et Fernand Khnopff, dont il s'agit aujourd'hui. C'est elle qui est mise en cause par ce colloque, j'allais dire, en accusation. C'est tout son bric-à-brac : vieux coffres, fer forgé, améthystes, courbes et voiles, c'est son esthétique tout entière qui paraît aujourd'hui tellement fausse, brillante, artificielle, voulue, loin de la véritable émotion et de la véritable inspiration.

Comment cet engouement pour le non-naturel a-t-il pu s'opérer ? Où est le coupable ? Comment d'une impulsion, en somme louable, et même prometteuse, ne voyant dans le monde qu'apparences, signes, correspondances mystérieuses, indications voilées, fut-on tenté d'aller plus loin, au-delà, et, par là, nettement, assurer un retour, après les abus du naturalisme, un retour du spirituel et du lyrisme ? Oui, où est le coupable qui a faussé tant de bonnes intentions et de grandes ambitions ?

C'est leur moyen de traduction. Traduction de quoi ? Leur matière était pourtant nouvelle. Elle était vaste, car si l'on veut donner une définition claire du symboliste, il faut remonter à la définition du Parnassien. Qu'est-ce qu'un Parnassien ? C'est un homme pour qui le monde extérieur existe. Par opposition, qu'est-ce qu'un symboliste ? C'est l'homme pour qui le monde intérieur existe. Et là, tout était nouveau, en poésie, s'entend. La matière du symbolisme, c'est ce que l'on appelle aujourd'hui la matière des psychiatres, ce sont les remous des tréfonds, ce sont les élans inavoués et retenus, les instincts, toute la richesse, toutes les déviations de l'inconnu de la vie intérieure. Nouvelles, à l'époque, comment les évoquer ? Toute l'équipe symboliste qui n'a pas écouté à ce moment-là les indications de la science, la devançant néanmoins, a cherché à faire l'inventaire de la vie ténébreuse. Comment ? En l'éclairant. Par le symbole. Elle en a augmenté les ténèbres.

Selon Kahn, et M. Decaudin vient de le rappeler, c'était Mallarmé qui avait parlé le premier du symbole à ses mardis, rue de Rome. Mais à l'époque, les définitions, les explications, les formules poétiques qui se cherchent entre 1880 et 1885 ne sont pas celles de Mallarmé. Jamais entachées de présent d'ailleurs, elles sont toutes intemporelles et l'on

pourrait les reprendre et voir qu'elles ne s'appliquaient pas au symbole. D'ailleurs, l'influence de la personne de Mallarmé dépassait de beaucoup celle de ses écrits dont on peut dire que les symbolistes ne les comprenaient pas. Le grand Mallarmé, ce n'est pas le Mallarmé des poèmes baudelairiens. Le vrai Mallarmé, celui qui n'est, à mon sens, pas encore connu aujourd'hui, c'est le Mallarmé difficile. Il commence avec *Toast funèbre*, mais son autorité, celle de sa personne, étaient grandes sur ce groupe de poètes. L'un d'eux — Charles Morice — écrit : «il est, dans l'Art, notre conscience vivante, le maître difficile qu'on rêve de contenter». Or, Mallarmé ne donnait nullement le symbole comme traduction d'une réalité ou intérieure ou idéale ou indicible, mais il disait *synthèse*, en quoi d'ailleurs, il se rapprochait de la force étymologique du mot symbole qui vient de sun, avec, et ballein — *jeter ensemble*, c'est-à-dire vraiment faire une synthèse. Le symbole doit donc «jeter ensemble» les éléments d'une réalité mystérieuse, mais finalement atteinte, exprimée, condition essentielle de l'Art et de la poésie. L'Art est expression, une chose qui est sortie et qui est devenue par là plus qu'elle-même. Donc, synthèse entre cette réalité mystérieuse et l'apparence de cette même réalité. Pour Mallarmé, le symbole était une synthèse vivante et ornée, et qui n'était pas enfermée dans une évolution de la poésie, laquelle était absolue.

Répetons que les symbolistes n'ont pas connu le vrai Mallarmé, même en fréquentant la rue de Rome, car son œuvre principale, l'œuvre la plus pensée, non celle qui est née de l'influence de Baudelaire ou du décadisme, l'œuvre dont on entrevoit à peine aujourd'hui la portée, c'est *Un Coup de dés*.

Si l'océan y figure et y symbolise, comme vous le savez, la vie et son tumulte et son échec, Mallarmé, néanmoins, a enfermé tous les miroitements de sa pensée entre deux phrases, non symbolistes, deux phrases parfaitement et syntaxiquement abstraites qui constituent — ou, pour employer un mot à la mode — qui structurent le fondement de l'œuvre. Première phrase, qui commence l'œuvre : «Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard».

Pas une image, pas une métaphore, des mots abstraits, des mots-idées ; un verbe dont le sens est dans son temps et dans sa forme négative et future et, par conséquent, qui nie l'existence. Et cette phrase court, comme vous le savez, à travers la typographie en grands et gras caractères d'imprimerie. C'est là, l'idée principale. Elle est mise ainsi en valeur visuelle parce qu'elle est principale, parce qu'elle domine. Ce coup de dés ? Est-ce une métaphore ? Non, c'est le nom d'un objet. Et d'ailleurs ce n'est pas un objet, c'est un geste.

La deuxième phrase termine l'œuvre : «Toute pensée émet un coup de dés». Analysons. Analyse semblable. Faite de mots abstraits, mots-idées ; et la relation avec le verbe «émet» abstrait aussi, s'il en fut, sans relief, sans sonorité, sans musique. Rien des traits du symbolisme. Et ce verbe émettre, lui, verbe de l'existence. C'est dans la différence entre «n'abolira» et «émet» que se joue le drame ; entre le négatif et le positif. La phrase se termine, il est vrai, par le nom du même objet, par «Coup de dés», nom de chose, et c'est la même chose pour les deux phrases. Donc aucun luxe, aucun synonyme, aucune musique, aucun moyen de rhétorique, pour ces deux lignes dont l'une commence et l'autre finit l'œuvre. Tout est enfermé entre ces deux phrases, entre ces deux horizontales, entre ces deux limites, entre les deux verbes. Deux Idées. Mais laissons Mallarmé, sinon j'y reste.

Donc après l'avoir lavé du reproche de symbolisme par un exemple et par l'exemple qui est primordial pour la définition même et pour le culte que l'on doit rendre à Mallarmé, demandons la définition du symbole à un philosophe du temps du symbolisme, à Th. Ribot, Théodule de son prénom.

Il était très important à son époque ; il était le philosophe des symbolistes et il a eu le mérite de séparer la psychologie de la métaphysique. Il est, en tout cas, le précurseur de la psychologie en tant que science séparée et autonome. Voici sa définition : «La raison d'être du symbole se trouve dans le besoin de se représenter ce qui est irréprésentable et intervient chaque fois qu'il faut se représenter des notions abstraites comme la divinité, la patrie, voire un parti». Comment l'esprit procède-t-il dans ce cas-là ? Comment les symbolistes ont-ils essayé de représenter la notion irréprésentable ? Par un signe, un objet, un drapeau, une couleur, un chant, une statue, une chemise, lesquels objets ont un rapport avec la notion abstraite qu'il faut désigner, qui est toujours un choix parmi de multiples notions vagues qu'il représente, un choix d'un ou de plusieurs caractères forcément arbitraires et en connivence avec le désir intime de celui qui choisit. Le voilà, le danger. J'allais dire le méfait. Le danger. On peut dire aussi plus simplement, et M. Decaudin l'a rappelé, que le symbole est le lien entre le visible et l'invisible à condition de définir et de tenter de définir et d'approcher l'invisible, ou, le lien entre une réalité informulable et informulée et son expression devenue claire pour tous et dans la clarté de laquelle on place n'importe quoi, mais surtout ce qu'on cherchait à définir, soit les obscurités, les intentions cachées, dans lesquelles des sentiments, même comme la haine et la peur, jouent leur rôle moteur.

Ainsi, le symbole a deux faces, l'une qui est son effort de formulation des choses informulables ; l'autre tacite et perfide dans le sens où on introduit dans la formule tout ce qu'elle paraît négliger ou écarter. Mais rien n'est plus dangereux que de substituer un signe précis, limité, accessible à tous, visible pour tous, compréhensible à tous, ce qui est confus et doit rester confus, vital, indéfini et secret sous peine de perdre la relation avec le vrai, sous peine de restreindre fatalement non seulement la notion que l'on veut définir, mais de la couper de la vie qui, elle, est, par nature, la chaude et incompréhensible énigme à condition de rester chaude et incompréhensible.

C'est donc dans sa raison d'être, dans sa démarche première, dans son besoin de signification et de simplification — et non de clarté — et j'aurais voulu dire de clarification, que le symbole, au départ, démarche naturelle de la pensée, devient une démarche économe et avare, loin de la générosité. Elle devient, de plus en plus, par conséquent, dangereuse. Tenir le monde comme transparence de quelque chose qu'on ne peut pas atteindre, tenir le monde comme signe, comme correspondance mystérieuse, comme indication voilée, ce n'est pas isoler et pénétrer une épaisseur : c'est, au contraire, rester à la surface.

On sait que les symbolistes ont assez longtemps préféré s'appeler «décadents» — vous avez lu Baudelaire — et qu'en tant que tels ils cherchent, avant tout, dans leur art, le pur Concept (ce n'est pas mon vocabulaire) et l'Eternel Symbole.

Mallarmé ne parlait pas de ça, qui parlait *d'authenticité*. Si bien que tout cela donne une fausse perspective et que cette liberté d'inspiration et de création que réclament les symbolistes est dirigée contre quelque chose et, à l'époque, contre la science, contre la réalité. Alors que c'est la réalité le grand mystère, que les sciences, aujourd'hui, modestement, à petits coups et par observation et raisonnement tentent d'approcher. Ce n'est jamais l'irréel, le mystère : c'est la réalité. Ce n'est pas la nuit qui est étonnante ; c'est le jour. Ce ne sont pas les ténèbres, c'est la lumière et la vie. Et les symbolistes s'éloignaient des deux choses sous prétexte d'idéalisme. Donc, en fait, le symbole est posé comme signe de ralliement à un idéal et, par conséquent, de ralliement entre ceux qui partagent cet idéalisme. Mais il devient, bientôt, signe de séparation. A l'origine signe d'appel, il devient signe de rappel. Il devient, par sa frigidité, signe cruel. Tout symbole se dégrade, utilisé en tant que signe. Et, grandissant dans son impersonnalité, dans sa signification, à l'abri des fluctuations et reçu des initiés dans une complicité muette, c'est ainsi que lui, le symbole, qui devrait être agent de

civilisation, de circulation, devient, peu à peu, agent de restriction, de régression et de répression, voire de haine. Et je ne parle pas seulement de signes faciles, comme la croix gammée ; je parle d'autres rassemblements. Si le symbole en soi est innocent, son signe est toujours néfaste car il prouve, vieux comme le monde, que l'histoire du symbolisme est l'histoire des particularismes, des dévotions, des ralliements, donc des séparations, des hostilités. C'est dans le message collectif que se trouve le défaut du symbole, donc dans sa raison d'être et non dans son intention particulière.

Son défaut est dans son message unitaire et sa volonté de rassemblement. Une civilisation qui s'affirme se choisit des symboles, mais celle qui déchoit multiplie les signes et les initiales, CVP/PSC, etc. Songe-t-on que toutes les choses du monde, pour lesquelles il faut vivre et qui nous font vivre, n'ont pas de symbole ? Car je ne fais pas tout à fait le procès des œuvres symbolistes, mais du symbolisme en tant que théorie favorable à une certaine spiritualité.

Donc, je disais que les choses du monde importantes n'ont pas de symbole, ni de signe, ni de signe abstrait surtout. Songe-t-on que la seule notion indispensable et nécessaire à la vie mentale n'a pas de symbole ? Quel est le symbole de la liberté ? Et de la beauté ? Et de la vérité ? Quel est son signe ? Soyons fidèles aux notions abstraites pour lesquelles il n'existe pas de symboles. Tous les crimes, les plus grands crimes de l'humanité, toutes les erreurs ont été faites au nom de symboles. Et je ne devrais pas dire « au nom », mais à la vue de symboles. Excité par un symbole, on croit détenir la vérité et c'est en son nom, protégé par lui, qu'on devient étroit, sectaire et finalement, quelquesfois, criminel.

J'avais dit danger. Quand le xviii^e siècle cherche à se définir, ce siècle si généreux et si intelligent, il se nomme le *Siècle des Lumières*, et eut bien soin de ne pas dire Siècle de « la Lumière » qui, elle aussi, est sans symbole, mais « des Lumières ». En mettant le pluriel, le xviii^e siècle était sage, car le pluriel, ici, est la première limitation de la notion.

Oui, mais je crois que je suis injuste. L'école symboliste n'a pas pensé si loin. Elle pensait peu, d'ailleurs, en général. Elle a d'abord été influencée par ce qui venait précisément du xviii^e siècle, car le siècle des Lumières a été enténébré, comme vous le savez, par ce qu'on croyait caché, mais existant et l'occultisme est né là, ou, du moins les théories de la cabale, l'institution si importante des Rose-Croix, de ceux qu'on appelle les Grands Initiés, de ceux qui voient dans l'analogie quelque chose de plus proche que le symbole. Poètes et occultistes, ils n'ont une véritable influence qu'au moment du symbolisme. Et utilisé par eux pour traduire le

merveilleux, c'est-à-dire les choses qui ne sont pas vues — dans le sens strict du mot «merveilleux», qu'il soit païen ou chrétien —, le symbole devient la manière humaine dont on transcende des vérités spirituelles ou divines, et c'est ainsi qu'une branche du symbolisme, à l'époque, débouche fatalement dans le mysticisme.

Le symbolisme, et la symbolisation, est donc un moyen de facilité qui, paradoxalement, donne à celui qui l'utilise, la sensation d'être un initié, de faire partie d'une société qui a son secret, ses serments, qui *exige* une initiation, une consécration morale. D'une société qui le protège aussi, mais l'enferme.

Mais elle le protège contre quoi? Contre la force vivante, audacieuse et nue de l'intelligence. Et protégée aussi par le refus de ses propres clartés et un refuge contre elles! Ah! peureuse intelligence qui a besoin de symboles, mais pure intelligence qui a le mortel courage de les refuser!

Le symboliste commet l'erreur d'établir une équivalence entre le signe et sa signification, entre le quantitatif et le qualitatif et croit que cette coïncidence est durable et reste inchangée, alors que la vie submerge toute signification et amincit avec le temps et les temps, toute valeur temporelle et tout signe.

Les symbolistes ont surtout pensé que le symbole était un moyen d'art. Et c'est sur ce terrain qu'il faut les suivre et les entreprendre. En somme, ils avaient raison de ne pas vouloir être symbolistes, car ils ne le sont pas. Ils veulent, avant tout, être rares, confondant par là encore deux notions : la rareté et la poésie qui est peut-être la banalité, le journalier.

Venons-en aux œuvres, mais pas longuement. Je veux prendre simplement deux exemples. Je vais citer quelques vers pour vous montrer que le symbolisme, en tant que moyen d'art, ne leur a pas réussi non plus. Et je vais choisir deux des meilleurs. Voici deux vers tirés des *Palais Nomades* (Mémorial IV) de Gustave Kahn :

Ô soirs illunés, ô soirs illuminés,
Nous mêlâmes nos chagrins de vivre ...

On voit que Kahn a voulu expliquer un mot rare *ô soirs «illunés»* par un synonyme *ô soirs «illuminés»*. Que veut dire «illuné»? On ne le trouve pas dans les dictionnaires courants, pas même dans le Littré, et ni même dans le Robert, mais on le trouve dans Quicherat, qui dit ceci : «latinisme dérivé de *illunis*, qui signifie *non éclairé par la lune*». Et c'est dans ce sens que Rimbaud l'a employé deux fois. Kahn l'a-t-il trouvé dans Rimbaud? Je vais lire les deux exemples de Rimbaud. L'un est tiré de *Poètes de sept ans* :

«Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,»

C'est beau, «s'illunait», mais est-ce que cela veut dire «éclairé par la lune» ou bien «s'assombrissait privé peu à peu de la clarté lunaire»? Et le second emploi de Rimbaud n'est pas plus décisif. C'est dans *Les Premières Communions*. Il écrit :

«Devant le sommeil bleu des rideaux illunés, ...»

A cause de «sommeil» de «rideaux» — les rideaux dorment — «bleu» — peut-être bleu foncé —, ils sont «illunés», c'est-à-dire sombres et non pas du tout éclairés par la lune. Je ne sais pas si c'est dans Rimbaud que Kahn a cherché son mot. Je crois que c'est dans un petit dictionnaire qui a sévi à cette époque, celui de Plowert, le glossaire des auteurs décadents et symbolistes et qui fait de «illuné» une contraction locale du mot «illuminé». Locale, cela veut dire ardennaise, c'est-à-dire que les Wallons, au lieu de dire «illuminé», auraient, par contraction, par dérision, dit «illuné»; Plowert le met dans son dictionnaire et Kahn le trouve beau. D'ailleurs, il dit deux fois le même chose dans ce cas-là : «Ô soirs illunés» et, sentant que le mot est rare, il croit l'expliquer par un synonyme : «ô soirs illuminés». Mais le «nous mêlâmes» avec le passé défini et le verbe «mêler»? «Nos chagrins» : ce pluriel est tout à fait incorrect ; et mêler «nos chagrins de vivre» : ... quelle chimie!

Prenons un autre exemple de poésie symboliste, dans Vielé-Griffin. Il était américain, c'est-à-dire qu'il était né en Virginie. Eh bien, non, il était vraiment français. Il a passé son enfance à Paris. Il a fréquenté le Lycée Janson de Sailly et habitait rue de la Pompe. Peut-on être plus français? Il a d'ailleurs une très jolie définition de la patrie, pas du tout abstraite. Il a dit : «La patrie, c'est la langue, le verbe». Il a eu aussi un autre mérite, c'est d'être directeur d'une des meilleures revues du temps *Les Entretiens politiques et littéraires*.

Voici de ses vers :

Le pessimisme, cher comme un crêpe, enveloppe
L'existence de son ombre désespérante.
La prose rampe au ras du sol, flairant l'immonde,
Etalant, au dégoût, les vices pathétiques.

«Les vices pathétiques», avec le reste, c'est vraiment impossible! Je n'ai pas choisi le plus mauvais, bien sûr, au contraire.

Si donc le symbolisme est un moyen d'art, et si on le récuse, en partie, comme je le fais, par quoi le remplacer?

Par quelque chose qui est, pour moi, la vraie poésie, qui n'a pas encore de nom et que, momentanément, j'appellerai la réalité réelle. En suivant les résultats des sciences actuelles — physique, mathématiques, chimie, biologie, astronomie —, on sait aujourd'hui qu'il y a deux réalités : la réalité de première vue et l'autre, secrète : la réalité réelle, notion vague, mais qui va être, je pense — et qui est déjà — peu à peu précisée.

Je prends le mot «matière» qui a une apparence de stabilité, de lourdeur, d'immuabilité et participe, par là, d'une sorte d'immobilité et donc d'éternité. Mais, d'autre part, les sciences nous disent aujourd'hui que la matière est énergie et, par conséquence, qu'elle a une vitalité et qu'elle participe ainsi d'une longue désagrégation, d'un lent mouvement, et peut-être, qu'elle aussi va mourir. Tout commence seulement pour les sciences, aujourd'hui.

Parlons peinture. Je dis : «un ciel bleu». S'il faut transposer, nous disons deux mots, mais une seule chose. Nous disons deux mots, mais nous ne disons pas, d'un côté, espace et, de l'autre, une couleur, mais une seule et même chose à peindre. Cette seule et unique chose à peindre, c'est ce que j'appelle *la réalité réelle*, loin d'une définition du ciel et loin d'une définition de la couleur bleue. On dit — je crois qu'on a déjà employé le mot — «une réalité magique». Mais je répugne à employer ce mot «magique» qui fait toujours allusion à quelque opération mystérieuse et extérieure, alors que je parle, justement, d'une opération simple, nue, enfantine, pure de tout expédient. Je fais allusion à la seule relation directe du perçu. Je perçois un ciel bleu. Il ne faut plus qu'il s'agisse, d'une part, du ciel et, d'autre part, de bleu. Et je rêve d'une technique qui soit révélatrice d'une instance aiguë, brûlante, qui fixe un instant complexe et définitivement fixé dans la mémoire, source de joie, où revenir et future joie, sur quoi compter. Or, les symbolistes ont été si enthousiastes du symbole, en lui confiant une mission que celui-ci ne pouvait pas remplir, qu'ils ont oublié de *dire*. Dans leur hâte à montrer, à coller un symbole sur des choses difficiles, ou hors d'atteinte, ils ont oublié les choses. Ils n'ont pas *dit*. Ils n'ont pas dit les choses qui ont disparu derrière les symboles, en définitive, derrière les mots : et n'ayant pas dit, ils ont perdu le langage, de plus en plus, jusqu'à éprouver, contre lui, de l'hostilité et on a cru, par conséquent, en niant le langage, en le détruisant, on a cru faire original. Or, la destruction n'est jamais un procédé, ni un but. Au lieu de partir du «zéro de la littérature», je propose de partir d'un plein de la littérature, de son maximum, de son infini et il n'y en a pas assez encore pour dire, pour tout dire et dire juste et, par extraire, du dire, la chose unique, émouvante, irremplaçable qu'on voit ou qu'on vit. Et c'est alors seulement que,

paradoxalement, elle atteint le concret émouvant, la réalité réelle, la réalité pathétique.

Ce qu'il faut atteindre en art, c'est la réalité. Mais pour que vous ne pensiez pas que je fasse du réalisme ou du néo-réalisme, je dis : « la réalité réelle d'une chose, d'un acte, d'un sentiment, d'une idée ». Pour me faire comprendre, je vais faire une analyse d'une phrase, d'une phrase de prosateur, d'une phrase courte de Proust ; il y en a.

Cette phrase, la voici. Une femme revient seule dans un lieu où elle a jadis été aimée. Elle revient, s'encadre dans une fenêtre, regarde le jardin, et Proust écrit : « Et je la regardais, revenant de quelque promenade sur un chemin où elle savait qu'il ne passerait pas ». Jusqu'ici, c'est du roman ; mais il ajoute : « Je la regardais ôter de ses mains résignées de longs gants d'une grâce inutile ».

Pour ma part, je relis cette phrase avec délectation, car elle est écrite comme je crois qu'il faut dire. D'abord cette phrase contient tout un passé heureux à jamais révolu. Elle dépeint la grâce d'un geste de jadis, parce que nous ne sommes plus au temps où l'on portait de longs gants. Nous ne savons plus comment les ôter ! « Les mains résignées » évoque une peine qui fut brûlante. Enfin, le mouvement : « d'une grâce », qualité du mouvement ; et enfin : un long avenir désert et inutile. Cet adjectif, « inutile », qui est la synthèse d'une situation, d'une douleur, de l'écoulement du temps, cet adjectif « inutile » qui n'est ni sonore, ni pittoresque, qui ne contient ni gutturale, ni vibrante, et qui s'achève, qui meurt dans sa syllabe finale féminine, cet adjectif dans lequel se perd tout le mouvement de la phrase et qui n'existe que précédé justement de tout le reste de la phrase, un mot comme un autre, banal et juste, mais qui achève le mouvement et contient, pour l'avenir, toute la mélancolie du monde. La phrase prend sur trois moments : le passé, le présent et le futur. Rien n'est beau dans le style si ces trois moments du temps ne sont pas enjambés, réunis d'une quelconque manière.

« Inutile », c'est ça, le style ; c'est ça, le dire ; c'est ça, l'art, la poésie : c'est ça aussi la civilisation, par le plus pauvre des moyens — et l'on ose affirmer que plus le moyen est pauvre, plus éclate sa signification et sa transmission, transmission de la réalité réelle, psychologique ou plastique ou phonique.

Mais, je le répète, ce n'est pas en soi que ce mot « inutile » tient tout ce pouvoir ; c'est seulement précédé du reste de la phrase et formant couple avec *grâce*.

Autre exemple que je trouve dans Jean Tardieu, qui n'a pas l'envergure d'un Proust, mais qui est vraiment poète. Il sait voir une chose et en dire

la sympathie, sans symbole. Voici une branche. Il ne décrit pas le tronc, ni les racines, ni les feuilles, ni la stature de l'arbre. La branche, ce n'est pas l'arbre, elle s'étend et va vers ... Et c'est ce mouvement d'écart du tronc vers quelque chose, qui *est* la branche. Voilà la branche, sa définition, définition imagée bien sûr, mais définition quand même. Exacte définition : la branche va vers ...

«Tu prendras une branche ; elle te dira : «je t'aime» ;
tu pourras la serrer sur ton cœur».

(Le Paysage) *La Part de l'ombre*, Gallimard, p. 37.

Peu de mots, mais vraiment la définition du mouvement, de la direction et du sens du mouvement.

Les moyens de dire sont très divers et je veux citer ici un troisième exemple, un troisième moyen. Dans l'œuvre principale de Saint-John Perse qui s'intitule *Amers*, il y a une étonnante définition de la mer : de la poésie de la chose. Comment peut-on arriver à une définition de la mer ? Chez Saint-John Perse, par ce que j'appellerais une répétition modifiée. Il a commencé par répéter inlassablement le mot «mer». Mais aussi, chaque fois qu'il le répétait, ce mot était accompagné d'une épithète différente et qui était, le plus souvent, une épithète abstraite : ni couleur, ni cinétique, ni onomatopée. Non : abstraite. «Mer première» ; «Mer nourrice» ; «Mer louable» ; «Mer en fête» ; «Mer cérémonielle» ; «Mer inallusive» ; «Mer insomniause» ; et naturellement, surtout les épithèses en -able «Mer inconciliable» ; «Mer invulnérable» ; «Mer inlassable». C'est par la répétition à chaque fois modifiée et l'addition de ces moyens qui courent à travers toute l'œuvre que le poète finit par *dire la chose* que ces répétitions figurent ; ici, il a fallu toute une œuvre pour définir la mer. Mais c'est bien ce que j'appelle la réalité réelle, c'est bien le moyen, un des moyens pour remplacer le symbole qui, à mon sens, dit faux, ou ne dit rien.

Ce que je propose, c'est de capter, saisir cette réalité réelle, qui est une voie pour vivre, une voie pour l'art. Et c'est peut-être aujourd'hui, que nous sommes au creux d'une évolution et que les sciences nous montrent le chemin, que nous sommes invités à redécouvrir, loin des tabous et des conformismes, la réalité réelle, que nous prépare un nouvel humanisme libéré et libérateur, source de bonheur, non plus illusoire, mais réel comme la lumière et vrai comme la terre.

Et le moyen, ce n'est pas le symbole, ni le signe, c'est le langage. C'est dans le langage que se trouve toute possibilité pour l'écrivain, pour le poète, de dire toute vérité et toute poésie.

Dans ce langage, qui est la chose propre à l'homme, *honneur des hommes* ; ce langage qui n'est pas un cri, mais toujours en relation avec d'autres parcelles du langage et, par conséquent, qui forme *discours*. Or celui qui fait le discours, dès qu'il parle, entame l'avenir ; il prédit, et son langage est *prophétique* et c'est lui qui troue de lumière et, par conséquent, *pare* de beauté, le futur qui est, lui, inconnu, c'est-à-dire encore noir. Et si l'être humain parle, et s'il dit, s'il est prophète, il *illumine*. Il illumine comment ? En donnant de soi-même avec générosité, *largesse* :

Honneur des Hommes, Saint Langage,
Discours prophétique et paré,
.....
Illumination, largesse !

La fortune littéraire de quelques symbolistes belges dans les pays de langue allemande

par M. Manfred Gsteiger

Quelques années avant la Première Guerre mondiale, le critique alsacien Henri Albert, connu comme traducteur des *Oeuvres complètes* de Frédéric Nietzsche, et qui, en tant que collaborateur régulier du *Mercure de France*, assurait la chronique des *Lettres allemandes*, présentait aux lecteurs français un recueil de traductions poétiques dues à l'écrivain naturaliste allemand Karl Henckell, textes d'époques et de pays différents que le traducteur avait rassemblés sous le titre quelque peu prétentieux de *Weltlyrik*, poésie universelle. En parlant des poèmes français choisis par Henckell, Albert dit ceci : «Baudelaire, Verhaeren et Verlaine dominent comme chaque fois qu'un Allemand aborde notre poésie et on ne dira jamais assez combien est grand le prestige que ces trois poètes exercent sur la littérature d'Outre-Rhin» (1).

Un examen attentif de la fortune littéraire des symbolistes français dans les pays de langue allemande tel que je l'ai entrepris récemment (2) nous montre, que le critique du *Mercure de France* ne se trompe pas. En effet l'image de la poésie française moderne peu avant et après 1900 est dominée par les trois noms dont fait état Albert. D'un point de vue postérieur il faudrait, bien sûr, ajouter Mallarmé et Rimbaud. Mais l'action du premier, importante avant tout pour Stefan George et les *Blätter für die Kunst*, restait encore à moitié secrète, et elle le restera d'ailleurs toujours un peu, tandis que Rimbaud, qui deviendra un des chefs de file spirituels

(1) *Mercure de France*, tome 91, 1911, p. 872 s.

(2) *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, 1869-1914*, Berne et Munich, Francke, 1972.

de la génération des expressionnistes allemands, sortait à peine d'un cercle très limité de connaisseurs grâce à la traduction que l'autrichien Karl Klammer avait publiée en 1907 à l'Insel-Verlag (3). Quant au grand public, il était familier des œuvres de Verlaine dont les traductions se multipliaient d'année en année, il disposait de quelques notions au moins à propos des *Fleurs du Mal*, mais surtout il était convaincu de l'importance séculaire d'Emile Verhaeren dont il pratiquait abondamment les œuvres traduites en allemand et dont les critiques ne se lassaient pas de relever le génie. Dans cette triade cependant, la position du poète belge est assez particulière. Verlaine aussi bien que Baudelaire ne pouvaient plus être qualifiés de contemporains, l'un étant mort en 1896, l'autre en 1867 déjà, tandis qu'en 1911, date de l'article d'Albert, Verhaeren n'a que 56 ans et se trouve au centre de l'actualité littéraire.

Comment se fait-il qu'aux yeux des lecteurs allemands le poète de *La Multiple Splendeur* ait pu prendre un rang si élevé? Pour essayer de répondre à cette question, il faut replacer le phénomène dans son contexte historique. Disons d'abord quelques mots sur la réception de la littérature symboliste dans les pays de langue allemande en général, tout en tenant compte du fait que la personnalité artistique de Verhaeren ne peut pas être caractérisée à fond par la seule épithète de «symboliste». J'ai fait allusion à la fortune de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et Baudelaire. On peut dire que la poésie française moderne, par le truchement d'une foule de traductions en vers et bon nombre d'études critiques — parfois polémiques, il est vrai —, était en train d'acquérir peu à peu une sorte de droit de cité parmi les lettrés allemands. Cette évolution se faisait d'ailleurs assez lentement et restait essentiellement liée aux trois grands centres intellectuels, à savoir Vienne, Munich et Berlin.

C'est à Vienne surtout que la nouvelle poésie française fut accueillie avec enthousiasme par la jeune génération des Hofmannsthal, Hermann Bahr et Stefan Zweig. Dans ses mémoires *Die Welt von gestern*, Zweig donne une description vivante de l'atmosphère cosmopolite qui régnait dans la vieille ville impériale, et il prétend avoir été familier avec l'œuvre de Baudelaire dès l'âge de dix-sept ans (4). A Berlin, ville pourtant largement ouverte aux grands courants intellectuels et artistiques, la situation était quelque peu différente. Jules Laforgue, alors lecteur français

(3) *Arthur Rimbaud, Leben und Dichtung*. Uebertragen von K. Klammer, eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig, Insel, 1907.

(4) *Die Welt von gestern*. Erinnerungen eines Europäers. Stockholm, Zurich, 1944, p. 52.

de l'impératrice Augusta, fit savoir de Berlin à la fin de 1884 à son éditeur Léon Vanier à Paris : «J'ai déjà acheté le volume de Verlaine (il s'agit probablement de *Jadis et Naguère*) — mais j'ai en vain cherché les *Syrtes* de Moréas» (5). Ce passage semble assez caractéristique.

En effet, de tous les poètes symbolistes, Verlaine seul allait devenir populaire, et ceci pour différentes raisons, notamment parce que la bourgeoisie cultivée croyait retrouver chez lui un lyrisme romantique auquel elle était traditionnellement habituée. Quant aux autres symbolistes français, exception faite peut-être d'Henri de Régnier, chez qui on admirait un retour au goût néo-classique, ils restaient longtemps l'apanage d'une petite élite ; la critique officielle par contre leur reprochait souvent leur décadentisme, les traitait de fumistes ou même de déments.

C'est sur cette toile de fond qu'eut lieu, vers la fin du XIX^e siècle, la découverte de la nouvelle poésie belge de langue française. Il faut préciser tout de suite que la personne et l'œuvre de Maurice Maeterlinck constituent un cas à part, d'abord parce que le véhicule de la gloire de cet écrivain étaient non pas les *Serres chaudes*, ce recueil de poésies d'inspiration foncièrement symboliste, mais ses pièces de théâtre ainsi que ses écrits philosophiques et moralisateurs, ensuite parce que cette gloire fut un phénomène européen et même universel survenu de bonne heure, à une époque donc où les autres auteurs symbolistes restaient encore dans une sorte de pénombre, même dans leurs pays d'origine.

L'Allemagne, et à plus forte raison l'Autriche, ont beaucoup contribué à la renommée grandissante de Maeterlinck. Peu de temps après le «lancement» du jeune auteur dramatique par le critique parisien Octave Mirbeau — lui qui avait écrit à propos de *La Princesse Maleine* qu'il s'agissait là de «l'œuvre la plus géniale de ce temps» — Hermann Bahr, bientôt suivi par Maximilian Harden, prônait ce «frère de nos silences les plus caressants» — «Bruder unserer zärtlichsten Verschwiegenheiten» — qui représentait pour eux «l'accomplissement de la nostalgie violente du décadentisme» (6). En 1892 déjà, une traduction allemande de *La Princesse Maleine* parut chez Fischer à Berlin; la même année parut à Vienne une traduction de *L'Intruse*. Cette dernière pièce fut représentée publiquement pour la première fois à Munich en 1894. Par la suite, et jusqu'à la veille de 1914, les traductions allemandes et les publications sur Maeterlinck prenaient une importance toujours plus grande, comme S. O.

(5) J. L. DEBAUVE, *Laforgue en son temps*. Neuchâtel, Baconnière, 1972, p. 88.

(6) *Magazin für Litteratur*, 10 janvier 1891, p. 580.

Palleske l'a montré dans sa thèse de Strasbourg (7). A partir de 1898 — avec *Le Trésor des Pauvres* — Friedrich von Oppeln-Bronikowski, écrivain et critique originaire de Kassel, devint le traducteur officiel et autorisé de Maeterlinck. Jean Warmoes, qui a dressé l'inventaire de la correspondance du poète belge avec Oppeln-Bronikowski, nous rappelle avec raison que Maeterlinck avait recueilli de nombreux suffrages « non seulement en Allemagne, mais également en France, en Angleterre, en Amérique, voire même dans les pays nordiques et dans les pays de l'Est » (8). Détail significatif : le chef de l'État-major de l'armée allemande Helmuth von Moltke, de cette même armée qui allait attaquer la Belgique en 1914, avait entrepris des traductions de Maeterlinck en tant que simple amateur des lettres.

S'il y a donc lieu de parler d'une gloire et souvent d'une véritable mode universelles de Maeterlinck, il faut se rendre à l'évidence que le public et la critique allemands restaient réticents face à certains aspects de son œuvre. Dans son premier article publié en janvier 1891, Hermann Bahr fait déjà clairement état de ses réserves quant aux *Serres chaudes*. Ces poèmes montrent selon lui l'influence de la jeune littérature française subie par Maeterlinck — « ihre Herkunft aus der Ästhetik des jüngsten Frankreichs », comme il dit — et malgré leur charme envoûtant que Bahr ne nie pas, ils ne représentent qu'une étape préparatoire par rapport aux œuvres théâtrales.

L'attitude plutôt négative de Bahr se retrouve chez beaucoup de critiques et publicistes allemands. La revue *Pan* reproche aux *Serres chaudes* leur « naïveté voulue », leur « symbolisme absurde », leur bégaiement enfantin (9). Tout autre fut l'accueil réservé aux *Douze chansons* publiées par Maeterlinck à Paris en 1896 et reprises, augmentées de trois nouvelles chansons, dans l'édition des *Serres chaudes* de 1900. Dans ces pièces lyriques qui se rapprochent de la ballade, le public de langue allemande appréciait hautement les qualités néo-romantiques et une simplicité lui rappelant la poésie populaire du Moyen Âge. Comme c'est le cas pour certaines œuvres de Verlaine, les traductions furent nombreuses, notamment celles de la chanson bien connue « Et s'il revenait un jour ... » ; j'en ai recensé une dizaine entre 1897 et 1912. Il est indéniable que le lyrisme des *Quinze chansons* se prêtait fort bien à une recreation ayant

(7) S. O. PALLESKE, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Strasbourg, 1938.

(8) *Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand Friedrich von Oppeln-Bronikowski*. In : *Annales de la Fondation M.M.*, t. 7, 1961, p. 33.

(9) 3^e année, 1897/98, p. 258.

comme base la tradition romantico-classique telle qu'elle était cultivée, ne fût-ce que sous une forme appauvrie et pâle, par la poésie allemande contemporaine. Citons à titre d'exemple le début du poème avec deux de ses traductions, celle de Paul Bornstein, publiée en 1897, et celle d'Oppeln-Bronikowski, publiée pour la première fois l'année suivante et réimprimée à plusieurs reprises.

Et s'il revenait un jour
Que faut-il lui dire?
— Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir ...

Und wenn einst er kehrt,
Was sag ich ihm, sprich? —
— Sag, ich harrte auf ihn,
Bis mein Schlummer verblich ⁽¹⁰⁾.

Und kehrt er einst heim,
Was sag' ich ihm dann? —
— Sag', ich hätte geharrt,
Bis mein Leben zerrann — ⁽¹¹⁾.

En 1906 Oppeln-Bronikowski insère sa version des *Quinze chansons* dans l'édition allemande des *Gedichte* de Maeterlinck qui paraît chez Diederichs à Jena. La traduction des *Serres chaudes* cependant n'est pas de lui, mais due à ce même Karl Klammer qui se fera connaître sous peu en tant que traducteur de Rimbaud. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse ; l'officier de garnison autrichien qu'était Klammer s'était enthousiasmé pour la poésie de Maeterlinck dès l'âge de dix-sept ou dix-huit ans. Bientôt il entra en relations épistolaires avec l'illustre écrivain belge et lui soumit ses versions inédites. Maeterlinck lui écrivit en septembre 1899 à propos des *Serres chaudes* : «Je suis heureux en tout cas qu'elles aient fourni à votre jeune ardeur l'occasion d'exercer une aptitude, un tact lyrique que je trouve merveilleux» ⁽¹²⁾. A Oppeln-Bronikowski il écrivit sept ans plus tard en le remerciant de lui avoir envoyé le volume des *Gedichte* : «Les traductions, malgré les difficultés énormes, me semblent aussi parfaites que possible» ⁽¹³⁾. Ajoutons que le très bon critique et essayiste Franz Blei,

⁽¹⁰⁾ *Monatsschrift für neue Literatur und Kunst*, Berlin, 1897, p. 587.

⁽¹¹⁾ *Die Gesellschaft*, Leipzig 1898, 2. Quartal, p. 608.

⁽¹²⁾ Reinhold GRIMM, *Zur Wirkungsgeschichte Maurice Maeterlincks in der deutschsprachigen Literatur*. In : *RCL* 33, 1959, p. 543.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 543 sv.

d'origine viennoise lui aussi, publia sous le titre de *Balladen* deux traductions dans la revue *Pan*, et surtout n'oublions pas que le jeune Rilke était un admirateur fervent de l'art de Maeterlinck dont il traduisit la chanson «Les sept filles d'Orlamonde».

Vu la gloire précoce de Maeterlinck, qui ne manquait pas de rayonner sur les pays de langue allemande, on peut donc dire que le terrain était bien préparé pour accueillir également les symbolistes belges moins célèbres. En effet la Renaissance des lettres belges qui était en train de prendre forme dans le groupe autour de la revue *Jeune Belgique* et qui trouvait son expression également dans la revue *La Wallonie* piquait à vif la curiosité des lecteurs allemands et autrichiens. Un des tout premiers auxquels on consacrait une attention particulière fut Albert Giraud ; son *Pierrot lunaire* fut présenté et traduit par l'écrivain Otto Erich Hartleben dès 1893. En 1912 encore, Arnold Schönberg crée une composition *Pierrot lunaire* en se servant de textes de Giraud traduits par Hartleben. Dans un compte rendu de l'*Almanach des muses moderne (Moderner Musenalmanach)* publié par Otto Julius Bierbaum où se trouvent les premières traductions de Giraud, le jeune Hofmannsthal met en relief le côté symboliste du poète belge en interprétant le personnage du Pierrot comme l'expression de ce qu'il nomme «le somnambulisme d'un artiste hystérique d'aujourd'hui». Il appelle d'ailleurs son livre tout simplement «das morbide und hübsche Buch eines französischen Symbolisten» (14).

Si Giraud aussi bien que Maeterlinck pouvaient encore être considérés comme des cas individuels, l'ensemble de la nouvelle poésie belge de langue française en tant que phénomène plus ou moins collectif devint bientôt perceptible pour le public allemand lettré. En 1902 Otto Hauser, dont les qualités de traducteur et d'essayiste n'égalait certes pas l'étendue de sa documentation, publia l'anthologie *Die belgische Lyrik von 1880 bis 1900*, accompagnée en guise d'introduction d'une étude détaillée, bien qu'un peu confuse (15).

Les auteurs représentés par des extraits traduits en allemand sont, outre Maeterlinck et Giraud : Emile Verhaeren, Georges Eekhoud, Emile van Arenberg, Georges Rodenbach, Iwan Gilkin, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Grégoire Le Roy, André Fontainas, Fernand Severin, Valère Gille, Georges Marlow et Georges Rency. Le volume est dédié «en signe de haute considération» à Van Lerberghe que Hauser admirait tout par-

(14) Hofmannsthal, *Prosa I*, Francfort, Fischer, 1950, p. 131.

(15) Grossenhain, Baumert & Ronge, 1902.

ticulièrement. En ce qui concerne les textes, il avoue s'être laissé guider par une anthologie belge, celle de Pol de Mont publiée sous le titre *Moder- nités, anthologie des meilleurs poètes belges d'expression française 1880- 1898*. Dans sa préface Hauser met l'accent sur le fait que le mouvement littéraire belge a su s'émanciper des modèles français auxquels il était for- tement redevable au début. Selon lui, c'est grâce à la prépondérance du génie que les poètes belges ont eu la force de se libérer de ces entraves et rejoindre l'âme du peuple. «Bezeichnend ist, dass die jungen Dichter durchaus nicht von Anfang an für eine belgische Sonderkunst kämpften, durch die allein ihre Talente zur vollen Entfaltung gelangen konnten, son- dern sich noch ganz an Frankreich anschlossen. Erst die Uebermacht des Genius hiess die besten unter ihnen diese Fessel abwerfen und fortan ganz aus der Seele ihres Volkes heraus schreiben» (16). L'exemple le plus frap- pant de cette évolution est Verhaeren, que Hauser ne craint pas d'appeler «le poète le plus puissant qui ait jamais écrit en français». C'est une des premières mais non pas la dernière fois qu'une publication allemande ex- prime de telles louanges — certes un peu exagérées — à l'adresse de l'auteur des *Visages de la Vie*.

Cependant en 1902, la renommée de Verhaeren n'en est encore qu'une parmi d'autres. Hauser dit lui-même que le public allemand connaît bien mieux Georges Rodenbach. En effet l'auteur de *Bruges la Morte* sut cap- tiver au-delà de sa mort les âmes germaniques. Dans un article nécrolo- gique, la romaniste Anna Brunnemann caractérise son œuvre de «poésie onirique» dont elle sait apprécier le «charme inexprimable» (17). De plus en plus souvent, on critiquait cependant une certaine monotonie de son in- spiration et le manque d'une évolution tendant à dépasser l'attitude purement introspective. Cette évolution, on put la trouver chez Verhaeren, qui ne tarda pas à supplanter Rodenbach dans l'estime des lettrés allemands.

Comme on sait, la fortune littéraire de Verhaeren est étroitement liée au nom de son ami et traducteur autrichien Stefan Zweig. Dans un cha- pitre de son livre *Stefan Zweig et la France*, Robert Dumont a retracé l'histoire de cette relation qui fut plus qu'une simple amitié littéraire (18). Rappelons-en brièvement quelques faits. Zweig n'est que lycéen quand il lit des premières œuvres de Verhaeren et se met à en traduire des extraits. Par la suite, des liens épistolaires s'établissent entre les deux écrivains.

(16) Hauser, l.c., p. 13.

(17) *Pan*, 5^e année, 1899/1900, p. 55.

(18) *Stefan Zweig et la France*, Paris, Didier, 1967.

En 1902 a lieu à Bruxelles leur première rencontre personnelle. Robert Dumont écrit avec raison que «Verhaeren ne pouvait qu'accueillir avec ferveur cet admirateur enthousiaste, ce disciple passionné, brûlant du désir de propager dans les pays de langue allemande l'œuvre du maître» (19). En 1904, Zweig publie un premier choix de ses traductions (20). L'édition augmentée de 1910 connaît un succès extraordinaire (21). Deux ans plus tard, il donne un choix plus restreint dans la collection populaire des *Insel-Bücher* qui contribue largement à la fortune allemande du poète (22). Zweig a toujours prétendu avoir réellement découvert Verhaeren, et il a su, d'entente avec l'*Insel-Verlag* dirigé par Anton Kippenberg, dans l'idée du public allemand unir son nom à celui du poète de manière quasi définitive. Le succès de ses traductions a rapidement éclipsé les nombreuses autres versions allemandes, notamment celles d'Erna Rehwoldt qui, de 1907 à 1912, n'en publie pas moins de cinq volumes. L'éditeur de Zweig qui seul disposait des droits de traduction empêcha d'ailleurs les publications non autorisées. Ainsi Franz Blei se vit refuser la permission d'éditer un volume de traductions dues à l'écrivain munichois Ludwig Scharf et dut se contenter d'insérer celles-ci dans une petite revue bibliophile dont il était le directeur. Il est intéressant de comparer les versions de Zweig à celles de Scharf et de constater que la qualité de ces dernières n'est nullement inférieure, bien au contraire, que Scharf sut trouver dans de nombreux cas des tournures plus fidèles et plus originales en même temps. Voici le début de *La Révolte*, tirée des *Villes tentaculaires* :

La rue, en un remous de pas,
 De corps et d'épaules d'où sont tendus des bras
 Semble passer volante,
 Et ses fureurs, au même instant, s'allient
 A des haines, à des appels, à des espoirs ;
 La rue en or,
 La rue en rouge, au fond des soirs.

Zweig :

Die Strasse, in einem gurgelnden Schaum
 Von Köpfen und Körpern und Schulterblättern,

(19) Dumont l.c., p. 32 s.

(20) Emile VERHAEREN, *Ausgewählte Gedichte*. In Nachdichtung von Stefan Zweig. Berlin, Schuster & Loeffler, 1904.

(21) Leipzig, Insel 1910 (3^e éd. ib. 1923).

(22) *Hymnen an das Leben*, Insel-Bücherei No. 5, Leipzig, 1912.

D'raus sich verzweigende Arme klettern,
Scheint selbst emporzufliegen
In den wahnsinnstobenden Traum.
Die Strasse wie Gold,
Die purpurnes Abendleuchten durchrollt (23).

Scharf :

Die Strasse im wogenden Treiben von Füßen,
von Leibern und Schultern, draus Arme aufschliessen
wild fuchtelnd wie Aeste, dem Wahnsinn entgegen —
im Fluge scheint sie vorüberzufegen.
Und all ihrem Wüten sind Hass und Geschrei
und Hoffnungsregen untrennbar verkettet —
die Strasse im Goldglanz, die Strasse in Rot,
die Strasse tief in den Abend gebettet (24).

Remarquons par exemple comme le «wogende Treiben von Füßen» — littéralement le «courant agité de pieds» — rend mieux le «remous de pas» de l'original que ne le fait la périphrase «gurgelnder Schaum», «écume bruissante», ou comme Zweig renonce dans sa version aux notions de «haines» et d'«espoirs» que Scharf reproduit exactement («Hass», «Hoffnungsregen»), ou encore dans quelle mesure la conjonction «comme» que Zweig fait intervenir à la fin («Die Strasse wie Gold») nuit à l'image directe employée par Verhaeren («La rue en or»), tandis que Scharf dit «die Strasse im Goldglanz». On constatera d'autre part que Zweig a su rendre adroitement certains éléments onomatopéiques telles les allitérations «rue» — «remous» («Strasse» — «Schaum»); la répétition «La rue en or./La rue en rouge» par contre s'efface chez lui, ce qui n'est le cas chez Scharf («Die Strasse im Goldglanz, die Strasse in Rot»). D'une façon générale il semble que Zweig ait accentué un certain côté pathétique et rhétorique de l'original, et ceci au détriment des qualités évocatrices qu'on pourrait peut-être appeler précisément symbolistes.

L'effort soutenu et enthousiaste de Zweig au service de la personne et de l'œuvre de Verhaeren s'insère dans un mouvement beaucoup plus vaste dont Zweig ne représente qu'un aspect. Il est permis d'affirmer que la grandeur séculaire de Verhaeren fut admise presque à l'unanimité. Si les socialistes prênaient son engagement pour le peuple et les quelques

(23) Emile VERHAEREN, *Ausgewählte Gedichte* (éd. de 1904), p. 66.

(24) *Der Zwiebel-fisch*, eine kleine Zeitschrift für Buchwesen und Typographie, 2^e année, Munich, 1910, p. 47.

éléments de la lutte des classes, les partisans de l'Art pour l'art le réclamaient également pour eux. Quant aux lecteurs bourgeois ils appréciaient le côté intimiste des *Heures claires* et des *Heures du soir*. Stefan George, qui avait délibérément laissé de côté Maeterlinck et Rodenbach, fit entrer plusieurs pièces tirées des *Soirs* — d'ailleurs remarquablement traduites — dans ses *Zeitgenössische Dichter*, et Rilke, qui admirait beaucoup Verhaeren et le connaissait personnellement grâce à l'éducatrice suédoise Ellen Key, le mit pour ainsi dire sur le même plan que les Saintes Ecritures en conseillant à une amie : «Lisez Verhaeren, lisez la Bible, cette merveille ...»⁽²⁵⁾. En 1905 déjà Johannes Schlaf avait consacré une monographie au poète belge ; en 1910 ce fut le tour de Zweig et de ses *Oeuvres choisies d'Emile Verhaeren* dont le tome I est une étude sur l'homme et l'œuvre. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le livre chante les éloges d'un écrivain que le critique et traducteur ne considérait non seulement comme le plus grand artiste de toute son époque, mais aussi comme porte-parole d'un renouveau philosophique, moral et social.

Je voudrais relever ici un élément particulier qui pourra nous guider, au-delà de l'énumération des faits historiques purs et simples, dans quelques considérations finales. Comme c'est le cas chez Hauser, comme le fait également Schlaf et comme le font bien d'autres critiques encore, Zweig se plaît à accentuer chez Verhaeren ce qui selon lui n'est pas français, mais germanique. Je cite Robert Dumont : «A l'opposé d'une poésie française qui, à en croire Zweig, ne vise qu'à l'harmonie, imitant la grâce souple, les lignes délicates du corps féminin, l'art de Verhaeren est viril et nerveux. Là où les Français ne verront chez lui que rudesse germanique, l'Allemand retrouvera avec délices l'écho de ses propres ballades. Aussi Zweig n'hésite-t-il pas à conclure que «plus Verhaeren a évolué aussi bien dans sa personnalité que dans ses vers, plus la mentalité germanique ressort chez lui à travers le vernis français»⁽²⁶⁾.

Ayant étudié les relations entre Verhaeren et Zweig seulement, Robert Dumont n'a pas de conclusion générale à tirer. Quand on situe le livre de Zweig dans son contexte historique, quand on recherche les échos allemands à la poésie de Verhaeren jusque dans les petites revues et les manuels d'histoire littéraire, on ne manque pas d'être frappé par l'uniformité des arguments avancés en faveur de la nouvelle poésie belge et de Verhaeren en particulier. A partir de 1900 environ, il est sans cesse

⁽²⁵⁾ RILKE, *Briefe*, 2^e éd., Francfort, Insel 1966, p. 216 (lettre du 18 janvier 1908 à Mimi Romanelli).

⁽²⁶⁾ Dumont, l.c., p. 69 s (la citation est traduite du livre de Zweig).

question de la supériorité de la race germanique face aux latins, sans cesse l'avènement de la poésie belge est interprété comme la victoire décisive de l'esprit nordique sur le symbolisme d'inspiration française, sans cesse on oppose l'attitude «positive» de Verhaeren au «négalivisme» des décadents parisiens, sa vitalité et la simplicité de son expression lyrique à la faiblesse morale d'un Verlaine et à l'obscurité recherchée d'un Mallarmé. Or il est indéniable que le renouveau littéraire belge de la fin du XIX^e siècle, tout en étant, pour la langue, un phénomène français, est réalisé essentiellement par des écrivains d'origine flamande. Hugo Dyserinck, dans une étude sur *La pensée nationale chez les auteurs flamands d'expression française de la génération de 1880*, relève l'ambiguïté, voire le tragique de cette position et conclut : «A un certain moment, ils (= nos auteurs) allaient se trouver entre deux lignes de force, entre deux expressions de la pensée nationale du XIX^e siècle, qui ne pouvaient être conciliées» (27). Cette ambiguïté a pu servir de prétexte à la critique allemande pour réclamer les poètes belges, et avant tout Verhaeren, pour l'idéologie nationale de cet Empire qui proclamait sa grandeur «de la Meuse jusqu'à la Memel». Du même coup, Verhaeren devait, en tant qu'auteur d'origine germanique, fournir la preuve que le symbolisme français était définitivement dépassé, même sur le plan de l'expression littéraire, et à plus forte raison sur celui de la morale, par les forces de l'avenir.

L'image de Verhaeren qui, en Allemagne avant 1914, commence à se dégager ainsi est certes fautive, mais elle a, dans cette fausseté même, quelque chose d'instructif. Paul Delsemme a constaté à propos de *La querelle du cosmopolitisme en France (1885-1905)* que celle-ci «nous montre d'abord que les échanges littéraires sont, en grande partie, déterminés par les événements politiques» (28). Oui, dans le cas de la fortune des symbolistes belges en Allemagne, ils ont été déterminés également par la politique, ou disons plus exactement par certains facteurs d'ordre politique et social, à savoir le climat de nationalisme et de pangermanisme avant la Première Guerre mondiale. D'ailleurs c'est bien dans le Reich, et non pas en Autriche, que la tendance dont il est question s'est fait fortement sentir ; si les médiateurs ont été parfois autrichiens, comme Zweig lui-même, leur action s'est exercée presque exclusivement en Allemagne et par le truchement de revues et d'éditeurs allemands. Détermination d'ordre

(27) *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague, Paris, Mouton, 1966, p. 315.

(28) *Actes*, I.c., p. 49.

politique donc, mais non seulement de la fortune littéraire en tant que telle, mais également de l'image, ou disons de la représentation des écrivains dont il s'agit. C'est la lecture des poètes, ce sont la qualité, le caractère et les résultats d'une telle lecture qui sont conditionnés par le climat politique et social. Cette remarque peut nous mener à une dernière observation.

Toutes les questions de fortune littéraire s'insèrent dans une problématique plus vaste qui est celle des relations entre l'œuvre et son lecteur, ou, si vous aimez mieux, entre le produit littéraire et son consommateur. Le phénomène que nous appelons la fortune d'un écrivain doit être considéré par rapport à ce qu'un public déterminé attend de lui. Elle correspond totalement ou partiellement au cadre établi par les lecteurs ; autrement dit : ce public est comme un écran sur lequel l'œuvre est projetée et qui, de par son caractère propre, est à même d'en transformer ou du moins d'en influencer l'image. L'exemple des symbolistes belges dans les pays de langue allemande nous montre une déformation souvent fondamentale des auteurs dont on prétendait pourtant saisir l'essence profonde. En fin de compte, les caractéristiques proprement symbolistes semblent être celles qui intéressaient le moins le public bourgeois de l'Allemagne de Guillaume II. A quelques exceptions près, dont George, mais pour qui le symbolisme belge restait toujours un peu en marge et qui suivait davantage l'exemple de Mallarmé, Verhaeren et les poètes de la *Jeune Belgique* servaient plutôt à affirmer certaines idées nationalistes qu'à un examen critique de la propre situation littéraire, même s'il est indéniable que le côté pathétique de Verhaeren, tel qu'il a été rendu par Zweig, a exercé par la suite une influence non négligeable sur l'expressionnisme naissant.

D'autre part, il serait trop facile de nous contenter d'insister sur la déformation dont s'est accompagnée la fortune des symbolistes belges dans les pays de langue allemande. Il faudrait tâcher de résoudre le problème dans quelle mesure les symbolistes belges eux-mêmes sont responsables de l'image que l'Allemagne a pu se faire d'eux. L'étude des relations entre les œuvres et leur public, dont je n'ai présenté d'ailleurs qu'un aspect fort restreint, devrait se compléter par une étude en sens inverse, du public à ses œuvres. Ainsi serait rétabli le cercle dialectique que nous avons apparemment quitté en considérant, sans doute à tort, la fortune littéraire comme un phénomène unilatéral.

Le message doctrinal du Symbolisme français

par M. Paul Delsemme

L'École symboliste eut la vie brève. Constituée vers 1886 par des disciples de Mallarmé, de Verlaine et de Villiers de l'Isle-Adam, elle reçut son corpus doctrinal en 1889 avec *la Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice et son maximum de publicité en mars-juillet 1891, lorsque Jules Huret, collaborateur de *l'Echo de Paris* et fondateur du reportage expérimental, mena sa vaste enquête sur l'évolution littéraire. Mais dès 1891, Jean Moréas, qui, cinq ans auparavant, avait publié dans le *Figaro* le premier manifeste de l'École et avait revendiqué pour les poètes du renouveau l'appellation de Symbolistes (plus juste, selon lui, que celle de Décadents), se détourna de ses compagnons et fonda avec Charles Maurras l'École romane qui, par opposition à l'orientation «septentrionale» du cosmopolitisme symboliste, entendait revenir aux sources grecques et latines, à Ronsard et à Racine. A partir de 1895, les désaffections se multiplièrent. Dans *la Plume*, revue d'obédience symboliste, Adolphe Retté attaqua violemment Mallarmé. Vers le même moment, une campagne contre le libre-échange littéraire se déclencha, confondant dans ses attaques Cosmopolites et Symbolistes, accusés de complicité. Les critiques se précisèrent, de plus en plus agressives. On reprocha à l'École symboliste de s'être choisi des parrains étrangers, notamment Richard Wagner, de se complaire dans un hermétisme contraire au génie français, de séparer l'art et la vie, d'ignorer les réalités sociales.

Créée en 1897, l'École naturiste, animée par Saint-Georges de Bouhéliér et Maurice Le Blond, reprit à son compte les griefs majeurs des adversaires des Symbolistes. Le Naturisme était une réaction véhémente contre l'intellectualisme et les artifices des poètes symbolistes, contre leur internationalisme littéraire et leur indifférence à l'égard des aspects poétiques de la réalité quotidienne. Les nouveaux venus menaient la lutte au nom de la sensibilité, de la nature et de la tradition populaire. A l'École symboliste, ils opposaient leurs écrivains de prédilection : Francis Jammes, à l'inspiration bucolique, Emile Verhaeren, le poète des *Villes ten-*

taculaires, Jean-Jacques Rousseau, Zola et Verlaine. Il ne faut pas perdre de vue que l'œuvre poétique de Verlaine tentait de réconcilier la littérature et la vie. Une réflexion de Maurice Barrès pourrait tenir lieu de commentaire à la sympathie qu'éprouvaient les Naturalistes pour l'auteur de *Sagesse*. Au Banquet Verlaine, en 1911, Charles Morice avait tenu une fois de plus à réunir dans le même hommage Verlaine, Mallarmé et Villiers. Le 19 février, Barrès notait dans ses *Cahiers* : «Charles Morice continue d'associer au nom de Verlaine ces deux noms de Villiers et de Mallarmé. Je n'en suis pas. Voilà des années, pour ma part, que j'ai fait la division. Mais il est stérile de contredire : laissons Villiers et Mallarmé où je ne sais rien retenir, et faites-moi seulement parler de cette source qu'épanche encore sur la pente du Parnasse le vieux satyre étonnant de jeunesse ...».

L'histoire de l'École symboliste s'inscrit donc entre des dates assez rapprochées : 1886-1897. On doit même se demander si le terme *école*, étiquette posée à la légère par des contemporains férus de classification, correspondait à une réalité, reflétait une prise de conscience, traduisait une adhésion. Maints poètes nièrent l'existence du groupe symboliste auquel on les rattachait. Jules Huret recueillit de curieuses déclarations. Charles Morice, qui passait alors pour être le «cerveau» du Symbolisme, se montra catégorique. L'École symboliste? interrogeait-il : «Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas». Henri de Régnier, fidèle des «mardis» de Mallarmé, voyait dans cette école «un refuge où s'abritent provisoirement tous les nouveaux venus de la littérature», et rien de plus. Verlaine fit le sourd : «Le symbolisme? ... comprends pas ... Ça doit être un mot allemand ...». Réactions à mettre au compte de l'individualisme intransigeant d'artistes qui entendaient défendre leur autonomie et refusaient de se reconnaître une parenté intellectuelle ou esthétique.

Cependant, cette École dont l'existence même était contestée a laissé un message doctrinal. Un message qui ne s'est pas perdu et qui, malgré la crise des valeurs symbolistes entre 1895 et 1910, n'a jamais cessé de féconder l'esthétique littéraire. Symbolisme pas mort : je me propose de montrer qu'il survit dans quelques-unes des conceptions fondamentales de l'art contemporain.

En vérité, le message du Symbolisme ne peut être reconstitué intégralement à partir des écrits doctrinaux laissés par la génération de 1885. Il convient de remonter aux origines romantiques de la doctrine et de l'inspiration de cette génération. Les Symbolistes ont dit ce qu'ils devaient à Chateaubriand et à Lamartine, qui créèrent la langue de l'inef-

fable, à Vigny, qu'ils rapprochaient de Mallarmé, à Senancour, analyste du mal de vivre, au Hugo des *Contemplations*, à Sainte-Beuve, qui annonça Baudelaire en imaginant un lyrisme original, fondé sur la théorie des correspondances, aux romans swedenborgiens de Balzac, à Aloysius Bertrand, qui imposa à la prose la cadence du vers, à Théophile Gautier, resté indéfectiblement fidèle à la théorie de l'art pour l'art, à Gérard de Nerval, qui concevait la poésie comme une expérience de nature mystique ... Le renouveau poétique, à la fin du siècle, prolongeait des tendances essentielles du Romantisme : la nostalgie de l'infini, le goût du mystère, la conviction que l'intuition est supérieure à la raison, la préoccupation de la vie intérieure, le recours aux procédés suggestifs, le mépris du réalisme, l'horreur du conformisme, le culte du moi. Mais, dans son ensemble, le Romantisme français opéra surtout dans le domaine de la forme. Soucieux de briser les contraintes classiques, il s'aventura moins loin que les Romantiques anglais et allemands sur les voies menant aux sources de l'état poétique. Le Symbolisme eut l'audace qui lui manqua.

La doctrine symboliste peut être ramenée à quelques idées maîtresses qui donnent la clef non seulement des œuvres novatrices de la fin du XIX^e siècle, mais aussi des caractéristiques dominantes de l'art de notre temps.

1^o L'époque réaliste et positiviste avait vu dans la connaissance rationnelle et scientifique l'aboutissement de toute recherche intellectuelle. A la fin du XIX^e siècle, on s'avisa des limites et des défaillances de la méthode expérimentale. En 1889, dans un retentissant article de la *Revue des Deux Mondes*, Brunetière proclamait « la faillite de la science » ; plus exactement, il dénonçait la faillite des espoirs que les positivistes avaient mis dans la science. La nouvelle génération littéraire ne prisait guère le critique dogmatique de la très conservatrice *Revue des Deux Mondes*, mais elle le rejoignait quand elle reprochait aux savants positivistes leur impuissance à répondre aux questions fondamentales et les accusait d'avoir déconsidéré l'intuition en tant que mode de connaissance. Elle annonçait comme très proche le moment où la science, repentante, confesserait ses erreurs et renoncerait à ses partis pris. Paul Adam prophétisait : « L'époque à venir sera mystique. Et le plus étonnant du miracle, c'est que la science elle-même, cette fameuse science positive et matérialiste, qui renia l'orthodoxie, cette science elle-même viendra humblement annoncer la découverte du principe divin apparu au fond de ses creusets, dans les artifices de ses prismes, sous l'ondoisement de ses cordes acoustiques, dans les spasmes de son éther électrique » (1).

(1) Préface de Paul Adam à l'opuscule de Georges Vanor, *L'Art symboliste*. Paris, Vanier, 1889.

Que faut-il donc substituer à la science défaillante, muette lorsqu'on l'interroge sur le sens de la destinée humaine? Les idéalistes de la fin du siècle répondaient : l'art, en pensant plus volontiers à la poésie, domaine artistique privilégié, également ouvert aux idées, aux sentiments et aux sensations. Ils attribuaient à la poésie une fonction réservée jusque-là aux philosophies et aux religions : «La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle», écrivait Mallarmé en 1886 ⁽²⁾. La même année, Maurice Barrès, alors très lié avec Teodor de Wyzewa et d'autres représentants de la renaissance idéaliste, faisait entendre le même son de cloche : «Le suprême effort de toute intelligence est une métaphysique, que chaque art exprime selon ses procédés propres» ⁽³⁾. Dans *la Littérature de tout à l'heure* (1889), que les contemporains accueillirent comme l'exposé le plus complet de la doctrine symboliste, Charles Morice affirmait que l'art est essentiellement «l'aspect en beauté» des idées religieuses d'une race ou d'une époque ; qu'il appartient aux artistes de traduire l'irrésistible appel des âmes vers l'absolu, «ce songe dont nous ne pouvons nous dépandre quoique nous ne puissions davantage le pénétrer» ; que les religions, les métaphysiques, les légendes, les mythes et même les traditions occultistes sont, par conséquent, «les communes et seules sources de l'Art» ⁽⁴⁾. Comme la plupart des Symbolistes, Morice entendait le mot *religieux* dans son sens le plus large, le plus abstrait : Dieu, disait-il, «c'est le lieu métaphysique des idées» ⁽⁵⁾. Une conviction unissait les Symbolistes, quelles que fussent leurs options philosophiques personnelles : il existe un mystère de l'univers, et ce mystère, il s'agit pour l'artiste de l'appréhender et de le sonder ; la méditation sur le problème de la destinée et l'analyse des états d'âme créés par la réflexion métaphysique constituent la fin première et dernière de l'art. C'est l'idée fondamentale du Symbolisme.

La poésie, telle que l'ont comprise la plupart des Symbolistes, est à la fois un mode de connaissance et une métaphysique : un mode de connaissance, puisqu'elle se propose d'explorer les mystères du macrocosme et du microcosme ; une métaphysique, puisqu'elle part de la supposition qu'il

⁽²⁾ Stéphane MALLARMÉ, *Définition de la poésie*, dans *La Vogue*, juillet 1886.

⁽³⁾ Maurice BARRÈS, *L'Esthétique de demain : l'Art suggestif*, dans *De Nieuwe Gids*, janvier 1886.

⁽⁴⁾ Charles MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889 (p. 31).

⁽⁵⁾ Charles MORICE, *Du Sens religieux de la poésie*. Genève, Eggimann ; Paris, Vanier, 1893 (p. 13).

existe derrière le monde visible un autre monde, dérobé aux regards du commun, mais accessible aux initiés, aux «voyants».

Cette conception était lourde de conséquences. Si la littérature est chargée — avec les autres arts — d'étancher la soif d'absolu qui tourmente l'âme humaine, elle prendra forcément un accent dramatique, pascalien ; elle engendrera ce que Miguel de Unamuno devait appeler «le sentiment tragique de l'existence». — Essayant d'atteindre une signification cachée et, par là, s'apparentant à la démarche mystique, la poésie revêt un caractère sacré. Or, comme l'avait dit Mallarmé dans une page de jeunesse, «toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère» (6). La forme obscure, voire sibylline, réservera la poésie aux initiés et détournera les profanes. C'est à l'époque symboliste que la poésie hiéroglyphique reçut ses lettres patentes.

Qu'on approuve ou non l'orientation métaphysique de la littérature (7), il reste que les grands écrivains de notre siècle (de Claudel à Bernanos, de Gide à Camus et à Sartre, de Valéry à Saint-John Perse, de Proust à Malraux) ont évoqué, de préférence aux autres, les questions qui assaillent l'homme en présence des énigmes éternelles. Chrétiens, agnostiques, athées, poètes, romanciers, dramaturges, ils ont témoigné de la même obsession. Ce changement de direction caractérise plus sensiblement le roman : les problèmes sociaux, pôle d'attraction des Naturalistes, n'ont pas retenu les romanciers les plus significatifs du xx^e siècle, qui les ont abandonnés à des auteurs de bonne volonté, mais de second plan (comme Gilbert Cesbron), et au cinéma populaire, toujours en retard d'une révolution artistique. Que le romancier contemporain se réfère ou non à une puissance divine, l'évocation de la condition humaine se développe dans un climat de tension dramatique, et même les solutions positives sont imprégnées d'une lucidité sans illusion.

2° La deuxième idée-clé dérive de la première. Expression du sens mystérieux de l'existence, la poésie ne saurait en aucune manière user d'un langage simple, univoque, désignant clairement les objets ou les concepts. Le langage poétique n'a pas à préciser, à expliquer. On ne décrit pas une entrevision, on ne traduit pas l'ineffable : ce qui ne pourrait être dit en clair doit être suggéré. Suggérer, et non pas nommer, narrer ou décrire.

(6) S. MALLARMÉ, *L'Art pour tous*, dans *L'Artiste*, 15 septembre 1862.

(7) «Mais, quand la poésie se pose en concurrente à la fois de la métaphysique philosophique et du mysticisme religieux, elle commet une faute de tact en même temps qu'un abus d'orgueil» (René WALTZ, *La Création poétique*. Paris, Flammarion, 1953, p. 11).

C'est une des grandes découvertes du Symbolisme. Mallarmé déclara à Huret : «*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est la parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements» (4).

L'esthétique de la suggestion dérive logiquement de quelques conceptions propres au Symbolisme. Il y a tout d'abord, héritée des vieilles métaphysiques et transformée par Baudelaire en évangile artistique, la théorie de l'universelle analogie : dans le grand tout qui est un, il existe d'innombrables correspondances entre le monde (visible) des apparences et le monde (invisible) des essences, entre le macrocosme (la nature) et le microcosme (l'âme) ; toute chose a donc un double sens, toute chose est symbole et hiéroglyphe. Le poète a pour vocation de déchiffrer la signification cachée ; mais guidé par sa seule intuition au sein du mystère difficilement pénétrable, il devine plutôt qu'il ne comprend, il entrevoit plutôt qu'il ne voit. Il ne pourrait prêter une expression claire à ce qui demeure obscur, donner un contour net à ce qui reste voilé : il se borne à suggérer. Il y a ensuite la conception, chère à Mallarmé, selon laquelle la poésie doit être interdite aux non-initiés, tout comme la musique n'est pas comprise sans une éducation musicale ; s'il est admis que le poème s'adresse uniquement à des élus et que le lecteur doit mériter la joie de l'art par un travail de création pareil à celui du poète, il va de soi que le langage demeure en deçà de ce que l'auteur pense, éprouve, sent. Il y a enfin cette conviction que le poète n'a pas à rendre explicitement — le pourrait-il d'ailleurs ? — ses pensées les plus intimes, ses sentiments les plus délicats, ses sensations les plus raffinées. Par les procédés qui suggèrent au lieu de développer, il cherche à se glisser dans la sensibilité du lecteur ; il lui suffit d'éveiller en elle des échos assoupis. C'est le secret de l'art nouveau : «Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie», a dit Rimbaud dans les *Illuminations*.

Cette esthétique a réformé le goût ; il est incontestable qu'elle a marqué profondément l'art contemporain, en particulier la poésie et la peinture. Elle a influencé aussi le théâtre. Les premiers théoriciens du Symbolisme

(4) Jules HURET, *Enquête sur l'Evolution littéraire*. Paris, Fasquelle, 1891 (p. 60).

considéraient l'art dramatique comme un genre inférieur. En 1887, Téodor de Wyzewa, ayant affirmé : «L'esprit, à mesure qu'il se développe, a sans cesse davantage besoin, pour sentir vivante une œuvre d'art, de la recréer lui-même entièrement ; et il faut pour cela que, sans cesse davantage, les signes employés par l'artiste pour nous traduire sa pensée diffèrent, dans leur apparence extérieure, des choses qu'ils signifient», constatait que le théâtre de son temps ne satisfaisait pas cette exigence et, pour cette raison, le rejetait du domaine de l'art⁽⁹⁾. Pas un mot des dramaturges contemporains dans *la Littérature de tout à l'heure* : Charles Morice, comme Huysmans dans *A Rebours*, manifestait son désaccord par un silence méprisant. L'École symboliste allait-elle assister, indifférente, à l'agonie du théâtre ? Elle se devait de ramener à la vie, c'est-à-dire à l'art, un genre que sa doctrine était susceptible de ranimer. Mais à l'exception de Maeterlinck, en qui elle salua le messie, et de Claudel, qu'elle négligea, elle ne parvint pas à entraîner de grands dramaturges dans son sillage. Les auteurs ne donnèrent pas l'impulsion décisive à la réforme théâtrale souhaitée par les Symbolistes ; cette réforme se prépara sur quelques scènes d'avant-garde gagnées à l'esthétique suggestive : le Théâtre d'Art (1890-1892), qu'animait Paul Fort, le Théâtre de l'Œuvre, fondé par Lugné-Poe en 1893 et, ultérieurement, le Théâtre des Arts, que Jacques Rouché inaugura en 1910. L'action de ces pionniers, bientôt confrontée avec les conceptions hardies dont s'inspiraient, en Russie, Stanislavski, Meyerhold et Dantchenko, en Allemagne, Reinhardt, Fuchs et Erler, en Angleterre, Gordon Craig et Granville Barker, aboutit à la grande rénovation scénique que Jacques Copeau entreprit en 1913 sur le «tréteau nu» du Vieux-Colombier. Collaborateur de *l'Ermitage*, ami de Gide et de Suarès, Copeau avait passé sa jeunesse dans un milieu littéraire où les valeurs symbolistes restaient honorées. L'esthétique suggestive lui fournit le principe de ses mises en scène, où un décor très dépouillé et des jeux de lumière appropriés créaient l'atmosphère. La leçon de Copeau ayant touché de nombreux disciples (Jouvet, Dullin, Dasté, etc.), qui, à leur tour, formèrent ou influencèrent des animateurs dynamiques et rayonnants (notamment Barrault et Vilar), on peut dire que le théâtre d'aujourd'hui continue à exploiter un fonds d'idées hérité du Symbolisme.

3^o Métaphysique et suggestive, la poésie doit forcément renoncer au réalisme. Déjà, les Romantiques et Baudelaire avaient rejeté l'art qui se borne à reproduire les apparences sensibles. Les Symbolistes confirmèrent la condamnation du réalisme, illusoire et inutile : illusoire, puisqu'il sup-

(9) Teodor DE WYZEWA, *Les Livres*, dans la *Revue Indépendante*, août 1887, p. 152.

pose que deux individus perçoivent les objets de la même façon ; et inutile, puisqu'il consiste à doubler la nature. En art, il n'y a pas de vérité externe ; c'est ce que Morice, en 1889, essayait de démontrer : « L'aspect photographique des choses, outre qu'il est matériellement faux, n'est que le sujet de l'œuvre d'art ; l'œuvre d'art commence où cet aspect s'arrête, elle est dans l'au-delà de cet aspect, et cet au-delà est dans l'âme de l'artiste ... A rigoureusement parler, il n'y a pas de description exacte possible. Outre que deux paires d'yeux ne voient que très initialement de même, la reproduction exacte de la nature serait un péché inutile : un péché, puisque ce serait la doubler, — inutile, puisqu'elle *est* et puisque l'*utile*, en Art, c'est le Nouveau : le plus loin, le plus intense. — Or, il n'y a de nouveau que le sentiment de l'artiste, l'impression personnelle qu'il reçoit de l'universelle nature. — L'Art est donc essentiellement subjectif. L'aspect des choses n'est qu'un symbole que l'artiste a la mission d'interpréter. Elles n'ont de vérité qu'en lui, elles n'ont qu'une vérité interne » (10).

Après les Symbolistes, la poésie — j'entends la poésie de qualité — n'est plus jamais revenue au lyrisme objectif que les Parnassiens avaient voulu ressusciter. Les Surréalistes, en fondant le poétique sur l'onirique et l'irrationnel, ont confirmé la priorité du subjectif sur l'objectif. La conversion du roman et du théâtre a été plus lente et moins complète. Mains romanciers et dramaturges de naguère et d'aujourd'hui (des auteurs considérables : Romains, Roger Martin du Gard, Duhamel, Lacretelle, etc.) sont restés fidèles à la tradition réaliste du XIX^e siècle ; mais il s'est trouvé d'autres romanciers et dramaturges (non moins considérables : Gide, Claudel, Julien Green, Bernanos, Giraudoux, Céline, Ionesco, Beckett, etc.) pour engager le roman et le théâtre dans une direction qui, maintenant, semble irréversible : cette direction est celle de la poésie, qui présente le monde extérieur vu à travers un tempérament, recréé par une vision personnelle.

4° Les Symbolistes insérèrent dans leur *credo* la théorie de l'art pour l'art, clef de voûte de la poétique de leur maître Baudelaire. En dehors de la Beauté (qu'ils gratifiaient de la majuscule), ils ne voyaient rien à quoi l'art pût être soumis. Cet article de leur doctrine dressa contre eux tous les partisans de la littérature interventionniste.

L'art pour l'art, de nos jours, compte-t-il encore des champions aussi résolus que les Symbolistes de 1890 ? Je ne crois pas. Mais, par une sorte d'équilibre, l'art social ne trouve plus de parrains dont le prestige soit comparable à celui de Zola. A notre époque, la littérature de qualité — en

(10) Charles MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, pp. 165-166.

Occident, du moins — répugne à servir des fins exclusivement matérielles ; elle accepte de s'engager, mais elle exige que les valeurs idéologiques qu'elle défend s'inscrivent dans un contexte moral ou métaphysique. Il y a là un sens de la dignité artistique qui rappelle le respect dont Mallarmé et ses disciples entouraient la poésie.

5° Puisque la poésie est, par essence, l'interprétation personnelle de l'aspect des choses, la traduction d'une vérité interne, le poète ne peut, selon les Symbolistes, se contenter des moyens d'expression que la routine a usés ; pour ne pas trahir l'originalité de ses pensées, de ses sentiments, de ses sensations, il lui faut inventer un langage adéquat. Tout en bannissant de la poésie ce qui est « d'universel reportage », Mallarmé n'allait pas jusqu'à recommander l'emploi d'une langue neuve ; mais il préconisait de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Il entendait par là l'exploitation des inépuisables ressources du vocabulaire et de la syntaxe, les agencements qui créent un rythme musical suggestif, les alliances qui produisent des effets insolites et renouvellent l'imagerie poétique. Plus audacieux, Rimbaud rêva, au cours d'une crise, d'une langue capable de « fixer des vertiges » et « accessible à tous les sens ». Inventeur d'un verbe poétique constitué d'images mentales qui libèrent les mouvements de révolte et les forces du subconscient, l'auteur des *Illuminations* dépassait le Symbolisme et préparait la voie au Surréalisme, qui, d'ailleurs, reconnut en lui d'un des siens.

6° « L'*utile*, en Art, c'est le Nouveau : le plus loin, le plus intense », disait Charles Morice, formulant un autre principe essentiel de l'esthétique symboliste. L'artiste a pour obligation de poursuivre sans arrêt sa quête du nouveau. Ce n'est pas en se soumettant aux traditions et aux préceptes qu'il répond à sa vraie vocation. Il doit être sans cesse en projet. Peu importent les risques : il cherche le neuf, l'inédit, l'inouï, non pas le succès. « L'un des éléments de l'Art est le Nouveau, — élément si essentiel qu'il institue presque à lui seul l'Art tout entier, et si essentiel que, sans lui, comme un vertébré sans vertèbres, l'Art s'écroule et se liquéfie dans une gélatine de méduse que le jusant délaisse sur le sable », écrivait Remy de Gourmont, faisant écho à Morice ⁽¹¹⁾. Élément capital de la doctrine symboliste, destiné à prolonger indéfiniment ses effets, puisqu'il introduit dans les arts le principe de la révolution permanente. Pour l'avoir ratifié, notre siècle n'éprouve plus les furieuses préventions d'autrefois contre l'artiste qui innove et qui, en innovant, obéit à l'une des grandes lois de l'art et de la vie.

(11) Remy DE GOURMONT, *Le Symbolisme*, dans *La Revue blanche*, 1892, p. 321.

7° Ce n'est pas dans l'univers des apparences que l'artiste fera moisson de nouveauté, mais dans les profondeurs de son moi où il recueillera des images imprévues, des formes insolites, des rythmes inouïs. L'épanouissement de la vie intérieure est la condition de l'originalité en art. Dans le moi profond se recréent, à la fois, la vie et les moyens d'expression qui la suggèrent. Donc, pousser l'analyse du moi à l'extrême ... Gustave Kahn, en 1886, commentait ce point de vue : « Nous voulons substituer à la lutte des individualités la lutte des sensations et des idées et pour milieu d'action, au lieu du ressassé décor des carrefours et des rues, totalité ou partie d'un cerveau. Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament) » (12). Vers le même temps, Teodor de Wyzewa lançait l'idée d'un roman où les êtres, les choses et les événements eussent été perçus à travers la sensibilité d'un personnage unique ; le discours intérieur de ce personnage aurait constitué à lui seul le récit (13). Un intime de Wyzewa, Edouard Dujardin, s'inspira de cette conception romanesque révolutionnaire pour composer une œuvre étrange, dont la nouveauté ne fut guère ressentie par les contemporains, *Les Lauriers sont coupés* (14), première esquisse du roman se déroulant comme un monologue intérieur (« stream consciousness novel ») et, de l'aveu même de James Joyce, la source d'*Ulysses* (15). Une fois de plus, nous voyons les Symbolistes frayer la voie à la postérité. Conseillant d'explorer le moi jusque dans ses replis les plus cachés et les plus mystérieux, jusque dans le *subconscient*, ils signalèrent à la curiosité des futures générations de poètes, de romanciers et de dramaturges un domaine à peine défriché et quasi inépuisable. Le mouvement surréaliste doit à l'École symboliste presque autant qu'à Freud : André Breton a reconnu cette double dette (16).

8° De la musique avant toute chose.

Ainsi commence le fameux *Art poétique* de Verlaine (composé à Mons en 1874, révélé seulement en 1882). Ce vers ne signifie pas que la musique est le premier des arts ; il s'adresse aux poètes pour leur recom-

(12) Dans *L'Événement*, 28 septembre 1886 (texte cité par Paul Adam dans *La Vogue*, 4-11 octobre 1886).

(13) Teodor DE WYZEWA, *Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886*, dans la *Revue Wagnérienne*, 8 juin 1886.

(14) Publié dans la *Revue Indépendante* en 1887, cet ouvrage parut en volume l'année suivante.

(15) Voir Edouard DUJARDIN, *Le Monologue intérieur* (Paris, Messein, 1931) et la préface de Valéry Larbaud à la réédition des *Lauriers sont coupés* (Paris, Messein, 1925).

(16) Voir notamment *Entretiens* (passim).

mander de concevoir leurs poèmes non comme des architectures (ce que firent les Classiques), non comme des œuvres plastiques (ce que faisaient les Romantiques et les Parnassiens), mais comme une mélodie. De tous les arts, la musique est celui qui décrit le moins et suggère le plus. C'est pourquoi le poète doit rechercher les effets musicaux. Le Symbolisme se montrait conséquent avec lui-même : ayant mis l'accent sur le caractère essentiellement suggestif du langage poétique, il était amené à rapprocher la poésie et la musique.

Wyzewa, s'inspirant de Schopenhauer, faisait le départ entre la littérature «notionnelle» et la littérature «émotionnelle». Cette dernière, il l'appelait aussi «littérature musicale», parce qu'elle tire parti de la signification émotionnelle dont les syllabes et les rythmes verbaux se sont peu à peu chargés au cours des âges ; pour lui, cette littérature musicale, c'était «la poésie véritable», indifférente au sujet notionnel, faite uniquement de la musique émotionnelle qu'engendrent les syllabes et les rythmes assemblés de façon heureuse. «Poésie pure» (17).

Wyzewa avait adopté une position en pointe. Il reste que toute la littérature européenne de l'époque symboliste a voulu substituer une prosodie mélodieuse et libérée à la prosodie traditionnelle, moins harmonieuse et plus contraignante : tendance universelle, également sensible chez les Allemands Stefan George et Rainer Maria Rilke, chez l'Autrichien Hugo von Hofmannsthal, le Russe Alexandre Blok ou l'Irlandais Yeats. Pour tous ces poètes, la recherche de la musicalité n'était pas une fin en soi. Leur préoccupation majeure était d'arriver à une forme jaillissante, expression totale de la subjectivité.

9° Impressionnés par sa doctrine esthétique autant que par son œuvre musicale, les Symbolistes français mirent Wagner au même rang que leurs maîtres en poésie. Sur la foi des commentaires déformants de Wyzewa (18), ils virent en Wagner le précurseur d'une idée qui leur était chère ; à vrai dire, une utopie : la synthèse de tous les arts dans chaque art. «Ce siècle laborieux qui nous enfanta, est une époque de synthèse», proclamait Paul

(17) Une trentaine d'années avant l'abbé Bremond, Wyzewa usait déjà de cette expression (*Revue Wagnérienne*, 8 juin 1886 ; *Nos Maîtres*, p. 47).

(18) Pour Wagner, c'était par l'union de la musique, de la pensée et de la danse que se réaliserait l'art total. Dans ses articles de la *Revue Wagnérienne* (1885-1886), Wyzewa a changé cela : alors que Wagner considérait la peinture comme un art auxiliaire, le jeune théoricien l'a substituée à la danse. Par ce coup de pouce, il réunissait les trois éléments du composé humain : la sensation, que les arts plastiques s'attachent à rendre ; la notion (l'idée), à laquelle correspond la littérature ; l'émotion, qui s'exprime par la musique.

Adam en 1889. Maint symboliste rêvait, avec Charles Morice, de «suggérer tout l'homme par tout l'art» : formule admirablement ramassée, groupant trois conceptions des jeunes doctrinaires (l'esthétique suggestive ; la nécessité de considérer la nature humaine dans sa totalité — pensée, sentiment, sensation — ; la synthèse artistique, c'est-à-dire l'art total). Mais ce programme était trop ambitieux. Les Symbolistes n'en réalisèrent qu'une partie : l'union de la poésie et de la musique, et l'union de la prose et du vers. Comme on sait, c'est à l'École symboliste, à Gustave Kahn en particulier, que revient le mérite d'avoir imposé le vers-librisme. D'autre part, les novateurs de 1885 approfondirent les expériences d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire dans le domaine du poème en prose. Bref, ils libérèrent totalement l'inspiration poétique des contraintes de la versification traditionnelle. La poésie cessa d'être confondue avec la forme versifiée ; et le vers classique se trouva brisé, assoupli, métamorphosé. En 1912, Remy de Gourmont soulignait l'importance de cette révolution : «Il est, en poésie, un résultat tangible de l'effort du Symbolisme : le brisement du vers. On ne fait plus le vers français comme Sully-Prudhomme, cela est certain. La césure est abolie et ne vit que par hasard, par habitude, en vue d'un effort particulier. Le nombre exact des syllabes n'est plus nécessaire à la mesure du vers ; les muettes comptent ou ne comptent pas, selon la musique que l'on veut dessiner. La rime riche semble parodique, on ne prend plus au sérieux «ce bijou d'un sou» ; les vers à la Banville semblent à nos oreilles lasses, ou trop raffinées pour se plaire aux sons pleins de cuivre, construits sur de laborieux bouts-rimés. Même la simple assonance nous satisfait mieux, et la surprise nous charme davantage des sons un peu dispareils que la concordance tapageuse des coups de cymbale. Enfin la division des rimes en masculines et féminines apparaît telle qu'une puérole hérésie phonétique [...]. La versification parnassienne est aussi loin de nous que la versification latine» (19).

10° De la fusion de la poésie et de la musique, Paul Valéry faisait la caractéristique dominante, essentielle, du Symbolisme : «Ce qui fut baptisé le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de «reprendre à la Musique leur bien». Le secret de ce mouvement n'est pas autre. L'obscurité, les étrangetés qui lui furent tant reprochées, l'apparence de relations trop intimes avec les littératures anglaise, slave ou germanique, les désor-

(19) Remy DE GOURMONT, *Souvenirs du Symbolisme*, publiés dans le journal *Le Temps* et repris dans *Promenades littéraires* (4^e série).

dres syntaxiques, les rythmes irréguliers, les curiosités de vocabulaire, les figures continuelles ..., tout se déduit facilement sitôt que le principe est reconnu. C'est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s'en prenaient à ce pauvre mot de *Symbole*. Il ne contient que ce que l'on veut ; si quelqu'un lui attribue sa propre espérance, il l'y retrouve ! » (20).

A en croire Valéry, la notion de symbole ne fournit donc pas la clef de la poésie dite symboliste ! Cette opinion, paradoxale à première vue, apparaît comme très défendable lorsqu'on explore la doctrine du Symbolisme, telle qu'elle fut exposée par les théoriciens et les critiques les plus significatifs de la génération de 1890. Au vrai, le symbole reçut presque autant de définitions qu'il y eut de Symbolistes pour en parler. Pour certains d'entre eux (pour un Moréas, par exemple), le symbole restait ce qu'il est dans la tradition : une figure de style, une sorte de métonymie. Si l'on s'en tient à cette définition, qui est celle de la vieille scolastique, toute poésie métaphorique est symbolique, et par le mot symbole on n'a rien expliqué. D'autres écrivains de l'École symboliste confondaient symbole avec allégorie ou mythe. Si l'on adopte cette conception, il faut admettre que le symbolisme est aussi ancien que la poésie religieuse et la poésie philosophique ; le mot symbole, dans ce cas, couvre tant de choses que, une fois de plus, il ne se précise pas.

Esprit sagace, Albert Mockel comprit qu'il fallait faire une distinction nette entre symbole et allégorie. Il s'y employa dans ses précieux *Propos de littérature*, publiés en 1894 :

« L'allégorie, comme le symbole, exprime l'abstrait par le concret. Symbole et allégorie sont également fondés sur l'analogie, et tous deux contiennent une image développée.

Mais je voudrais appeler allégorie l'œuvre de l'esprit humain où l'analogie est artificielle et extrinsèque, et j'appellerai symbole celle où l'analogie apparaît naturelle et intrinsèque.

L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite préconçue ; elle serait aussi la représentation convenue — et par cela même explicite — de cette idée, comme on le voit dans les attributs des héros, des dieux, des déesses, lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention.

Au contraire, le symbole suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes ».

(20) *Variétés I*, p. 95.

Autrement dit : l'allégorie est la représentation conventionnelle de concepts parfaitement clairs ; le symbole, de nature intuitive, participe au mystère même de l'idée, du sentiment, de l'état d'âme qu'il évoque. Deux vers de Baudelaire pourraient mettre en lumière cette différence : «Le Poète est semblable au prince des nuées» (*L'Albatros*) se rattache à l'expression allégorique ; «Je suis un cimetière abhorré de la lune» (*Spleen*) est une image qui contient les caractéristiques du symbole.

En écartant toute confusion entre les deux termes, Mockel se fondait sans doute sur une théorie des Romantiques allemands, qu'il avait beaucoup pratiqués. Selon Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis, l'allégorie n'est qu'un jeu de l'esprit, tandis que le symbole appartient à la création inconsciente.

Plus tard, Mockel proposa pour le symbole une définition moins savante, plus souple et plus générale : «Dans l'art d'écrire, il y a symbole quand une image ou une succession d'images, quand une alliance de mots, une caresse de musique, nous laissent entrevoir une idée, nous permettent de la découvrir comme si elle naissait en nous-mêmes [...]. La poésie va directement de la nature à l'esprit ; elle émane du poème comme le parfum d'une fleur. Son rôle n'est pas de décrire, mais d'évoquer, de suggérer, de nous faire songer. A ce titre, elle réclame du lecteur une sorte de complicité attentive, l'adhésion de la sensibilité»⁽²¹⁾. Nous retrouvons ici l'idée de Mallarmé : «Suggérer, voilà le rêve : c'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole». Pour Mallarmé, le symbole était donc tout procédé consistant à évoquer l'objet plutôt qu'à le nommer. Dans ce sens, l'utilisation des possibilités musicales de la langue releverait, par excellence, de la poésie symboliste, puisque la musique en soi est un symbole. Si la conception traditionnelle du symbole est trop vague, celle-ci ne serait-elle pas trop large ?

11° Au lendemain de la défaite de 1870, la France se replia sur elle-même pour panser ses blessures et pour méditer sur les causes de la catastrophe qui s'était abattue sur elle. Il lui sembla que l'universalité est une illusion dangereuse de l'idéalisme politique : la victoire des Allemands n'avait-elle pas été le triomphe d'une conception particulariste, égoïste, de la patrie ? Pendant quelques années, tout ce qui venait de l'étranger, philosophie, art et littérature, se heurta à la méfiance du public français. Wagner, plus que tout autre, pâtit de cette attitude de refus. Mais les jeunes gens qui fondèrent l'École symboliste appartenaient à une

(21) Conférence sur le Symbolisme (1927).

génération pour qui les événements de 1870 avaient l'imprécision des souvenirs d'enfance. Pourquoi se seraient-ils détournés des penseurs et des artistes étrangers avec qui ils se sentaient en communion? Non sans susciter de violentes polémiques, ils évoquèrent et invoquèrent les romantiques allemands, Wagner, Edgar Poe, les Préraphaélites anglais, les romanciers russes, ainsi que les philosophes dont se nourrissait leur idéalisme, Hegel, Schelling, Fichte, Schopenhauer, Hartmann ... En 1889, Charles Morice, révélant les fondements de la «littérature de tout à l'heure», associait dans un graphique bientôt fameux Goethe et Chateaubriand, Wagner et Balzac, Poe et Baudelaire. Les nouveaux venus annonçaient la fin du nationalisme littéraire et l'aurore d'une ère cosmopolite. En 1895, répondant à une enquête sur les relations intellectuelles de la France et de l'Allemagne, Remy de Gourmont s'exclamait : «Allemands, Anglais, Finnois, Italiens, Chinois, Berbères, Gallois, Bretons — que nous fait? Fraterniser partout avec l'intelligence et avec la bonne volonté, mais vraiment pourquoi pas?» (22). L'Affaire Dreyfus ralentit cette ardeur cosmopolite, mais sans parvenir à l'étouffer.

Aux Symbolistes français revient le mérite d'avoir ouvert la littérature de leur pays aux lettres étrangères ; même les littératures de faible rayonnement, par exemple la néerlandaise, la danoise, la portugaise, la roumaine, bénéficièrent de leur curiosité infatigable. La politesse leur fut rendue par l'étranger.

Le renouveau de la poésie française exerça une influence universelle. En Allemagne, Stefan George traduisit Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. Arthur Symons révéla au public anglais les Symbolistes français. Ruben Dario devait jouer le même rôle dans les pays de langue espagnole. Alexandre Blok s'inspira de Maeterlinck. En 1894-1895 parut le recueil, *les Symbolistes russes*, qui s'ouvrait sur des traductions de Verlaine et de Maeterlinck.

A l'époque symboliste, la contribution des «petites revues» aux échanges littéraires fut considérable et déterminante. Un exemple est typique, celui de la *Revue Wagnérienne*, publiée en France dans le but avoué d'exalter le génie d'un maître allemand. A l'époque où le mouvement symboliste atteignait en France son apogée, toutes les revues de son obédience consacraient aux lettres étrangères des chroniques substantielles ; le *Mercure de France* et la *Revue blanche* se distinguaient par l'étendue et la qualité de leur information. A l'étranger, l'avant-garde

(22) *Mercure de France*, avril 1895, p. 11.

littéraire subit la contagion de cet esprit hospitalier. En 1892, Stefan George fondait les *Blätter für die Kunst*, dont le titre décalquait les *Écrits pour l'Art* de René Ghil ; avec la collaboration d'une équipe internationale où figuraient, au premier rang, l'Autrichien Hugo von Hofmannsthal, l'écrivain wallon Paul Gerardy et Rolicz-Lieder, poète polonais exilé, il ouvrit largement sa revue aux lettres françaises, anglaises, italiennes, néerlandaises.

La curiosité de ce qui se passait ou s'était passé *extra muros* et les phénomènes d'osmose qui résultèrent de cette disposition de l'esprit caractérisent la période symboliste. De nos jours, le cosmopolitisme dont les Symbolistes se firent les champions à une époque de préjugés nationalistes fait partie des mœurs littéraires et ne soulève plus d'objections. Gide a traduit Conrad et Tagore ; Giono a adapté Melville et Vondel, le grand tragique hollandais ; Malraux a préfacé Faulkner et Graham Greene. T. S. Eliot a reconnu sa dette envers Baudelaire et Laforgue, Joyce a avoué ce qu'il devait à Edouard Dujardin. Ortega y Gasset a ouvert l'Espagne à la culture allemande. Bref, les littératures ont fait place à la littérature, l'universel l'a emporté sur le particulier.

De mon analyse de la doctrine symboliste devrait se dégager la conviction qu'il n'y a pas eu de solution de continuité entre l'école poétique qui se constitua vers 1886 et les écrivains de notre temps. C'est, en tout cas, ma thèse. Il en est cependant (Gaétan Picon, par exemple) qui voient une rupture et qui la situent au moment où l'anti-intellectualisme battit en brèche l'intellectualisme mallarméen. Pour Gaétan Picon⁽²³⁾, un Maurice Barrès figure parmi les précurseurs de la littérature moderne parce qu'il a écrit dans *le Jardin de Bérénice* : «L'intelligence, quelle pauvre petite chose à la surface de nous-même !» Dans cette perspective, le succès du Naturisme à partir de 1897 revêt une signification singulière ; ce serait le signal d'un revirement décisif.

Mais peut-on affirmer que l'anti-intellectualisme s'est constitué en dehors du Symbolisme ? L'anti-intellectualisme qui, en effet, domine les premières décennies de notre siècle avec Péguy, Claudel, Chesterton, Unamuno, Papini et qui s'est épanoui grâce au Surréalisme, se trouve en germe dans les écrits de maints Symbolistes que l'on tient pour de corrects observants de la doctrine de leur école.

Qu'était donc la poésie émotionnelle prônée par Wyzewa, sinon le bannissement de la pensée du domaine poétique ? Dès 1887, le même Wyzewa

(23) Encyclopédie de la Pléiade. *Histoire des littératures*, III (p. 1106).

émaillait ses articles de la *Revue indépendante* de réflexions sur les souffrances qu'engendre le savoir et sur la vanité de la curiosité «qui nous porte à vouloir interroger la nature sur des secrets qui n'intéressent qu'elle». A Wagner et à Mallarmé, ses premiers maîtres, il préférerait bientôt Tolstoï et François d'Assise. On s'en étonna quelque peu, en 1895, lorsque parut le recueil de ses principaux articles sous le titre *Nos Maîtres* : le subtil théoricien de la *Revue Wagnérienne* converti à l'anti-intellectualisme franciscain, que s'était-il donc passé ?

Le cas de Wyzewa n'est pas isolé. Charles Morice, autre interprète autorisé de la doctrine symboliste, soutenait le paradoxe que le fait humain importe plus que le fait artistique, comme André Breton, par la suite, affirmera que Rimbaud, courant l'aventure en Abyssinie, est plus admirable que l'auteur du *Bateau ivre*. A propos de la *Divine Comédie*, Morice écrivait : «Le poème de Dante a mille sens, mille intérêts, il fut et sera toujours un enseignement inépuisable pour toutes les générations et un point de départ pour d'autres grands poètes ; mais sa signification la plus haute reste encore celle-ci, qu'il est là pour nous apprendre qu'un homme tel que Dante a été possible, a réellement vécu, un homme infiniment plus «beau» que le plus beau de ses cantiques, un maximum presque inconcevable d'humanité. Voilà ce qui importe vraiment, c'est que cet homme ait existé. Car il a grandi et glorifié son temps par le fait de son existence beaucoup plus que par le fait de son œuvre» (24). Ce texte parut en 1913 ; mais l'idée qu'il développe, Morice la portait en lui depuis longtemps. En 1888 déjà, il mettait, chez un écrivain de la classe de Verlaine, l'homme avant le poète : «Verlaine est homme avant d'être poète : c'est seulement par excès d'activité, par intensité d'humanité qu'il est poète» (25).

Et puisque Verlaine apparaît ici, rappelons ce qu'il était devenu au soir de sa vie, quand il décevait les doctes par des réponses dilatoires ou agacées et que, à l'abri des hôpitaux en hiver et compagnon de prostituées de bas étage en été, il composait des litanies à Marie. Ce n'est pas sans raison que le Naturisme, anti-intellectualiste dans la mesure où il aspirait à remonter aux sources de la vie, se réclama de ce singulier Symboliste. Souvenons-nous aussi des drames de Maeterlinck, à leurs personnages terrorisés par une peur venue du fond des âges et exprimant leur effroi dans un langage sommaire ou elliptique qui préfigure le «nouveau

(24) Charles MORICE, *Lettres à mes amis sur quelques points de durable actualité. II. L'amour et la mort*. Paris, Messein, 1913 (p. 18).

(25) Charles MORICE, *Paul Verlaine*. Paris, Vanier, 1888 (p. 22).

théâtre». Pensons enfin à Max Elskamp dont la bibliothèque est exposée dans une salle contiguë à celle-ci : de son œuvre mi-savante mi-populaire, qui plonge ses racines dans l'humus symboliste, se dégage la poésie émotionnelle que Wyzewa appelait de ses vœux.

Que nous en soyons conscients ou non, nous sommes les héritiers des idées que les Symbolistes ont semées à tout vent. C'est ce que j'ai essayé de montrer, par souci de justice à l'égard d'une époque dont l'apport est l'objet d'estimations contradictoires.

INAUGURATION DE L'EXPOSITION CONSACRÉE À LA BIBLIOTHÈQUE DE MAX ELSKAMP

A l'occasion du colloque et à l'initiative de son bibliothécaire en chef, le Professeur Paul Delsemme, la Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles a présenté la collection que le poète Max Elskamp légua à son Alma Mater.

Ce legs comprend une soixantaine de revues publiées à l'époque symboliste et post-symboliste, plusieurs centaines d'ouvrages révélateurs des curiosités de l'écrivain (occultisme, folklore, orientalisme, histoire de l'art, etc.), ainsi qu'une importante collection de livres dédiés.

L'inauguration de l'exposition a coïncidé avec la publication de l'inventaire du fonds : *Inventaire de la bibliothèque de Max Elskamp léguée à l'Université libre de Bruxelles* par Andrée Art et René Fayt, avec la collaboration de Denise de Pape, préface de Paul Delsemme. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1973 (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles, 50).

SÉANCES DU 4 MAI

Présidents :
MM. Manfred CSTEIGER
et
Paul DELSEMME

Mallarmé, Verhaeren et «Le pitre châtié»

par M. Lloyd James Austin ()*

Quand pourrions-nous avoir, à nous, dûment rassemblé et fixé, le trésor de vos poèmes en vers et en prose, pour les étudier, les goûter par tous les temps, les emporter, etc. pour nous faire enfin humainement et d'un jet idée de qui vous êtes⁽¹⁾?

Telle fut la requête qu'adressa, le 10 novembre 1885, Jules Laforgue à Stéphane Mallarmé. Le même jour, le jeune poète reformula le même vœu en écrivant à Gustave Kahn :

[...] Que ne donnerais-je pas pour que Mallarmé réunisse enfin ses poèmes en vers et en prose en un volume palpable, achetable, emportable⁽²⁾!

(*) L'orateur n'ayant pu se déplacer, les auditeurs ont écouté l'enregistrement de sa communication.

⁽¹⁾ Lettre publiée en fac-similé dans Jules Laforgue, *Lettres à un ami*, Paris, Mercure de France, 1941, pp. 128-129 ; citée, avec commentaire, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance [Corr.]*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, t. IV (1890-1891), Paris, Gallimard, 1973, p. 500, n. 2.

⁽²⁾ *Lettres à un ami*, pp. 126-128 ; Corr. IV, p. 500, n. 2.

Il faudra attendre la mort du poète pour que cet appel soit enfin exaucé par la publication en 1899, chez l'éditeur bruxellois Edmond Deman, des poésies de Mallarmé «en un volume palpable, achetable, emportable». Cependant, Mallarmé avait répondu partiellement à l'importunité de ses amis (Laforgue ne se trompait pas quand il supposait que bien des artistes qui connaissaient Mallarmé avaient dû lui adresser le même appel), en «publiant» en 1887 (si ce mot convient à une édition limitée à quarante exemplaires), par les soins d'Édouard Dujardin, aux éditions de la Revue indépendante, l'aïbum qui reproduisait photolithographiquement la transcription manuscrite de ses poésies (3).

Parmi les quarante récipiendaires de ce magnifique album fut Emile Verhaeren, avec qui Mallarmé était déjà en relations depuis l'automne de 1886 (4). Verhaeren publia aussitôt, dans *L'Art moderne* du dimanche 30 octobre 1887, un compte rendu enthousiaste, non signé, sous le titre «Quelques mots sur Mallarmé» (5). Mallarmé remercia Verhaeren par une lettre du 10 novembre 1887, où il se montrait très sensible aux éloges de Verhaeren, et exprimait sa satisfaction d'avoir été pleinement compris. Bien que la lettre soit connue (elle a été révélée dès 1940 par Madame Émilie Carner-Noulet, avec les autres lettres adressées par Mallarmé à Verhaeren et conservées à la Bibliothèque Royale de Bruxelles), je ne crois pas inutile de la citer de nouveau ici, tant elle est à l'honneur des deux poètes, et tant elle donne d'emblée la note de l'estime réciproque qui les unissait et qui ne devait jamais se démentir, malgré la divergence grandissante de leurs poétiques respectives :

Mon cher ami,

J'ai trouvé l'article, en revenant d'arrière-vacances d'automne ; et, voyez-vous, il m'est apparu, en dehors d'un peu de grossissement amical, si conforme, que je n'ai pas osé le relire tout de suite pour que ne s'évaporât cette impression rare qu'à un Monsieur de s'être miré tout à fait lui-même.

Je n'oublierai pas «Ce qui s'impose toujours : le hautain ;» tel trait décisif qu'un de la famille seul peut noter, et il y a des mots comme «foncièrement philosophique» ou bien la reconnaissance subtile de mon classicisme, qui me restent suggestifs : un spécial comme vous, et avec toute sa sympathie, devait

(3) Voir *Corr.* III, p. 105, n. 2 et *passim*.

(4) Voir A. Mabille DE PONCHEVILLE, *Vie de Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1953, pp. 151-154.

(5) Reproduit dans Émile VERHAEREN, *Impressions*, Troisième série, Paris, Mercure de France, 1938, pp. 77-83.

mettre le doigt là-dessus. Merci, mon cher Verhaeren, vous m'avez là donné une poignée de mains, la meilleure, que je voudrais vous rendre.
Stéphane MALLARMÉ.

Jeudi 10 Novembre 1887 (6).

Tout cela est connu. Ce qui l'est moins, ou même qui ne l'est pas du tout, c'est que cet article de Verhaeren dans *L'Art moderne* a été suivi d'une petite polémique où Verhaeren a joué un rôle peut-être plus important qu'on n'aurait pu le soupçonner et où il a pu compléter, nuancer, peut-être même contredire dialectiquement, sous le voile de l'anonymat, ce qu'il avait d'abord affirmé. En effet, *L'Art moderne* publia coup sur coup, après l'article de Verhaeren du 30 octobre intitulé «Quelques mots sur Mallarmé», une lettre, dans son numéro du 6 novembre, signée des initiales «B.Y.» et intitulée «A propos de Stéphane Mallarmé», et enfin, dans le numéro du 20 novembre 1887, une seconde lettre, signée cette fois «Un ancien et fidèle abonné», et intitulée «Encore le sonnet de Mallarmé», suivie d'une «Réponse mallarmiste» anonyme, mais qui est d'Émile Verhaeren lui-même.

Dans son compte rendu, Verhaeren avait affirmé que Mallarmé est «le plus grand génie classique qu'on ait encore en France», «le premier poète actuel de France», et il avait cité, parmi les sonnets inédits du recueil nouveau, «Le Pitre châtié», en ajoutant cette phrase élogieuse :

Ce sonnet où s'antithésent en mots appropriés tant de crasse et de cristal et qui se spécifie par ce merveilleux «J'innovais mille sépulcres dans l'onde» et par ce sauvage cri «Hilare or de cymbale» et par cette trouvaille «Rance nuit de la peau», se trouve dans le premier fascicule (?).

Huit jours plus tard, le correspondant aux initiales «B.Y.» écrivit «A Monsieur le Directeur», «A propos de Stéphane Mallarmé». Rappelant qu'il avait fait des réserves sur l'éloge de la «poésie nouvelle», à propos d'un article de Félix Fénéon sur *Les Palais nomades* de Gustave Kahn, et qu'il avait dit que *L'Art moderne* allait «peut-être un peu loin dans l'admiration», il affirma :

Votre étude sur Mallarmé me semble, elle aussi, dépasser la mesure. Non pas dans l'éloge de l'étonnant poète, mais dans l'accueil enthousiaste fait à quelques-unes de ses énigmes. Exemple : l'exemple cité par vous, «Le Pitre châtié».

(6) É. NOULET, *L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1940, pp. 507-508 ; *Corr.* III, p. 146 et nn., *Corr.* IV, p. 624 (pour quelques rectifications et pour l'adresse et les cachets postaux de la lettre).

(7) *L'Art moderne*, 30 octobre 1887, p. 347 ; *Impressions*, III, pp. 82-83.

«Je suis un des quarante qui ont souscrit au Manuscrit», ajoute B.Y. ; ce qui lui permet d'«enlever du texte les coquilles que [...] le correcteur a laissées», et d'ajouter une parenthèse ironique : «bien excusable le pauvre garçon, que cette chimérique production a sans doute ahuri»⁽⁸⁾. Il donne ensuite le titre des neuf cahiers constituant l'album des *Poésies*, et conclut :

ensemble formant, avec l'eau-forte de Félicien Rops, un des plus rares volumes de ce temps et que je me réjouis de posséder.

Le reste de la lettre de B.Y. est consacré à commenter «Le Pitre châtié». Verhaeren reprendra textuellement son exégèse, et je ne donne pour le moment que son jugement de valeur, qui s'oppose directement à celui qu'avait formulé Verhaeren. Voici ce que dit B.Y. du sonnet :

Cher Monsieur, il y a certes là dedans des coups de lumière qui révèlent la diamantaire composition foncière de cette courte merveille. Mais craignez de faire penser à vos lecteurs qu'à votre avis cela résume toute poésie contemporaine dans l'évolution vers le neuf. C'est du haschisch pour les raffinés, pour ceux qui aiment à faire tourner leur méditation autour d'un mystère, à déplier les papiers de soie roulés petits comme une tête d'épingle et couverts pourtant d'un trésor de pensées, à analyser un grain de matière cérébrale concentrée à l'égal des poisons foudroyants. Mais, pour le commun de vos abonnés, cela reste indéchiffrable, inexplicable, intraduisible et incompréhensible. Moi, qui ai une certaine habitude de ces arcanes, j'y ai mis trois heures⁽⁹⁾.

(Remarquons en passant que les lecteurs réfractaires de Mallarmé mesurent leur mécontentement aux heures qui leur paraissent nécessaires pour comprendre un de ses poèmes ! Selon ce barème, d'ailleurs, trois heures seraient un temps relativement court : j'ai un collègue d'une autre discipline qui se plaignait d'avoir mis huit heures à la lecture de l'«Hommage [à Wagner]» ! Et l'on songe à l'anecdote de Valéry, à propos d'un monsieur qui s'indignait contre la difficulté de Mallarmé :

Quelqu'un, dit Valéry, me prit un jour par le bouton de mon habit et me répétait, avec une sorte de douleur et d'indignation désespérée :

⁽⁸⁾ Ces «corrections» comportent des variantes de ponctuation qui n'ont pas été relevées dans les différentes éditions de Mallarmé. Elles semblent refléter plutôt de nouvelles coquilles, à l'exception du point qui suit «nacre» à la fin du premier tercet, et qui de toute façon devrait être une virgule, comme dans l'édition Deman préparée par les soins de Mallarmé lui-même.

⁽⁹⁾ *L'Art moderne*, 6 novembre 1887, 358.

«Mais enfin, monsieur, je suis docteur ès lettres, et je n'y comprends rien!»

Et Valéry de commenter : «Je n'avais rien à répondre, moi, un pauvre bachelier ...»⁽¹⁰⁾. — Fermons cette parenthèse facétieuse, et revenons à B.Y.).

Car B.Y., lui, avait cependant fort bien compris le sonnet, au niveau littéral, et à certains détails près ; et Verhaeren n'aura qu'à reprendre son exégèse et qu'à la compléter. Mais B.Y. se dissocie formellement des éloges de Verhaeren :

L'art est varié, certes, et toutes ses expressions sont à considérer. Mais je ne saurais voir qu'une opinion personnelle très hardie dans ce cri d'amour de votre collaborateur : **MALLARMÉ EST LE PLUS GRAND GÉNIE CLASSIQUE QU'ON AIT EN FRANCE ! C'EST LE PREMIER POÈTE ACTUEL DE LA FRANCE !** En généralisant à ce point ses sensations propres, l'auteur de l'article a, certes, fait pouffer les uns et grincer les autres.

Cependant son jugement reste nuancé, et il justifie sa tentative d'explication en ces termes : «Je le fais dans la louable intention de montrer que vraiment cet étonnant sonnet est plein de substance, ce que votre collaborateur a laissé en une dédaigneuse pénombre». Et, après avoir fait son exégèse, il conclut :

C'est très spirituel, très curieux, très grand et en définitive très vrai. Mais il faut un cicérone, sinon c'est absurde, et peut paraître grotesque».

L'Art moderne du 13 novembre 1887 laisse provisoirement tranquilles Mallarmé et son sonnet. Mais le numéro du 20 novembre donne le bouquet final de ce feu d'artifice, et même un bouquet double. Car c'est alors qu'intervient l'inévitable «ancien et fidèle abonné», terreur des revues, et qui adresse au Directeur de *L'Art moderne* une lettre qui se veut spirituelle, sous le titre «Encore le sonnet de Mallarmé», et à laquelle répond, dans le même numéro, et toujours anonymement, Émile Verhaeren. Il s'agit d'un abonné de fondation, qui commence par faire l'éloge du journal en des termes hyperboliques, pour écarter l'accusation de malveillance et de parti pris. Et c'est alors qu'il formule son grief :

Je viens de lire, dans *L'Art moderne* du 30 octobre, un article sur S. Mallarmé. Je l'ai commencé avec curiosité et avec la sympathie que m'inspirent toute réputation, toute tentative nouvelles. Je me reprochais mon

⁽¹⁰⁾ Paul VALÉRY, *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade»), t. I, 1957, p. 668.

ignorance honteuse qui permettait à un journal de me révéler l'existence d'un génie si rare. C'est donc dans des dispositions absolument bienveillantes que j'ai lu le sonnet cité par *L'Art moderne* avec des éloges s'élevant jusqu'à l'enthousiasme ⁽¹¹⁾.

Suit alors le terrible aveu :

Hélas, Monsieur [...], ce sonnet, je n'y ai rien compris, rien, mais rien, absolument rien ! ⁽¹²⁾

Et alors, avec une bonne foi touchante mais feinte, l'«ancien et fidèle abonné» s'interroge sur les causes de cet étrange phénomène :

J'ai accusé ma distraction, mon entendement ; j'ai lu, relu, relu encore, relu trois fois, relu dix fois ce sonnet merveilleux, et, pas plus la dixième fois que la première, mon esprit obtus n'a pénétré le sens d'aucune des pensées, presque d'aucun des mots.

Que faire alors ? Evidemment, il faut consulter les experts, et c'est ce que fait notre ancien et fidèle et sympathique abonné :

Désespéré et fort humilié de me trouver si sot, j'ai, le soir, et sans avouer ma déconvenue, montré le sonnet à deux ou trois personnes fort compétentes en matière littéraire [des docteurs ès lettres, peut-être ?] en même temps que très sympathiques à toutes les tentatives hardies.

Lisez donc cette belle chose, ai-je dit d'un air dégagé.

Et voici le résultat, prévisible, de cette consultation à l'échelon le plus élevé :

J'observais (poursuit notre abonné), non sans un peu d'angoisse, la physionomie des lecteurs, désireux d'être éclairé par des esprits plus pénétrants que le mien ; j'ai vu s'y peindre d'abord un certain étonnement, puis un peu d'anxiété, puis de la stupeur ; puis on a secoué la tête en reprenant le vers déjà lu ; enfin la physionomie s'est éclairée par un franc sourire et l'on m'a dit : Voyons ! c'est une plaisanterie. *L'Art moderne* a voulu épater le bourgeois.

Rassuré donc sur son propre compte («il est moins humiliant, dit-il, d'être mal clairvoyant en bonne et nombreuse compagnie»), notre abonné ne s'arrête pas en un si beau chemin, et il se lance hardiment dans le domaine des explications, et même dans celui de la haute critique littéraire. S'inspirant du propos célèbre et regrettable de Ruskin, qui accusait Whistler

⁽¹¹⁾ *L'Art moderne*, 20 novembre 1887, p. 372.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, pp. 372-373.

d'avoir jeté un pot de peinture sur une toile et d'avoir appelé le résultat un tableau, l'ancien, fidèle et spirituel abonné déclare :

Eh bien, vraiment, le sonnet attribué à S. Mallarmé a l'air d'avoir été fait par des procédés analogues : Une feuille de papier blanc est lancée contre un casier d'imprimeur où les mots sont pêle-mêle ; la feuille s'y colle, certains mots s'y impriment, au petit bonheur, et à l'aide de quelques verbes, de quelque remplissage on achève le chef-d'œuvre.

Et notre abonné, dont le bout d'oreille de Béotien ne peut plus se dissimuler, de développer lourdement sa plaisanterie médiocre. C'est alors qu'il s'institue critique littéraire, en s'en prenant à trois passages loués par Émile Verhaeren :

De l'ensemble je passe aux détails et je m'en tiens à ceux que le critique de *L'Art moderne* admire le plus.

Hilare or de cymbale!

Il paraît que c'est beau et que c'est une fanfare ...

Dans les temps reculés où on demandait aux phrases de signifier quelque chose et aux vers d'être harmonieux, peut-être que : *Hilare or (ror!) de cymbale* n'eût paru ni bien clair ni bien euphonique.

Rance nuit de la peau est encore, ou me paraît encore, une de ces phrases aussi incompréhensibles que désagréables à entendre. Il paraît cependant que c'est «une trouvaille».

Mon Dieu, je veux bien, moi! Je voudrais seulement en trouver le sens.

Il se peut que dans ce sonnet *il s'antithèse* : (s'antithéser!!) *de la crasse et du cristal*.

Mais le cristal est limpide : si je pouvais voir à travers!

Je m'arrête [dit l'abonné] dans mon analyse.

Et il conclut en protestant de sa bonne foi et en réclamant du journal une réponse non moins sérieuse. «Peut-être que, dit-il, si je comprenais le sens de ce sonnet, les beautés de facture qui m'échappent me seraient révélées ...» (22).

L'attente de l'ancien et fidèle abonné fut sans doute comblée par la «Réponse mallarmiste» que lui adressa Verhaeren (13). Ce texte très curieux mérite d'être remis en circulation, car il dort depuis quatre-vingt-six ans dans les pages peu consultées de *L'Art moderne*, sur les rayons de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, et sur ceux des rares autres bibliothèques qui en possèdent la collection. Et pourtant cette exégèse, supérieure de loin aux gloses trop vantées, mais minces et contestables,

(13) *Ibid.*, pp. 373-374.

qu'avait publiées Teodor de Wyzewa dans *La Vogue*, doit compter parmi les plus intelligentes et les plus probantes de toutes celles qu'a inspirées le poète réputé obscur. Verhaeren lui-même en était justement fier :

«Le Pitre châtié», écrivit-il en 1891, était quasi inédit quand *L'Art moderne* le publia. Lors du passage de M. Mallarmé à Bruxelles [en février 1890], nous eûmes la curiosité de l'interroger sur le commentaire que nous en avons fait. Le poète trouva celui-ci exact, sauf une réflexion sur une incidente (14).

Il nous est facile aujourd'hui de rectifier, non seulement cette «réflexion sur une incidente», mais un ou deux autres points où l'interprétation de Verhaeren n'est peut-être pas absolument juste. Car, douze ans après la mort de Verhaeren, le docteur Bonniot révéla une première version du «Pitre châtié», qui remonte à la jeunesse de Mallarmé, étant attestée dès mars 1864, alors que le poète venait de se marier et de s'installer à Tournon (15). Cette version présente d'une manière claire, discursive et explicite ce que la version définitive ramasse en une puissante synthèse de sensations, de sentiments et d'idées. Madame Carner-Noulet a admirablement mis en lumière les différences essentielles qui existent entre les deux versions (16). Relevons simplement ici que, dans cette première version, il est clair que les «yeux» qui sont des «lacs» sont les yeux de la femme aimée, et que le poète s'y plonge pour se purifier de ce qu'il croit être les souillures de son métier de pitre. Verhaeren, lui, croit que les «yeux» sont ceux du public devant qui le pitre joue son rôle : interprétation fort ingénieuse, mais qui ne doit pas être retenue. De même, Verhaeren n'a pas compris la fonction de la métaphore «Rance nuit de la peau», qui, dans la première version était une description littérale et banale :

Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau.

(C'est là, je crois, la «réflexion sur une incidente» sur laquelle Mallarmé avait fait des réserves, lorsque Verhaeren lui soumit son interprétation).

(14) Article sur «La Poésie», publiée dans *L'Art moderne* du 4 janvier 1891, et repris dans *Impressions*, III, p. 179, avec, n. 1, cette indication : «Ce commentaire [sur «Le Pitre châtié] a paru, sans la signature de Verhaeren, dans l'article de *L'Art moderne* du 20 novembre 1887, intitulée «Réponse mallarméenne [sic, pour «mallarmiste]».

(15) Voir *infra*, Appendice I, pour le texte des deux versions.

(16) Voir É. NOULET, *L'Oeuvre poétique* p. 72 ; et, pour une étude détaillée des deux versions, L. J. Austin, «Mallarmé's reshaping of 'Le Pitre châtié'», dans *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry, Essays presented to C. A. Hackett*, ed. E. M. Beaumont, J. M. Cocking and John Cruickshank, Oxford, Basil Blackwell, 1973, pp. 56-71.

Mais ces détails mis à part, le fond de l'interprétation de Verhaeren est parfaitement juste, ainsi que la plupart de ses gloses de détail. Ce qui prouve que, quelque difficiles que soient les poèmes de Mallarmé, ils peuvent être compris, sans recours à la biographie, à la confrontation avec d'autres textes, à d'autres lumières extrinsèques, par les lecteurs qu'il souhaitait, et, avant tout, par ses frères en poésie.

La première vertu de l'exégèse de Verhaeren est donc d'avoir compris «l'armature intellectuelle» dissimulée dans le poème (selon le principe que Mallarmé avait repris à Edgar Poe)⁽¹⁷⁾. Il s'agit bien des «impressions d'un histrion qui, ayant joué Hamlet, se débarbouille au bain de son grimage» :

[...] il en avait assez, dit Verhaeren, de son rôle et des saletés de la salle et de son éclairage. Il a plongé avec volupté dans l'eau fraîche. Le soleil l'éclaira au moment où il sortit. Hélas! il n'était plus qu'un homme nu quelconque au lieu du prince de Danemark [...]⁽¹⁸⁾.

Car le centre du poème est bien la servitude et la grandeur de l'artiste, ou (pour emprunter des termes pascaliens), la grandeur de l'homme avec l'art, et la misère de l'homme sans l'art, quelles qu'en soient les insuffisances. L'interprétation de Verhaeren est foncièrement en harmonie avec celle que Jean Starobinski a récemment donnée, dans son remarquable livre, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* :

Selon ce poème hautement allégorique, écrit Starobinski, l'artiste, à la fois exclu de la vie et séparé de l'idéal, doit rester le prisonnier d'un espace clos : *histrion*, ou *mauvais Hamlet*, il ne doit pas quitter les tréteaux, l'univers factice où la suie des quinquets sert à représenter la plume ornant la joue de l'acteur. Le sacrilège est de vouloir abandonner le lieu de la figuration métaphorique (à la fois parodique dans ses moyens et grave dans ses effets), pour conquérir les satisfactions de la vie⁽¹⁹⁾.

Mais le mérite de l'exégèse de Verhaeren ne se borne pas à avoir saisi le sens du poème. La seconde vertu de son commentaire est d'avoir mis en lumière combien les vers et les images et la musique de ce poème hantent et obsèdent l'esprit du lecteur. Et ce qui hante l'esprit, ce sont précisément

(17) Voir Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1956, p. 872.

(18) *L'Art moderne*, 20 novembre 1887, p. 373.

(19) Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira («Les sentiers de la création»), 1970, p. 41.

ces *sensations* que tous peuvent éprouver mais que seul le poète sait rendre. D'avoir fait ressortir le rôle de la sensation dans la poésie de Mallarmé en général et dans «Le Pitre châtié» en particulier, est la troisième et dernière vertu de cette exégèse de Verhaeren. Déjà dans son compte rendu des *Poésies*, qui avait amorcé le débat que nous venons de suivre, Verhaeren avait dit de Mallarmé :

On ne saura jamais assez louer sa merveilleuse expression toujours si adéquate et si unique pour traduire le fond de sa sensation. Son verbe exprime plus que n'importe quoi et exprime totalement : couleur, son, goût⁽²⁰⁾.

Et dans sa «Réponse mallarmiste», il revient en détail sur ce point, en montrant combien le poète est le porte-parole intelligent et sensible de l'homme qui a tant de mal à rendre compte de son expérience vécue :

Cher correspondant, écrit Verhaeren, relisez maintenant toute la pièce et vraiment vous la trouverez très vraie, très belle, très humaine. Vous vous surprendrez à dire de vous-même les jours de sueur quand vous serez à vous bouchonner, *Rance nuit de la peau!* comme un juron et un soulagement. Et les matins de beau soleil, quand un coup de lumière tombera brusquement sur le lit où vous paresserez, ou quand une musique bruyante vous surprendra de ses éclats, ce vers chantera dans votre mémoire : *Hilare or de cymbale à des poings irrité*. Et au bain, tirant agilement votre coupe : *Limpide nageur traître à bonds multipliés!* Et entre deux eaux, dans les profondeurs d'une rivière, vous penserez : *C'est comme si dans l'onde j'innovais mille sépulcres pour y vierge disparaître!*

Verhaeren peut alors conclure sur une note large et conciliante, tenant compte des points de vue si variés exprimés au cours de ce débat :

Opportune cette polémique courtoise et ces discussions autour de cet extraordinaire sonnet. Voilà Stéphane Mallarmé connu chez nous, et sa poésie, et son apportage de neuf, qui n'est pas tout l'art, certes, non, mais un coin bien curieux de l'art qu'aucun esthète ne doit dédaigner⁽²¹⁾.

Il reste à poser une dernière question. Verhaeren a bien écrit le premier article, «Quelques mots sur Mallarmé», ainsi que le dernier, cette «Réponse mallarmiste» que nous venons d'examiner. Mais qui est «B.Y.»? Ces initiales sont peut-être transparentes pour ceux qui connaissent l'histoire de la revue *L'Art moderne*. Mais Verhaeren reprend

(20) *L'Art moderne*, 30 octobre 1887, p. 347 ; *Impressions*, III, p. 79.

(21) *L'Art moderne*, 20 novembre 1887, p. 374.

l'exégèse amorcée par B.Y., dans les termes même de B.Y., et il la poursuit comme si elle avait été d'emblée la sienne. Visiblement Verhaeren était très étroitement lié avec B.Y. Ou faut-il conclure que Verhaeren et B.Y. sont une seule et même personne? S'il en était ainsi, Verhaeren aurait profité de cette seconde *persona* pour nuancer ses premiers éloges ; car, nous l'avons vu, B.Y. fait les réserves les plus expresses quant à la place à laquelle Verhaeren mettait Mallarmé.

Et qui est le troisième larron, qui s'appelle modestement «Un ancien et fidèle abonné», et qui critique sans ambages Mallarmé, son sonnet et ses admirateurs? Serait-ce une tête de Turc dressée à plaisir par Verhaeren pour les besoins de la cause, pour amener et justifier le commentaire détaillé du sonnet? Nous aurions affaire alors à un beau jeu de masques et de métamorphoses, de la part d'un critique-Protée qui multiplierait ainsi les éclairages et les points de vue, pour mieux faire ressortir une vérité complexe.

Je n'affirme rien. Je pose simplement la question. Bornons-nous sagement à la satisfaction, sûre et substantielle, d'avoir restitué à l'œuvre critique de Verhaeren les admirables pages de sa «Réponse mallarmiste»⁽²²⁾.

Je remercie ma collègue, Miss Alison Fairlie, professeur à l'Université de Cambridge, d'avoir lu cette communication dans ses différents états et de m'avoir proposé des remarques dont j'ai profité.

APPENDICE I

LES DEUX VERSIONS DU «PITRE CHATIÉ»

Première Version (1864)

Pour ses yeux, — pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

Et d'herbes enivré, j'ai plongé comme un traître
Dans ces lacs défendus, et, quand tu m'appelais,
Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets,
Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre.

(22) Pour le texte intégral de la «Réponse mallarmiste», voir *infra*, *Appendice II*.

Le soleil du matin séchait mon corps nouveau
Et je sentais fraîchir loin de ta tyrannie
La neige des glaciers dans ma chair assainie,
Ne sachant pas, hélas! quand s'en allait sur l'eau
Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,
Muse, que cette crasse était tout le génie!

Deuxième Version (1887)

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

APPENDICE II

«RÉPONSE MALLARMISTE» D'ÉMILE VERHAEREN

Evidemment nous ne demandons pas mieux que d'éclairer un aussi aimable correspondant.

Sa lettre a croisé celle publiée dans notre numéro du 6 de ce mois, qui interprétait l'étrange sonnet, pris dans son ensemble, et le premier quatrain pris dans les détails.

Cette lettre disait en substance :

Le poète voulait rendre ceci : les impressions d'un histrion qui, ayant joué Hamlet, se débarbouille au bain de son grimage. Pas le premier venu, l'histrion : un cerveau à originales pénétrances et à facultés condensatrices exceptionnelles. Le voici donc : il en avait assez de son rôle et des saletés

de la salle et de son éclairage. Il a plongé avec volupté dans l'eau fraîche. Le soleil l'éclaira au moment où il sortit. Hélas! il n'était plus qu'un homme nu quelconque au lieu du prince de Danemark ; et il pense tout cela en voyant les mille yeux du public devant lequel il revient le lendemain.

Telle est en quatre phrases, la synthèse des quatre strophes.

Mais vient alors la broderie des détails.

L'acteur est de retour devant cette salle qui le regarde. Il va jouer. Et voici que le souvenir de son bain de la veille le travaille. Il s'adresse mentalement à cette foule dont l'attention l'obsède : *Yeux, lacs*. — ces yeux braqués de toute part, qui s'approfondissent en abîmes comme des eaux noires. « Pourquoi me fixer ainsi? Vous me rappelez les eaux où je plongeai hier *avec ma simple ivresse*, au sortir, *de renaître autre que l'histrion* que j'étais, quand *du geste*, mon bras allant, venant, dessinant *comme la plume* dans l'atmosphère chargée de *la suie ignoble des quinquets*, j'évoquais le personnage de mon rôle. Ah! retrouvant le grand air après cette soirée de fatigue et de pestilence, il m'a semblé que je venais de *trouer une fenêtre dans le mur de toile* de la baraque où je m'use».

Continuons la glose. Voici le second quatrain :

De ma jambe et des bras, limpide nageur traître
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

De lui-même déjà, nous semble-t-il, le lecteur interprète. Le *nageur* sent en lui les impressions de son bain. Il s'est jeté, heureux, *reniant le mauvais Hamlet* qu'il a joué en s'imprégnant de l'énigmatique et cruel justicier, et actif, rapide, *de la jambe et des bras, à bonds multipliés*, s'élançant comme un *traître* dans le bain *limpide*, plongeant, il lui a semblé que dans l'onde où il descendait, il découvrait, il innovait *mille cavernes, mille sépulcres pour y disparaître, vierge* de toutes nos souillures.

Le premier tercet :

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre.

Mais voici qu'il sort, que *sa nudité pure* émerge, *s'exhale de la fraîcheur de nacre* de l'étang et que *tout à coup le soleil la frappe*, et cette tombée de lumière qui l'éblouit lui sonne aux yeux comme aux oreilles un joyeux, un *hilare coup de cymbales d'or* que battent, qu'*irritent les poings* du musicien.

Le dernier tercet :

Rance nuit de la peau, quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Mais voici qu'en sa vulgarité brutale lui apparaît son corps bistré, organe des sueurs, *rance nuit de la peau*. Quelle misère humaine en comparaison des splendeurs de son travestissement de prince, et combien *ingrat* il se sent vis-à-vis ce *fard* qu'il a lavé, qu'il a *noyé dans l'eau perfide et glaciale*, et qui faisait de lui quelque chose, *qui était tout son sacre* pour ce public quand sur lui en *passaient les yeux*.

Telle est la glose de ce mystérieux sonnet, chef-d'œuvre de concentration intellectuelle, imageant dans un être informe mais puissant ce travail intérieur de la pensée, toujours vague, procédant vis-à-vis d'elle-même par monosyllabes, inversions, hasards, ellipses, demi-clartés, grands coins d'ombre, creux, reliefs et désordre.

Cher correspondant, relisez maintenant toute la pièce et vraiment vous la trouverez très vraie, très belle, très humaine. Vous vous surprendrez à dire de vous-même les jours de suée quand vous serez à vous bouchonner, *Rance nuit de la peau!* comme un juron et un soulagement. Et les matins de beau soleil, quand un coup de lumière tombera brusquement sur le lit où vous passerez, ou quand une musique bruyante vous surprendra de ses éclats, ce vers chantera dans votre mémoire : *Hilare or de cymbale à des poings irrité*. Et au bain, tirant agilement votre coupe : *Limpide nageur traître à bonds multipliés!* Et entre deux eaux, dans les profondeurs d'une rivière, vous penserez : *C'est comme si dans l'onde j'innovais mille sépulcres pour y vierge disparaître!*

Opportune cette polémique courtoise et ces discussions autour de cet extraordinaire sonnet. Voilà Stéphane Mallarmé connu chez nous, et sa poésie, et son apportage de neuf, qui n'est pas tout l'art, certes non, mais un coin bien curieux de l'art qu'aucun esthète ne doit dédaigner.

(*L'Art moderne*, 20 novembre 1887).

Signe, image, symbole, magie

par M. Maurice-Jean Lefebvre

Le symbolisme est notre magie.

J'ai écrit un jour à peu près ceci : «L'art est la magie dont le pouvoir n'est jamais qu'imaginaire». Formule trop tranchée ou approximative : la magie étant, en partie du moins, illusoire. Quant à l'art, il n'est pas douteux qu'il se révèle parfois efficace. Il serait préférable de dire que toute magie (celle des peuples «primitifs» comme celle de l'art) est l'activité humaine par laquelle l'imaginaire ou l'illusoire tendent à trouver — et trouvent d'aventure — dans notre vie et dans notre action, une présence réelle. Ce que Freud, dans *Totem et Tabou*, exprimait, relativement aux peuples archaïques, justement, en parlant de «la croyance en la toute puissance des idées (1)». On m'objectera que cette croyance a disparu de nos jours, que la magie était une technique qui réussissait, d'aventure, dans la mesure où, précisément, l'on y croyait, — alors que la magie de l'art n'est plus qu'une métaphore. L'artiste est un magicien qui n'a plus la foi en sa magie. Pourtant, le fait pour l'acte magique d'apparaître ainsi, sous les espèces de la poésie, comme une chrysalide désertée, est peut-être ce qui lui permet de mettre en lumière le mouvement profond qui l'anime : à savoir la nostalgie que nous, Modernes, gardons de la toute-puissance de la pensée, du règne conjoint de l'esprit et de la matière, de «la vérité possédée dans une âme et dans un corps». La métamorphose de la magie nous a donné le symbole ; et le symbole est lui-même symbole de notre magie perdue.

On pourrait, avec Henri Corbin et Gilbert Durand (2), voir dans notre aventure occidentale une civilisation du symbole (issue de Platon) battue victorieusement en brèche, depuis Aristote jusqu'au scientisme, voire au

(1) *Totem et Tabou*, éd. Payot, 1947, chap. III.

(2) Cf. *L'accident iconoclaste*, in *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 2, 1962.

structuralisme, par une civilisation du signe. Ce point de vue historique ne nous retiendra pas ici, sinon pour constater, à partir de la fin du dix-huitième siècle et jusqu'au bout du dix-neuvième siècle positiviste, et encore jusqu'à nos jours, cette extraordinaire résurgence du symbole, en art sans doute, mais aussi en psychologie, en ethnologie, en politique ⁽³⁾, résurgence qui nous occupe précisément aujourd'hui. Jamais l'affirmation de ses pouvoirs n'a été plus éclatante que chez les grands initiateurs, allemands, anglais et français, du symbolisme littéraire, et dans la mesure sans doute où l'esprit positif le faisait paraître plus suspect, plus contestable et comme diaboliquement tentateur : la nostalgie dont nous parlions a poussé alors son plus haut soupir. Contentons-nous ici de prendre acte de cette différence, apparemment irréductible, entre signe et symbole, et de tenter de la définir à l'aide de quelques concepts linguistiques.

Je dis «linguistiques». Pourtant, une première observation doit nous arrêter : le champ du symbole est bien plus vaste que celui du langage articulé. Le symbole a cours dans la religion, dans les conduites sociales, dans le fonctionnement de la psyché. Il est mot, notion, acte, rite, image, objet (réel ou représenté) : à la fois proche de l'outil et du mythe. Quelques exemples : le nombre sept signifie, pour les Anciens, les perfection et l'harmonie, pour la tradition ésotérique la réunion du monde incréé (trois) et du monde créé (quatre). On connaît le sort symbolique fait aux images oniriques ou aux éléments par Freud ou par Jung. De simples qualités, dans tel contexte social, possèdent le même pouvoir : le noir évoque le deuil, le blanc la pureté. Mais aussi des objets : la balance de la justice, le glaive du pouvoir, le squelette armé de sa faux, etc. Avouons que beaucoup de ces symboles, victimes de notre iconoclastie, sont aujourd'hui passés allégories ou emblèmes : c'est-à-dire qu'ils sont retombés dans le signe, non sans avoir gardé de leurs avatars une tournure quelque peu ridicule. Je réserve la croix chrétienne, le drapeau tricolore, la faucille et le marteau, dont le statut peut être différent selon les esprits et les circonstances. Je réserve l'hostie consacrée, symbole qui persévère dans sa magie. Je réserve enfin certain fétichisme intime, propre à chacun : objets-souvenirs, fleurs fanées, lettres d'amours défuntes ... Nous entrons en superstition.

Notre tâche doit donc consister à tenter de cerner le processus symbolique en énumérant une série de conditions : si le symbole n'est pas le signe, n'est pas non plus emblème édulcoré ou allégorie, ni simple

(3) Elle peut, dans ce cas, avoir des aspects inquiétants. Voir la communication de E. NOULET : *Les dangers du symbolisme*.

représentation conventionnelle (une carte géographique, une photographie), par quoi se distingue-t-il? Je citerai trois traits qui me paraissent essentiels : 1° la motivation ; 2° la persistance du symbolisant ; 3° la participation magique.

Mais si ces conditions peuvent, je l'espère, nous permettre d'opposer catégoriquement le symbole au signe, par ailleurs nous verrons qu'ils étendent son champ d'action de telle manière qu'il devient en quelque sorte superposable à l'image — ou plutôt à l'imaginal, tel que je l'ai défini ailleurs. Et nous tenterons aussi de montrer que sa structure existe, au moins en puissance, là où l'on n'aurait peut-être pas songé à le chercher.

1° La *motivation* : cette condition est classique, de Hegel à Paul Ricoeur, en passant par Freud et Saussure. Le signe est, en général, conventionnel (4) ; le symbole, au contraire, comporte un rapport motivé entre le signifiant et le signifié, rapport qui peut être, comme le suggère Freud, encore dans *Totem et tabou* (5), d'analogie ou de contiguïté. Ainsi la balance-justice est métaphorique (voir l'expression : « peser le pour et le contre »), mais la croix est synecdochique et/ou métonymique de la religion chrétienne. Le feu est principe de purification ou de destruction : ses effets sont là pour le prouver. Mais un général chinois, nous rapporte Granet, perdit la bataille parce qu'une faute *serait* commise dans le rituel de ses funérailles ! Rétroaction magico-symbolique. On voit que la thèse de la motivation n'est pas démunie de vraisemblance, si l'on considère que le symbole, objet ou substance, image ou acte, peut en effet participer par sa forme, ses qualités substantielles, ses effets, etc., de l'ensemble qu'il nous indique, nous induit non pas d'une manière purement arbitraire, mais en tant que le symbolisant (à la différence du signifiant propre au signe) est effectivement une sorte de copie, une trace ou un fragment présent du symbolisé : lequel reste absent, et pourtant peut être saisi de quelque manière, non pas à travers, mais *dans* le corps même (que l'on dit alors « épiphanique ») du symbole.

Pourtant, l'idée de motivation ne va pas sans difficultés. Est-elle absolue ou relative, vraie ou simplement fictive? L'analogie formelle semblerait offrir un maximum de garantie : or, une carte de géographie, reproduction exacte des principales caractéristiques d'un pays, n'est pas un symbole de ce pays. En revanche, le drapeau tricolore, qui ne ressemble aucunement au pays dont il est l'emblème, peut être motivé

(4) Non pas arbitraire, mais immotivé : voir cette distinction in E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*.

(5) *Op. cit.*, pp. 114 et 115.

métonymiquement parce qu'il est associé à toutes les cérémonies patriotiques et que ses couleurs peuvent évoquer des événements de l'histoire nationale («Les trous des drapeaux méditants», comme dit Mallarmé). La plasticité métonymique est telle, aussi bien, qu'elle peut rendre compte du caractère bien connu de certains symboles : leur ambivalence : feu créateur *ou* destructeur ; eau principe de vie *ou* principe de mort ; le noir *ou* le blanc tour à tour signes de deuil selon les civilisations (6). Les travaux récents des linguistes et des poéticiens ont montré l'existence d'une motivation toute relative ou institutionnelle : pour Jakobson, *père, mère, frère* sont motivés l'un par rapport à l'autre et *l'affreux Alfred* «sonne» mieux que *l'horrible Alfred* : il nous peint en quelque sorte l'individu. Le succès de titres comme *Misérable miracle*, ou *Tristes Tropiques*, qui «motivent» phonétiquement une sorte de paradoxe sémantique, donnerait plus de poids encore à ce genre d'exemple.

De ces quelques remarques, nous retiendrons donc : d'abord que la motivation est une condition sans doute nécessaire, mais non suffisante ; en second lieu qu'il peut s'agir, non pas d'une motivation réelle, mais d'une *apparence ou d'une illusion* de motivation : point important, parce qu'il annonce en quelque sorte le cercle magique, et quelque peu vicieux, du symbole. Nous y reviendrons.

2° La seconde condition de la constitution symbolique est ce que nous avons appelé la *persistance du symbolisant*. Il suffit de rappeler ici la remarque bien connue de Valéry relative à la distinction de la prose (ou plutôt du langage courant) et de la poésie, à savoir : dans la première, le signifiant (dirions-nous aujourd'hui) n'est là que pour convoier l'idée ; il s'efface totalement dès que le signifié a paru. En poésie, au contraire, une «longue hésitation entre le son et le sens» ne permet pas à l'âme d'abandonner son corps. Celui-ci reste tout imprégné de la sollicitude de l'esprit, comme dans le sonnet célèbre de Desportes où l'on voit les ombres qui «font maint et maint tour — Aimant encor leur dépouille laissée». Simplement faut-il, dans la perspective qui nous occupe, étendre cette idée au champ du symbole tout entier, ne plus parler seulement des mots mais des choses, des images, des actes, et remplacer le signifiant linguistique par le symbolisant sémiologique. La patrie en danger vient *s'incarner* dans la chair blessée des étendards. Le symbole s'oppose ici au signe comme le concret à l'abstrait.

(6) Si l'on considère les couleurs du spectre comme les éléments d'un ensemble, le blanc et le noir sont alors représentés, respectivement et symétriquement, par l'ensemble total et l'ensemble vide. Cette opposition structurale binaire n'est sans doute pas sans rapport avec la signification symbolique de ces couleurs.

Faut-il souligner qu'une conséquence, d'ailleurs souvent remarquée, de ce caractère du symbole est le fait que le symbolisé n'est jamais fixé avec précision, mais reste au contraire fluctuant et capable de proliférations indéfinies, de telle sorte qu'il n'est pas en général susceptible d'être « traduit » par un autre symbolisant synonymique ? Ce qui conduit certains auteurs à considérer l'art comme un symbole esthétique, c'est-à-dire où « le symbolisant adhère au symbolisé comme la peau à la chair ⁽⁷⁾ ». En outre, ce n'est pas le sens symbolisé qui importe en premier lieu, mais le *mouvement vers* une signification qui peut se dérober à mesure. On voit que la définition du symbole ne doit pas nécessairement recourir à quelque transcendance ou idéal invisible et ineffable. Baudelaire avait déjà donné la formule de notre conception moderne du symbole lorsqu'il écrit dans *Fusées* : « Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole ». Ce qui est rejoint ici, c'est bien le « réel », mais en tant que le symbole, par la question qu'il lui pose, le constitue en être problématique, en énigme. Par-dessus l'école symboliste, nous rejoignons le surréalisme.

3° Troisième condition pour qu'il y ait vraiment symbole : la *participation*. Ceci nous ramène à l'esprit magique que nous évoquons en commençant. Par participation (ou identification, ou communion), j'entends le fait que la production d'un symbole, qu'il soit objet, image, rite, formule ou mythe, non seulement signifie, mais de quelque manière incarne le symbolisé, le reproduit, le produit et agit sur le monde. En termes de linguistique, tout symbole est un performatif. Tel est bien le statut de l'acte magique. Comme le note Ernst Cassirer dans sa *Philosophie des formes symboliques* (je traduis la traduction anglaise) : pour l'esprit mythique, « l'image » ne représente pas la chose ; elle *est* la chose ... elle remplace la chose dans sa présence immédiate ... ». De plus, « les rites ne peuvent être expliqués comme la simple représentation des croyances », mais celles-ci, au contraire, ne sont qu'une interprétation de ce qui « réside immédiatement dans l'activité de l'homme, dans sa sensibilité et son vouloir ⁽⁸⁾ ». Nous voici ramenés à la « toute-puissance des idées » de Freud, mais aussi bien à une conception de Lévi-Strauss selon laquelle il ne croit pas impossible de concilier magie et psychanalyse : si l'une et l'autre peuvent se révéler souvent efficaces, c'est, admet-il, qu'il existe une structure commune au mythe (collectif ou personnel) et à l'acte rituel ou

(7) J. POHL, *Symboles et langages*, t. I, p. 45.

(8) *The Philosophy of symbolic forms*, vol. II, pp. 38 et 39.

clinique : structure se retrouvant aux différents niveaux du psychisme inconscient, du psychisme conscient et du biologique : ce qui rendrait compte de l'action de l'esprit sur le corps (9).

Mais quoi qu'il en soit de cette croyance en une sorte de « présence réelle », en un pouvoir qui fait songer au « mana » des Polynésiens, qu'elle soit explicable métaphysiquement, psychologiquement ou même (on vient de le voir) par un structuralisme déterministe, il faut avouer qu'elle n'existe, dans notre symbole actuel, que sous les espèces de sa nostalgie. Ce qui nous faisait dire en commençant que le symbolisme était notre magie perdue. Le poète fait semblant de croire à ce que le magicien croyait faire en réalité : sachant bien, d'ailleurs, qu'entre illusion et croyance ferme, il n'y a qu'un petit espace lui-même peut-être illusoire. De même que le fantastique (l'effet fantastique) est notre hésitation entre le réel et l'irréel, entre la présence vraie ou la simple apparence d'un fait ou d'un être aberrants, de même la participation symbolique est le doute qui nous vient que la représentation (l'objet, l'image, la formule ...) puisse être la chose même représentée, ou tout au moins puisse être investie du même pouvoir. « Toute chose, écrivait Novalis, arrive *en nous* avant qu'elle ait lieu ». La magie de l'art a pour mission de nous faire croire, encore et malgré tout, à l'art de la magie : mais cette foi a mauvaise conscience parce que nous avons pris conscience de notre mauvaise foi. Et si, comme le voudrait Georg Lukacs dans son *Esthétique*, l'art doit son émergence de s'être détaché de la magie, encore garde-t-il un sûr reflet de son origine s'il nous en montre précisément l'image exactement *inversée*, — ou mieux : moulée en creux.

Aussi n'est-il pas étonnant que les grandes images du symbolisme littéraire se rencontrent avec celles de l'ésotérisme, que des expressions comme « sorcellerie évocatoire », « alchimie du verbe », « mot total et comme incantatoire » naissent sous la plume des plus grands de ses initiateurs. Mais pas étonnant non plus qu'à la même époque, et avec Baudelaire et Lautréamont d'abord, le symbole soit mis en accusation, parodié, et qu'on en dénigre l'obscur magie en la poussant jusqu'à l'absurde.

J'en viens enfin au symbolisme littéraire lui-même. La question est ici : comment le symbole, tel que nous l'avons défini (avec ses caractères de motivation, de persistance du symbolisant, de participation) fonctionne-t-il en poésie ? Ma réponse sera : tout texte est symbolique du monde en se faisant symbole de lui-même.

(9) *L'efficacité symbolique*, in *Anthropologie structurale*.

Ceci exigerait de longs développements, et je dois me contenter de brèves remarques. D'abord : quels sont, dans le texte, les éléments qui peuvent jouer comme symboles ? Nous distinguerons deux catégories : 1° les «objets» représentés par le verbe (le toit, les colombes, les tombes, Midi, la mer, etc.)⁽¹⁰⁾ ; 2° le verbe lui-même, le langage dans sa matérialité (figure, mètre, syntagme, mot, phonème ...).

1° Les objets représentés ne font pas difficulté : tout ce que nous avons dit du symbole en général leur est en somme applicable. L'auteur peut puiser ses symboles dans le répertoire culturel universel, ou au contraire en créer qui lui soient particuliers. Quel que soit l'objet ou la substance choisis, réels ou mythiques (ainsi une chimère, l'éther), l'important est que, grâce à l'économie générale du texte (contexte et figures), il nous donne cette impression de motivation et de présence réelle dont nous parlions : il nous «présentifie» l'objet dans son absence mais dans le langage, de telle sorte qu'en employant la notation de Saussure, on pourrait représenter le processus de symbolisation par la formule :

$$Sa R Sé \rightarrow \Sigma a R \Sigma é$$

la flèche indiquant que le signifié (notion et image) prend corps et, si je puis dire, «précipite» (en sens chimique) en un symbolisant (Σa) lui-même tout pénétré de symbolisé. Ainsi la chevelure baudelairienne ou mallarméenne est d'abord un mot qui devient image présentifiée et participe d'un symbolisé que nous savons être intraduisible, sinon en recourant à un faisceau polysémique et paradigmatique qui comprendrait : la féminité, la sensualité, la douceur, le sommeil, la lumière, l'or, la flamme, la course du soleil, le fleuve et le sang et le serpent et la mort ...⁽¹¹⁾ (on peut s'arrêter où l'on veut).

Les symboles des poètes peuvent bien emprunter d'aventure leur pouvoir à quelque grands archétypes, nous savons qu'ils n'en restent pas moins personnels, tributaires d'une sensibilité et d'une certaine pratique du langage. Il n'est guère besoin de souligner les analogies et les différences entre, par exemple, les «étranges fleurs» de *La mort des amants*, les essen-

⁽¹⁰⁾ On aura reconnu le début du *Cimetière marin*.

⁽¹¹⁾ On dira que ce mécanisme est semblable à celui de la connotation. Oui, mais seulement semblable. Car les connotations qui viennent s'ajouter à l'idée de jeunesse lorsque je l'appelle le «printemps de la vie» (nouveauté, vigueur, fraîcheur, clarté ...) ne constitueront un symbole (au sens où nous venons de le définir) que si l'objet «printemps» qui les soutient acquiert une présence incontestable et quasi réelle.

ces mortelles qu'elles deviennent dans le poème de Mallarmé, les lys «tiges rouges des haines» de Maeterlinck, les colchiques d'Apollinaire, ou les «fleurs de boue» de Verhaeren ...

Au demeurant, une des tendances du symbolisme, tel qu'il se manifeste dans la comparaison ou la métaphore, tendance qui va dans le sens de l'hésitation que nous avons rappelée, c'est qu'il arrive souvent que le comparé et le comparant (ou, si l'on préfère, le thème et le phore) soient à la limite interchangeables : le poète ne nous donne plus à voir A à travers ou dans B, mais, du même mouvement, B à travers ou dans A. Le temps est-il fleuve, se demande Borges, ou est-ce le fleuve qui est temps ? Les «faims» de Rimbaud pour «la terre et les pierres — Le roc, le charbon, le fer» sont indistinctement matérielles *et* spirituelles. Et dans ce vers d'Apollinaire :

«Et l'unique cordeau des trompettes marines»

la mer, son horizon et sa rumeur sont-ils comparés à de longues trompettes, ou celles-ci évoquent-elles, sont-elles musicalement la mer ? Rimbaud va d'ailleurs plus loin et, dans sa poésie, postérieure au *Bateau ivre*, l'objet, quel qu'il soit, avant d'être symbole de l'aventure de l'auteur, est symbole de son apparition immédiate, de son être là.

2° Mais c'est le langage lui-même, disions-nous, le langage dans sa verbe poétique, le signifiant au sens linguistique, est lui-même, en puissance du moins, prégnant de son sens, imbibé de sens, ce qui le constitue en symbolisant : il se savoure, se déguste et se déglutit, tout comme la madeleine proustienne gonflée de la tisane nostalgique du souvenir ; — tout comme la fleur mallarméenne se déploie idéalement à partir des pétales du vocable «fleur» où elle regagne une présence nouvelle au cœur de sa disparition. Non pas que le langage, comme l'objet symbolique, ait généralement un rapport de ressemblance ou de contiguïté avec son sens. Mais c'est le rôle du poète de constituer, par le tissage du texte, une structure où les sens, les mots et les formes s'opposent et se répondent de telle manière qu'ils nous donnent au moins *l'apparence et l'illusion d'une motivation*. Dès ce moment, le texte n'est plus le signe de ce qu'il évoque : il en fait partie, si bien que nous pouvons penser toucher et posséder le monde au sein même de notre incantation. C'est Valéry encore qui disait que le calembour était une sorte d'adultère engendrant le mythe. Et l'«aboli bibelot» mallarméen est sans doute *chose* symbolique (coquillage, tablette pour écrire, voir le poème lui-même : on peut en discuter), mais surtout *parole et sonorité* qui nous renvoie à l'énigmatique magie de «nul Ptyx».

Quant à la formule que nous proposons plus haut, ce passage de l'objet représenté à l'objet langage la modifierait comme suit :

$$S_a = \Sigma a R \Sigma \acute{e}$$

ce symbolisé étant aussi vaste et aussi vague que l'on veut. De sorte que, contrairement au langage courant où le signifiant s'abolit devant le signifié, dans le symbolisme langagier c'est le signifié qui tend à se dissoudre, et rien, à la limite, ne surnagerait que le signifiant, un signifiant dont le seul sens qui le lesté encore est indéfiniment l'absence. L'hermétisme le sait bien (le «Ptyx» vient de nous le rappeler), mais aussi ces comptines enfantines : «Am, Stram, Gram» qui ouvrent le jeu au vertige du non-sens. Dans notre seconde formule, le $\Sigma \acute{e}$ serait alors remplacé par un point d'interrogation.

En guise de parenthèse, nous pourrions nous demander ici si ce double processus de symbolisation (par les «choses» et par les «mots») ne peut trouver une application dans l'évolution historique de la poésie. Telle que nous l'observons par exemple du romantisme au surréalisme, cette évolution se caractériserait par la multiplication des objets-symboles, un accroissement de la charge symbolique des images, mais aussi par une conscience toujours accrue de ce que nous pourrions (pour être à la mode) appeler l'amstramgrammatisme : une conséquence, entre autres, étant la tendance de la métaphore à passer — à se faire passer pour — métamorphose, une autre l'accent mis de plus en plus sur les structures textuelles, les jeux langagiers et combinatoires : ce que l'on nomme aujourd'hui la production matérialiste du texte, l'instance du signifiant ou, tout simplement, l'écriture.

Je ne suis même pas sûr que certaines théories actuelles, qui se veulent de pratique matérialiste et prônent l'idée d'une subversion du langage destinée à changer la vie en rejoignant l'idéal révolutionnaire, l'idée de la littérature comme code total donnant leur essor à toutes les virtualités humaines, alors que les langages logique, scientifique et quotidien ne seraient que des castrations idéalistes et bourgeoises, je ne suis pas sûr que ces théories ne soient une résurgence, pas toujours inconsciente, d'une magie de la toute-puissance du langage, magie selon laquelle le langage parlerait l'homme plutôt que d'être parlé par lui, transformerait la société et le monde selon ses structures secrètes situées, cette fois-ci, en deçà de l'humain. Bannir la représentation dite idéaliste ne se fait qu'au profit d'une identification baptisée, pour les besoins de la cause, matérialiste.

Nous évoquons ici l'histoire récente. Mais les travaux de Paul Zumthor sur la poétique médiévale viennent de nous rappeler que les jeux de

langage : jongleries, forgeries, resveries, fatrasies ... tendaient aussi à constituer le texte en une sorte de gadget hermétique, où le symbolisme émanerait moins des choses et des sens — souvent inconcevables — que des mots et des sons : structures à la fois systématiques et aventureuses propres à incarner le jeu mystérieux et narquois du monde⁽¹²⁾. Nous ne sommes pas loin du sonnet *Correspondances* et surtout de celui des voyelles, où les auteurs créent de toutes pièces, par le langage, des synesthésies imaginaires. Le symbolisme y fonctionne en quelque sorte à vide, à perte de sens, et ne symbolise plus rien d'autre que son désir d'unité, de motivation et de participation magique, — c'est-à-dire de symbolisation.

Ainsi, «rien n'aura eu lieu que le lieu», et le Livre mallarméen, qui doit remplacer l'univers, n'est encore que le mythe de la littérature. Si le symbolisme apparaît comme une caractéristique fondamentale et inévitable de notre condition d'hommes, c'est à la fois qu'il reproduit le dilemme où nous sommes jetés, et qu'il en émane : en nous, toute image rêve encore d'être chose, tout mot pensée, toute pensée action et fusion avec le monde. Le fait même de contester le symbole et d'en dénigrer le pouvoir est encore une manière de lui rendre hommage. Pour revenir au parallèle que nous évoquions plus haut entre le fantastique et le symbolisme, on pourrait dire que, de même qu'on a pu prétendre que le premier n'existe qu'à partir du moment où le rationalisme triomphe, de même les sociétés dites «symbolistes» ou «mythiques» étaient sans doute inconscientes de leur structure : ce sont, à partir du dix-huitième siècle, les lumières de la science qui projettent le symbole comme une ombre, comme l'image tremblante de la question sans réponse que nous posons au réel et comme sa propre contestation. A la fois vérité et imposture, objet sacré et accessoire de bateleur, il ne reste sans doute aujourd'hui du symbolisme que «les débris de quelque grand jeu». Mais cet échec dans l'éparpillement constitue son essence même.

Pascal écrivait à peu près : «Qu'on ne me reproche pas de n'avoir rien dit de nouveau : la disposition des matières est différente». C'est la même excuse que, pour terminer, j'alléguerai en ce qui concerne cette communication. Car le rapprochement du symbolisme, de l'art et de la magie est une idée (un mythe?) qui se perd dans la nuit des temps. Il suffit de se souvenir des légendes d'Orphée ou d'Amphion. Je me contenterai de rappeler que Valéry l'avait expressément signalé, et dans une perspective analogue, à propos du symbolisme littéraire, en particulier de Mallarmé en

(12) Cf. P. ZUMTHOR, *Jonglerie et langage*, in *Poétique*, n° 11, 1972.

qui il nous découvre la prise de conscience la plus pure et la plus aiguë de ce que la poésie moderne se doit à elle-même. Il écrit dans *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé* : «Il arrivait que ce poète, le moins *primitif* des poètes, donnât, par le rapprochement insolite, étrangement chantant, et comme *stupéfiant* des mots, — par l'éclat musical du vers et sa plénitude singulière, l'impression de ce qu'il y eut de plus puissant dans la poésie originelle : la *formule magique*». Il est vrai qu'il ajoute un peu plus loin : «Ce n'est là qu'une fantaisie».

Le symbolisme russe et ses rapports avec les littératures française et allemande

par M^{me} Ludmilla Charguina-Nemeti

Les ouvrages concernant le symbolisme russe existent en assez grand nombre, que ce soit pour en analyser les questions générales ou pour en dégager certains aspects particuliers. Sans vouloir entrer ici dans une appréciation de ces ouvrages, j'en mentionnerai seulement quelques-uns.

Johannes Holthusen — *Studien zur Aesthetik und Poetik des russischen Symbolismus* — Goettingen, 1951 ; *Geschichte des russischen Symbolismus* — the Hague, 1958 ; Renato Poggioli, *The poets of Russia, 1890-1930* — Cambridge, Mass., 1960. Le symbolisme russe est traité entre autres dans l'ouvrage de René Wellek, *The term and concept of symbolism* — in *New Literary History*, 1970. Le gros ouvrage de Georgette Donchin, *The influence of french symbolism on russian poetry*, publié à La Haye en 1959, analyse avec profondeur et dans tous ses détails les liens entre le symbolisme français et le symbolisme russe.

Je ne voudrais pas, ici, reproduire ce qui a déjà été dit. Ces ouvrages sont bien connus des spécialistes ; quant aux non-spécialistes, les détails ne les intéresseront pas. Se concentrer sur l'analyse des vers des symbolistes russes pour montrer les influences françaises ou allemandes, c'est ce qu'il y aurait de plus intéressant à faire, mais c'est impossible sur des traductions. C'est pourquoi je me propose de présenter un matériel non encore utilisé, que ce soit dans les ouvrages cités ou dans d'autres, concernant l'histoire de la naissance du symbolisme russe et des modifications qu'il a subies sous l'influence du symbolisme français.

Le symbolisme apparaît, parmi beaucoup d'autres, comme un des courants de la littérature russe des années 1890-1910.

A cette époque écrivent Tchekhov, Tolstoi, Gorki, pour ne parler que des plus grands auteurs russes. Mais la révolution dans le vers, apportée par les poètes symbolistes, a été d'une telle portée, qu'il s'est avéré impossible d'écrire des vers après eux, sans utiliser leurs innovations poétiques.

La première période de l'histoire du symbolisme russe se situe entre les années 1890 et 1900. Au début des années 1890, les symbolistes, appelés alors «les décadents» ou «les modernistes», ce qui était l'équivalent d'une injure, étaient l'objet des sarcasmes et des persécutions de la presse, et cependant, dès les années 1900, le courant se renforce et il sera généralement reconnu. «Les persécutions du mouvement symboliste cessent — écrit Pierre Pertsov, homme de lettres et éditeur, un des pionniers du nouveau courant — et le symbolisme est presque couronné des lauriers académiques». (P. Pertsov, Mémoires Littéraires, M. L., 1933, p. 266).

A la première génération des symbolistes russes appartiennent Nicolas Minski, Dimitri Merechkovski, Zinajda Guippious, Constantin Balmont, Féodor Sologoub.

Le début de la deuxième période coïncide avec l'entrée en scène de ceux que l'on pourrait appeler «les jeunes symbolistes» — Alexandre Blok, Andrej Belyj Ivanov. Une des figures dirigeantes du symbolisme russe, Valérian Briousov, apparaît comme le trait d'union qui relie les premiers symbolistes à la nouvelle génération.

Ainsi, grâce à l'originalité et à la créativité des premiers symbolistes des années 1890, le «nouveau courant» est devenu une réalité pour tous.

Les ouvrages des «décadents», hier encore inconnus, paraissent les uns après les autres. Balmont édite le recueil *Sans rivages*, première œuvre de poésie vraiment symboliste.

En même temps paraît le premier livre de poèmes de Sologoub, le premier livre de vers et de contes de Z. Guippious, le recueil de vers du poète symboliste A. Dobrolioubov qui quittera la scène prématurément. Au cours de la même année, Briousov édite un premier recueil de vers au titre provocant de *Chefs-d'œuvre* et un troisième volume de *Symbolistes russes*, (les deux premiers ayant paru en 1894). Ces anthologies constitueront le premier jalon de l'organisation du symbolisme russe.

Avant la parution de ces recueils à la fin des années quatre-vingt, on trouvait dans les journaux russes des traductions isolées de Baudelaire et d'Edgar Poe. Au début des années quatre-vingt-dix, on peut déjà apercevoir dans les journaux les noms de Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé. En 1894 paraissent à Moscou les *Romances sans paroles* de Verlaine, dans la traduction de Briousov. En 1895, encore à Moscou, paraissent presque simultanément, préfacés par Balmont, le recueil de traductions anonymes des poèmes de Baudelaire — approximativement un tiers des *Fleurs du Mal* (l'auteur des traductions était P. Jakoubovitch-Melchin) et les *Ballades et fantaisies* d'Edgar Poe, dans la traduction de Balmont.

Parallèlement, paraissent dans les journaux des critiques littéraires présentant les derniers courants poétiques de l'Occident, particulièrement le courant français.

L'article de Z. Venguerova *Poètes symbolistes en France*, paru en 1892 dans le *Vestnik Evropy* n° 9, fut de la plus grande importance pour le développement de la littérature russe. L'article était essentiellement consacré à la poésie de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue et Moréas. Le jeune Briousov admit, dans une note de son journal, qu'il prit connaissance de Rimbaud et d'autres symbolistes français à travers l'article de Venguerova.

Dans les trois recueils intitulés *Symbolistes russes*, la plus grande partie du matériel poétique et toutes les introductions étaient de Briousov. N'était-il pas, en effet, le seul rédacteur et éditeur des recueils ? Dans le premier volume, sur 25 poèmes, 18 étaient l'œuvre de Briousov ; dans le deuxième, onze sur vingt-trois ; et dans le troisième, onze sur dix-neuf. Briousov signait aussi bien de son propre nom que de noms imaginaires et de pseudonymes, voulant ainsi démontrer aux autres, et peut-être aussi faire croire à lui-même, que le nouveau courant était déjà représenté en Russie par un grand nombre de poètes. Parmi les poètes « inventés » par Briousov, nous rencontrons « la jeune et peu connue poétesse française Priska de Landel », qu'il recommande au lecteur comme disciple fort douée de Baudelaire et de Verlaine. A part les créations originales, on trouvait dans les recueils des traductions de Verlaine, Maeterlinck, Mallarmé, Rimbaud et Tailhade. « Si j'étais un critique qui étudie le symbolisme, je me serais tourné directement vers les symbolistes les plus éminents, et, avant tout, vers la source du symbolisme, vers les poètes qui ont créé cette école, qui ont allumé les premières étoiles sur le nouveau firmament — Moréas, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Rimbaud et, comme précurseurs des symbolistes, Baudelaire et Edgar Poe ». (V. Briousov, *Apolog. di symbolisme*). Ainsi donc, selon Briousov, il serait impossible de cerner la nature du symbolisme autrement qu'à travers l'étude et la compréhension de leurs créations.

Le premier recueil des *Symbolistes russes* débute par des poèmes de Briousov, précédés d'une épigraphe qui cite les vers d'un sonnet de Mallarmé :

« Une dentelle s'abolit
Dans le doute du jeu suprême ... »

Suivent trois poèmes de Briousov, sous le titre commun de *Prologue*. Le premier, un sonnet, est un pastiche du sonnet de Mallarmé, cité plus haut.

Puis nous trouvons une traduction du poème de Verlaine *Il pleure dans mon cœur* tiré du recueil *Romances sans paroles* et des vers de Maeterlinck *Un cœur plein de tristesse*. Ainsi le recueil s'ouvre sur trois des noms les plus influents du symbolisme — les Français Mallarmé et Verlaine et le Belge Maeterlinck. L'ensemble du recueil était, par là, orienté vers les formes poétiques que ces auteurs avaient introduites dans la littérature.

«Le déguisement intentionnel du sens dans l'esprit de Mallarmé» (expression de Briousov), sensible dans le poème qui inaugure le premier recueil, apparaît aussi dans le poème qui le conclut, *Les Fées dorées*, et dans les poèmes du troisième, *L'Ombre des créations non créées* (Les deux poèmes sont de Briousov). En outre, nous trouvons dans *Les Symbolistes russes* une traduction du poème de Mallarmé, *Sainte*, et deux poèmes en prose : *La Pipe* et *Deuil d'automne*. Toutes ces traductions sont également de Briousov.

De Verlaine, outre les poèmes cités plus haut, on trouve encore six traductions, dont trois de Briousov et trois de Novitch. On sent une forte influence de Verlaine tant dans les poèmes de Briousov que chez les autres auteurs de ces recueils. En plus du poème de Maeterlinck cité plus haut, Briousov en a traduit encore un qu'il a choisi intentionnellement pour son style extravagant. C'est une traduction assez libre du poème *Chasses lasses* du recueil *Serres chaudes*. Inspirés du même auteur, on retiendra aussi les poèmes de Briousov *La Saga* et *le Cadavre éclairé au gaz*, où l'on trouve des réminiscences de poèmes de Maeterlinck comme *Voici une fiancée malade* et *Cloche de verre* tirés des *Serres chaudes*. La ressemblance des thèmes mise à part, les poèmes de Briousov et de Maeterlinck ont encore en commun la même absence de rime, l'irrégularité dans la longueur du vers, l'absence voulue d'associations liant les chaînons du poème et le recours à des images malades et choquantes par leur étrangeté.

Le poème de Briousov *Cadavre d'une femme putrescent et puant* est indiscutablement de souffle baudelairien, inspiré en particulier d'écrits comme *Une Charogne* ou *Voyage à Cythère*. En ce qui concerne la seconde pièce, signée, comme la précédente, du pseudonyme Zénaïde Fuks, elle fut créée sous l'influence des poèmes baudelairiens *Le Jeu*, *Danse macabre* et *La Lune offensée*.

Quant à «la légèreté juvénile» de Rimbaud et «la volonté de briller par des mots recherchés à la manière de Tailhade» qui, comme le disait Briousov dans la biographie de sa jeunesse, étaient caractéristiques de ses créations, ni l'une ni l'autre n'apparaissent dans les poèmes originaux des recueils *Les Symbolistes russes* ; la chose se limitait aux insertions de Briousov dans le troisième recueil, c'est-à-dire un poème de chacun de ces

auteurs, traduits par lui-même, et dans lesquels on pouvait effectivement remarquer la présence de ces particularités de Rimbaud et de Tailhade.

Parfois, les auteurs des recueils *Les Symbolistes russes* ne se limitaient pas à des innovations de thème et de pensée et s'efforçaient d'atteindre à des effets purement extérieurs. Dans ce but, Martov écrivit un poème géométrique en forme de losange, et le poème de Briousov *Bruissement* est tout en allitérations de «Sha» et de «Scha».

Pour rendre justice à la poésie symboliste, on doit souligner certaines épithètes syncrétiques qu'ils ont créées : silence bleu, couleurs bruyantes, mélodie bleu foncé, lignes songeuses, le silence claironnant, etc ; et aussi le regroupement du matériel par rubriques : les gammes, les accords, les suites, les notes. Enfin, avec l'intention évidente d'épater, on trouve ce poème de Briousov, composé d'un seul vers :

«O, couvre tes pieds pâles».

Les recueils des *Symbolistes russes* ont joué un rôle remarquable, bien qu'ils n'aient pas agi directement sur le lecteur. Tirés en nombre infime — 200 exemplaires — ils n'obtenaient leur retentissement que grâce au bruit qu'ils provoquaient dans la presse. Dans l'ensemble, et d'un point de vue objectif, leur valeur artistique n'était pas très élevée. Mais le rôle historique de ces recueils est indiscutable. Ils ont donné un nom à tout le mouvement — le symbolisme russe — nom qui prit rapidement racine dans la conscience générale. Valéry Briousov lui-même est, en fait, un personnage peu commun. A part son activité créatrice, il fut aussi un éditeur et un organisateur remarquable. Il déploya, en matière culturelle et éducative, une activité d'une telle envergure que déjà ses contemporains le comparaient à Pierre le Grand (N. Goumilev — *Lettres sur la poésie russe*, Petrograd, 1923). Avec l'instinct d'un organisateur né, mais aussi avec un profond sens de l'histoire, il comprenait la nécessité de la formation de la nouvelle tendance littéraire. «Le mouvement des décadents — *dékadentsvo*, écrivait-il encore en 1893 dans son journal de jeunesse — peut être faux, peut être risible, mais il va de l'avant, se développe, et le futur lui appartiendra ...» (V. Briousov, *Journal*, page 12).

En éditant les recueils des *Symbolistes russes*, Briousov essayait, avant tout, de délimiter sa position et sa conception du symbolisme, ainsi que la position que la poésie symboliste devrait occuper relativement aux autres écoles poétiques.

Les années de la formation du symbolisme russe sont marquées par le symbolisme français.

En ce sens, le rôle de Briousov est très significatif ; nul n'avait été plus influencé que lui par le symbolisme français et ce fut lui qui devint le chef de file de l'école symboliste russe. Le personnage de Briousov comme codificateur du symbolisme est remarquablement vivant dans les évocations de Bely (A. Bely, *Le Début du siècle*, M. 1933). Il reconnaît son rôle «d'organisateur de la littérature», de législateur des formes du symbolisme russe : «Briousov a organisé tout seul le symbolisme en Russie». Alors qu'il avait à peine vingt ans, en 1893, il se vantait déjà : «L'avenir lui appartient (au mouvement des décadents), surtout lorsqu'il aura un dirigeant de valeur. Et je serai ce dirigeant» (*Journal*, 1893).

Après onze ans, grâce à la revue *Vesy* («La Balance»), le rêve du jeune Briousov devenait réalité. Pendant près de cinq ans, de 1904 à 1909, la revue *Vesy* portera clairement l'empreinte de la personnalité de Briousov, de son opinion et de ses idéaux. Il était à la tête du petit groupe qui composait l'état-major de la revue, et maintenait une correspondance avec des collaborateurs étrangers.

Pour Briousov, le symbolisme russe n'était pas un mouvement isolé, mais un élément de la renaissance littéraire qui affectait l'ensemble de l'Europe et prenait une forme consciente par la première fois en France.

Dans le but de «faire connaître à ses lecteurs la vie culturelle du monde entier», la revue *Vesy* avait plusieurs correspondants étrangers — deux en France, deux en Allemagne, et un par pays pour la Pologne, l'Angleterre, la Norvège, le Danemark, l'Espagne, l'Italie, la Grèce et l'Inde.

Mais l'ensemble des articles concernant la littérature de pays étrangers occupait une place insignifiante par rapport aux contributions sur la poésie française ou belge.

Plus tard, la critique littéraire concernant, dans *Vesy*, les livres allemands occuperait souvent la même place que celle réservée aux livres français, reflétant ainsi les intérêts de la deuxième génération des symbolistes.

Dès le début, *Vesy* s'assura la coopération de René Ghil, qui fut invité par Briousov à devenir un collaborateur régulier. C'est pour cette revue, que René Ghil écrivit sa série de *Lettres sur la poésie française*, où il donnait les traits généraux du mouvement symboliste en France. Les *Lettres* traitent de deux sujets : la situation de la poésie contemporaine en France, et, plus fréquemment, le mouvement symboliste et ses principaux représentants.

René Ghil apporta 48 contributions à la revue *Vesy*, et un certain nombre de petites notes et critiques dans 72 numéros de la revue. C'est dire

que ces contributions parurent dans plus des deux tiers de tous les tirages. Ghil tenait ses lecteurs russes au courant des développements les plus récents de la poésie française, et ses analyses avaient le mérite de ne pas être simplement une chronique mais aussi le développement des idées de quelqu'un qui avait aussi sa place dans le domaine dont il traitait.

Parmi les écrivains représentés dans les pages de *Vesy* par des contributions originales ou par des critiques, on trouve Maeterlinck et Verhaeren. Ainsi, la revue publia des extraits de l'essai de Maeterlinck sur l'immortalité (1907) et sept de ses *Chansons*, dans la traduction de Briousov. L'essai de Verhaeren sur James Ensor fut repris par *Vesy* (5, 1906) du numéro spécial de *La Plume* (1899). Deux poèmes de Verhaeren parurent en 1909 (n° 5 et 12). D'autre part, la revue peut être fière d'avoir publié pour la première fois la tragédie de Verhaeren *Hélène de Sparte* (n° 8, 9, 10 et 12, 1908). Briousov la traduisit en 1908 à partir d'un manuscrit qui lui fut donné par le poète blege un an avant la parution de la tragédie en allemand (traduction de Stefan Zweig), et quatre ans avant sa première publication en France.

Vesy concentre son intérêt sur Verhaeren et Maeterlinck. Environ quinze articles et critiques sont consacrés à Verhaeren. Un grand nombre de celles-ci est de la plume de Briousov, et concerne aussi bien des nouvelles éditions des ouvrages de Verhaeren en français que des traductions russes.

A cet égard, un des articles les plus intéressants est une étude comparative effectuée par Volochine au sujet de Verhaeren et de Briousov (n° 2, 1907). Même des ouvrages de l'étranger concernant Verhaeren sont discutés dans *Vesy*. Briousov analyse en détail un livre allemand sur le poète belge et indique ses erreurs (Johannes Schlaf, *Verhaeren, Die Dichtung*, Berlin 1906, in *Vesy* n° 5, 1906). Un article de Gabriel Mourey, *Emile Verhaeren* est repris dans *Vesy* (n° 3, 1906) de *l'Art Moderne* (3, 1906). Briousov avait de grandes affinités avec Verhaeren, et la parenté spirituelle explique qu'il ait si bien réussi à traduire le gros des œuvres du poète belge. C'est ainsi qu'il a donné à ses lecteurs russes :

Vers sur les temps présents — 1906.

Hélène de Sparte — 1909.

Recueil de vers — 1915.

Poèmes — 1923.

Deux traductions de Verhaeren — 1928.

Poèmes choisis — 1936.

Drames et prose — 1936.

Maeterlinck est discuté dans *Vesy* surtout par Briousov, V. Ivanov et Ellis. Parmi une douzaine d'articles qui lui sont consacrés, la contribution la plus remarquable est celle de Briousov (7, 1905). C'est un ouvrage de critique littéraire de haute spécialisation, concernant la structure des poèmes de Maeterlinck, et la difficulté de les rendre en russe. Tout aussi digne d'intérêt est l'article d'Ellis sur la présentation de *l'Oiseau bleu* au Théâtre d'Art de Moscou (n° 12, 1908).

André Bely a peut-être donné la meilleure image de la scène littéraire en Russie, en décrivant l'extraordinaire changement du goût populaire apporté par l'activité de la revue. Jusqu'à 1900, déclara-t-il, personne à Moscou n'accordait d'importance à Ibsen, Strindberg, Whitman, Hamsun ou Maeterlinck. Verhaeren était encore inconnu. Mais dix ans plus tard, lorsque *Vesy* cessa de paraître, la situation était tout à fait différente : «Vers 1910, les ouvrages de Wilde, d'Annunzio, Ibsen, Strindberg, Przybyszewski et Hoffmannstal avaient leur place sur les étagères ; les gens lisaient déjà Verhaeren, Baudelaire, Verlaine, Van Lerberghe, Briousov, Blok et Balmont ; ils étaient entraînés par Sologoub ; et ils commençaient déjà à parler de Corbière, de Gilkin, d'Arcos, de Gourmont, de Régnier, de Duhamel, de Stefan George et de Liliencron». (A. Bely, *Le Début du siècle*, page 375).

La revue *Vesy* appartient effectivement à l'histoire du mouvement symboliste et possède une envergure digne de ce mouvement international.

Les symbolistes de la première génération (Minski, Balmont, Merechkovski, Guippious et le critique Volinski) pensaient que le symbolisme se caractérisait par sa capacité d'imprégner le texte de signification et de pénétrer, au moyen d'une formule poétique, dans l'essence des choses interdites à la raison humaine. La poésie, selon eux, mène à une conception philosophique du monde et à son interprétation religieuse.

Les points de départ de cette conception étaient proches de ceux qui furent plus tard proclamés par la seconde génération des symbolistes russes — A. Bely, V. Ivanov — qui traiteraient le symbolisme non seulement comme école poétique mais, avant tout, comme système organisé d'une conception philosophique et religieuse du monde.

Dans son activité poétique et théorique, Briousov s'est presque toujours obstinément opposé à une conception aussi étendue, si l'on peut dire, du symbolisme, et le voyait exclusivement comme courant poétique, chronologiquement très délimité et se caractérisant, avant tout, par ses formes poétiques particulières. Pour renforcer ses vues, il faisait appel à l'œuvre de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud et de Maeterlinck.

Comme dans la littérature française, il y avait, en Russie, une délimitation entre les «décadents» et les «symbolistes». Cette délimitation fut introduite dans l'usage de la critique littéraire russe par Volinski (dans son livre *Décadents et Symbolistes*, 1896) et fut bientôt reprise par les symbolistes eux-mêmes. Voici ce qu'écrivit, à ce propos, un symboliste de la deuxième génération, A. Bely : «... les symbolistes sont ceux qui, en se décomposant dans les conditions de la vieille culture et conjointement avec celle-ci, s'efforcent de surmonter en eux-mêmes leur déchéance, et après en avoir pris conscience, renaissent ; chez le décadent, la déchéance est décomposition finale» ... (A. Bely, *Début du siècle*, M. L. 1933, p. 112).

A. Bely et ses compagnons considéraient qu'il y avait «les décadents» d'une part (Baudelaire par exemple), puis les «décadents et symbolistes» chez qui la chute est en lutte avec la renaissance (par exemple Briousov), et enfin les «symbolistes non-décadents» — Bely considérait comme tels Blok, S. Soloviev, V. Ivanov et lui-même.

La deuxième génération des symbolistes russes avait bien moins de liens avec la France. Ils étaient plus proches de la culture allemande que de la culture gauloise. Ceci fut particulièrement renforcé par l'intérêt qu'ils portaient à l'aspect philosophique du symbolisme.

La distinction entre les courants pro-français et pro-allemand a marqué toute l'histoire du symbolisme russe. Elle caractérisait aussi bien les individus que les groupes, et détermina souvent l'impulsion initiale, la «marque» du symbolisme, l'orientation de l'esthétique symboliste.

Schopenhauer et surtout Nietzsche jouèrent un très grand rôle dans la formation de la conception du monde et de l'esthétique des «jeunes» symbolistes de la deuxième génération. L'opposition de l'intuition à l'intellect, l'esprit romantique dans lequel on abordait l'étude du génie considéré comme un sujet de création artistique, la proclamation de la musique comme le premier des arts, exprimant avec le plus de justesse l'essence, la logique de la «volonté universelle» — toutes ces idées de l'esthétique de Schopenhauer ont exercé sur les symbolistes de la nouvelle génération un ascendant profond et de longue durée.

Plus significative encore fut l'influence de Nietzsche. Les symbolistes puisaient dans les conceptions esthétiques de Nietzsche un logisme encore plus vigoureux que chez Schopenhauer. Ceci fut exprimé — initialement sur le terrain de l'art grec — dans le principe d'«Apollon», logique et harmonieux, et dans celui de «Dionysos» a-logique, discordant et tragique. On le retrouvait encore dans l'opposition de l'instinct biologique à l'intellect. V. Ivanov cherchait un appui théorique dans la philosophie et l'esthétique de l'antiquité, reflétée dans les interprétations de Frédéric

Nietzsche, ainsi que dans l'esthétique du romantisme allemand (Novalis, Hoffmann).

A. Bely passait d'une école philosophique à l'autre, de Vladimir Soloviev à Kant et à Wagner, de Kant à Schopenhauer, de Schopenhauer à Nietzsche, de Nietzsche à l'occultisme et l'anthroposophie de Rudolf Steiner.

Les théoriciens du symbolisme, en premier lieu A. Bely et V. Ivanov, considéraient comme un de leurs plus grands succès d'avoir libéré la poésie de la «littérature» et de l'avoir liée à la «musique». Du point de vue formel la thèse symboliste consistant à séparer la poésie de la «littérature» et de la rattacher à la musique tire son origine du célèbre manifeste de Verlaine, son *Art Poétique*, et particulièrement de son mot d'ordre «de la musique avant toute chose». Cependant, malgré ce lien formel évident entre la poétique de Verlaine et l'esthétique du symbolisme russe, le symbolisme français fut loin d'être une source d'idées pour la deuxième génération des symbolistes russes.

A. Bely, dans le deuxième volume de ses mémoires, *Début du siècle*, écrit que les jeunes symbolistes étaient nettement séparés des plus vieux, regroupés autour de Valery Briousov. «... Là-bas, on proclamait le symbolisme comme étant fondamentalement une école littéraire, liée aux traditions des poètes français ; chez nous, le symbolisme était compris dans un sens plus large ... Pour moi, par exemple, la culture germanique avait une importance décisive dans l'art nouveau : Nietzsche, Wagner, Grieg, Hamsun, Ibsen, et d'autres allemands et scandinaves l'emportaient toujours sur les Baudelaire, les Verlaine et les Maeterlinck» (p. 3).

Le symbolisme français paraissait aux jeunes symbolistes trop raisonnable, rationnel, et ses images — trop conformes, simplistes et exactes. V. Ivanov écrivait que les habitudes littéraires et les méthodes de penser préférées par les symbolistes français «auxquelles nous n'avons ni motif historique, ni motif idéologique de lier notre œuvre, n'appartiennent pas au symbolisme que nous avons esquissé» (V. Ivanov, *Sillons et lisières*, M., 1916, p. 157).

Le symbolisme russe, bien que plusieurs de ses représentants eussent prétendu jouer le rôle de philosophes — «maîtres à penser» n'a point formé de système philosophique à peu près cohérent. Il n'a pas ajouté un seul nouveau concept à la théorie ou à l'esthétique. Les symbolistes russes ont constitué des trésors insurpassables dans la pratique artistique, exerçant une influence énorme sur tout le développement de la poésie russe et soviétique du xx^e siècle.

Je ne veux pas amoindrir la signification des symbolistes français et allemands au profit des symbolistes russes. Ils eurent une grande signification, autant pour les symbolistes russes, en particulier, que pour la littérature russe en général, et la révolution dans le vers russe accomplie par les symbolistes a été d'une telle importance que les poètes de *n'importe quelle* tendance ne pourraient plus écrire de poésie sans prendre en considération les apports du langage poétique des symbolistes.

Tout semblerait juste et à sa place. Reste pourtant ce paradoxe, que le plus grand et le plus original des poètes symbolistes russes — Blok — n'a pas lu, dans sa jeunesse, de poèmes symbolistes ; parmi les romantiques allemands, il n'appréciait que Heine, chez qui il admirait avant tout l'ironie ; il fut éduqué dans la littérature classique russe, et défendit toujours le réalisme. En particulier, il prit la défense de Tolstoi et de Gorki, lorsque les critiques symbolistes les attaquaient. Et cependant, ses premiers poèmes étaient tellement imprégnés de l'esprit symboliste, et ce, au niveau le plus haut — la musique du vers, par exemple — qu'il ne reste plus qu'à laisser tomber les bras et à se référer à un je-ne-sais-quoi mystique, flottant dans l'air à cette époque.

Ici, nous pourrions commencer à parler des racines russes du symbolisme russe, mais c'est déjà le sujet d'une autre conférence.

Un trio de revues

par M. Gustave Vanwelkenhuyzen

Tout a commencé au Lycée Condorcet, l'ancien Fontanes, aux alentours des années 1882-1883. Condorcet était, au dire d'Ajalbert ⁽¹⁾, «le lycée le plus élégant de Paris». L'on n'y acceptait «rien que des externes et des demi-pensionnaires, vêtus avec recherche ...».

Parmi les jeunes gens qui, en 1883, y achevaient leurs humanités, il y avait, répartis en rhétorique et en philosophie, Robert Darzens, Georges Michel (qui, un peu plus tard, signerait Ephraïm Mikhaël), René Guilbert (qui abrégérait son nom en René Ghil), Stuart Merrill, Pierre Quillard, Ferdinand Hérold, Georges Van Ormelingen (le futur Georges Vanor), Charles Eudes-Bonin et André Fontainas ⁽²⁾.

Publier une revue, fût-elle modeste d'apparence et à l'avance vouée — comme tant d'autres — à un court destin, a été le rêve de beaucoup de jeunes hommes ou d'adolescents piqués par la tarentule littéraire. Ce fut le rêve aussi de quelques uns de ces élèves des classes terminales de Condorcet qu'avaient groupés un même amour des lettres, une même naissante ambition d'auteur. Réunissant leurs maigres avoirs ils réalisèrent ce projet en fondant une feuille baptisée *Le Fou*, comme s'ils reconnaissaient par là qu'il ne fallait pas les prendre plus au sérieux qu'eux-mêmes ne le faisaient.

Le Fou se présentait sous l'aspect d'une publication lithographiée. Il paraissait assez régulièrement le lundi, sur quatre pages divisées en deux colonnes, dans un format in-quarto. Le prix du numéro était de 20 centimes ; celui de l'abonnement au mois, de soixante-quinze centimes. Son seul dépositaire était un libraire du passage du Havre, dont la boutique se trouvait à deux pas du lycée. La publication avait un rédacteur en chef qui se nommait Mauguillet (de son vrai nom Guillaumet) et un gérant du nom de Chicot.

⁽¹⁾ *Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme, 1880-1890.* Pp. 35-36.

⁽²⁾ Sully-Prudhomme s'était assis sur les mêmes bancs, trente ans plus tôt ; J. Laforgue avait précédé cette promotion de 1882-83 de quelques années : Marcel Proust venait après elle.

La feuille ne parut que quelques mois, les fonds hélas! venant tôt à manquer. Il faut dire aussi qu'il y eut pour chacun la hantise du bachot à passer, puis, ce cap franchi, la joyeuse insouciance des vacances et le commencement d'une autre vie.

La collection complète, qui va de fin février au 4 juin 1883, comporte douze fascicules. Elle est aujourd'hui rarissime, «plus rare, affirme Albert Mockel (3), que la première édition de *la Princesse Maleine*».

Dans une adresse liminaire *Au Lecteur*, la Rédaction proclamait son admiration pour Victor Hugo, «notre Maître à tous», «le Génie le plus grand du XIX^e siècle», et se réjouissait que ce premier numéro coïncidât — augure favorable — avec la date de naissance de l'illustre écrivain.

Elle poursuivait : «Le but de notre entreprise est bien arrêté : nous voulons, en faisant connaître aux Élèves du Lycée Condorcet les essais de ceux de leurs camarades qui sont possédés de ce noir démon 'La Rime', leur faire passer un moment que nos efforts tendront à rendre agréable».

Rien de bien audacieux, à coup sûr, dans ce programme, si tant est qu'on puisse donner ce nom à une déclaration où s'exprime la seule ambition de plaire aux camarades que la Muse n'a pas visités. Ces futurs rénovateurs de la poésie n'étaient, pour lors, rien moins que révolutionnaires. Leurs moqueries et leurs attaques, ils les réserveraient au Proviseur qui, croyant flairer la subversion, avait interdit la vente de la feuille au lycée ; ou encore, au Ministre de l'Instruction publique, Jules Ferry, qui avait supprimé le congé du lundi de la Quasimodo.

Aux sommaires du *Fou* figuraient, outre des contes, des poèmes en prose et quelques notes bibliographiques, d'innombrables pièces de vers : sonnets, chansons, triolets, barcaroles et ballades envahissaient tout. La plupart de ces œuvrettes étaient signées de pseudonymes ; maint rédacteur en adopte plusieurs (4). Stuart Merrill, qui n'est pas le plus prodigue en noms de guerre, ne s'en attribue pas moins de quatre : pour le lecteur, il est tour à tour Méphisto, Quidam, Roméo et Samouräi.

Pour donner plus de lustre à leur publication, les rédacteurs n'hésitent pas à demander le patronage ou la collaboration de quelques-uns de leurs

(3) *Apollon en veston ou l'Académie sans coupole*, in *Cassandra*, 19 janvier 1935. Mockel possédait une collection du *Fou*, auquel il manquait le premier n°. Il la tenait vraisemblablement de Fontainas.

(4) Pour l'identification de ces pseudonymes et d'autres précisions, voir *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, par J.-M. PLACE et A. VASSEUR. Ed. de la Chronique des lettres françaises, Paris 1973.

ainés : Victor Hugo se dérobe aux sollicitateurs (5) ; Sully-Prudhomme et Catulle Mendès leur abandonnent chacun un poème inédit (6). Le premier cependant n'autorise la publication que si son nom n'est pas cité.

André Fontainas raconte (7) que, l'année d'avant (1882), il avait envoyé à *la Jeune Belgique*, de Max Waller, où il ne connaissait personne, une prose poétique dans le goût de Leconte de Lisle, intitulée *Rêve indien*. A sa grande surprise, le poème fut agréé et publié dans la revue bruxelloise (8). Cette consécration, dont nul autre à Condorcet ne pouvait se glorifier, accrut l'estime que déjà lui vouaient ses camarades. Ils le convièrent à leurs réunions du jeudi, qu'ils tenaient dans une petite chambre d'hôtel louée à la semaine et le pressèrent de collaborer au *Fou*.

La feuille publia à son tour *Rêve indien* (9), sous le vrai nom de l'auteur, et, dans le numéro suivant, qui devait être le dernier, *L'Ascète* (10), sous la signature romantico-nervalienne de «Beau Ténébreux».

A la fin de l'année scolaire, les rhétoriciens de Condorcet se séparèrent. Ils devaient se retrouver, les années suivantes, voisinant à plus d'une reprise, tantôt à Bruxelles, tantôt à Paris, dans les mêmes revues. C'est que, comme le dira René Ghil répondant à une enquête (11), si «*Le Fou* n'eut pas d'histoire, ses rédacteurs, par la suite, en devaient avoir une ...».

*
* *

Moins de deux ans plus tard, à Bruxelles, un tout jeune homme — il avait vingt ans à peine — créait *la Basoche*, «revue artistique et littéraire», ainsi que l'annonçait son sous-titre. Ce jeune homme se nommait Charles-Henry de Tombeur et était inscrit à la faculté de médecine de l'Université libre. Déjà il s'était quelque peu fait la main comme directeur de revue en fondant, un an plus tôt, une feuille intitulée *l'Etudiant*, qui se déclarait «l'organe de la jeunesse libérale universitaire». A la même heure, à Liège, Albert Mockel créait *l'Elan littéraire*, autre feuille estudiantine,

(5) M. L. HENRY, *La contribution d'un Américain au symbolisme français : Stuart Merrill*. Champion, Paris, 1927.

(6) *Qui est-ce?* de Sully-Prudhomme, n° 1, 26 février 83 ; *La Mère*, de C. Mendès, n° 6, 9 avril 83.

(7) *Souvenirs du Symbolisme*, Paris, 1928.

(8) N° du 5 avril 1882, pp. 184-187.

(9) *Le Fou*, n° du 28 mai 1883.

(10) *Ibid.*, n° du 4 juin 1883.

(11) *Les Belles Lettres*, Paris, n° 62-66, décembre 1924.

qui, se transformant, allait donner naissance à *la Wallonie*. Là se joindraient, comme on sait, jeunes symbolistes de France et de Belgique.

Mi-politique, mi-littéraire, *l'Étudiant* de Bruxelles était, selon Hector Chainaye (12), «un petit journal gouailleur, de nuance avancée, ou l'on en donnait aux bourgeois, à tour de bras!».

La Basoche, fondée alors que *l'Étudiant* paraissait encore, se voulait, elle, consacrée uniquement aux lettres. Pourquoi ce titre? Sans doute parce que son fondateur, fort d'une première expérience, espérait trouver plus d'écho (13), une collaboration plus effective auprès du groupe plus cohérent et plus curieux de littérature des étudiants en droit.

André Fontainas, ayant regagné Bruxelles pour y poursuivre ses études, était précisément de ces «clercs de la Basoche» qui allaient apporter leur collaboration à la jeune revue. Ami de Charles de Tombeur, il avait fait signe de loin à ses anciens condisciples de Condorcet qui, à peu d'exceptions près (14), répondirent à son appel. Dès les premiers numéros (novembre et 13 décembre 1884), leurs proses et leurs vers figurent en bonne place.

Au reste, le programme de *la Basoche* permettait le plus large accueil et favorisait la rencontre des tendances les plus diverses. Son fondateur avait compris que l'heure n'était pas aux déclarations fracassantes, ni aux professions de foi incendiaires. Ne fallait-il pas avant tout, pour faire nombre et durer, tâcher d'unir traditionalites et novateurs, parnassiens de fraîche date et présymbolistes ou décadents de l'avant-veille?

Dès le seuil, dans une adresse «Au lecteur», la Rédaction, répondant à ses propres questions, déclarait : «Mon école? La vie. — Mon programme? N'en point avoir. — Ce que je suis? Rien encore. — Ce que je veux être? Quelque chose» (15).

(12) *Charles de Tombeur*, par H. CHAINAYE. Avec portrait. In *Caprice Revue*, n° 47, 6 octobre 1888.

(13) Voir dans le dernier n° de *l'Étudiant*, l'article découragé, signé Rouge-Belgique (de Tombeur?) et intitulé *La Fin*.

(14) F. Hérold est l'une de ces exceptions.

(15) Un dessin de Henri De Groux représentant un clerc du moyen âge, la rapière au côté, portant d'une main un gros in-folio, de l'autre une lanterne, ornait la couverture de la revue. A partir du n° 4, cette gravure fut remplacée par une autre, moins sobre, de Berton (?) — La collection complète de *la Basoche* forme deux volumes : l'un de 428 p. in-8° (N° 1, 13 novembre 1884 au n° 12, 13 octobre 1885) ; l'autre de 256 p. in-12° (n° 13, 1^{er} janvier 1886 au n° 16, avril 1886). Deux eaux-fortes, l'une de Jan Toorop, l'autre de Léon Dardenne, illustrent le tome II. La publication a pour éditeur J.-B. Moens, 7 galerie Bortier, Bruxelles.

Tout cela n'était rien moins que compromettant.

Les rapports de *la Basoche* avec son aînée *la Jeune Belgique* ne furent pas particulièrement amènes. Parnassienne et naturalisante, la revue de Max Waller prenait ombrage du caractère indépendant et de l'éclectisme de sa jeune rivale. Elle la voyait, à côté d'elle, s'ouvrir à des poètes plus modernistes, en attendant — qui sait? — d'accueillir les transfuges de l'art pour l'art.

De leur côté pourtant les rédacteurs de *la Basoche* admiraient et louaient les œuvres de ceux qui les avaient précédés. Ils rendaient hommage à André Van Hasselt, précurseur du réveil littéraire belge⁽¹⁶⁾, et réservaient bonne place dans leur revue à la prose de Lemonnier comme aux essais poétiques d'Edmond Picard.

Mais Tombeur et ses amis supportaient mal les velléités de tutelle de la grande sœur. A ses conseils et à ses remontrances, ils répondaient pas des railleries et des impertinences. De part et d'autre, en l'occurrence, on faisait assaut d'esprit.

Les Belges, il va sans dire, figurent nombreux aux tables de *la Basoche*. Il y a les aînés : Edmond Picard, qui signe parfois Georges Bebiesko et inonde la revue de ses sonnets ; Camille Lemonnier qui, comme à l'ordinaire, touche à tous les genres ; Théodore Hannon qui, pour l'heure, boude la muse lyrique et se voue à la chronique bruxelloise. Autour de ceux-ci et, comme eux, déjà enrôlés à *la Jeune Belgique*, on reconnaît Jules Destrée, Maurice Sulzberger, Auguste Vierset, Célestin Demblon. Puis, voici les tout derniers venus, appelés, comme les précédents, à une notoriété variable : Arnold Goffin, Lucien Malpertuis (qui abrège son nom en Luc Malper), le Liégeois Hector Chainaye et le Gantois Grégoire Le Roy (qui signe Albert Mennel ses premières poésies).

A défaut d'une nette prise de position de la revue, les petites nouvelles d'une mensuelle *Chronique de l'art et du livre* jettent quelque lumière sur les idées et les opinions qu'à mesure la rédaction fait siennes. C'est ainsi notamment que des conférences d'Edmond Haraucourt au Cercle artistique et au Salon des XX donnent occasion à l'échotier de *la Basoche* de prendre la défense des « suggestifs », c'est-à-dire des décadents, indignement traités par l'orateur. « L'attitude de M. Haraucourt est peu fière, constate le rédacteur. C'est se payer de trop faciles succès que se moquer, devant le public, d'artistes qui ne s'adressent en rien à lui »⁽¹⁷⁾. Cette distinction entre la littérature destinée au grand public et le symbolisme réservé au petit

⁽¹⁶⁾ *la Basoche*, n° 2, 13 décembre 1884, p. 87.

⁽¹⁷⁾ *La Basoche*, 15 mars 1886, pp. 189-190.

monde des seuls initiés, la jeune génération poétique se plaira à la rappeler en toute occasion. Les purs, les cathares, d'une part ; les profanes, les philistins, de l'autre.

Au début de la même année 1886, Ajalbert, dans la *Chronique parisienne* qu'il adresse à la publication bruxelloise, signale à ses confrères de Belgique la campagne de médisances et d'âpres critiques que soulève dans la grande presse parisienne les écrits des poètes nouveaux groupés dans *Lutèce*, la revue de Léo Trézenic et Georges Rall.

«Aux dernières chaleurs, écrit-il, a transpiré la nouvelle qu'il existait une école de *décadents*. Et tout le monde de s'écrier : «Qu'est-ce que les *décadents*? Où ça se vend-il?» Il paraît même qu'un soir de gaieté, le duc de Morny demandait, chez Bignon, qu'on lui servît un *décadent* au cresson» (18).

Les clercs de *la Basoche* ne s'intéressent pas à la seule littérature. La musique aussi les passionne, plus particulièrement celle de Wagner, qui suscite à ce moment, en Belgique comme en France, d'ardentes polémiques. Bruxelles, grâce à la Monnaie, a pu entendre, avant Paris, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* (19).

En applaudissant dans l'*Art moderne* à ces représentations, Edmond Picard a sonné le branle-bas. La création à l'Opéra des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* inspire à Marc Harold, un critique de *la Basoche*, des réflexions dénuées d'équivoque : «*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, écrit-il, ce monument de l'art vrai auquel nous a initiés Richard Wagner, est venu cet hiver se dresser au milieu du chaos des œuvres médiocres ou absurdes qui encombrant le répertoire» (20).

C'est son éclectisme artistique qui avait conduit Charles de Tombeur à ouvrir sa revue aux défenseurs de la musique wagnérienne ; c'est la même tendance qui le fit accueillir la naissante école symboliste. Choix opportun car, au côté de l'imposant galion de *la Jeune Belgique*, *la Basoche*, frêle esquif voué à un prochain naufrage, n'eût laissé qu'un faible sillage, n'eût été la présence de son équipe parisienne. C'est, en effet, à la participation du groupe toujours uni des anciens de Condorcet, renforcés par Robert Caze et par Jean Lorrain, que la publication bruxelloise doit de figurer parmi les revues de l'avant-garde symboliste.

(18) *La Basoche*, février 1886. *Lutèce. Chronique parisienne*, pp. 102-106.

(19) *Art moderne*, 5 juillet 1885. *Lohengrin à Paris*, p. 215. Rappelons que le premier n° de la *Revue wagnérienne*, d'Édouard Dujardin, date du 8 février 1885.

(20) *La Basoche*, n° 6, avril 1885, pp. 231-233.

Les maîtres de ces jeunes écrivains sont Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud, le Huysmans d'*A rebours*, le Péladan du *Vice suprême*. Gagnés par l'esprit «décadent», ils en reprennent volontiers les thèmes : nostalgie, langueur, ennui ou dégoût de vivre, effroi de la mort, amours ténébreuses, évocations vagues où le rêve à la réalité se mêle, l'élan mystique à la sensualité.

Les personnalités s'affirment dans la diversité des imageries et la variété des timbres plus que dans la recherche de moyens d'expression nouveaux. L'on se récite l'*Art poétique* de Verlaine et, à l'exemple du maître, l'on poursuit la demi-teinte et la fluidité musicale du vers.

Excepté Rodolphe Darzens et René Ghil, dont les premiers recueils viennent de paraître ⁽²¹⁾, ces jeunes poètes ont pour tout bagage des essais épars dans les petites revues, françaises ou belges ⁽²²⁾. En cette année 1885, le symbolisme en est encore à chercher sa voie. Le mot «symbolisme» lui-même attend Moréas pour être adopté. Peut-être, malgré l'exemple des devanciers, ces convertis de l'avant-veille sentent-ils confusément qu'il leur manque une règle, des principes, sinon une doctrine.

Cette doctrine pourtant, René Ghil, l'esprit le plus spéculatif du groupe, mais aussi, hélas ! le plus fumeux, va tenter de l'exprimer. En six courtes proses poétiques, intitulées *Sous mon cachet*, qui s'échelonnent au long de plusieurs livraisons de *la Basoche* ⁽²³⁾, il développe sur le mode lyrique et en une langue singulièrement ampoulée, une sorte de théorie poétique, première version de son *Traité du Verbe*. On y trouve, à défaut d'un exposé cohérent, l'ébauche d'une esthétique, à vrai dire confuse et d'autant plus confuse qu'elle se trouve noyée dans une intarissable logorrhée ⁽²⁴⁾.

Cette même année 1885 où la *Basoche* accueillait le manifeste de Ghil, elle se tournait vers deux aînés à qui elle tenait à rendre hommage. En première page de sa livraison du 15 janvier, elle publiait une plaisante fantaisie de J.-K. Huysmans, intitulée *Le Coiffeur* ⁽²⁵⁾ et, de même, en tête de

⁽²¹⁾ De R. DARZENS, *La Nuit, premières poésies* ; de R. GHIL, *Légendes d'âmes et de sangs*, l'un et l'autre ouvrage, à Paris, 1885.

⁽²²⁾ Les noms de la plupart se retrouvent dans les revues parisiennes *Lutèce* et *la Minerve*. A signaler aussi la collaboration, dès 1885, de Quillard, Darzens, Mikhaël, Ajabert, Fontainas, à l'*Almanach de l'Université de Gand*.

⁽²³⁾ *La Basoche* n° 8, juin ; n° 9, juillet, n° 10, août, n° 11, septembre et n° 12, 13 octobre 1885.

⁽²⁴⁾ Il faut savoir gré à Robert Montal d'avoir débroussaillé et analysé ce texte dans son ouvrage sur *René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique*. Labor, Bruxelles, 1962.

⁽²⁵⁾ La prose de Huysmans était inédite à cette date et devait paraître, l'année suivante, avec quelques variantes, dans la réédition chez Vanier des *Croquis parisiens*.

son numéro de septembre, elle reproduisait le sonnet de Mallarmé : *A celle qui est tranquille* (26). Parmi ses collaborateurs, la revue ne manquait pas d'écrivains qui, disciples ou amis de l'un ou de l'autre de ces maîtres, avaient pu en l'occurrence obtenir leur agrément.

Le dernier numéro de *la Basoche* est d'avril 1886. Rien ne laissait prévoir une fin si brusque et en début d'année. Un faire-part d'un humour funèbre était adressé aux abonnés, en vue peut-être de désarmer leur éventuel mécontentement. Les Clercs de la Basoche y annonçaient «la perte qu'ils venaient d'éprouver en la personne de Dame Basoche, leur fille et mère», rappelaient que, selon les mots du poète, «elle était du monde où les plus belles choses ont le pire destin» et faisaient savoir que «le service littéraire pour le repos de ses abonnés serait fait par *la Société nouvelle*» (27).

C'est Albert Mockel qui, au soir de sa vie, ranimant le souvenir d'André Fontainas, se chargera de faire le bilan de ces deux années de lutte pour un art nouveau.

«Parce qu'elle se plaçait aux avant-postes d'une génération littéraire, écrivait-il, *la Basoche* fut une des toutes premières revues où apparut, confusément et à l'état naissant, ce qu'on allait appeler le symbolisme. (...) Elle doit avoir sa place dans notre histoire littéraire. Si brève qu'ait été sa durée, elle eut certes son moment d'influence. Elle avait fait, à de certains égards, fonction d'initiatrice, et son exemple ne fut pas étranger à l'orientation de *la Wallonie*, la revue franco-belge qui lui succéda à Liège» (28).

*
* *

En octobre 1885, deux jeunes Belges passionnés de littérature et l'un et l'autre apprentis poètes, débarquaient à Paris, venant de Gand, avec le projet hasardeux de se mêler, durant quelques semaines, voire quelques mois, à la vie littéraire parisienne.

(26) Le sonnet de Mallarmé, dont la première version, sous le titre *A une putain*, datait de plus de vingt ans, serait publié, avec d'autres poèmes, dans le *Parnasse contemporain*, de mai 1886.

(27) La publication à laquelle on renvoyait l'abonné, *la Société nouvelle*, «revue internationale mensuelle» et organe de la démocratie socialiste, avait été fondée par les Belges Fernand Brouez et Arthur James. Elle ne s'occupait pas seulement de littérature, mais aussi de sociologie, d'arts et de sciences. Née la même année que *la Basoche*, elle se maintint jusqu'à la guerre de 1914.

(28) *Apollon en veston ou l'Académie sans coupole*, in *Cassandra*, 19 janvier 1935.

L'un d'eux, collaborateur à *la Basoche*, emportait un mot de Charles de Tombeur qui les recommandait à Rodolphe Darzens (29). Il se nommait Grégoire Le Roy.

Son compagnon, qui avait écrit beaucoup de vers, avait eu l'heureuse fortune de voir paraître dans *la Jeune Belgique* un poème de lui, signé «M. Mater» (30). Ce pseudonyme le découvrait plus qu'à demi : il s'appelait, en effet, Maurice Maeterlinck. Depuis, ayant eu un envoi de vers refusé par la même revue, il n'avait plus rien publié.

Maurice et Grégoire avaient laissé à Gand leur camarade plus farouche, moins décidé surtout, mais, lui aussi, voué à la poésie : Charles Van Lerberghe.

A peine arrivés, les deux Belges s'arrangent pour rencontrer Darzens. Grâce à celui-ci, ils sont introduits dans le cercle des jeunes poètes qui se réunissent à la brasserie Pousset, faubourg Montmartre (31). Il y avait là, en plus de quelques autres, les anciens de Condorcet. Venait aussi à ces réunions, Villiers de l'Isle-Adam, leur aîné à tous, qui, sur un auditoire subjugué par sa parole éblouissante, essayait ses contes avant de les écrire. Ce qu'il fut pour lui, Maeterlinck le dira : «l'homme providentiel qui, au moment prévu par je ne sais quelle bienveillance du hasard, devait orienter ma destinée» (32).

Ce premier séjour à Paris ne s'est pas prolongé, semble-t-il, au-delà de quelques semaines. Mais des amitiés avaient eu le temps de se nouer et des rapports suivis s'établirent entre ces poètes d'en deçà et d'au-delà de la frontière. Ainsi le prouve notamment une lettre de Maurice à Darzens, envoyée de Gand, fin 1885 (33), dont le tutoiement et la cordialité chaleureuse surprennent venant du glacial et peu liant Maeterlinck. «Mon bien cher Rodolphe», c'est pas ces mots que débute ladite lettre, où le jeune poète gantois annonce à son confrère, entre autres nouvelles, l'envoi de «quelques vers» de lui (34), en même temps qu'il lui propose, pour «les mois où il manquerait de la copie», des fragments de la traduction,

(29) *A l'aube de sa gloire*, par Gr. LE ROY. In *Gand artistique*, 1^{er} mars 1923. N° M. Maeterlinck.

(30) N° du 1^{er} novembre 1883.

(31) M. Maeterlinck à Frédéric Lefèvre.

(32) *Bulles bleues*, Editions du Rocher, Monaco 1948, p. 196.

(33) Cette lettre, dont la date se déchiffre malaisément, a été publiée, datée du 24 décembre 85, par R. VAN NUFFEL, *Annales M. Maeterlinck*, V, 1959, pp. 46-47.

(34) R. Van Nuffel croit que ces vers sont ceux qui ont été publiés dans *la Pléiade* (ét. citée). Mais Maeterlinck affirme que les *Serres chaudes* ont été «commencées à Paris». *Bulles bleues*, p. 203.

qu'il a hâtivement menée à bien, de deux livres de Ruysbroeck l'Admirable.

C'est que, dans l'intervalle, Mikhaël, Quillard, Darzens et Saint-Pol-Roux avaient décidé de créer à Paris une revue, sœur de *la Basoche*, qui, comme elle, accueillerait les essais des jeunes poètes de leur groupe. Rien n'empêche de croire que le projet en avait été déjà ébauché précédemment, en présence de Maeterlinck et de Le Roy. Au cours d'une réunion chez Paul Roux, divers titres, comme *le Symbole*, *l'Arche d'alliance*, *le Tabernacle*, avaient été proposés et successivement rejetés⁽³⁵⁾. Finalement on opta pour *la Pléiade*, glorieuse enseigne, qui eût pu paraître trop ambitieuse si l'on ne savait que ceux qui se rangeaient sous elle ne voulaient qu'affirmer leur vocation poétique.

Les amis de Belgique avaient été tenus au courant du projet. En même temps qu'on les invitait à collaborer, on leur réclamait leur quote-part dans la première mise de fonds et cette part n'était pas légère, du moins pour l'escarcelle peu garnie de Maurice, qui se voyait forcé de réclamer des délais⁽³⁶⁾.

Au début du deuxième séjour à Paris⁽³⁷⁾, Maeterlinck laisse son compagnon aller aux nouvelles et renouer avec les confrères. Quant à lui, il s'enferme dans sa modeste chambre du 22 de la rue de Seine, à deux pas de Saint-Germain-des-Prés et y compose quelques poèmes, les premiers, des *Symboliques* — ou des *Tentations* —, titres provisoires de ce qui devait être son premier recueil de vers, les *Serres chaudes*⁽³⁸⁾.

Dans les mêmes heures parisiennes, qu'on imagine de fiévreuse exaltation, il écrit ou achève d'écrire le *Massacre des innocents*, une vivante et dramatique transposition en prose du tableau de Pierre Bruegel-le-Vieux. Ce sera, des *Histoires gothiques*, annoncées dans les pages de couverture de *la Pléiade*, la seule à voir le jour.

Le conte achevé, l'auteur, sur l'insistance de son compagnon, consentait à déléguer celui-ci, «plus débrouillard que (lui)»⁽³⁹⁾ auprès des rédacteurs de la revue, réunis ce soir-là chez Pierre Quillard⁽⁴⁰⁾, avec mission de leur soumettre son texte. Le Roy a laissé le récit de cette soirée mémorable où

⁽³⁵⁾ Saint-Pol-Roux. *Souvenirs*, in *Visages du monde*, 15 avril 1936, p. 78.

⁽³⁶⁾ Lettre citée, à Darzens.

⁽³⁷⁾ Sur la date et la durée de ce séjour les témoignages sont imprécis et divergents. Maeterlinck lui-même se contredit à ce propos.

⁽³⁸⁾ *Bulles bleues*, p. 203.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽⁴⁰⁾ *A l'aube de sa gloire*, par Gr. LE ROY.

il lut aux jeunes poètes assemblés ces pages qui évoquent en des scènes cruellement réalistes, baignées déjà de la lumière blafarde du futur drame maeterlinckien, l'inexorable et mystérieuse fatalité de la mort. On les écoute avec attention, on s'extasia, on applaudit et, «séance tenante», on décida de les publier dans un prochain numéro de la revue qui n'était «pas encore née» (41). Le narrateur ajoute : «Le soir, la nuit plutôt, je trouvai Maeterlinck déjà au lit, mais éveillé et anxieux de savoir l'accueil qui avait été fait à ma lecture. Et j'eus alors cette joie inoubliable de lui porter, de la part de ces écrivains amis mais inconnus (42), le premier rayon de véritable et précieuse gloire qui venait d'illuminer l'aube de son destin» (43).

La première livraison de *la Pléiade*, «revue littéraire, artistique, musicale et dramatique», paraissant tous les mois, porte la date de mars 1886. C'est, tout comme les numéros suivants, un fascicule d'une bonne vingtaine de pages, qui se présente dans un format in-octavo, le format du futur *Mercur de France* et, comme lui, sous couverture mauve. Font partie de la rédaction Jean Ajalbert, Camille Bloch, Rodolphe Darzens, Mooris (sic) Maeterlinck, Ephraïm Mikhael, Pierre Quillard, Paul Roux, Grégoire Le Roy, Saint-Meleux, Alexandre Tausserat (44) et Charles Van Lerberghe (45).

Ce premier numéro s'ouvre par une annonce «Au lecteur» signée Théodore de Banville. Pourquoi ce parrainage assez inattendu d'un aîné qui, aux yeux de beaucoup, passait à juste titre pour le législateur du Parnasse? Ajalbert, faisant allusion à l'état des lettres en cette année 1886, écrit : «Il n'y avait pas encore d'écoles ni de chefs reconnus (...) C'était une charmante et vigoureuse anarchie, unie contre les gouvernements du Parnasse et du Naturalisme, contre des prosodies et des théories surannées,

(41) G. HARRY, *Maurice Maeterlinck*. Carrington, Bruxelles, 1909, p. 33.

(42) *Inconnus?* On s'étonne de l'épithète. Mais, à trente ans de distance, les souvenirs de Le Roy sont sans doute, comme ailleurs parfois, quelque peu confus et attribuent à cette deuxième rencontre une situation qui était vraie à la première. La lettre de Maeterlinck à Darzens prouve suffisamment que la plupart, sinon tous les membres du petit cénacle parisien avaient déjà rencontré les deux Belges. Maurice écrit à Rodolphe : «Merci pour ta lettre qui me rappelle ta chère voix et celle de tous les amis que je regrette!» Et, tout à la fin : «Parle-moi des chers Michaël (sic), Quillard, Bloch, Ajalbert dont je n'ai nulle nouvelle!»

(43) G. LE ROY, *ét. citée*.

(44) Il s'agit du chartiste Tausserat, chez qui se réunissaient parfois ces écrivains.

(45) Quelques autres collaborateurs s'appellent Henri Vinayda, H. Ed. Bailly, Emile Michelet, Raphael de Valero et René Ghil. — Il faut, nous apprend la page intérieure de la couverture, adresser tout ce qui concerne la Rédaction et l'Administration à M. R. Darzens, 99, rue Richelieu, Paris.

mais gardant encore le respect et l'admiration des maîtres» et il ajoute, à titre d'exemple : «*La Pléiade* demandait une préface à Théodore de Banville» (46).

Banville, sollicité de présenter le groupe et quelque peu surpris, semble-t-il, d'y avoir aussi facilement consenti, joue le jeu avec une désinvolte et ... funambulesque aisance.

«Les écrivains de la jeune Pléiade ont-ils des opinions? Assurément oui, car tout le monde en a. Sans nul doute ils aiment le beau, la sincérité, l'art raffiné et délicat, l'expression la plus juste et la plus moderne, et ils sont du côté du génie contre ceux qui sont de l'autre côté». Comme on les comprend!

Quant au programme de la revue, l'auteur du *Petit traité de versification française* a tôt fait — et pour cause! — de l'esquisser : «Ils (les rédacteurs) ne feront appel à aucune des célébrités contemporaines ; et boiront dans leurs verres, entre jeunes».

Enfin, après avoir justifié par son amour de la poésie sa présence de «vieux homme» parmi ces jeunes poètes, Banville leur cède la place «car, conclut-il, le discours d'un hibou plein de bonne volonté ne saurait valoir, même un instant, les trilles énamourés des rossignols» (47).

La collaboration belge à *la Pléiade*, assumée par le seul trio gantois, est rien moins que négligeable. Il est peu de livraisons où ne figure l'un ou l'autre poète de cette triade.

Dès le numéro 2 (avril 1886) paraissent quatre pièces de vers de Grégoire Le Roy. Des ces vers, seule *la Dernière visiteuse* fut recueillie dans *Mon Cœur pleure d'autrefois*, édité avec la *Chanson du pauvre* par le Mercure de France en 1907.

En tête de son troisième numéro (mai 1886), *la Pléiade* publiait le *Massacre des innocents*. Cette prose, que l'écrivain, par la suite, considérerait comme une œuvre de jeunesse, «un travail encore enfantin» (48) témoignait, en réalité, d'une maîtrise étonnante. Elle était signée Mooris Maeterlinck, graphie purement fantaisiste, où d'aucuns ont cru déceler l'intention chez l'auteur de «souligner son origine étrangère» (49).

(46) Ajalbert, ouvr. cité, p. 137.

(47) *La Pléiade*, n° 1.

(48) *Lettres de M.M. à son traducteur allemand Fr. von Oppeln-Bronikowski*, in *Annales M.M.*, VII, 1961, p. 63.

(49) *M.M. Poésies complètes*. Ed. définitive, par J. HANSE. Renaissance du livre, Bruxelles 1965, p. 3.

Dans le numéro de juin de la revue paraissaient, sous la même signature, six pièces de vers. Cinq d'entre elles, en quatrains octosyllabiques, feraient partie, trois ans plus tard, des *Serres chaudes*, mêlées avec d'autres, du même mètre, aux pièces en vers libres. Seule une poésie, un ensemble de douze alexandrins, intitulée *Souvenir*, a été définitivement écartée par le poète, sans doute parce que l'emploi insolite du dodécasyllabe l'excluait, à ses yeux, du recueil⁽⁵⁰⁾.

Darzens et ses confrères n'attendirent pas la venue de Van Lerberghe à Paris pour l'accueillir dans leur revue. En juin, *la Pléiade* publie de lui trois pièces de vers⁽⁵¹⁾ ; puis, le mois suivant, trois autres pièces⁽⁵²⁾. Seule de ces poésies, *La Fileuse* devait figurer, en 1898, dans l'édition originale des *Entrevisions*⁽⁵³⁾. Les cinq autres, en vers de huit, neuf ou douze syllabes, ont été recueillies par Albert Mockel et placées en tête des «Pages retranchées et des poèmes posthumes», dans la réédition parue chez Crès en 1923.

Ces vers de Van Lerberghe sont les tout premiers qu'il ait publiés.

Parmi les collaborateurs français de la revue, René Ghil fut le seul à ne pas se conformer au caractère anthologique de la publication et à lui donner, un moment, l'allure d'un organe de combat. Il y publie, en deux fois⁽⁵⁴⁾ et sous le titre définitif de *Traité du Verbe*, une nouvelle version de sa théorie de «l'instrumentation verbale». Mais les remaniements n'ont pas pour autant éclairé l'exposé : la broussaille reste broussaille et l'amphigouri demeure amphigouri. Ce manifeste devait paraître en opuscule à la fin de l'année chez Giraud, avec une courte préface de Mallarmé. Mais Ghil théoricien était loin d'avoir dit son dernier mot! ...

On parcourt non sans profit, dans *la Pléiade*, les *Chroniques littéraires et artistiques* de Rodolphe Darzens⁽⁵⁵⁾, qui, suppléant à toutes les défaillances, joue un peu le rôle ingrat de Maître Jacques. Le franc-parler était la règle à la revue, quel que fût l'écrivain en cause. Camille Bloch, parlant d'un recueil de Richepin, écrit : «*La Mer* (tel était le titre de ce

(50) Ces six pièces s'intitulent *Reflets*, *Fauves las*, *Feuillage du cœur*, *Serre d'ennui*, *Visions* et *Souvenir*. — *Reflets* et *Visions* ont été reproduites dans le *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887). — Voir M. Maeterlinck. *Poésies complètes*, éd. définitive par J. HANSE. Renaissance du livre, Bruxelles 1965.

(51) *La Fileuse*, *Souvenir de berceuse* et *Les Prières*.

(52) *Au bois dormant*, *Au bois rêvant* et *Invocation*. — La première de ces pièces a été reproduite, avec d'autres de lui, dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*.

(53) Lacomblez, Bruxelles 1898.

(54) Juillet et août 1886.

(55) N°s d'avril, mai, juin, juillet, août 1886.

récent ouvrage), c'est la rengaine du Petit Navire élevée à la hauteur d'un poème» (56). Et les précédentes productions ne sont pas mieux traitées.

A propos des *Cantilènes* de Moréas, Darzens approuve certes le poète de «s'affranchir des lois étroites de la poésie moderne», mais constate avec regret que, «comme Verlaine, duquel il procède, il fait quelquefois des vers faux parce qu'il ne suit plus aucune règle» (57).

La Pléiade eut une existence écourtée : elle n'atteignit même pas la fin de l'année. «Elle vécut, raconte l'auteur de *Bulles bleues*, ce que vivent les roses, non pas l'espace d'un matin, comme disait Malherbe, mais l'espace plus prosaïque de six numéros» (58). Sur ce dernier point, Maeterlinck se trompe : après deux mois d'interruption (septembre et octobre), il y eut une septième livraison, datée de novembre 1886 (59). Mais les Belges n'y collaboraient plus ; il semble même qu'ils l'aient ignorée. Déjà les rangs s'étaient clairsemés : Ajalbert et Tausserat avaient, eux aussi, quitté la rédaction. La publication mourait d'inanition, les abonnés n'ayant jamais dépassé la quinzaine. Elle disparaissait, après cet essai de survie, sans qu'un avis au lecteur ait annoncé sa fin.

Il n'empêche qu'à son heure la revue de Darzens avait eu sa place et joué son rôle, un rôle non négligeable, dans le mouvement symboliste et que, comme l'écrivait Henri Géral (60), elle reste, aux yeux des curieux de l'époque, «un document intéressant et significatif».

*
* * *

L'exposé qui précède n'est que la première partie — abrégée — d'une étude plus ample, plus étendue, qui prendra pour titre, un titre un peu insolite peut-être : *Du «Fou» ou «Mercure de France»* (61). Notre propos fut, au départ, celui qu'annonçait notre premier et encore présent intitulé : *Un trio de revues*. Mais, au cours de nos investigations, le sujet s'est élargi et

(56) N° 1, 1^{er} mars 1886.

(57) N° de juin 1886.

(58) Ouvr. cité, p. 201.

(59) La Bibliothèque royale Albert 1^{er} ne possède pas cette septième livraison de *la Pléiade*. La collection complète se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

(60) *Les petites revues de jadis : De «l'Ermitage» à «la Pléiade»*, in *Toute l'Édition*, n° du 13 mai 1939.

(61) Lors du Colloque, le temps nous a manqué, comme aujourd'hui l'espace dans la présente publication, pour faire connaître cette étude dans son entier. Nous espérons la publier prochainement sous sa forme définitive.

prolongé, en un développement comme voulu, comme imposé par les faits, jusqu'à nous entraîner, d'étape en étape, et de revue en revue, du modeste bulletin photocopié du Lycée Condorcet à la grande et vénérable revue au caducée symbolique qui fut, après 1890 et pendant les années de triomphe de l'école, l'organe en quelque sorte officiel du symbolisme français.

Il nous est apparu, chemin faisant, que de l'une à l'autre de ces publications, distantes d'un peu plus d'un lustre et, l'on serait tenté de croire, complètement étrangères, la filiation, en réalité, est continue.

Elles sont, en effet, reliées, comme par autant de maillons, par des recueils intermédiaires qui sont, tout d'abord, *l'Étudiant et la Basoche*, de Bruxelles, et la première *Pléiade*, de Paris ; ensuite — et ce devait être la deuxième partie de notre exposé — par ces autres chaînons que constituent, en l'occurrence, *la Pléiade*, de Bruxelles, et une nouvelle *Pléiade* parisienne ; par l'apport aussi, un peu marginal, — mais la liaison n'en est pas moins assurée — de *la Wallonie*, d'Albert Mockel, et des *Écrits pour l'art*, de René Ghil.

Toutes ces revues se suivent sans interruption — ou presque —, l'une se prolongeant, se survivant dans l'autre et cette autre dans la suivante, à moins encore, comme il arrive, qu'elles ne chevauchent.

Il serait toutefois hasardeux de s'appuyer sur cette continuité en perpétuel mouvement pour prétendre suivre dans ces quelques publications, la plupart de courte durée et d'un assez faible rayon d'action, l'évolution générale des conceptions et des vouloirs artistiques au cours des années 1884 à 1890 et au-delà.

Une large et définitive synthèse ne pourra se faire qu'après la publication d'une série de monographies dans le genre de celle qu'Oscar Thiry a consacrée à *la Miraculeuse aventure des Jeunes Belgique* (1911), Andrew Mathews à *la Wallonie* (1947), Arthur Basil Jackson à *la Revue blanche* (1960). A quand des études critiques, détaillées et complètes, descriptives et anecdotiques — l'anecdote, vraie ou fausse, est souvent révélatrice d'un climat — de collections telles que celles de *la Revue indépendante*, de *la Vogue*, de *la Plume*, du *Mercur*(⁶²) ?

D'autres recherches pourraient compléter les premières et les coordonner, qui envisageraient, comme le présent essai a tenté partiellement de le faire, un ensemble, une suite de publications, unies à travers les années par des credo artistiques, des programmes plus ou moins semblables, des

(⁶²) A signaler, comme relevant du même genre, le tome premier de la récente et précieuse *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, par J.-M. Place et A. Vasseur. Éd. de la Chronique des lettres françaises, Paris 1973.

collaborateurs, voire des adversaires, communs, ou par quelque autre lien, fortuit ou concerté.

La prospection longitudinale et plus que fragmentaire à laquelle nous nous sommes livré⁽⁶³⁾ n'a eu d'autre objet que de restituer, à quelques moments précis, un aspect particulier, parmi vingt, trente ou cent autres, du mouvement des lettres, au temps de la «mêlée symboliste».

(63) Dès aujourd'hui nous tenons à remercier vivement MM. Pascal Pia et Louis Rouzet, de Paris ; Mmes. de Brinn, A. Rouzet, ainsi que M. René Fayt, de Bruxelles, de l'aide diverse qu'ils nous ont apportée au cours de notre travail.

Problèmes du roman symboliste

par M. Raymond Poulliart

Le roman symboliste : le sujet est vaste, complexe, et, peut-être, inexistant. L'on pourrait dire : roman symboliste, connais pas. Pour cerner la question, il est opportun de nous limiter à la littérature française. Pendant des décennies, le symbolisme a été considéré comme un mouvement essentiellement, voire uniquement poétique. Tout se passe comme si son apport, ou, pour parler comme certains, sa révolution, avait porté exclusivement sur la poésie. En 1947, la grande synthèse de Guy Michaud portait le titre révélateur de *Message poétique du symbolisme*. Certes, le théâtre a été touché par la mutation qui s'est produite dans les quinze dernières années du XIX^e siècle. Mais les noms cités à ce propos sont toujours les mêmes : Maeterlinck, Villiers de l'Isle-Adam, le premier Claudel. Et l'entreprise du Théâtre de l'Oeuvre porte sur un champ plus vaste que celui du symbolisme français. Quant à la prose narrative, elle fait problème. Sans doute, l'œuvre de James Joyce a-t-elle contribué à mettre en évidence le roman d'Édouard Dujardin. Mais, situés dans leur temps, *les Lauriers sont coupés* doivent-ils être dès lors considérés comme un phénomène unique, comme un apax, comme une tentative isolée et sans écho immédiat ? D'aucuns, comme Guy Michaud, comme Albert Béguin, considèrent *la Recherche du temps perdu* comme le véritable roman issu de l'esthétique symboliste. M. André Lebois, de son côté, a voulu prouver que l'apport majeur du roman au symbolisme français doit être découvert dans *le Crépuscule des dieux* d'Élémer Bourges ⁽¹⁾ ; pour étayer sa position, M. André Lebois, non à tort, élargit la notion même de symbolisme. Et le problème s'en trouve compliqué. Tout cela atteste non seulement qu'un

(1) *Les tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*. Paris, le Cercle du Livre, 1952.

flottement existe dans les esprits, mais que la notion même de symbolisme, associée à celle de poésie, se trouve à la base des incertitudes dans lesquelles nous nous mouvons. La question mérite d'être posée : existe-t-il un roman qui appartienne soit à l'esthétique, soit à la génération symbolistes ? Ces deux réalités, plus ou moins précises, doivent-elles être nécessairement associées ? Ou est-on contraint de constater une lacune presque complète, une zone vide, dans le champ de la narration entre 1885 et 1895 ? La chose ne serait pas impossible a priori : le Parnasse a été un courant exclusivement poétique, il n'a pas modifié fondamentalement les formes dramaturgiques, même si certains de ses adhérents se sont tournés vers le théâtre, Coppée, Banville ; et le Parnasse n'a eu aucune incidence sur l'art du roman et de la nouvelle. De même, le naturalisme a fait porter tout son effort sur le récit ; sur le plan dramaturgique, ses initiatives ont été les plus fécondes dans les théories ou par l'action puissante d'André Antoine avec son Théâtre-Libre. Mais Antoine a été metteur en scène, non auteur de pièces de théâtre. Devrons-nous constater que le symbolisme s'est manifesté quasi-exclusivement par la poésie et, d'une manière plus limitée, par le théâtre, poétique d'ailleurs, et que, dans le domaine du roman, il en serait resté à de timides et rares essais ?

Un ouvrage peu connu a tenté sinon de cerner la question, du moins d'en situer quelques aspects. M. Uitti, qui depuis a donné un livre important sur Remy de Gourmont⁽²⁾, a, dès 1961, cherché à fournir quelques traits généraux du roman d'entre 1885 et 1895⁽³⁾. Il se fonde surtout sur la diffusion de Schopenhauer tel qu'il a pu être connu en France à travers le livre de Théodule Ribot. M. Uitti établit son analyse à partir de quatre auteurs, Barrès, Dujardin, R. de Gourmont et Jean Lorrain. Au point de vue méthodologique, *Temps et roman*, de Jean Pouillon, lui fournit des principes généraux. M. Uitti n'a pas pu utiliser l'ouvrage important de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, publié la même année que son livre. Il n'a pas pu tirer parti, et pour cause, de toutes les prospections qui ont été faites plus récemment dans le domaine de la structure romanesque, par Jean Ricardou, Gérard Genette, Todorov ... Son choix initial ne va pas sans quelque arbitraire, nous aurons l'occasion d'y revenir. Et si cette étude sur le roman symboliste s'ouvre sur une réserve — les romans retenus sont choisis pour des raisons de «convenience», on

(2) Karl D. UITTI, *La passion littéraire de Remy de Gourmont*. Paris, P.U.F., 1962. Publ. du Départ. de Langues romanes de l'Univ. de Princeton.

(3) *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. s' Gravenhage, Mouton, 1961.

les appellera «romans symbolistes» —, elle se clôt sur une autre réserve, qui va presque jusqu'à nier le roman symboliste.

Fixons d'abord quelques repères. Tous nos manuels présentent face au roman naturaliste un type de récit qui serait son concurrent, sinon son adversaire : le roman psychologique. Près de dix ans après l'apparition de celui-ci, en 1891, la célèbre enquête de Jules Huret (*l'Écho de Paris*) atteste que, dans la conscience des écrivains, cette opposition existe. Mais jusqu'à quel point est-elle justifiée? Est-elle aussi radicale? M. Uitti oppose le roman naturaliste au roman symboliste. Ne dresse-t-il pas une entité face à une autre? A la limite, ce pourraient être deux êtres de raison. D'ailleurs, le symbolisme lui-même ... Dans la réalité, un fait est certain : la plupart des écrivains qui se rangent du côté du symbolisme témoignent de la déférence pour l'œuvre des Goncourt, et même parfois pour Zola. *Seuls*, le cinquième roman de Francis Poictevin — un auteur que M. Uitti n'a pas retenu, à tort — porte, en épigraphe, une formule des Goncourt : «... l'illogisme du vrai, de la vie. *Les Goncourt*» ; et il est dédié à Émile Zola, au «romancier puissant et sincère, spécialement à l'auteur d'*Une Page d'amour, de La Joie de vivre, de l'Oeuvre, ces trois livres d'un grand charme triste*». Que ce soit un certain Zola qu'affectionne Poictevin, cela ne fait aucun doute. Mais le mouvement des lettres est constitué de ces annexions, de ces «lectures» subjectives. Barrès louera Goncourt pour son aristocratie ; René Ghil, faut-il le rappeler, tente de fondre Zola et Mallarmé. A y regarder de plus près, les symbolistes condamnent plutôt les naturalistes de la seconde vague ou ceux du second rayon, ou le naturalisme considéré comme une formule.

Un premier fait doit être rappelé : le roman psychologique constitue une réalité qu'on aurait tort de minimiser. Il est plus qu'un courant qui court parallèlement à d'autres, au roman naturaliste, au roman «symboliste» — retenons provisoirement l'étiquette —, comme trois sillons d'origine et d'ancienneté diverses, mais concomitants en cette fin de siècle. Il existe avant 1870 et après, avec Octave Feuillet entre autres, il se prolonge au-delà de 1900, tantôt teinté d'opinions politiques et religieuses après l'Affaire Dreyfus, tantôt se déployant sur le seul plan de l'analyse intérieure : que l'on songe à Emile Clermont, à Edmond Jaloux, puis, après 1918, à Mauriac, Maurois, Lacretelle, Chardonne. Entre 1880 et 1900, il connaît une nouvelle jeunesse, se déployant en trois vagues successives. La première commence avec Paul Bourget et Pierre Loti. Assez directement se continue en Bourget la tradition du roman mondain, sérieux, d'Octave Feuillet, auquel se mêle un héritage assez complexe de Balzac, de Stendhal, de B. Constant. Pierre Loti reste en marge des

courants littéraires et n'a guère d'action sur eux, en raison de son exotisme. Il participe d'une certaine manière à l'esprit fin-de-siècle, moins qu'on ne l'a dit⁽⁴⁾ mais autrement : son œuvre n'en reste pas moins marginale. Bourget sera relayé dès 1888 par Maurice Barrès, il saluera d'un article important l'apparition de *Sous l'œil des Barbares*, attestant ainsi qu'il était encore attentif à la jeune littérature, quand bien même il n'aurait jamais écrit un roman idéologique comme celui de Barrès. Enfin, troisième vague, Barrès aura lui-même des disciples et des admirateurs, en qui se reproduisent un accent et un tour d'esprit barrésiens, Maurice Beaubourg, Jean de Tinan, dont les débuts se situent dans la dernière décennie du siècle. Un tour d'esprit : une attitude en face de la vie, faite d'ironie et de sensualité, du désir de parvenir et du dilettantisme, l'esprit d'analyse, comme on disait alors, et le culte des sensations rares qu'exacerbe la curiosité intellectuelle. L'attitude est éminemment aristocratique : l'écrivain est coupé des réalités sociales ; y fait-il attention, c'est pour les prendre comme objet d'un jeu de l'esprit.

Avant de se convertir à la défense du trône et de l'autel, Bourget a été, pendant quelques années, de 1882 à 1886, l'incarnation de la jeune littérature et de l'avant-garde. Jules Laforgue admirait en lui le poète des *Aveux* (1882), dont Debussy mettra en musique un poème. Les *Essais de psychologie contemporaine* (1881-1883 et 1883-1886) ont connu un succès qui est dû à des raisons profondes. Les lecteurs, en général de dix ans plus jeunes que Bourget, donc nés vers 1862, arrivant à la littérature au moment où se forme une esthétique nouvelle, se reconnaissaient dans ces analyses littéraires, se prolongeant en une vue sociale. Eux aussi lisaient Baudelaire, Stendhal, Flaubert, Taine, Renan, Leconte de Lisle, Goncourt, ils éprouaient le malaise, le pessimisme dont Bourget dépitait les formes. Or, dans ses premiers romans, même s'il conquiert rapidement un public mondain et féminin, même s'il est poussé par M^{me} Juliette Adam contre la vague naturaliste, Bourget met en scène un type psychologique qui correspond à un tour de sensibilité assez répandu alors : celui qui appartient à la génération décadente, une décadence dont lui-même a indiqué la présence et précisé quelques symptômes. Si Bourget a porté son étude romanesque dans la haute société parisienne et cosmopolite — le lui a-t-on assez reproché ! —, une société de l'argent plus que d'ancienne noblesse, c'était là non tellement une réaction contre le naturalisme, qui est indéniable, que le désir d'une sécession, d'isolement de l'homme qui

(4) Keith G. MILWARD, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit «fin de siècle»*. Paris, Nizet, 1955.

cherche à comprendre à partir de son intelligence, de sa formation d'intellectuel, et qui se passionne pour des cas de sensibilité, quitte à prendre ses distances. En tête de *l'Irréparable*, une nouvelle qui date de 1883 et qui raconte une aventure dramatique de suicide, ne lit-on pas ceci : «C'est le détail de cette aventure que *je m'amuse* à transcrire [...]» (5). Renan a passé par là, un Renan que Barrès admirera et dont le scepticisme engendre le «dilettantisme», à la fois curiosité vive et détachement, adhésion momentanée et distance, compréhension sympathique et ironie. Il n'empêche : ses premiers romans sont pessimistes, tout autant que la plupart des romans naturalistes. Les fatalités du tempérament, de l'hérédité et du milieu conditionnent les personnages principaux. La psychologie est rationnelle, quand bien même le romancier est convaincu que l'inconscient existe et qu'il agit dans l'homme ; mais cet inconscient, il tente de le traduire en clair. Ses protagonistes sont, sous des formes diverses, dépassés par l'existence. Le thème général est l'inadaptation au réel et à l'action.

LE PERSONNAGE

Il est donc intéressant de nous arrêter un moment à ce contenu psychologique, en écartant ce qui a été dit, notamment par M. Uitti, sur les substrats philosophiques, ou d'origine philosophique, qui sont à la base de cette psychologie (Schopenhauer notamment, à quoi il faudrait joindre Taine, Spencer, Ribot). Fréquemment apparaît le personnage neurasthénique ou psychasthénique, le faible voué à l'introspection ; il s'analyse sans cesse, paralyse sa sensibilité à force de scruter son moi, ou il attribue à cette observation de soi l'inertie et la sclérose de sa sensibilité. Ce thème est moins évident à la lecture du premier roman, *Cruelle énigme* (6) (1884) qui insiste surtout sur le désarroi d'un jeune homme, élevé en serre chaude, et confronté brusquement à la vie, c'est-à-dire à l'amour, à la sensualité. Nature peu forte, il est emporté par la vie ; il devient comme les autres, alors que sa famille aurait voulu qu'il fût un être privilégié et préservé. Roman un peu mièvre et efféminé, *Cruelle énigme* a pour nous l'intérêt de souligner cette pureté d'être qui n'est pas soutenue par une armature psychologique forte. Cette déliquescence, assez irritante pour le lecteur d'aujourd'hui, est significative de cette époque (7). La

(5) Nous soulignons.

(6) Les dates se réfèrent à la rédaction de l'œuvre, non à la publication en volume, le plus souvent précédée d'une publication en revue.

(7) Voir George Ross RIDGE, *The Hero in French Decadent Literature*. University of Georgia, 1961.

lucidité stérile, la sécheresse morose sont nettement soulignées dans le roman suivant, *Un Crime d'amour* (1885), histoire d'une liaison sans passion de la part d'un homme qui s'étudie sans cesse, ne croit en aucun idéal, et constate le vide moral en lui. Ce thème paraît, avec des variantes dans plusieurs récits d'Édouard Rod : dans *L'Idéal de M. Gindre* (1887), dans *Lilith* (1886) (recueillis dans *Scènes de la vie cosmopolite*, 1889) se retrouve la même note de désabusement, d'impuissance affective⁽⁸⁾. En Barrès également, la recherche de l'émotion s'explique en partie par la peur de se découvrir stérile, l'âme sèche. Le premier roman de Louis Dumur, un des cofondateurs du *Mercure de France*, traitera au passage le même thème, la même hantise : le chapitre 12 d'*Albert* (1890) révèle l'impuissance du héros à s'oublier dans la passion ou dans l'érotisme, parce que l'intelligence est toujours en éveil et qu'elle ne peut s'effacer devant la sensation ou le sentiment. La similitude de ce passage est nette avec la célèbre lettre LXXXI des *Liaisons dangereuses*, ce roman qui a connu un regain d'actualité en France pendant ces deux décennies, si l'on en croit le livre d'A. et Y. Delmas⁽⁹⁾. Tout cela ne naît pas spontanément et soudain : on trouverait bon nombre de traces de cet ennui dans les générations précédentes, comme l'a bien montré M. Guy Sagnes⁽¹⁰⁾. Mais la tonalité et les composantes sont autres, ne fût-ce que l'utilisation de Stendhal, en qui se retrouvent Bourget, Barrès, Rod et bon nombre de lecteurs des années 1880, Stendhal qui a sa place dans les *Essais de psychologie contemporaine* ; un Stendhal dont on admire l'énergie sans la retrouver en soi, une énergie qui est d'autant plus séduisante qu'on en éprouve l'absence. Barrès, plus jeune, fera de Stendhal un des éducateurs de sa volonté, et, dans cette mesure, il sortira de l'atmosphère «fin-de-

(8) Voici quelques textes révélateurs : «l'éternel 'individualiste' que je suis, comme vous le disiez, n'arrivera jamais à se détacher de sa personnalité, quelque peu intéressante qu'elle soit, et sans cesse éprouvera le besoin d'en ennuyer les autres — tant il en est ennuyé lui-même». (*Lilith*, éd. cit., p. 4) ; «Mais, à peine rentré dans sa chambre, il se retrouva l'homme réfléchi, le cœur hésitant qu'il était». (*Le Feu et l'eau*, *ibid.*, p. 61) ; «C'est à ce journal intime qu'il devait d'être devenu un homme terriblement conscient, impuissant à agir sans avoir prévu toutes les suites de son acte, et pourtant, sitôt l'acte accompli, se torturant l'esprit à calculer ce qui pouvait encore en sortir ; incapable d'abandon et d'élan, quels qu'ils fussent ; malheureux dans la plus large acception du mot, et malheureux sans malheur, toujours, comme on souffre d'une consommation qu'on sent à peine». *L'Idéal de M. Gindre*, *ibid.*, p. 107-108).

(9) A. et Y. DELMAS, *A la recherche des Liaisons dangereuses*. Paris, Mercure de France, 1964, p. 153-225.

(10) *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*. Paris, A. Colin, 1969.

siècle». Le faible roman de Bourget *André Cornélis*, achevé en 1886, témoigne de cette lucidité à la fois aiguë et désespérée, car elle s'applique à une sensibilité affolée, que le moindre choc plonge dans le désarroi. Cornélis, dont on sait qu'il ressemble à Hamlet — un des prototypes de cette génération — est inapte à agir, en l'occurrence venger son père.

Tout ceci représente la filière du roman psychologique, et l'on a pu voir qu'avec *Sous l'œil des barbares* il ne s'adresse pas uniquement à un public mondain ou à des dames désœuvrées ; avec Barrès il a bifurqué vers la nouvelle littérature. Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué jusqu'à présent que la psychologie de Daniel Prince, le «je» des *Lauriers sont coupés*, se situe dans cette ligne. Sans doute, ce jeune homme est plus poète et moins sec que les autres héros du roman psychologique. Il est amoureux. Mais combien son sentiment manque de fermeté, de décision ! Velléitaire, il l'est. Plusieurs de ses réactions l'attestent : ainsi le billet de rendez-vous qu'il griffonne au café, qu'il corrige, qu'il détruit. Cela l'amène à constater qu'il rate les occasions : «Je n'en fais jamais d'autres». Velléitaire aussi lorsqu'il rêve ce qu'il devrait faire, ce qu'il aurait fait, lorsqu'il s'abîme dans un songe de richesse. Sa pensée même se dilue, et ici sa nature s'écarte du prototype que nous avons décrit : «C'est très ennuyeux, quand je veux réfléchir à quelque chose, je pars aussitôt en divagations». N'a-t-il pas besoin d'un papier pour fixer sa tactique amoureuse ? Sans cela, il sera désarmé devant la situation concrète, devant la décision imprévue. Aussi faut-il nuancer l'interprétation que donne de lui M^{me} Erika Höhnisch ⁽¹¹⁾, qui parle de platonisme à son sujet. Amour platonique, oui, mais par inaptitude à se réaliser. Prince sait qu'il est grugé, que Léa d'Arsay se sert de lui. Il rêve l'amour. Aime-t-il vraiment ? L'aveu final éclaire son cas : «hélas ! que je l'aime peu, que peu je l'aime, moi qui m'efforce à l'amour». S'efforcer à vivre, à agir, à aimer, à être heureux, sans y parvenir, tel est le leitmotiv de bon nombre de ces personnages. Et comme pour la plupart d'entre eux, *Les lauriers sont coupés* se soldent par un échec. Est-on si loin de Frédéric Moreau ? Ainsi, quant au contenu psychologique, un lien unit ces personnages, lien variable selon le dosage des éléments qui interviennent dans la nature de chacun, mais qui a ses constantes. Si on y ajoute l'introversion — le point sur lequel M. Uitti insiste le plus —, nous avons le portrait-type d'une série d'œuvres narratives d'entre 1880 et 1890, voire au-delà. Qu'on lise en outre les poèmes de Jules Laforgue, et ceux de bien d'autres poètes mineurs issus du Parnasse, en tête *Olivier de*

⁽¹¹⁾ *Das gefane Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen.* Heidelberg, Carl Winter, 1967.

François Coppée (1876) : on verra que du roman à une certaine poésie l'écart n'est pas grand. Or, telle n'est pas l'image qu'offrent *les Rougon-Macquart*, sauf Lazare Chanteau dans *La Joie de vivre*, le personnage qui s'apparente le plus à la crise morale des années qui précèdent le symbolisme. Restent évidemment les romans de Huysmans, et surtout *A Rebours*. Des Esseintes a une forme de curiosité aiguë, moins tournée vers lui-même que vers les choses, livres, voyages, décoration ; mais c'est pour se fuir, pour éviter la monotonie intolérable de son être, le principe d'inertie qui l'attire vers le bas, vers le suicide.

Une des différences importantes qui séparent le roman naturaliste (dans la lignée de Zola) et ses antagonistes se trouve dans la manière dont cette psychologie est présentée. Généralement, le roman naturaliste énonce des faits, pose devant nous des situations ou des paroles sans les commenter. A travers ces faits, ces paroles, ces situations le lecteur reconstitue la démarche mentale et psychique du personnage. Le roman dit «psychologique» est presque toujours plus explicite. Il comporte fréquemment des observations du scripteur, voire des commentaires qui sont comme des intrusions dans le texte du récit, moins fortes que celles de Stendhal. Le récit en forme de journal intime ou de souvenirs permet d'éluder cette dualité, les commentaires venant du personnage lui-même. Quelles que soient ces réflexions venues de l'extérieur, elles s'expliquent : elles sont une conséquence de la lucidité ou de son expansion : le romancier sait autant, sinon plus, que son personnage. Il le domine totalement et il le montre. D'autre part, cette distanciation s'accompagne souvent d'un rapprochement, en vertu d'un sentiment de pitié, de «sympathie». A-t-on assez dit que le roman naturaliste implique une sorte de complaisance à plonger l'être dans la misère, dans la veulerie ou l'avalissement ? Assurément, la situation dans laquelle ce «héros» se trouve est presque toujours dégradée. Mais à la situation correspond un type de vision, pour reprendre la terminologie déjà ancienne de Jean Pouillon. Vision détachée, du dehors, dans le récit naturaliste ; vision «avec», dans le roman psychologique, qui privilégie un personnage, quand bien même ce serait derrière une fausse vision «objective» (12). Or, ceci est important. Plutôt que de parler de l'impassibilité du romancier naturaliste, il serait opportun de considérer le problème du point de vue de la composition

(12) Depuis Jean Pouillon, l'étude de la vision, de la focalisation, de la perspective a connu de grands développements. Il était impossible ici de discuter le choix d'une terminologie encore très variable aujourd'hui de critique à critique. Voir surtout, de G. Genette, *Figures* I, II, III. Paris, Le Seuil.

romanesque. Entre les naturalistes et leurs successeurs, la relation du scripteur au personnage change. Laissons le cas de Zola, qui est complexe en vertu du génie créateur de ce romancier. Ses préférences sont nuancées de compréhension pour le personnage adverse, sa pitié va de pair avec le désir d'éclairer la situation sociale. Et dans sa relative objectivité il est servi et animé par son manque de doctrine sociale et surtout par sa robuste foi de romancier, qui refuse de brosser un tableau qui soit un pamphlet unilatéral. Eugène Rougon a des qualités, tout comme Gervaise ; et dans la composition de l'ensemble, les dosages de sympathie et d'antipathie s'établissent, qui créent des compensations. Dès qu'apparaît le roman psychologique, ce souci d'équilibre s'amenuise : la vision du scripteur est «avec», du moins quant aux principaux personnages.

Telle serait donc une première constatation : l'émergence du roman «psychologique» ne se réduit pas à un simple déplacement du champ d'intérêt du roman (*société vers individu, communauté vers for intérieur, total vers détail*). Elle implique une transformation de l'optique, de la manière de focaliser le récit. *A Rebours* nous offre un exemple remarquable par son ambiguïté et par sa richesse : Des Esseintes retient toute l'attention du scripteur. Il est le personnage unique du roman, vu à la fois du dedans et du dehors. Des Esseintes est aussi une «projection», une hyperbole (le premier mot de la *Prose* que lui consacre et dédie Mallarmé me paraît révélateur), un cas-limite où Huysmans objective sa situation sans pour autant se confesser. Le roman reste voué à un «il» qui n'est pas «moi», même si du point de vue de la focalisation telle qu'on la conçoit aujourd'hui la perspective du personnage tend à l'identification du *il* au *je*. Plus ambigu est le cas de Jules Vallès. Même si le «je», dans la trilogie, favorise la proximité du lecteur et du personnage, ces romans ne sont pas réductibles au seul roman psychologique, ni, d'ailleurs, au roman naturaliste. La trilogie est liée fondamentalement à un témoignage social qui l'éloigne de l'égoïsme symboliste et de la vision artiste qui y est intimement liée, et de la vision du monde des naturalistes, qui se détachent, la plupart, de la littérature en tant qu'action.

LA STRUCTURE DU RÉCIT

Outre la modification graduelle du contenu — nouvelle psychologie, nouvelle manière de la présenter —, le récit comporte un nouveau mode de structure. *A Rebours*, comme *Bouvard et Pécuchet*, diffère de la plupart des récits naturalistes et psychologiques : nous lisons une série de tableaux ou de scènes typiques, sans lien organique apparent, du moins quant à l'ordre

de succession des épisodes. A la limite, on imagine très bien que ceux-ci puissent être intervertis. Il n'en va pas de même du roman psychologique. L'évolution du personnage principal étant constante, elle est liée à des expériences qui la créent et l'expliquent, parfois d'une manière un peu trop voyante ou trop évidente. Certes, tel était aussi le cas du roman de Zola. Mais chez les «psychologues» la transformation du héros romanesque est liée à ses prises de conscience des événements, à sa lucidité. D'où le rôle que jouent les vues rétrospectives, le journal intime. De là vient un resserrement logique de l'évolution intérieure et de la présentation romanesque, ce qui séduisait les esprits d'alors. Le roman se faisait captivant en vertu de cette dynamique interne, où curieusement Balzac et Stendhal se trouvaient associés, Balzac apportant la composition dramatique du roman, Stendhal la part de «petits faits vrais» et de réflexion sur l'homme. Il suffira d'un léger glissement pour qu'un transfert se produise, pour que la part dramatique, liée aux événements, s'estompe et que l'intérêt se concentre sur l'aventure intellectuelle et affective, les deux n'étant qu'un. Ce passage, nous le constatons de Bourget à Barrès.

Pour cela, il faut que le héros romanesque devienne de plus en plus le foyer du récit ; que la pluralité des centres d'intérêt se détruise au profit d'un «moi» qui envahit tout le champ de l'attention. Ce changement est décelable chez Bourget déjà. Son premier roman, *Cruelle énigme*, comporte plusieurs personnages entre lesquels se répartit la vision du scripteur : le héros, sa maîtresse, sa mère, son rival, un ami. Le scripteur fait un effort pour varier ses «foyers». Dès le deuxième roman, *Un Crime d'amour*, ce nombre se restreint : ils sont trois, si l'on ne tient pas compte de figures nettement secondaires. Une réduction du domaine de la vision s'est opérée, ce que confirme toute une partie du roman, faite d'un extrait du journal intime de l'amant. Tout se passe comme si Bourget éprouvait le besoin de donner au lecteur un accès plus direct à ce personnage, qui est vu de l'intérieur, selon une narration immédiate, plus que la femme et surtout que la mari. Troisième roman : *André Cornélis*. Cette fois, le processus «rédaction de souvenirs» est adopté d'un bout à l'autre du roman, écrit totalement par un «je». Tout ce que nous savons est dit par Cornélis et à travers ce qu'il sait et ne sait pas, avec quelques tricheries, camouflées par la proclamation d'être fidèle à chaque état, à chaque étape de son évolution, de ne pas télescoper les souvenirs. Donc, de 1884 à 1886, Bourget évolue dans le sens d'une intériorisation de l'action romanesque. Ce serait là une constatation sans grand intérêt, sinon pour l'évolution de Bourget lui-même, si elle ne rejoignait l'évolution de tout le roman des années 1885. Et comme Bourget a figuré comme un des

représentants éminents de la jeune littérature alors, qu'il était lu par les jeunes, l'importance de son apport ne peut être sous-estimée.

Des éléments d'une pratique nouvelle du récit se trouvent chez ceux que M. Jacques Dubois a très heureusement qualifiés de «romanciers de l'instantané» (13). Il n'y a pas lieu de reprendre ici son argumentation, qui montre fort bien ce qu'avaient de commun des écrivains de tendances très différentes, comme Vallès, Loti, Daudet. Ils contribuent, chacun à sa manière, dans son registre, à instaurer une forme d'impressionnisme littéraire. Ceux des romanciers qui respectent davantage la forme traditionnelle, tout en étant gagnés à l'esprit du temps, réalisent certes de curieux alliages. Tel est le cas du Sâr Péladan, avec sa série de romans groupés en *Éthopée*. Incontestablement le contenu offre quelque chose d'inédit par rapport à ses prédécesseurs : un élément Balzac se mêle à un élément mystique, la volonté de décrire une face de la société se double du désir d'en offrir la version morale. La puissance ne manque pas. Des audaces de style, une manière de poser dans l'existence les personnages confèrent à cette série de romans une originalité incontestable. Mais ouvre-t-il sur l'infini ou sur l'indicible réellement?

Le problème rebondit avec *les Demoiselles Goubert*, de Jean Moréas et Paul Adam (1886). Ce roman a été jugé sévèrement, à juste titre, par M. Robert Jouanny. Il est le produit d'un système, l'application des idées qu'avaient Moréas et Adam sur le roman nouveau : «ce qui, dans *le Thé chez Miranda* n'était que juxtaposé, au mépris de toute unité de ton, a été amalgamé [dans le roman] par des procédés divers durant plus de deux cents pages ; la discordance n'en a été que plus criante, chacun des deux éléments — un réalisme mesquin, d'une part, une ambition esthétique et poétique d'autre part — se juxtaposant à chaque page, à chaque phrase sans jamais s'associer» (14). De cet «échec» les auteurs tirèrent une leçon, et sans doute «les Lettres tout entières». «A chaque page, à chaque phrase». A ce jugement pertinent nous ajouterions un détail, qui importe à notre sujet : les deux auteurs ont eu l'intuition du monologue intérieur, sans avoir eu la sagesse, ou l'audace, ou la science de l'exploiter systématiquement. Le début de l'œuvre adopte le point de vue du roman traditionnel :

(13) Jacques DUBOIS, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

(14) Jean Moréas *écrivain français*. Préface de Michel Décaudin. Paris, Les Lettres Modernes — Minard, 1969. Bibliothèque des Lettres Modernes, 13.

Dans le lit de palissandre à cintres, sous les rideaux cramoisis retroussés, M. Goubert agonise, tout violâtre des spasmes d'apoplexie. Continûment la jambe se meut, et les orteils balancés ondulent le drap. Un râle monte, un râle gras qui grouille dans la gorge rétrécie.

[...]

L'une près l'autre, assises. L'aînée fort pâle fixant de ses yeux froids les rosaces du tapis. La cadette pleure à rondes larmes ; et les larmes emperlent ses cheveux blonds volutant sur sa face mièvre.

Ce dernier paragraphe est révélateur. La dislocation de la phrase correspond à une ébauche de monologue intérieur. Mais quel est le « je » qui perçoit cette brève scène ? Aucun des personnages jusqu'alors présentés : c'est encore le « scripteur » qui pose ainsi les deux jeunes filles devant nous. A moins qu'il ne faille attribuer la perception du tableau aux deux interlocuteurs qui se trouvent dans la chambre de M. Goubert, M. Freysse et le docteur. Ou à l'un des deux. La scène des deux jeunes filles correspondrait alors à une perception simultanée.

Le chapitre 3 pousse plus avant la même technique. Mais ici encore le récit est le résultat d'un compromis : il tient dans une alternance entre la narration « objective » et le rendu direct des conversations et de l'arrivée des personnages :

Vigilant, le garçon annonce :

— Ces Messieurs.

— Bonsoir, Genès. Bonsoir, Albarel. Bonsoir, Sicard. Bonsoir, Gastelan. Bonsoir, Ravasse.

Maurice Albarel. Au petit peigne, jusque les sourcils, des cheveux noirs et lisses. De ras favoris en la matité des joues. Des élégances équivoques de brelandier.

Francis Sicard. Deuxième clerc chez M^e Susse, notaire, rue de la Paix. Des trottins cristallisent à sa seule vue.

Castelan. Profil de ghetto. Fait du journalisme. Au Madrid, plus d'un le salue et il en est fier.

Ravasse. Carabin réfractaire. La lecture des journaux, son unique labeur.

[...]

Monologue intérieur ? peut-être ; ce passage en a l'apparence. Car, si la présentation des personnages correspond au regard que promène sur chacun d'eux leur ami, des renseignements nous sont fournis qui viennent de l'extérieur, d'un narrateur omniscient. Ou il faut admettre que, en regardant chacun d'eux, Genès voit surgir à son esprit les caractéristiques du personnage. Nous avons un autre signe du glissement vers le monologue intérieur : le roman est écrit généralement au présent. Cela

traduit donc une volonté d'actualiser, ce qui va à l'encontre de la narration au passé ; les faits s'insèrent dans une prise de conscience actuelle.

Dès lors, le roman tout entier est marqué par ce compromis entre une vision romanesque traditionnelle, rompue par des tentatives d'y échapper. De même, dans son sujet, il comporte une donnée naturaliste, qui ressemble aux *Sœurs Vatard* de Huysmans, et une manière de la présenter, qui ressortit à une autre esthétique, ce qu'a très bien perçu M. Jouanny. La structure générale du récit gêne visiblement les deux auteurs. La composition du roman, proche du naturalisme (plus *les Sœurs Vatard* qu'*A Rebours*), se complique d'effets stylistiques, sur lesquels nous reviendrons. Et, pour arracher leurs personnages et le récit à ces restes de naturalisme, Jean Moréas et Paul Adam inventent l'*Intermède* (chapitres XI et XII), imprimé en un corps plus petit, consacré au *Jubilé des esprits illusoires*, avec les lémures, les sylphides, des kobolds, Albarel mué en Léandre et les deux sœurs Goubert comparaisant dans cet univers de fantasmagorie. La part faite à cette symbolique artificielle, parce que délibérée, on constatera que le roman n'a pas le caractère serré, la logique impérative de ceux de Bourget. Le discours romanesque s'aère abondamment, entre autres par les nombreuses conversations des personnages.

Quatre mois plus tôt, en juillet, *le Thé chez Miranda* avait offert une esquisse du monologue intérieur, plus réussie parce qu'elle n'était pas appliquée à un roman. Le livre est constitué d'un ensemble de nouvelles réunies par des « interludes ». Laissons là les nouvelles. Chacune d'elles a été écrite par un des deux amis. Celles de Moréas avaient paru en 1883 et 1884. Toutes sont rédigées selon une esthétique ou selon un genre qui relève du naturalisme et aussi du conte épicé alors à la mode dans de jeunes revues et dans certains périodiques, un genre auquel Catulle Mendès s'est prêté et dont *Charlot s'amuse*, de P. Bonnetain, offre une illustration grave, naturaliste, en 1883. Ce qui compte, c'est l'utilisation, a posteriori, de ces nouvelles dans un « cadre » qui, lui, est des années symbolistes. De Miranda nous ne saurons à peu près rien : elle est un visage de rêve ; « toute droite, à l'aise en une sorte de canezou d'escot aux passements de jais et de soie écarlate, verse du thé de ses mains bien fardées » (15). Elle est une projection de l'imagination de l'écrivain ; c'est à elle que sont racontées les nouvelles. En définitive, celles-ci sont presque le prétexte pour susciter ce personnage irréel, situé dans des cadres divers : le premier, nocturne, hivernal, dans un intérieur qui est présenté, le langage mis à

(15) *Le Thé chez Miranda*. Paris. Tresse et Stock, 1886, p. 9.

part, dans un style qui fait songer au *Planétarium*. Ici encore se pose la question du «je» — qui est sans doute double — qui enregistre les notations du décor ou qui projette dans l'existence Miranda et les milieux où lui sont narrées les nouvelles :

C'est l'hiémale nuit et ses buées et leurs doux comas.

Quartier Malesherbes.

Boudoir oblong.

En la profondeur violâtre du tapis, des cycloïdes bigarrures.

En les froncis des tentures, l'inflexion des voix s'apitoie ; en les froncis des tentures lourdes, sombres, à plumetis.

C'est l'hiémale nuit et ses buées et leurs doux comas.

Dehors, la blancheur pacifiante des neiges.

Au foyer, la flamme s'allonge, s'allonge et se recroqueville, s'aplatit et se renfle, — facétieuse.

Et des émanations défailent par le boudoir oblong, des émanations comme d'une guimpe attiédie, d'une guimpe attiédie au contact du derme.

[...]

Dans sa dualité délibérée, issue à la fois d'une volonté de créer un art nouveau, exprimé dans les interludes et aussi dans les «babioles», et peut-être d'un désir de parodier le naturalisme grivois auquel P. Adam avait adhéré dans *Chair molle*, Moréas et Adam donnaient à l'esthétique nouvelle une forme de récit qui, paradoxalement, situait sa nouveauté dans le cadre et non dans les nouvelles. On comprend que *les Demoiselles Goubert* aient suivi *le Thé chez Miranda*. Il est très probable que le roman était en cours de rédaction lorsqu'ils achevaient le recueil de nouvelles, si l'on tient compte du fait que quatre mois seulement séparent la publication des deux livres et que le premier ne leur a demandé que le temps d'écrire les interludes et, peut-être, l'une ou l'autre des nouvelles inédites.

De là au monologue intérieur un pas restait à franchir. Nous ne redirons pas ce qui a été déjà écrit abondamment sur ce mode de présentation romanesque. Disons simplement que Dujardin assure à son texte, qui a dû paraître incohérent aux lecteurs de 1887-1888, une unité temporelle : toute l'action se déroule entre six heures du soir et minuit. Le roman a une organisation géographique, fondée sur des alternances, la rue, le café, la rue, la chambre de Prince, la rue, l'appartement de Léa, la rue, le salon de Léa : on songe immédiatement à l'unité spatiale que Joyce confèrera à son roman et à son organisation temporelle, plus vastes et plus fouillées. La dédicace à Racine : «en hommage au suprême romancier d'âmes» est signifiante à plus d'un titre : elle l'est pour le temps du récit ; elle l'est pour l'intériorisation de l'action, réduite à neuf épisodes, qui sont autant

de segments de la vie psychique du personnage ; elle renvoie même, implicitement sans doute, à un retour général à Racine, que connaît toute cette génération, plus tournée vers lui que vers Corneille. Enfin, contrairement à ses devanciers, Dujardin s'inspire de Wagner, utilisant des leitmotifs, des situations et des paroles (intérieures) qui apparaissent et disparaissent. La structure du roman est à la fois rigoureuse et floue ; elle semble n'obéir qu'aux principes de l'association des idées et des perceptions et se plier à un cadre spatio-temporel assez simple. Elle se situe à l'opposé de la composition des romans de Zola, bâtis par grands pans solides et fortement emboîtés. Elle s'écarte également de la logique affective propre aux romans de Bourget. Précisément, elle rompt avec elle, en y substituant une autre logique, moins empreinte de la leçon de Taine.

Tout cela n'allait pas sans une réflexion théorique. Bien au contraire. Celle-ci guidait Moréas et Adam, en quête d'un art nouveau du récit. *L'Examen du Manifeste*, en septembre 1886, indique des pistes, suggère des thèmes :

tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament : en cette déformation gît le seul *réel*. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes ombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures [...] Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés. [...] Tantôt de mythiques phantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Bélial, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes mixolydiens des barbitons et des octocordes (16).

Quant à Paul Adam, il pare au reproche de s'écarter de la vie :

La vie moderne ne nous demeure point interdite [...]. Mais il sera permis de la transfigurer dans une synthèse autre que celle donnée jusqu'à ce jour par l'impressionnisme du roman [...] Nous y introduirons les fantômes du rêve, de l'hallucination, du souvenir, les évocations imaginaires, parce que cela se trouve dans la vie et la fait [...] (17).

L'argument est curieux de justifier le récit onirique ou visionnaire par une référence au réel. L'intuition était juste, mais la preuve qui devait l'étayer restait caduque par un reste de vérisme.

(16) *Le Temps*.

(17) *Le Symboliste*, octobre 1886.

Ce statut du roman nouveau, proclamé par Moréas, proposé en exemple dans *le Thé chez Miranda* et dans *les Demoiselles Goubert*, illustré parfois avec bonheur, parfois avec quelque maladresse dans les nouvelles que Dujardin a rassemblées dans *les Hantises* (1886) et avec plus d'habileté dans *les Lauriers sont coupés*, devait modifier la nature de la narration. L'écart qui séparait le roman selon Bourget et Rod et celui de la génération montante se creusait. Le cas de Barrès a été suffisamment examiné, au point qu'on exclut souvent Barrès du symbolisme. *Sous l'œil des barbares* est-il un roman symboliste? Oui, si l'on envisage l'effacement des coordonnées réalistes, l'intériorisation de l'aventure, située sur un plan mental. Oui, si l'on tient compte de la volonté qu'a Barrès de conférer à son récit une valeur signifiante non par la confession d'un moi situé ici et maintenant, mais par l'aventure de tout être qui veut se libérer de l'emprise d'un autrui qu'il sent étranger, voire hostile. Oui, par l'égotisme. Lui manque peut-être une *aura* poétique, qui eût conféré à l'histoire de Philippe un sens plus profond, plus mystérieux. Telle est aussi la situation de Remy de Gourmont. *Merlette* est un roman «réaliste» aux contours estompés. *Sixtine*, selon le sous-titre, est un «roman de la vie cérébrale». L'intériorité qui envahissait le roman depuis plusieurs années prend une direction qui n'est pas celle des fantasmes, des déformations subjectives préconisées par Moréas et Adam. Le héros s'enferme en soi; mais il réfléchit, s'analyse, veut découvrir un réel qui n'est pas celui des ombres. Si l'on s'avancait plus loin, on aboutirait à *Monsieur Teste*. Le *Valbert* de Teodor de Wyzewa unira en 1893 encore les traits du personnage fin-de-siècle, en y joignant la religiosité, le wagnérisme. Mais toujours, au fond de l'être, se trouve le dégoût de l'existence et le besoin de fuir le réel. Assurément, en quelques années, le type s'est modifié: à l'impuissance d'aimer succède la recherche de la chimère, un besoin d'aimer que rien, on presque rien, ne satisfait. La fin de *Parsifal* met Valbert sur la voie d'une forme de salut: se fuir en cherchant autrui, éviter ses propres fantasmes pour accéder à la compassion, donc une issue réelle vers le monde. De ce point de vue, *Valbert* est non seulement une œuvre significative, comme l'a bien observé M. Paul Delsemme⁽¹⁸⁾; ce roman marque aussi le tournant que prend la génération symboliste lorsqu'elle intègre des valeurs qui vont bientôt désagréger ses principes. Reste que,

(18) Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme. Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 116-117. Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, XXXIV.

pour la structuration du récit, *Sixtine* et *Valbert* sont plus proches du roman traditionnel que *Les Lauriers sont coupés*.

Francis Poictevin offre un exemple de cette situation ambiguë et hésitante où se trouve le roman d'entre 1885 et 1890. Subsistent chez lui des attaches naturalistes dans la manière de concevoir le récit. Mais celui-ci est centré sur un personnage, d'ailleurs peu consistant, subissant sa vie plutôt qu'il ne la dirige. Le récit «objectif», dissimulant une vision avec le personnage, se complique d'une écriture dont on ne sait s'il faut la qualifier d'«artiste» ou de maladroite, celle-là autorisant celle-ci.

Édouard tout mal en train, en voie de maladie, et sa tante étaient traînés en des cahots vers la gare de Lyon. Il supposait, derrière les quais, la Seine d'un vert lavé sans transparence, seule réalité peut-être qu'il affectionnât à Paris [...]

A la gare, dans la salle d'attente, que les autres voyageurs avaient déjà quittée pour monter en wagon, il ne restait, quand ils y entrèrent, qu'une personne, difficile à qualifier. Singulièrement assise, elle l'était, pour quiconque eût observé sa manière, à la fois furtive et simple. Oui, elle semblait assise, en un arrêt indéterminé. On ne savait pas bien, en regardant cette forme juvénile, quelle elle était. Quelque chose de décidé, et pourtant un air peu occupé d'elle. Elle ne paraissait trop attachée à rien, pas plus que sa personne paraissait [*sic*] adhérer au canapé où elle se tenait fluette, droite, en une expectative.

Édouard, après avoir parcouru lentement la salle des premières, se donnant le plaisir de voir celle que sa tante ne soupçonne pas et dont les yeux sous le voile bleu épais pointent, monte dans un compartiment, la femme a disparu dans un autre à côté⁽¹⁹⁾.

Ce texte, apparemment anodin, n'en est pas moins riche de sens. Glissement de la vision «objective» en une perception plus personnelle («Oui, elle semblait assise»), passage de l'imparfait au présent : le récit ne se situe pas dans le sillage de Zola ou de Flaubert, pas davantage des Goncourt (même si Poictevin est leur débiteur), ou de Bourget ; il relève d'un autre mode de voir. Ce sont, comme le dit très bien Henri Mitterand à propos de *Charles Demailly*, «certaines qualités de la vision» qu'il importe de faire ressortir⁽²⁰⁾, et non tellement l'objet. Si cette manière se retrouve chez Daudet, chez Flaubert, chez Zola, celle des écrivains de 1885,

(19) *Seuls*. Paris, Lemerre, 1886, pp. 3-4.

(20) *De l'écriture artiste au style décadent*, dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftl. Reihe, Jhr. XVIII, 1969, Heft 4. p. 618.

préparés par les Goncourt et par Huysmans, se caractérise par l'éclatement de la phrase, du style, par une accentuation plus forte des éléments verbaux et syntaxiques, jusqu'à l'incorrection. Le thème du roman, chez Poictevin, porte des traces de l'influence de Huysmans — la quête incessante d'un «autre chose» —. Toutefois, des chapitres extrêmement courts hachent le récit. Les visions romanesques se télescopent. Et la narration se termine d'une manière ouverte, restant sans conclusion, laissant la place à l'indéterminé qui, en maint passage, s'était fait jour dans la texture du récit.

UN STYLE

On ne pourrait passer sous silence — les exemples que nous venons de citer ont déjà mis en évidence cet aspect des œuvres — les tentatives que font ces romanciers pour trouver une «écriture» adaptée à une façon nouvelle de poser dans l'existence leurs personnages. D'*André Cornélis* aux *Demoiselles Goubert* et au *Thé chez Miranda*, l'écart est grand. Or, ces œuvres sont exactement contemporaines. Et il faudrait lire *les Lauriers sont coupés* dans leur vision originale, celle de la *Revue indépendante* (mai-août 1887) : le texte, retouché par l'auteur dans les rééditions, s'est simplifié. Le langage de la version première est fortement marqué par les recherches stylistiques de l'époque. Symboliste? Plutôt symbolisant, avec ce que cela peut impliquer de survivances du décadentisme, de recherches curieuses ou alambiquées, de rareté, d'effets de surprise, de mièvrerie, d'affectation, qui, parfois, s'amalgament avec des restes de cruidité naturaliste. Sur ce point, une étude définitive doit être écrite. Le livre de M. James Lawler, *The Language of French Symbolism* (21), concerne exclusivement la poésie et s'attache à quelques écrivains examinés isolément. L'ouvrage de Johansen, paru en des temps difficiles, nous reste inconnu (22). M. Jouanny a très bien parlé du problème à propos des *Demoiselles Goubert* (23). Et l'on devra tenir compte des vues émises par M. Henri Mitterand, dans son excellent article. De Goncourt à Moréas et à Adam, un lien continu est établi :

Vocabulaire emprunté aux terminologies scientifiques, ou traduit du latin, ou forçant les règles de la dérivation française ; répétitions et reprises calculées ; disjonctions de diverses sortes ; frôlement de l'impropriété dans l'emploi des prépositions en et par ; refus de l'affirmation nette, qu'on corrige et reprend sans cesse en multipliant les mots ou en usant de comme ainsi que d'un ad-

(21) New Jersey, Princeton University Press, 1959.

(22) *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*. Copenhague, 1945.

(23) *Op. cit.*, p. 346.

verbe de la rétractation et du repentir ; enfilade de phrases sans verbe, inversion des qualificatifs» (24),

tel est le commentaire de M. Mitterand sur le début du *Thé chez Miranda*. Les mêmes observations s'appliquent à un texte de Laurent Tailhade, cité presque immédiatement après. Et qu'en est-il de Jean Rameau? Tous ces romanciers peuvent-ils être rangés derrière la bannière symboliste? Leur préciosité, déconcertante comme toutes les affectations de langage, porte l'empreinte du temps, elle date. Le jargon nous fait sourire. Il est vrai que notre époque a le sien, dont certains ne sourient pas parce que, comme Moréas et ses amis, nos précieux croient parler pour l'avenir. Il n'en reste pas moins que de telles recherches verbales, syntaxiques, de telles torsions linguistiques ont leur raison d'être, si momentanée qu'elle soit. Elles situent d'emblée les écrivains de la génération symboliste à part de leurs devanciers et de leurs initiateurs. Bourget n'écrira jamais comme Moréas-Adam. Or, à propos des Goncourt, qui figurent parmi ces découvreurs d'une langue romanesque inédite, sa clairvoyance s'était admirablement manifestée (*Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, 1885). Plus tôt, parlant de Baudelaire dans le tout premier article qui figurera dans les *Essais de psychologie contemporaine*, il avait émis cet aperçu :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot (25).

Que l'on souscrive ou non à un tel jugement, il n'en montre pas moins combien l'attention au terme mis en évidence, au mot rare, à la curiosité syntaxique était forte ; et l'on rappellera que ce texte date de novembre 1881, bien avant que Moréas et ses émules aient produit leurs œuvres les plus audacieuses. Mais Bourget suivait de près les écrits de Mallarmé, du jeune Laforgue, il lisait les jeunes revues. Paul Adam, dans *le Symboliste* d'octobre 1886, ira plus loin en imaginant une langue neuve pour le roman futur :

une science complète de la langue et des langues mères, la recherche du mot exact qui, sous sa forme unique, réunira la matière de trois ou quatre phrases actuelles.

(24) *Art. cit.*, p. 622.

(25) Paris, Lemerre, 1883. Le texte reproduit fidèlement celui de la préoriginale.

Faisons la part de l'utopie et, peut-être, de la jactance. Moréas faisant appel aux Kabires, aux Nigromans, à Caliban pour ce roman de demain : cela pourrait orienter le récit vers la facticité la plus stérile, le jeu gratuit. En 1893, Paul Adam publie le *Conte futur*, image d'une société antimilitariste, socialisée, où se retrouvent des traces de l'anarchisme qui sévit alors ; son récit se caractérise par la volonté d'indétermination historique ; mais cette œuvre reste nébuleuse et est datée malgré elle : ce *Conte futur* est, pour nous, aussi peu lisible que son contraire, bien précisé dans le temps, *Leurs Figures*, de Barrès.

En somme, le roman symboliste a été la victime d'une des tendances profondes de l'époque : la cérébralité. Nous la condamnons aujourd'hui, facilement, chez Bourget, en qui elle ira d'ailleurs en se sclérosant. Mais elle se déploie dans le Barrès de *Sous l'œil des barbares* ; à elle l'on doit l'incohérence systématique de la structure des *Demoiselles Goubert*. Ces romanciers savent trop ce qu'ils veulent faire, quand bien même leur projet d'ensemble ne comporte pas de traits précis ou une esthétique nette. Certains se livrent à un jeu qui détruit la narration habituelle en la transportant sur le plan purement mental. Les récits de Jean de Tinan, à l'extrême fin du siècle, montrent l'aboutissement de cette dislocation : il n'est que de relire *Un document sur l'impuissance d'aimer* et *Penses-tu réussir?* Ce n'est pas seulement la lignée de Barrès qui se prolonge aussi ; c'est une des forces sous-jacentes de tout le symbolisme dans le roman qui affleure.

En guise de conclusion, quelques observations contribueront à clarifier l'état du roman en cette fin du XIX^e siècle. Entre le roman psychologique qui se rattache à une tradition et les tentatives de roman nouveau, la relation n'est pas uniquement de concomitance, ou de filiation temporelle, ou d'antagonisme. Elle est organique, des échanges se sont produits, et aussi des oppositions. Tel qu'il se forme vers 1880 et tel qu'il évolue jusqu'à la fin du siècle, ce roman psychologique a des rapports étroits avec les récits qui sont touchés par l'esprit symboliste. La relation de Bourget à Barrès, de Barrès à Beaubourg et à Tinan est très éclairante à cet égard. En outre, si le roman symbolisant reste en retrait sur la littérature d'avant-garde, alors qu'en poésie les noms de Moréas, de Stuart Merrill, de Régnier, de Vielé-Griffin, de Kahn, de Ghil nous viennent immédiatement à l'esprit, cela semble dû, semble-t-il, à deux causes principales. Contrairement aux poètes, les romanciers n'ont pas eu des initiateurs, qui auraient porté très loin, plus loin qu'eux, une poétique romanesque nouvelle. Avant Régnier et ses compagnons, il y a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine (on comprend pourquoi il faut ne pas citer Rimbaud ni Lautréamont, dont l'action est tardive). Avant Dujardin et Poictevin, il y a

Flaubert, surtout l'auteur de *la Tentation de Saint Antoine*, qui ne fait pas oublier l'auteur de *l'Éducation sentimentale*, livre-clef des naturalistes. Il y a même Zola. En somme, les poètes ont une génération d'avance sur les romanciers qui songent à une formule nouvelle. Quels exemples Moréas propose-t-il aux romanciers de l'avenir?

La prose, — romans, nouvelles, contes, fantaisies —, évolue dans un sens analogue à celui de la poésie. Des éléments en apparence hétérogènes y concourent : Stendhal apporte sa psychologie translucide, Balzac sa vision exorbitée, Flaubert ses cadences de phrases aux amples volutes, M. Edmond de Goncourt son impressionnisme modernement suggestif.

Ce sont là, Stendhal mis à part — et encore, qu'on relise les théories de Zola — les maîtres du roman naturaliste.

Une autre cause tient à la nature même du récit romanesque. Entre le récit poétisé et la narration aux contours précis, déterminés, une alliance pouvait-elle se faire? Le roman personnel avait ses garants et ses antécédents, *Adolphe*, *Dominique*. Pouvait-on dilater ces dessins nets au point d'y insérer des arrière-fonds qui fussent ouverts à une forme d'indicible poétique? Les *Chants de Maldoror* contiennent des sections narratives et des élans lyriques : roman-poème. Tout se passe comme si les romanciers de ces deux décennies, surtout de la première, avaient cherché à innover sans rejeter une tradition, à aérer le récit sans le supprimer, à l'intérioriser sans pouvoir accéder à une pluralité de significations qui eût conféré au roman ou à ses personnages la valeur de symbole. Joyce l'a bien compris ; mais il viendra un quart de siècle plus tard. Pour les romanciers de 1880-1890, le récit gardait, devait garder sa valeur narrative et son aspect psychologique, précisément ce que la poésie, dans ce qu'elle avait de plus original, avait transcendé depuis Baudelaire. A l'aventure tout intérieure et assez mince de Daniel Prince manque une troisième dimension, celle de la vie la plus secrète, qui ne s'exprime que par l'opération métaphorique. Aussi ces romans ont-ils été orientés surtout vers des formes d'impressionnisme. L'individu, enfermé dans son moi, enregistre des sensations, lance des idées, plus coordonnées chez les uns, moins chez les autres. Mais cet impressionnisme sensoriel ou mental n'a pas été dépassé, il n'est pas allé jusqu'au mythe. *Le Crépuscule des Dieux* de Bourges révèle une tentative passionnante : bon nombre d'ingrédients de la génération symboliste s'y trouvent rassemblés, wagnérisme, paroxysme, impuissance, sentiment de l'échec. Mais la facture du roman se réfère à la tradition. Roman éminemment baroque, il ne débouche sur le symbole que d'une manière trop explicite dans la scène finale où, à

Bayreuth, Juifs et Américains sont l'image du monde de demain, face aux potentats découronnés.

Faut-il conclure sur un constat d'échec? Assurément, les tentatives ont été plus intéressantes que couronnées de succès. Le programme de Moréas était pourtant assez clair et, avec le recul du temps, il comporte des vues pénétrantes. Mais l'aperçu théorique de Moréas a l'avantage de souligner l'ambiguïté fondamentale dans laquelle se meuvent les romanciers d'alors. Leurs récits sont mal dégagés de survivances décadentes, jusque dans le langage. Jean Lorrain est cité à tort par M. Uitti comme romancier symboliste : sa poésie atteste, comme ses contes et ses romans, une mentalité décadente, d'ailleurs nullement novatrice dans la structure du récit, nullement tournée vers l'avenir. Il en serait de même pour Laurent Tailhade, dont l'œuvre narrative est infiniment moins importante que ses pamphlets. Le conte *Onirologie*, que Maeterlinck écrit en 1888, prouve que le récit à la première personne favorise l'expression du rêve jusqu'à l'hallucination. Mais cet onirisme a des sources littéraires un peu trop apparentes, son contenu est trop consciemment élaboré ou commenté. Encore une fois, l'on est contraint de constater la présence abusive de la cérébralité. Réservera-t-on sa place à un auteur captivant, mais secondaire, qui, sur le tard, donnera un chef-d'œuvre en mi-teinte, mais aux résonances profondes : Marcel Schwob et *le Livre de Monelle* (1894)?

En somme, le roman symboliste peut être envisagé selon deux perspectives. D'une part, en lui se reflète l'esprit d'une époque, inquiète, mais conquérante, dont les tâtonnements n'excluent pas une superbe qui éclate dans quelques déclarations fracassantes. Cette génération est avide d'introspection ; la sécheresse s'allie avec des élans sensibles. Le wagnérisme roule les flots d'un romantisme plein de désespérance et d'enivrement. Bien des esprits sont pénétrés d'une conception mystique de l'art. Mais ils se sentent, ils se veulent modernes, quand bien même les poètes se tournent volontiers vers le monde grec ; incluent-ils le monde contemporain dans leur univers imaginaire, ils en estompent les contours trop prosaïques et le nimbent de rêve et d'intellectualité. L'anarchisme colore tout cela, prenant sa source dans un individualisme farouche, parfois hyperbolique. La perversion sexuelle se mêle à un idéal de pureté artistique. De tout cela, des éléments passent dans les romans, selon des dosages divers, créant des centres de gravité différents selon chaque romancier, les uns plus analystes, donc plus logiciens ; les autres, davantage tournés vers l'impression momentanée, vers la segmentation de la conscience ; d'autres encore se penchent sur les abîmes d'une psychologie dans laquelle ils n'osent

pas s'avancer ; d'autres enfin s'abandonnent à des formes de mysticisme ou d'ésotérisme, ou s'y lancent résolument. Ces modes de penser et de sentir relèvent d'une Geistgeschichte. D'autre part, celle-ci produit une esthétique diffuse, diverse, où tend à prévaloir un impressionnisme, qui se manifeste dans la désagrégation des formes romanesques, dans les audaces stylistiques, qui visent à mettre en évidence les sensations des personnages. Une sorte de baroque verbal envahit le texte. Le symbolisme français s'est rapproché du romantisme allemand, du romantisme anglais. Il n'a pas laissé un roman ou un ensemble de contes qui soient l'équivalent de *Henri d'Ofterdingen*, des *Disciples à Sais*, du *Voyage dans le bleu*.

Journée du 5 mai

Une excursion à Gand et à Bruges a conduit une vingtaine de participants sur les lieux qui inspirèrent tant de Symbolistes belges.

COMPTE RENDU DES DISCUSSIONS

Débats
à propos des communications
de M. Michel Décaudin
et de M^{me} Emilie Carner-Noulet

Président :
M. Roland MORTIER

M. MERCIER. — Les deux exposés que nous venons d'entendre ont été très différents l'un de l'autre, et M^{me} Noulet a été beaucoup plus sévère à l'égard du symbolisme que M. Decaudin.

Tout d'abord, n'est-il pas un peu artificiel de considérer le symbolisme français en le séparant du symbolisme belge, par exemple ? En effet, lorsqu'on considère ce symbolisme de langue française, il faut bien dire que le symbolisme belge en représente presque la moitié.

D'ailleurs, si l'on prend des poètes belges comme Rodenbach, comme Van Lerberghe, ou comme Elskamp, on s'aperçoit que le bilan du symbolisme est beaucoup plus positif qu'on ne pourrait peut-être le croire a priori.

Cependant, je crois effectivement qu'il est très difficile de cerner le symbolisme du point de vue chronologique et que s'il est possible de le définir, en tout cas comme un mouvement cosmopolite, c'est à partir de Baudelaire et d'Edgar Poe. Lorsqu'on le considère, par exemple, sur le plan européen, on s'aperçoit que les points de référence ont été surtout Baudelaire et Edgar Poe. Et, il est certain que beaucoup de poètes ont été écrasés, surtout par Baudelaire.

Mais vous avez parlé des écarts entre les intentions et les réalisations poétiques et c'est peut-être là que je ne serai plus d'accord avec vous. Effectivement, il y a eu des manifestes, des ouvrages de théorie. Et l'on s'aperçoit que les poèmes ne correspondent pas exactement à ce qui avait été prévu. Mais c'est toujours ainsi, et je crois que, si l'on considère, par exemple, le mouvement surréaliste, on s'aperçoit que les poèmes d'André Breton n'en sont peut-être pas les meilleurs et les plus représentatifs. Il y a un écart entre ce que André Breton prévoyait dans ses manifestes et ce qu'il a réalisé.

Donc, des théoriciens, comme par exemple Charles Morice, n'ont pas été véritablement de très grands poètes. Mais je crois qu'il y a eu, à cette époque, une forme de recherche d'une nouvelle poésie. Que les résultats n'aient pas toujours été significatifs ; que les meilleurs, ce soit au début du xx^e siècle qu'on les ait reçus, c'est possible. Mais je crois qu'il ne faut pas trop accabler ces pionniers et même, peut-être, le plus ennuyeux d'eux, René Ghil. Car, en leur temps, ils ont un peu défriché le terrain. Et il ne faut pas oublier, non plus, qu'avant le symbolisme, il y a eu pendant toute une partie du xix^e siècle — on peut dire jusqu'à la mort de V. Hugo — une sorte de culte du poète. Beaucoup de poètes se sentaient, pour ainsi dire, écrasés par la grandeur de Hugo qui était une sorte de géant. Or, la mort de Hugo a libéré les poètes. On voit alors beaucoup plus de poètes se manifester, beaucoup plus de revues se créer. Qu'il y ait dans tout cela des poètes plus ou moins mineurs, c'est certain. Mais je pense que cela ouvre et démocratise la poésie. On s'aperçoit, si l'on fait une sorte de recensement, qu'il y a eu un assez grand nombre de poètes et que, finalement, lorsqu'on considère la masse de leur œuvre, il y a eu des réalisations qui restent charmantes.

Vous avez parlé des *Reposoirs de la procession* de Saint-Pol-Roux. C'est un chef-d'œuvre du symbolisme. Et là, il n'y a pas véritablement écart entre l'intention et la réalisation. Je crois que Saint-Pol-Roux est un exemple significatif et on ne doit pas attendre la *Dame à la faux*, qui est largement postérieur à la période symboliste, pour voir se réaliser l'idée symboliste. Nul, aujourd'hui, ne peut contester la grandeur de Saint-Pol-Roux en tant que poète. De plus, il était très ouvert à la réalité de son temps. A la fin de sa vie, il s'est même intéressé au cinéma. On publie d'ailleurs aujourd'hui ses inédits.

Je crois donc qu'il ne faut pas dire que le bilan du symbolisme après les grands maîtres comme Baudelaire, comme Rimbaud, soit un bilan négatif. Soyons plutôt indulgents à leur égard.

Maintenant, à propos de Madame Noulet, il est certain que le terme de symbole reste à équivoque, qu'on peut l'interpréter par son côté vague et que certains en ont abusé. D'ailleurs on n'a pas attendu dix ou vingt ans, après la définition du symbole par certains, pour le critiquer. Le terme de «symbolard» était un terme extrêmement méprisant. Mais je crois qu'en vous tenant à la lettre même du symbole, vous avez opposé une littérature de clarté, de réalité, de simplicité au fond, à une littérature d'obscurité du style, une littérature qui se couperait de la communication parce que, volontairement, elle s'y refuserait. Je crois que c'est votre point de vue, Madame Noulet. Vous reprochez au symbolisme d'avoir brisé le fil de la communication avec la communauté humaine. Vous lui reprochez aussi son absence d'humanisme parce qu'il n'a pas su communiquer véritablement, à cause de son langage. Et vous avez cité quelques vers où l'on employait un vocabulaire tout à fait délirant. Mais je crois qu'il faut aussi se replacer dans le cadre de l'époque, revivre l'expérience du poète du temps. C'est une époque de crise politique et sociale. Le poète se trouve absolument à l'écart, en marge de la société et s'y intègre très mal.

M^{me} NOULET. — Oui, mais je n'ai pas du tout voulu me placer sur le terrain social, et malgré quelques attaques qui peuvent le faire croire, j'ai vraiment considéré le symbole comme moyen d'art. Une œuvre comme celle de R. Ghil n'est pas défendable. D'autre part, je considère le symbolisme belge d'une autre essence que le symbolisme français, responsable, au surplus, d'œuvres de grande valeur. Vous faussez aussi les perspectives en nommant Rimbaud ; il ne fait partie d'aucune équipe. Il est grand, il est seul. Quant à la question sociale, elle demanderait à elle seule un autre colloque.

En fait, j'ai voulu prendre, malgré mes flèches, le symbole comme un moyen d'art permettant d'atteindre ce qu'ils appelaient l'idéal, un élan vers la spiritualité, très souvent vers Dieu. Car il y a un symbolisme catholique très important qui a donné de très grands poètes. C'est donc comme moyen d'art que j'ai opposé une autre méthode. D'ailleurs, je crois qu'en tant que tel, il participe aussi du même défaut que le symbole social.

M. MERCIER. — Enfin, il y a toujours une ambiguïté et si l'on voulait vraiment discuter sur les termes même de *symboliste* ou de *symbolisme* on n'en finirait pas. Par exemple, les francs-maçons qui, eux aussi, se réclamaient d'une forme de symbolisme n'étaient pas d'accord avec les poètes symbolistes. Il y avait parfois des points de rencontre, mais surtout de division. Il y a une revue maçonnique qui s'appelle d'ailleurs toujours *Le Symbolisme* et, évidemment, cela n'a rien à voir avec la poésie dite symboliste.

M^{me} NOULET. — Aussi, je vous demanderai de rester dans ce qu'on a appelé l'équipe symboliste française, et de ne pas considérer non plus des poètes postérieurs comme Saint-Pol-Roux, bien qu'il soit très grand.

M. MERCIER. — Il faut quand même remarquer la communion fraternelle qui existait entre les poètes à l'époque du symbolisme et cela non seulement à l'occasion des mardis de Mallarmé, rue de Rome, mais aussi de banquets, par exemple, chez Moréas. Même lui, que l'on considère comme un poète inférieur, a eu son rôle à jouer.

M^{me} NOULET. — Quant à moi, je mettrais Moréas un peu plus haut. Parce que lui, il avait vraiment quelque chose dans la mémoire : il avait vu la Grèce, son pays. Et dans la mesure où c'était une réalité qui existait dans sa pensée, il n'était plus symboliste. Les quelques bons vers de Moréas, et il y en a, ne sont pas symbolistes, mais relèvent de l'évocation de cette réalité qui est un souvenir vrai. Du coup, il écrit mieux, et ses vers sont meilleurs. Il n'a pas symbolisé, dans ce cas : il a dit, parce que c'était en lui.

M. MERCIER. — Vous avez critiqué tout ce climat médiéval de licornes, etc. Eh bien, je crois qu'il avait son charme et je ne vois pas pourquoi nous lui en voudrions. C'est un charme, même s'il est plein d'artificiel, et qu'il peut nous paraître désuet. Je crois qu'on ne peut pas lui refuser sa valeur historique. C'est l'époque du retour aux sources médiévales. Je crois qu'il faut respecter la thématique de l'époque, avec la licorne, le cygne, etc.

M^{me} NOULET. — Moi, je ne le critique pas. Je respecte et me tais. Si on aime ça ...

M. DÉCAUDIN. — Je voudrais reprendre trois ou quatre points de ce que M. Mercier a dit.

D'abord le symbolisme belge. C'est pour des raisons «opératoires» que je n'ai pas voulu en parler, parce que je pense que j'aurais compliqué à l'extrême le problème. Il me semble, en effet, que le symbolisme belge est extrêmement riche. Je crois qu'un jour, il faudra dresser d'une manière très précise le bilan de ce que le symbolisme français lui doit. Le Maeterlinck poète, le poète des *Serres chaudes*, est décadent et nullement symboliste. Le thème des serres n'a absolument rien de symboliste. Il est d'ailleurs extrêmement frappant de voir que ce thème se retrouve chez un autre décadent, chez Montesquiou. Mockel, cet admirable théoricien du symbolisme, qui a écrit quelques-unes des pages les plus pénétrantes à ce sujet, est-il véritablement un poète symboliste, autrement qu'historique? La poésie de Mockel est-elle animée par une théorie du symbole, par une recherche du monde des idées, etc.? Est-il un poète? Ça, c'est une autre question. Je n'ai pas été jusqu'à la poser, comme vous, Madame.

Verhaeren? Verhaeren était peut-être un grand poète symboliste, mais, avant tout, quelqu'un qui a fait éclater le symbolisme. D'une façon différente de Claudel sans doute, mais malgré tout très perceptible.

Au tour de Jarry, maintenant. C'est un peu la même chose. Jarry a une place tout à fait exceptionnelle dans le symbolisme. Il est le destructeur. Je me plais souvent à essayer d'expliquer ce qu'est pour moi la fonction de Jarry en prenant une formule de Sartre ; celle d'*anti-roman*. Vous savez comment Sartre explique à propos de Nathalie Sarraute ce qu'est un anti-roman. La forme extérieure en est celle du roman, cela comporte 250 pages, il y a une histoire, des dialogues, des descriptions ; mais, en réalité, tout est détruit de l'intérieur. Rien ne tient, sinon par des formes apparentes, exactement comme ces meubles ou ces livres qui sont rongés par des termites. L'apparence extérieure reste, et il suffit d'une pichenaude pour que tout tombe. Jarry, c'est la même chose, c'est l'anti-symboliste. Dans ce sens-là, et pas dans celui de «anti»-«contre». Jarry recourt à toutes les techniques, à toutes les ambitions du symbolisme, mais pour quoi faire? Pour prouver finalement que cela ne conduit à rien. C'est le symbolisme en creux. Et, en ce sens, cela me semble quelque chose de très important.

Saint-Pol-Roux, maintenant, c'est mon troisième point. Le premier tome des *Reposoirs* date de 1893, c'est-à-dire assez tard, et quatre ans à peine avant la *Dame à la faux*. Je crois qu'il faudra qu'on ait, un jour, le courage de réviser le texte de Remy de Gourmont sur Saint-Pol-Roux, créateur de métaphores, pour s'apercevoir que toutes les métaphores qu'il énumère dans son article du *Livre des masques* et que les Surréalistes ont reprises en s'en délectant, ne relèvent que très peu d'une véritable esthétique symboliste. Et c'est peut-être la partie la moins intéressante et la plus périssable de l'œuvre de ce poète — que je considère cependant comme très grand.

Mon quatrième point. Il sera extrêmement bref, puisque vous avez évoqué ce problème de l'attitude sociale. J'ai renoncé à en parler, parce que, cela aussi, m'aurait conduit trop loin. Mais enfin, il est très rare de voir des gens réussir, comme eux, à faire dans leur personne la dichotomie entre un ordre de vie, qui est celui de l'art et un autre, qui appartient au quotidien. On a tort de prétendre, comme on le dit souvent, qu'ils se sont réfugiés dans la tour d'ivoire et qu'ils ont refusé le monde du réel. En réalité, non ; ils l'ont assumé, mais avec un sens absolument extraordinaire de la division. D'une part, ils étaient ceux qui vivaient dans le rêve et l'idée. D'autre part, ils étaient ceux qui prenaient part aux luttes politiques et sociales. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que certains ont été entraînés devant les tribunaux pour menées anarchistes. Mais il y avait une rupture radicale entre l'un et l'autre. Mr. Austin, s'il était là, pourrait nous dire combien, dans la correspondance de Mallarmé par exemple, il est question de la vie quotidienne. Ainsi, on le voit revenir de Valvins pour aller voter, mais jamais un mot de cela n'apparaîtra dans la poésie. Je crois que c'est un phénomène exceptionnel. Je ne sais pas si, à une autre époque, on trouverait des gens qui ont su si profondément se dédoubler. C'est pourquoi, quand nous parlons de leur poésie, nous pouvons oublier qu'ils ont été ces hommes-là.

M. MERCIER. — Je crois qu'il y a aussi chez les Symbolistes une expérience de vie intérieure (comme chez Georges Bataille au xx^e s.) qui va parfois jusqu'au suicide, si on les aborde hors de France, pas exemple en Hongrie ou en Bulgarie, car leur expérience n'était pas celle de tout le monde. D'ailleurs, il y a eu une séparation. Mais le problème est peut-être celui de savoir — et je crois que Madame Noulet a mis le doigt sur un problème important — si les Symbolistes sont responsables ou non du divorce entre le public et la poésie, qui, il faut bien le dire, s'est prolongé dans une certaine mesure pendant le xx^e s. Cela ne date-t-il pas du symbolisme qui a volontairement voulu employer un langage hermétique ? Je crois que c'est là le problème intéressant que vous avez posé. Le public ne s'est-il pas, justement, détourné d'une certaine forme de poésie à partir du moment où les poètes ont voulu vivre dans une sorte de langage qui n'était pas celui de tout le monde ?

M. MORTIER. — Je voudrais ajouter un élément qui apportera de l'eau au moulin de la thèse de M. Décaudin. C'est le cas de Van Lerberghe que l'on considère comme l'esprit éthéré par excellence, et qui, en collectant des signatures au moment de l'Affaire Dreyfus pour venir à l'aide de Dreyfus et de Zola, va très loin dans cet engagement. Mais tout cela ne laisse absolument aucune trace dans l'œuvre écrite de Van Lerberghe. Dans ce cas, la dichotomie est absolument observée.

M. JOUANNY. — Madame Noulet a porté un jugement sur Moréas qui rejoint mes propres conclusions. Je crois que, effectivement, pendant des années, Moréas a joué des rôles, qu'il a essayé de prendre des attitudes de poète rare, différent, raffiné, et qu'il a abouti ensuite à un dépouillement final qu'il a résumé dans cette phrase souvent prise pour une boutade et qui exprime parfaitement ce que

Madame Noulet voulait dire tout à l'heure : « Dans *Les Stances*, il n'y a rien et c'est bien ». Rien de tout ce fatras, de tous ces mots inutiles. J'ajouterai, tout en restant dans un domaine qui m'est assez cher, que M. Décaudin a évoqué, au moment des années 1890, l'apparition d'une sorte d'idéisme. Je crois que cela apparaît dans le symbolisme en particulier. Moréas dit, à peu près, que les choses sont, parce que nous voulons qu'elles soient. Et elles sont ce que nous voulons qu'elles soient. Il me semble donc que, très tôt, on a eu tendance à faire du symbolisme une sorte d'idéalisme en poésie.

M. DÉCAUDIN. — Oui, d'accord. Mon propos était de dire que de telles idées étaient lancées comme des formules, mais nullement incorporées dès les origines à un système cohérent qui n'arrive que plus tard.

M. JOUANNY. — Enfin, je rejoins aussi la conclusion de M. Mercier. Je crois que, dans le symbolisme, il y a aussi une interrogation sur le langage qui se manifeste par la recherche de mots rares et par ce fameux petit glossaire de Plowert. Ce dictionnaire n'est, en réalité, pas du tout une sorte de Littré, mais il a été composé comme un canular par Kahn, et d'autres, qui ont été recueillir, a posteriori, quelques mots rares dans leurs propres œuvres comme *l'illuné* dont M^{me} Noulet a parlé et qui ont essayé de faire de la provocation. Je pense qu'il y a de tous côtés, surtout du côté de Moréas, bien sûr, une interrogation sur le langage qui me semble très moderne de caractère.

Débats
à propos de la communication
de M. Manfred Gsteiger

Président :
M. Michel DÉCAUDIN

M. MERCIER. — N'y a-t-il pas eu des intermédiaires wallons entre George et le symbolisme français de Mallarmé? Albert Saint-Paul, par exemple? En effet George est, je crois, un cas à part dans la mesure où il ne cherchait pas dans le symbolisme quelque chose de germanique, mais plutôt la vieille alliance entre la latinité et le germanisme. Ensuite, il me semble qu'il y a eu une critique très souriante. Peut-être pas en Allemagne, mais parfois en Autriche, ce que vous nous avez signalé à propos des comparaisons des traductions de Scharf et de Zweig. Parce que, au fond, Scharf était très éloigné de l'esprit purement symboliste. Je crois qu'il voyait en Verhaeren le poète de la vie moderne et sociale comme Arno Holz, dont vous n'avez pas parlé, et pas du tout un symboliste. Ce qui est curieux, c'est que Scharf soit ensuite revenu traduit en français par Henri Guilbeaux, notamment, qui était, lui, tout à fait anti-symboliste. Mais, à propos du problème du germanisme, il apparaît aussi que les Allemands se sont intéressés à la poésie d'expression néerlandaise en Belgique. Ainsi, tout le monde connaît les rapports entre Stefan George et Verwey qui était son grand ami.

M. GSTEIGER. — Il y a là tout un bouquet de questions. En général, je ne puis que confirmer ce que vous venez de dire. Quant aux intermédiaires belges entre George et Mallarmé, c'est un fait, bien sûr. Mais, d'autre part, il est indéniable que du moment que George avait fait la connaissance de Mallarmé et qu'il pouvait assister aux réunions de la rue de Rome, c'était avant tout Mallarmé qui l'intéressait. On ne peut pas affirmer qu'il ait affiché un quelconque dédain pour la poésie belge, mais, disons qu'elle restait, pour lui, un peu en marge, car, à son avis, la grande figure, c'était vraiment Mallarmé. Quant à la poésie néerlandaise, je crois que vous avez raison. Depuis les Romantiques, les Allemands ont toujours beaucoup traduit. Et, en effet, on s'intéressait également à la poésie néerlandaise. Hauser, une figure d'ailleurs assez malheureuse — Karl Kraus s'est

beaucoup moqué de Hauser en disant qu'il était un *Übersetzungsbüro*, et pourtant il était à même de traduire des œuvres littéraires à partir de 12 ou 14 langues différentes — Hauser donc, a publié une anthologie de la poésie néerlandaise. En ce qui concerne Holz, je n'en ai pas parlé, parce que, en fait, au cours de mes recherches sur la portée littéraire des Symbolistes français dans la littérature allemande, je n'ai pas trouvé chez lui une seule phrase à ce sujet. Chez son ami Johannes Schlaf, oui. Schlaf lisait le français et traduisait. Il y a de lui une traduction de Verhaeren. Mais Holz, je suppose, ne savait pas le français. D'ailleurs, dans le cas de Schlaf, il y a un document assez intéressant à signaler qui confirme ma thèse. Schlaf, à ses débuts, s'était beaucoup intéressé, par exemple à Verlaine et à d'autres Français. Et j'ai trouvé une interview dans une revue autrichienne des environs de 1904 où le rédacteur avait posé à un certain nombre d'auteurs la question suivante : «Quelle a été l'influence de l'esprit de la littérature française sur votre développement et sur votre œuvre?» Schlaf dit qu'il voulait répondre en tant que porte-parole de toute une génération. Il estimait qu'au début, les Français avaient eu énormément d'importance, mais que, maintenant, ils n'étaient plus rien, car, à travers eux, les Allemands avaient retrouvé leurs solides bases germaniques. Et ceci, une dizaine d'années avant la guerre. D'ailleurs, là, Blei était le seul, dans cette même interview, qui se soit moqué de la question. Il a dit : «Regardez tous ces écrivains qui, maintenant, se croient obligés de revenir à un nationalisme désuet».

M. MORTIER. — Je voudrais signaler un phénomène très curieux à propos de Stefan George. Nourri de symbolisme français, il a, d'une certaine façon, influencé le symbolisme belge. Paul Gerardy, qui était bilingue français-allemand, a été le premier à le traduire et à le publier. C'est donc en Belgique, dans de toutes petites revues, dont Gerardy était à la fois le rédacteur et le secrétaire, que George fut connu. Il y a là un acte de réciprocité qui, je crois, méritait d'être signalé.

M. DELSEMME. — Une simple remarque qui compléterait l'information que vient d'apporter M. Mortier. Je crois pouvoir dire que la première mention de Stefan George dans une revue belge, figure dans *la Wallonie* (mars-avril 1891), dans une note de Mockel. Quelques lignes seulement que j'ai épinglées, parce que le fait était important : la première mention, je crois, de Stefan George dans nos revues.

M. DÉCAUDIN. — Vous avez dit des choses très intéressantes sur la réception du symbolisme par les Allemands, et, en particulier, sur cette préférence donnée au symbolisme belge. Pensez-vous que, d'une façon générale, le jugement à l'égard du symbolisme français était celui que vous avez donné très rapidement, à savoir de dégénérescence, comme l'estimait Nordau ?

M. GSTEIGER. — Non, évidemment Nordau est un cas extrême. Intéressant, peut-être, dans la mesure où il savait le français à fond, ce qui n'était pas toujours le cas chez les critiques allemands. On s'en rend compte en étudiant les traductions. Nordau qui connaissait la France, le français, mais évidemment jugeait à partir d'un parti pris effroyable, marque sans aucun doute un point extrême. On

peut dire que, d'une façon générale, les Allemands accueillaien Verlain avec un peu de réticence, mais quand même, généralement, à bras ouverts. Pour eux, Verlain, c'était une révélation, un grand poète. Quant à admettre les autres poètes, vraiment, ils restaient assez réservés. On a souvent l'impression en lisant les articles et les comptes rendus critiques, qu'il semblait aux lettrés allemands que quelque chose se passait en France et surtout à Paris, mais que cela leur faisait presque peur. Et l'argument majeur de certains romanistes allemands était que la nouvelle génération de poètes français trahissait le grand héritage français. Ils n'étaient pas comme on aimait en Allemagne que les Français soient. On acceptait encore Baudelaire, parce que, chez lui, il y avait la forme, l'élément parnassien. Mais on rejetait carrément Mallarmé en disant qu'il était confus et qu'il trahissait complètement la clarté française.

M. DÉCAUDIN. — Vous voyez comme c'est curieux : ces symbolistes qui se réclamaient des littératures du Nord et qui sont récusés par les Allemands et, reçus, inversément, d'une façon assez étrange, par les Italiens, les Espagnols, les Portugais, d'une manière beaucoup plus ouverte. Enfin, toutes les idées admises tombent et c'est magnifique, parce que, finalement, c'est la justification de l'histoire littéraire, qui détruit les murailles et les idées reçues.

M. JOUANNY. — Je ne crois pas qu'il faudrait conclure à un manque d'intérêt des Berlinoises du fait que les *Syrtes* étaient introuvables à Berlin, puisque le livre n'a été publié qu'à 124 exemplaires !

M. GSTEIGER. — Oui, mais des revues qui étaient publiées à 120 ou 200 exemplaires se trouvaient, par exemple à Vienne. Parce que les gens que cela intéressait se trouvaient là. A ce propos, il y a, je crois, chez Valéry un passage célèbre. Valéry, dans les années 20, parlant avec Rilke lui cite une certaine de ses œuvres. Et Rilke lui dit qu'il a lu cette œuvre déjà avant 1900. Valéry réplique que c'est impossible, parce que, à cette époque, cette œuvre était seulement publiée dans une toute petite revue parisienne. Mais Rilke lui répond que c'est bien dans cette revue qu'il avait lu l'œuvre en question, mais à Vienne, parce qu'elle était disponible dans le café où il avait l'habitude d'aller consulter les périodiques.

Débats
à propos de la communication
de M. Paul Delsemme

Président :
M. Michel DÉCAUDIN

M. VOISIN. — Plutôt qu'une question, je voudrais faire une remarque. M. Delsemme, vous avez essayé de montrer qu'il n'y avait pas de solution de continuité entre le mouvement symboliste et la littérature contemporaine. Ne pourrait-on penser de même à propos des antécédents? En vous écoutant, j'ai souvent pensé à des caractères marquants du romantisme, par exemple. Le cloisonnement traditionnel des manuels scolaires risque de nous donner de mauvaises habitudes. En fait, les problèmes humains et esthétiques de la littérature se présentent comme un flux continu qu'anime la dialectique du réalisme et de l'idéalisme, — disons cela pour résumer, — entre le parti pris des choses et le parti pris des idées.

J'en veux pour preuve tous les auteurs inclassables, qui ne sont pas les moindres!, et en particulier un homme comme Théophile Gautier que je connais mieux. Son nom, c'est une triste habitude, n'a pas été cité bien qu'il soit au cœur de notre problématique.

Lorsque vous avez analysé la citation de Morice, j'ai retrouvé de nombreuses idées disséminées dans la critique volumineuse et disparate de Gautier. Et cela bien qu'il passe d'ordinaire pour le maître de l'art photographique et du cliché littéraire. Ainsi écrit-il dans le *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} septembre 1847 :

«Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état idéal, il (il s'agit de l'artiste) prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer. Ces signes, il les transforme (...), le peintre porte son tableau en lui-même (...) le début de l'art est un mensonge (...). L'art n'a donc pas besoin de vérité absolue, mais seulement de vérité relative (...). (La peinture) est plutôt un art de transformation, (elle) agit souvent avec d'autant plus de force qu'elle s'éloigne de la nature (...)».

C'est déjà l'idée que la nature est un répertoire de signes, un gigantesque alphabet, que développent la critique, la rhétorique et la poétique contemporaines, par exemple dans les travaux de Tzvetan Todorov.

C'est dans le même esprit qu'il reprocha à Hoggarth son moralisme, à Horace Vernet son académisme, qu'il vanta Delacroix et ne cessa d'encourager la créativité des jeunes. D'un Laberge, copieur scrupuleux du modèle naturel, il écrit :

«Egaré par un système faux, quoique ayant toutes les apparences de la vérité, il ferma son microcosme et peignit d'après le modèle extérieur et non d'après le modèle intérieur ; il repoussa l'intuition, la déduction, le souvenir et n'admit que l'imitation immédiate. D'artiste il se fit miroir». (Ibid.)

Et même lorsqu'il vante le classicisme grec, il montre que sa perfection résulte de la confrontation du donné naturel avec un projet humain :

«Pour s'élever à l'expression du beau, la forme ne possède que les lignes et les couleurs fournies par la nature, car l'invention d'une forme même dans la chimère ne saurait se concevoir. C'est donc la figure de l'homme, qui est l'univers arrivé à se comprendre, dont l'art se servira pour formuler son concept, en l'élevant, en l'épurant, ou en la dégageant de l'accidentel et du particulier».

(*Les Dieux et demi-dieux de la peinture* — introduction, p. 11).

La création artistique est donc toujours une synthèse entre l'objet, prétexte à l'expression d'une subjectivité, et le sujet dont la vision originale modèle cet objet. Et Michael Riffaterre n'hésite pas à faire de Gautier, ce visuel, le poète «du sentiment du monde invisible», ajoutant même : «Reconnaissons ici la caractéristique première de la vision surréaliste, la perception de l'extraordinaire dans l'ordinaire» faculté qui avait frappé Hugo chez l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. (*L'Esprit créateur*, n° spécial, 1963).

M. DELSEMME. — M. Voisin, je vous remercie de parler de Gautier ici parce que quand on parle du symbolisme avec un tant soit peu d'amour, on pourrait être tenté de rejeter dans les ténèbres les Parnassiens. Les symbolistes eux-mêmes s'en gardaient bien. Ils reconnaissaient leur dette à l'égard des Parnassiens et ils admiraient beaucoup d'entre eux.

La remarque que vous avez faite me prend un peu au dépourvu. Bien sûr, tout s'enchaîne. Est-ce que le symbolisme est une suite du romantisme ? Je le crois. M. Décaudin a évoqué cette question avec beaucoup d'esprit. Pour ma part, je crois que les Symbolistes eurent le mérite d'aller plus loin que les romantiques dans la compréhension de la poésie et de ses problèmes. Dès lors, ils représentent une suite, un aboutissement du romantisme. D'ailleurs, on les a appelés, dans certains pays, «néo-romantiques». Mais tout cela devrait être évidemment approfondi.

M. SOMVILLE. — Valéry définissait le symbolisme comme une sorte de récupération de ce qui appartenait à la musique. Ne pensez-vous pas que cette définition est quelque peu étriquée ? Je me souviens d'une phrase de Mallarmé dans *la Musique et les Lettres* où il dit à peu près que l'art littéraire n'a affaire avec rien, sinon la musicalité de tout. Il me semble assez clair que, dans le contexte, ce que Mallarmé appelle la musicalité de tout, ce n'est nullement l'harmonie du style ou le jeu des assonances et des allitérations dans le vers. Ce que Mallarmé vise, c'est une réalité cosmique, celle qui apparaît par exemple dans la

Prose pour des Esseintes sous la forme de cette île représentatrice de l'Eden, ou celle des fleurs hyperboliques. Il y aurait donc à resituer le symbolisme à son véritable niveau qui est celui de Mallarmé plutôt que celui de Valéry, parce que, à mon avis, Valéry méconnaîtrait le sens métaphysique que Mallarmé attribuait à ce qu'il appelle la «musicalité de tout» et qui, pour moi, prend plutôt la forme de la musique des sphères.

M. DELSEMME. — Je me suis seulement référé à la déclaration de Valéry pour vous montrer qu'au sein du symbolisme, entendu au sens large, il pouvait se trouver des hommes, comme Valéry, pour contester que le symbole fût quelque chose d'essentiel dans le symbolisme. Et c'est tout. C'était une introduction à la question du symbole.

M. POHL. — Il y a presque quarante ans, j'étais étudiant. Je faisais un mémoire sur Rimbaud au moment même où l'Université a hérité du fonds Elskamp. J'ai été parmi les premiers à utiliser cette bibliothèque nouvelle, très riche et j'ai été assez surpris de constater que certains des ouvrages que j'utilisais n'étaient pas coupés, ou à peine. J'ai fait une sorte de petit recensement, et j'ai constaté alors que la majorité des ouvrages étaient très peu coupés. Il serait donc extrêmement intéressant de faire un recensement complet, et de voir dans quelle mesure Elskamp avait utilisé les livres qui, quelquefois, étaient ornés de dédicaces flamboyantes. Je voudrais donc mettre en garde ceux qui seraient trop tentés d'utiliser cette bibliothèque dans une étude des sources de Max Elskamp.

M. DÉCAUDIN. — Je viens de faire exactement la même observation avec la bibliothèque d'Apollinaire, que nous sommes en train de recenser, et dans laquelle, on a la stupéfaction de voir que, pratiquement, aucun des poètes contemporains qui envoyèrent leurs œuvres à Apollinaire n'a été lu, puisque leurs livres n'étaient pas coupés. Je rejoins donc votre remarque. Est-ce qu'il faut en conclure que les poètes ne lisent pas les œuvres de leurs amis ?

M. BRAET. — Pour préserver la réputation d'Elskamp, je voudrais dire qu'il a peut-être acheté ces livres après les avoir lus.

M^{me} BANCQUART. — Mon attention a été attirée par la question de l'influence du symbolisme sur le surréalisme que vous souhaitez, M. Décaudin, voir étudiée plus profondément, et que M. Delsemme vient de considérer ce soir comme un problème fondamental.

Je crois, en effet, qu'on n'a jamais suffisamment dégagé l'importance, sur la sensibilité des Surréalistes, de cet héritage symboliste. Par exemple, le goût pour l'image de la Princesse lointaine, pour l'image de la chevelure. Et, chose curieuse, les couleurs employées par Aragon, dans le *Paysan de Paris* par exemple. Lorsqu'on en fait le relevé, on s'aperçoit qu'elles sont symbolistes : le mauve, l'aubergine atténuée, enfin des couleurs très «des Esseintes». Ajoutons le goût du désuet, par exemple celui qu'Aragon a manifesté toute sa vie pour le Second Empire.

Cependant, il me semble que, pour les Surréalistes, l'objet n'est pas un prétexte, mais qu'ils essaient au contraire d'établir (je ne dis pas qu'ils y

réussissent toujours) un rapport d'égalité entre l'objet et leur subjectivité. Pour eux, l'idéal serait qu'il n'y ait plus d'opposition entre le monde intérieur et le monde extérieur. Je prends un exemple : les couleurs dominantes de *Nadja* sont le bleu et le rouge, les couleurs de la ville de Paris. Eh bien, ce bleu et ce rouge dans *Nadja* sont interprétés à la fois comme les couleurs de Paris et comme des couleurs à signification féminine et masculine, liquide et ignée. Chez les Surréalistes, la subjectivité et l'objet étaient en relation communicante, et non pas en relation de supériorité à infériorité.

M. DÉCAUDIN. — Je voudrais aller dans le sens de M^{me} Bancquart qui vient de formuler à ma place l'objection fondamentale à ce que vous avez dit. C'est que, en somme, le symbolisme me semble être, surtout, le monde de l'imaginaire, le monde du rêve voulu, si j'ose dire. Alors que la littérature du xx^e s. est déjà chez les naturistes. Il s'agit d'une littérature qui prétend abolir la distinction entre le réel et l'imaginaire. Au fond, les Symbolistes tourment le dos au réel pour plonger dans l'imaginaire. Les poètes du xx^e s. se situent, pour la plupart, à un point idéal où il n'y a plus aucune différence entre le réel et l'imaginaire. Ou bien, si vous voulez, dans lequel l'imaginaire est le prolongement du réel, de même que le réel celui de l'imaginaire. Je crois que c'est une remarque qui va à l'encontre de votre thèse.

M. DELSEMME. — Je vous entends fort bien. Je m'en suis tenu à des faits, qui me paraissent troublants. C'est Edouard Dujardin appliquant, dans *Les Lauriers sont coupés*, un procédé surréaliste avant la lettre ; c'est Charles Morice qui, ayant assigné à l'art l'obligation de rechercher sans cesse le nouveau, exprime l'idée que l'artiste le trouvera seulement dans le tréfonds de son moi, dans son subconscient. Les nombreuses références de Breton aux Symbolistes dans ses *Entretiens* attestent une filiation qu'une étude des sources littéraires du Surréalisme devrait préciser.

M. GSTEIGER. — M. Delsemme, vous avez fait allusion tout à l'heure aux relations entre le symbolisme et le romantisme. Vous avez dit : «le symbolisme, appelé parfois néo-romantisme». Je crois que c'est une relation importante dont il faudra encore parler. On a dit, et il me semble non sans raison, que le symbolisme francophone a été, en grande partie, le romantisme, le premier vrai romantisme français. Mis à part Gérard de Nerval, peut-être, et quelques autres, disons que les Romantiques français officiels, n'étaient pas des Romantiques. Et les Symbolistes français, eux, au fond sont les premiers sur le plan international qui réalisent dans le contexte français les conceptions du romantisme allemand et anglais.

M. DELSEMME. — Oui. D'ailleurs, c'est une vue qui a été soutenue par des contemporains des Symbolistes. Thorel, par exemple, a soutenu cette thèse dans *les Entretiens*. Je me suis d'ailleurs toujours demandé — et je crois que Michel Otten en parle dans *Albert Mockel, théoricien du symbolisme* — si les attaches de Mockel avec l'Allemagne toute proche, sa connaissance de l'allemand, ne l'avaient pas préparé, justement, à mieux comprendre le problème du symbole que nous envisagions il y a un instant.

M. GSTEIGER. — Ces relations ont d'ailleurs également été remarquées du côté allemand. Le germaniste Oskar Wanzel a déjà écrit, à la fin du XIX^e s., autour de 1890, : «ces sons qui nous arrivent de France, c'est notre romantisme sous un déguisement français». Et il faudrait signaler à ce propos un livre qui est vraiment important, celui de Werner Vordtriede : *Novalis und die französischen Symbolisten*. C'est un livre qui essaye de déblayer un peu le terrain dans ces questions de relations. Non pas tellement dans le domaine des relations de fait, que plutôt, disons, dans le domaine des relations de sentiments et de sensibilité.

M. DÉCAUDIN. — Vous voyez que nous sommes en train de récrire l'histoire littéraire. Le symbolisme c'est le romantisme ; le vrai symbolisme, c'est ce qu'il y a après le symbolisme ou avant ...

Je voudrais demander à M. Pouillart, puisqu'il a été intéressé dans ce genre de choses, quelle a été sa réaction lorsqu'on lui a proposé d'écrire sur le symbolisme un volume qui s'appellerait *le Romantisme français, tome III* ?

M. POUILLIART. — Je suis convaincu que la troisième génération romantique, si l'on veut l'appeler ainsi, n'est pas à identifier avec la première. Ce qui me frappe, c'est que cette génération, tout en ayant une grande diversité, a une unité intérieure qu'il fallait mettre en évidence, ce que j'ai essayé de faire.

M. MERCIER. — Deux mots à propos du wagnérisme des Symbolistes. On sait qu'ils avaient connu Wagner d'une manière un peu déformée, à travers Wyzewa qui a expliqué l'unité des arts, de la musique, du théâtre et de la poésie. En fait, il y avait aussi, dès 1875, E. Schuré avec son *Drame musical*. Et ce *Drame musical* de Schuré qui avait été réédité de nombreuses fois était très connu des Symbolistes. Il semble que la plupart des théoriciens français du wagnérisme, du moins ceux qui ont introduit Wagner en France, que ce soit Théophile Gautier, ou Villiers de l'Isle-Adam ou même, dans une certaine mesure, Catulle Mendès, aient vu le point de vue doctrinal de Wagner beaucoup plus que le point de vue musicologique. Est-ce dire que c'est une déformation des idées de Wagner qui voulait un théâtre total ? Vous savez qu'il ne fallait absolument pas lui parler d'*opéra*. Wagner voulait que l'on dise *drame musical*. Mais je crois qu'il n'y a peut-être pas de malentendu. En tout cas, il faut bien voir que beaucoup de Symbolistes rêvaient de ce qu'ils appelaient la « messe d'art », une sorte de réunion où l'on communierait, presque d'une façon religieuse dans le culte de quelque chose qui sera à la fois l'art, la poésie et la religion. Ils rêvaient d'une sorte d'unité impossible. Et c'est là, que se situe l'échec des Symbolistes — parce qu'il existe, malgré tout — dans la mesure où ils ont voulu concilier des formes différentes d'art qui n'étaient pas conciliables. Il me semble donc qu'il y a une part utopique dans la doctrine.

M. DELSEMME. — Je n'ai pas voulu dire que Wyzewa avait été le premier à initier les Symbolistes à la doctrine wagnérienne. Il y avait Schuré avant lui, par exemple. Si j'ai parlé de propos déformants, c'est parce que l'union de la poésie, de la musique et de la danse dont parle Wagner et que Schuré avait mise en lumière, a été révisée sciemment par Wyzewa. Et on l'a cru. Il a remplacé la danse

par la peinture, pour obtenir poésie, musique et peinture, c'est-à-dire l'idée : la poésie ; le sentiment : la musique ; la sensation : la peinture. Ce qui a fait dire à Morice, brodant là-dessus, que la « littérature de tout à l'heure » suggérerait tout l'homme par tout l'art. Pourquoi tout l'homme ? Parce que la littérature nouvelle, tournant le dos aux formules accomplies, réaliserait l'union de la pensée, du sentiment et de la sensation, referait la synthèse de l'homme. C'est en cela que Wyzewa a influencé ses camarades symbolistes, c'est à cela que je faisais allusion.

M. GSTEIGER. — J'ai été un peu étonné d'entendre attribuer aux Symbolistes français le mérite d'avoir ouvert la littérature française aux autres littératures. Je suis tout à fait d'accord pour dire que le mouvement symboliste est un mouvement international. Par contre, il me semble que le premier mérite de l'ouverture cosmopolite de la littérature française revient à Madame de Staël.

M. DELSEMME. — Vous avez eu la gentillesse de me citer tout à l'heure. J'ai étudié la question de la querelle du cosmopolitisme en France. Il est très net qu'avant les Symbolistes, les Français étaient repliés sur eux-mêmes. Après la longue période de repli qui va de 1870 à 1885, les Symbolistes ont été les premiers, surtout par les revues, à donner le branle au courant d'ouverture. J'ai été frappé de constater que c'est à l'exemple des petites revues que les grandes se mirent à parler de littérature étrangère. Je ne parle pas de la *Revue des Deux Mondes*, qui avait une tradition de cosmopolitisme.

Débats
à propos de la communication
de M. Maurice-Jean Lefebve

Président :
M. Manfred GSTEIGER

M. DELCROIX. — M. Lefebve, la conscience que vous nous avez donné de notre mauvaise conscience dans l'usage de la littérature m'incite à vous demander si votre division tripartite ne consiste pas à multiplier le mystère, un peu comme dans l'histoire de l'apprenti sorcier le balai, coupé en deux, s'anime doublement.

Ainsi, en quoi la différence que vous avez tracée entre motivation et participation magique, n'est-elle pas résorbable ? Dans la mesure même où le symbole est motivé chaque fois que, dans la personne de celui qui l'éprouve, il y a un sentiment de participation magique. Ce qui impliquerait d'ailleurs, à ce moment-là, ce que j'aimerais appeler, en recourant un peu abusivement à votre vocabulaire, «une persistance du symbolisé».

Voici un exemple. Vous avez évoqué vous-même, tout à l'heure, la croix. Il est vrai que la croix est un symbole religieux extrêmement fréquent, même proliférant. Et il existe une expression que tout le monde connaît, celle du «signe de la croix». Mais il est également vrai que ce «signe de la croix» a pu passer par des niveaux de charge symbolique aussi variables que le tout et le rien, puisque aussi bien, il y a le «signe de croix chasse-mouche». Par conséquent, le symbole n'est motivé et ne comporte de participation religieuse ou magique que dans la mesure où celui qui y recourt, lecteur ou auteur, le vit, à ce moment-là, non seulement comme signifiant au sens linguistique du terme, mais encore comme signifiant au sens symbolique. Je crois que nous nous retrouvons devant le problème de cette question adressée au réel qui, bien sûr, ne répond jamais. Ce qui n'empêche pas que le fait de la poser constitue une réalité de plus, à laquelle celui qui pose la question croit.

M. LEFEBVE. — Je pense, en effet, que les caractères du symbole que j'ai définis ne sont pas l'explicitation d'un seul et unique caractère, un peu mystérieux, je veux bien le croire. Mais il m'avait quand même semblé important d'énumérer ces diverses conditions, parce que, comme je l'ai montré, nous

pouvons en avoir d'absolument évidentes dans la motivation qui, pourtant, étant donné l'état d'esprit dans lequel on est, ne déclenchent pas le caractère de participation. C'est pour cela, par exemple, que j'ai cité une carte routière. Je vais peut-être vous étonner, mais il m'arrive de passer des heures à regarder des cartes routières. De pays où je suis allé, et d'autres, où je n'ai pas mis le pied. Et j'éprouve une espèce de fascination devant ces cartes qui, à ce moment-là, deviennent, pour moi, incontestablement, des objets symboliques. Mais, évidemment, dans la vie ordinaire, il est clair qu'un plan d'architecte ne nous donne aucune sensation, bien qu'il soit parfaitement motivé. Il ne nous donne pas une impression de participation «magique».

A part cela, je suis parfaitement d'accord avec vous.

M. SOMVILLE. — Quand vous avez fait mention de Cassirer, je crois que nous avons retrouvé là une source commune. Mais c'est là, justement, que ma critique, très modeste, va porter.

Ne court-on pas le danger d'obscurcir le problème en se référant à un philosophe néo-kantien? Je me demande si, en faisant référence à ce que les sciences humaines d'aujourd'hui nous offrent comme modèles, on ne pourrait pas simplifier la question. Un exemple : vous vous en tenez à la dichotomie du signifiant et du signifié. Elle est saussurienne. Bien sûr. Mais n'y aurait-il pas moyen, tout en restant sur le plan linguistique, de dépasser cette dichotomie? Il existe, en effet, aujourd'hui, des réadaptations de ce schéma qui pourraient nous aider. Benveniste, par exemple, a bien marqué que l'arbitraire, cet arbitraire qui vous gêne beaucoup, puisque vous, vous tenez pour la motivation, cet arbitraire donc du signifiant et du signifié est, chez Saussure, un problème mal posé. Benveniste prétend, en effet, que Saussure songe toujours au référent. Et, dès lors, nous passons d'un schéma binaire à un schéma ternaire. Il me semble qu'en empruntant aux linguistes d'aujourd'hui ce qu'ils disent du référent, on pourrait mieux comprendre le symbolisme dans la mesure, par exemple, où le référent le serait d'abord à une situation réelle, à un rapport de communication. Il suffirait de changer d'épistémè. Car l'épistémè de Saussure est une épistémè historiciste du siècle dernier. Aussi l'arbitraire du signifiant et du signifié, il le comprend comme ceci : le rapport entre le noir et le deuil est tout à fait arbitraire, puisque, en Chine, le deuil est représenté par le blanc. Mais c'est là le point de vue de Sirius. En effet, il faut être très relativiste et historiciste pour raisonner ainsi. C'est seulement si je me transporte en Chine que ce rapport devient arbitraire. Justement, l'usager normal, lui, ne se transporte pas en Chine. Pour lui, ce rapport sera donc strictement motivé. Par conséquent, je crois qu'il y a dans les sciences humaines des ressources permettant d'accréditer le rapport de motivation qui est fondamental dans le symbolisme.

M. LEFEBVE. — Je ne suis pas sûr d'avoir compris votre critique, parce que vous vous attaquez à cette notion d'arbitraire en vous référant au texte de Benveniste qui se trouve dans ses *Problèmes de linguistique*. Effectivement, Benveniste dit que les mots, contrairement à ce que Saussure croit, ne sont pas arbitraires, mais nécessaires pour ce qui est du rapport entre signifiant et signifié. Il

reprend donc la distinction de Saussure, mais il fait une exception en ce qui concerne notre impression qu'un mot comme table par exemple — ou Tafel pour l'allemand ou un autre mot dans une autre langue — que ce mot-là, ne peut pas être distingué du concept. Il cite même l'exemple de personnes un peu naïves, incapables de concevoir qu'un coq puisse s'appeler autrement qu'un coq et pour lesquelles il y a dans le mot «coq» la substance et l'essence même du coq. Mais ne sommes-nous pas déjà ici dans une certaine magie que la science, et la civilisation du signe aussi, en distinguant les deux, a précisément pour mission de combattre? La remarque de Benveniste me semble juste, bien sûr, mais elle fait intervenir un élément psychologique qui n'était pas dans la conception de Saussure.

A propos du référent, je crois qu'effectivement, le symbolisant nous ramène au référent. Le symbolisant c'est le signifié qui se concrétise, qui se «précipite», au sens chimique. Dès lors, nous avons un rapport direct avec une réalité qui n'a pas de sens, bien sûr, mais qui peut être qualifiée de référent selon la terminologie classique de la linguistique. Là, je suis donc d'accord avec vous. Quant au fait que le noir soit, pour nous, motivé par notre culture, j'en tombe aussi tout à fait d'accord. C'est précisément de cette motivation métonymique que je parlais tout à l'heure. Le fait, pour une couleur, d'être associée à des actes sociaux, culturels, etc. finit par établir un lien entre cette couleur et l'acte, exactement le même lien qui unit le signifiant et le signifié pour Benveniste. Et nous nous dirigeons ici vers une conception du signe tendant vers un symbole, vers une présentification du signifiant. En ce domaine, nous sommes, par conséquent, du même avis. Mais je voudrais ajouter ceci. Il est curieux que, chez nous, le symbole du deuil soit le noir alors que dans les civilisations orientales, on utilise le blanc. On peut cependant se demander s'il n'y a pas, quand même, une analogie. Si l'on prend les couleurs comme un ensemble, comme une sorte de groupe, on constate que ce groupe peut contenir un élément nul, mais il peut contenir aussi un élément total : ce groupe lui-même. Eh bien, prenez le blanc, c'est le groupe total. Et le noir, c'est l'élément nul. Blanc ou noir s'opposent catégoriquement et c'est l'ambivalence du symbole dont je parlais tout à l'heure. Mais ce n'est ni le rouge, ni le vert, ni l'orangé, ni le violet qui symbolisent le deuil. C'est ou bien l'absence de couleur, ou bien toutes les couleurs réunies, ce qui revient à peu près au même. Blanc, pureté ; mort, pureté également peut-être. Il y a là, évidemment, un échange qu'on devrait demander à Jung ou à Freud de nous expliquer, éventuellement d'une autre manière.

M. MORTIER. — Je me demande, après l'exposé si pénétrant et si original de mon ami Lefebvre, si l'objet même de notre colloque n'est pas occupé à se dissoudre, à éclater. Car enfin, peut-on encore parler d'un *mouvement symboliste*, dès le moment où, comme vous l'avez fort brillamment démontré, toute poésie est symbolique? Vous nous avez entraînés jusqu'au xv^e siècle avec les Rhétoriciens, vous avez parlé des fatrasies, et vous auriez même pu remonter bien au-delà. Je vous demande donc, très ingénument, si cette appellation a encore un sens? Ne

pourrait-on pas plutôt considérer que ce vocable doit recouvrir la totalité du champ poétique ?

M. LEFEBVE. — Oui, mais j'ai pris une précaution oratoire tout à l'heure. J'ai dit que le symbolisme littéraire français n'était, pour moi, qu'un exemple, et pas du tout privilégié, du symbolisme littéraire. Il ne devient privilégié que dans ses initiateurs, car je crois qu'après certains Anglo-saxons comme Edgar Poë et surtout des Allemands comme Schelling et Novalis, ce sont les Français, avec Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud qui ont donné la conscience de cette essence symbolique de la littérature. Ce sont eux qui ont sonné le renouveau. Le symbolisme français, et là je rejoindrai certaines des conclusions de l'exposé de M. Delsemme, a été incontestablement une de ces prises de conscience. Mon exposé couvre, évidemment un domaine beaucoup plus vaste, mais j'ai quand même cité Mallarmé et Valéry qui sont justement aux deux extrémités du symbolisme littéraire. Et ce qu'il y a entre eux, je vous ai demandé, sauf quelques citations de Verhaeren et de Maeterlinck, de le verser comme dans un petit vase qui vous aurait été tendu. Mais je pense que, bien sûr, je fais éclater les limites du colloque et je m'en excuse d'ailleurs, mais je l'ai dit, mon ignorance en est la cause.

M. GSTEIGER. — Je me demande s'il ne faudrait pas, provisoirement bien entendu, et comme hypothèse de travail, distinguer au moins trois notions différentes de symbolismes. Votre symbolisme, c'est-à-dire la poésie ou l'Art tout court. C'est aussi bien le symbolisme de Mallarmé que celui de Dante ou de Chrétien de Troyes. Et puis, cet autre symbolisme proposé par René Wellek qui, en tant que mouvement occidental, va de 1850 ou 1870 jusqu'en 1914. Il y a, enfin, un symbolisme français qui est, proprement, le symbolisme parisien. Et je crois qu'en discutant le problème du symbolisme, il faut, dans la mesure du possible, tâcher de distinguer de temps en temps ces trois notions qui, bien entendu, se rejoignent très souvent.

M. VOISIN. — Je voudrais revenir un instant sur l'intervention de M. Somville, pour aller un peu dans le même sens que lui. A un moment donné, en évoquant Cassirer et Lévi-Strauss, vous avez parlé de la puissance des idées. Je me demande si, en se référant à la psychologie générale, il ne faudrait pas plutôt parler de la puissance des affects. N'est-ce pas dans la mesure où les idées sont enracinées dans notre psychologie profonde qu'elles peuvent être mobilisatrices ? Il est bien évident qu'il y a beaucoup de rapports entre l'art en général, la psychanalyse, la magie, la médecine psychosomatique, etc. C'est la partie inconsciente ou préconsciente de notre personnalité, c'est notre cerveau primitif, c'est le « vieil homme » en nous, qui sont mobilisés et mobilisables. Bien plus que l'aspect intellectuel des choses qui en est, au fond, la représentation pratique, commode, un peu comme le sont les mathématiques, c'est l'aspect affectif qui nous touche profondément. Et je me demande si, finalement, pour éviter les dangers d'un verbalisme limité à des concepts purement littéraires, la solution des difficiles problèmes que nous abordons ici ne se trouverait pas dans des recherches qui feraient appel, très largement, à toutes les disciplines des sciences de

l'homme. L'histoire littéraire devrait résulter d'une recherche interdisciplinaire et se situer dans une anthropologie nouvelle.

M. LEFEBVE. — Je ne crois pas que tout ceci soit contradictoire à ma perspective, parce que c'est justement pour cela que je voulais rapprocher ce que Freud nous dit dans *Totem et Tabou* de la théorie de Lévi-Strauss. Or, quand même, il y a une très grande différence entre les deux. Lévi-Strauss, procédant par une sorte d'a-priorisme, prétend que l'homme profond n'a pas d'importance, que c'est uniquement à partir des relations entre individus que finit par se créer une structure, que cette structure obéit aux lois de la logique, lois préfigurées dans la physiologie de notre cerveau, et qu'alors il s'établit un système qui est le plus simple de ceux qui peuvent se constituer. Telles seraient selon Lévi-Strauss les relations de parenté.

Vous voyez, on peut aborder ces problèmes dans des perspectives très différentes. Pour Lévi-Strauss, aucune affectivité ne joue. Pour Freud, par contre, dans *Totem et Tabou*, c'est très certainement l'affectivité qui est au premier plan. L'affectivité inconsciente, bien sûr. Je ne pense donc pas que nous devrions exclure les sciences humaines de ce problème. Je constate simplement que le problème existe et que l'art et le symbolisme nous en offrent une image quand même privilégiée. Et à partir de là, les explications, comme je l'ai dit, peuvent être métaphysiques, psychanalytiques, sociologiques, structuralistes.

M. GSTEIGER. — Le sujet de ce colloque étant non pas «le symbolisme en littérature», mais «le mouvement symboliste en littérature» ce qui désigne, selon moi, une perspective malgré tout historique j'aimerais bien entendre le point de vue des historiens. Que représente, pour eux, ce mouvement symboliste en littérature? Qu'est-il, par rapport au symbolisme en général?

M. LEFEBVE. — Le mouvement symboliste commence, pour moi, au romantisme allemand. Je savais bien qu'on se centrerait surtout sur le symbolisme français, mais si l'on s'en tient au titre exact, le mouvement symboliste peut, comme vous le disiez dans la seconde acception que vous donniez du symbolisme, aller de la fin du XVIII^e s. jusqu'à nos jours.

M. GSTEIGER. — J'entends dans cette seconde acception le symbolisme européen qui n'enveloppe pas le romantisme, qui ne l'invoque pas et qui commencerait donc vers le milieu du XIX^e s.

M. DÉCAUDIN. — Je pense que nous retrouvons ici un problème très ancien qui se ramène à celui de notre terminologie. Lorsque les chimistes ou les physiciens parlent de tel phénomène, le mot qu'ils emploient à une valeur universelle. Le malheur est que les mots auxquels nous recourons ont tantôt une valeur diachronique, tantôt une valeur conceptuelle et même, dans un cas comme dans l'autre, beaucoup d'entre eux restent équivoques. Même entre historiens, on ne peut pas savoir lorsqu'on parle de romantisme. Et nous nous trouvons actuellement dans toute cette critique historique. Ma première observation rejoint, par conséquent, celle de M. Mortier.

Mais je pense aussi que vous avez raison de soutenir qu'il y a une époque à laquelle on a pris conscience avec plus d'acuité, et plus d'angoisse également, de la signification et de l'utilisation du symbole. Et le symbolisme français appartient vraiment à cette période.

Troisièmement, je crois que nous ne réussirons à nous entendre que lorsque nous aurons abattu notre Tour de Babel, lorsque nous parlerons le même langage. Or, dans ce domaine, il me semble que le point essentiel, lorsqu'on parle de littérature, c'est de se référer à des repères historiques, sinon on retombe dans des notions conceptuelles. Je m'explique. Je ne prends pas le cas du symbolisme. Lorsque nous parlons de réalisme, ou bien il s'agit d'une certaine valeur que l'on trouve chez les écrivains les plus et les moins réalistes — on parlera du réalisme de Corneille comme on parlera du réalisme de Kafka aussi bien que de celui de Zola — ou bien il s'agit, d'un point de vue simplement historique et français, d'un réalisme qui se définit comme quelque chose de très précis. Dans ce dernier cas, on parlera d'une doctrine qui apparaît vers 1850, et qui disparaît vers 1870 et dont les maîtres sont Duranty et Champfleury. A ce titre-là, et avec une très grande rigueur, je ne dirais pas que Flaubert est réaliste, parce que Flaubert n'a jamais fait partie de cette école. Au contraire, il s'en est distingué.

Vous voyez les nombreuses interprétations auxquelles on est amené. Et les débats que nous avons ici sont, en fin de compte, analogues. Il faudrait, comme le font maintenant certains linguistes qui sont bien forcés de mettre un exposant quand ils parlent de signifiant et de signifié — de mots aussi simples — il faudrait donc, que nous, nous puissions également mettre des indices au mot «symbolisme». Alors, qu'entendre par là? Il y a d'abord ce symbolisme universel dont nous avons parlé. Mais il convient peut-être aussi de considérer un mouvement qui commence au début du XIX^e s. avec le romantisme allemand et qui s'étend jusqu'au début du XX^e s. dans un certain nombre d'ondes allemandes par exemple ou dans le bassin méditerranéen. On envisagera ainsi un symbolisme portugais vers 1920-1925. Mais c'est une conception très large qui s'appuie, en fin de compte, sur ces analyses conceptuelles qui ne sont qu'apparemment diachroniques. Il y a, enfin, cette conception beaucoup plus rigoureuse — et je rejoins ce que disait notre président — où nous nous trouvons devant un groupe de jeunes qui ont prétendu être symbolistes. Et je pense que nous saisissons là un événement qui est proprement historique et certainement beaucoup plus sûr, simplement en raison d'une méthodologie, d'un principe de recherche, d'une finalité. C'est plus sûr, parce que notre but est précisément d'explorer dans une civilisation donnée, une manifestation artistique donnée. Je me demande d'ailleurs si ce n'est pas parce que nos buts ne sont pas tout à fait semblables que nous employons des terminologies différentes. Et, pour justifier cette acception très étroite du symbolisme, je dirais qu'en l'occurrence, il ne s'agit pas simplement d'une école littéraire. Parce que «l'école littéraire», c'est un phénomène superficiel. Il s'agit plutôt du fait que cette conscience collective dont j'ai parlé correspond à toute une série de motivations qui, au-delà d'une simple attitude esthétique, sont également

les attitudes de toute une société dans le monde des lettres. Si donc nous avons été coupables, c'est peut-être d'avoir trop cru sur parole les Symbolistes. Nous les avons considérés uniquement comme un cercle artistique, alors que même s'ils ont voulu se couper de la société de leur temps, ils en ont été solidaires. Ils ont été l'écho, le reflet, ou, au contraire, l'antagonisme de la société de leur époque. Et c'est peut-être dans l'analyse de ce jeu réciproque que nous verrons apparaître cette unité, que constitue la réalisation du symbolisme à une époque déterminée et extrêmement brève.

M. MERCIER. — M. Lefebvre, je voudrais vous poser une question à propos des rapports entre la psychanalyse et l'étude de la symbolique dans la poésie ou chez le poète.

Vous vous êtes référé à Freud et vous n'avez cité le nom de Jung qu'une seule fois. Vous n'avez pas parlé de l'inconscient collectif ; vous avez à peine évoqué les archétypes. Pensez-vous que les analyses de Jung permettent de mieux comprendre les motivations de la poésie ? Je pense particulièrement à la façon dont Gaston Bachelard a suivi cette tradition. Tout en n'étant pas directement un élève de Jung, je crois qu'il se référerait plutôt à la tradition.

D'autre part, il existe une symbolique générale. Ainsi, à la fin du XIX^e s., il est beaucoup question d'Isis par exemple, que l'on identifie aussi à la déesse-mère. Aussi, peut-être antérieurement, de Cythère qui représente un moment de la société. Et puis, on trouve également une symbolique particulière à chaque poète. Mais je crois que pour avoir une symbolique qui soit fortement structurée, coordonnée, il faut que l'auteur soit véritablement un poète puissant comme Rimbaud ou comme Mallarmé. Un auteur plus faible n'aura pas une véritable symbolique.

Je crois que ces questions ont été étudiées par J.-P. Richard d'une façon beaucoup plus souple peut-être que par Jacques Gengoux. Mais de toute façon, je pense qu'il est intéressant de voir les rapports entre la symbolique d'un auteur et celle d'une époque.

Par ailleurs, il y a un point que j'aurais aimé vous voir aborder d'une façon un peu plus nette, à savoir le problème des représentations graphiques et même typographiques. Vous savez que c'est à l'époque de Mallarmé — et surtout à travers Mallarmé — que l'on recherche dans la disposition des lettres, des mots et de l'ordonnance du poème sur la page, une signification et une direction nouvelles, différentes de celle de la direction «politique». Et ce problème de la représentation graphique est peut-être lié au fait que la signification «politique» était jugée insuffisante en tant que représentative d'un système de symboles, une symbolique devant être à la fois quelque chose de politique et de graphique. Quand on songe, par exemple, au poids de l'image aujourd'hui, on s'aperçoit que le poème ne peut pas être seulement quelque chose que l'on transmet par la voix. Il y a donc eu une sorte de contestation qui a d'ailleurs été reprise. Et là, on renvoie toujours à ces deux pôles de l'époque : un petit peu avant l'apparition d'Apollinaire, et puis au moment où il écrivait ses *Calligrammes*. Récemment, j'ai retrouvé des textes d'études linguistiques d'un contemporain d'Apollinaire, André

Godin. Il avait d'abord été élève de Mallarmé et fait différentes conférences sur lui. Par la suite, ayant entrepris des études d'égyptologie, il avait travaillé, un peu avant la composition des *Calligrammes* d'Apollinaire, à ce problème des représentations graphiques. Et je crois qu'aujourd'hui, lorsqu'on voit par exemple certaines tentations de la poésie, on en revient à des recherches semblables.

M. LEFEBVE. — Naturellement, la poésie graphique ou concrète, comme on l'appelle maintenant avec l'École de Stuttgart, existe depuis le *Coup de dés* de Mallarmé. Elle est une dimension symbolique du texte, mais qui rentre dans la seconde catégorie de procédés où j'avais vu l'incarnation du symbole en littérature, c'est-à-dire la matérialité du langage. Cette matérialité est phonique, syntaxique et structurale. Et là, je suis tout à fait d'accord avec vous, on pourrait concevoir la graphie comme un symbole.

Pour répondre à votre première intervention, je n'ai pas parlé de Jung ou de Bachelard parce que, au lieu de rechercher l'origine du symbole, j'essaye de le prendre tel qu'il se constitue dans les textes. Et à partir de là, chercher si l'origine en est psychanalytique, métaphysique ou autre, c'est un autre problème, qui dépasse le cadre que je m'étais fixé. Je voulais seulement essayer de déterminer comment, à travers l'emploi du symbole dans le texte, on pouvait lui assigner certains caractères et, en particulier, des caractères qui le distinguent du signe et qui soient le tissu même dont se compose le texte, la chose littéraire. Que la « texture d'un texte » puisse être symbolique, je l'admets volontiers, mais pas dans le sens d'une représentation qui nous porterait vers une transcendance.

Là, bien sûr, incontestablement, Bachelard, en ce qui me concerne, m'a énormément apporté. Mais les études de Richer sur Nerval sont également très précieuses. Et le livre de Gilbert Durant, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire* offre tout un répertoire de choses que l'on ressent au fond de soi comme symboles, avant même d'être convaincu par la démonstration.

Débats
à propos de la communication
de M^{me} Ludmilla Charguina-Nemeti

Président :
M. Manfred GSTEIGER

M. GSTEIGER. — J'aimerais vous poser une question à propos des traductions de poésies françaises en russe dont vous avez parlé. Est-ce qu'en Russie, il s'agissait également, comme c'était le cas en Allemagne, presque exclusivement de traductions en vers ?

M^{me} NEMETI. — Oui.

M. GSTEIGER. — Cela peut paraître extraordinaire que les traducteurs estimaient devoir rendre les vers.

M^{me} NEMETI. — In Russia, we have the custom to translate in verse. And for example, we have an excellent translation of Verlaine, made by Sologoub.

M. DÉCAUDIN. — Cet exposé dont on admire l'information et la précision me permettra peut-être d'apporter un complément à ce que je viens de dire tout à l'heure et à ce que j'ai dit hier également. Je sais que certains des participants ont trouvé qu'en définissant le symbolisme comme je l'ai fait et en disant, comme j'ai pu l'affirmer, que Verlaine, par exemple, n'était pas symboliste, j'avais une position très catégorique et restrictive. Mais quand je dis cela, je m'appuie sur deux faits : le premier, c'est que Verlaine lui-même, on l'a rappelé, a affirmé à diverses reprises qu'il n'avait rien à voir avec le symbolisme. Et le deuxième, qui est peut-être beaucoup plus probant, tient qu'à partir de 1886, les jeunes Symbolistes eux-mêmes, repoussent Verlaine. Je peux fournir une dizaine de citations où l'on voit nettement des gens dire qu'il faut choisir entre Verlaine et Mallarmé. Je maintiens que les gens de 1885-1890, sauf quelques exceptions, faisaient une différence très nette entre ce qui était de l'œuvre de Verlaine et de l'œuvre de Mallarmé. Mais il n'en est pas de même, du tout, dans l'extension du symbolisme hors de France. La réception de la poésie française à l'étranger s'est faite dans des conditions très différentes. Et si un Russe, si un Allemand, si un Portugais a reçu le message de Verlaine comme faisant partie du symbolisme, il est bien évident

que nous nous trouvons, alors, devant une conception du symbolisme qui est plus large que la conception française. Et je n'irais pas, à ce moment-là, dans cette perspective d'une littérature étrangère, écarter Verlaine du monde symboliste. En ce sens d'ailleurs, j'ai été très intéressé par le fait que vous avez signalé, à savoir la différence que les Russes ont très rapidement établie entre les Décadents et les Symbolistes. Même si la notion de décadence, telle qu'elle a été définie apparaît comme beaucoup plus vaste que la décadence française, puisqu'elle englobe Baudelaire. Mais enfin, il est très caractéristique, me semble-t-il, que dès 1895, on établisse pour la première fois en Russie, cette différence qui, encore une fois, était monnaie courante en France, depuis une dizaine d'années.

M^{me} NOULET. — Je voudrais confirmer cette idée que Verlaine n'est pas un Symboliste et, s'il faut absolument classer les gens, il fait plutôt partie de ces poètes qui ont essayé sans recours au symbole, mais dans leur langage d'atteindre cette chose indéfinissable que j'ai appelée hier une «réalité réelle». Mais je pense aussi qu'il a eu, à l'extérieur, plus d'influence, peut-être, que les Symbolistes eux-mêmes. Ces derniers, si l'on s'en tient à l'École symboliste française, n'avaient pas cette force d'influence. Je crois en effet, qu'on ne peut pas négliger l'influence des poètes belges, surtout en raison de l'importance de Maeterlinck et celle de Verhaeren. Or, Maeterlinck est reconnu à l'extérieur comme poète symboliste. En Espagne, par exemple, l'influence de Maeterlinck a été plus grande que celle des Symbolistes français.

M. GSTEIGER. — Il est peut-être significatif que partis d'une conception extrêmement vaste du symbolisme ainsi que M. Lefebve nous l'a montré, nous aboutissions maintenant, de nouveau, à une conception tout à fait restrictive qui exclut Mallarmé d'une part, parce qu'il n'est pas simplement symboliste, et qui exclut Verlaine, d'autre part. Personnellement, je poserais la question : mais qui reste symboliste pour finir ? C'est le petit cénacle parisien alors, M. Décaudin ?

M. MORTIER. — Je ne voudrais pas répéter tout ce qu'on a dit à propos des informations et des précisions, que nous a apportées M^{me} Nemeti dans son exposé, mais ce qui m'a surtout frappé et laissé perplexe, c'est la conclusion, c'est la question de Blok. C'est tout le problème de l'originalité. Voilà vraiment le grand poète symboliste russe et vous nous apprenez, à notre stupéfaction, que Blok ne connaissait pas les Symbolistes occidentaux. Permettez-moi une toute petite question : est-ce que Blok ne pouvait pas les avoir connus, de façon indirecte, à travers Briousov ? Est-il chronologiquement possible qu'il en ait eu au moins une connaissance indirecte à travers une traduction ?

M^{me} NEMETI. — In his youth, Blok had read the articles of Briousov and others, so, of course, he knew, but not first hand.

M. MORTIER. — Et de quand date le premier poème de Blok ?

M^{me} NEMETI. — About 1895.

M. MORTIER. — Il a donc composé ses premiers poèmes très jeune ?

M^{me} NEMETI. — Yes, very young, and it was poetry absolutely in the spirit of the Russian poets of the beginning of the 19th century.

Débats
à propos de la communication
de M. Gustave Vanwelkenhuyzen

Président :
M. Paul DELSEMME

M. DELSEMME. — M. Vanwelkenhuyzen, vous avez cité à propos de *la Basoche* le nom d'Edmond Picard. Quel rôle a-t-il exactement joué dans l'histoire du symbolisme belge? Je me suis souvent interrogé sur sa personnalité fluctuante, difficile à saisir, parfois insaisissable. Il a montré, par exemple, à un certain moment, un antisémitisme qui peut nous horrifier. J'aimerais que vous nous éclairiez sur le rôle d'Edmond Picard dans le mouvement symboliste en Belgique.

M. VANWELKENHUYZEN. — Je ne pourrai pas entrer dans les détails, parce que cela nous mènerait trop loin. C'est le sujet de toute une étude. Mais ce que je puis dire, en tout cas, c'est que, au début, Picard a été adversaire du mouvement. Il s'est attaqué aux « déliquescents » et aux « verbalâtres ». Il a plusieurs épithètes pour désigner ces jeunes poètes du temps des *Déliquescences d'Adoré Floupette*. Il a cru que ce livre, en somme une parodie, était une anthologie des jeunes poètes et il est parti en guerre sur ces textes. Dans plusieurs articles de l'*Art Moderne*, qui était sa revue, il a bataillé contre les poètes de ce temps, c'est-à-dire les Décadents. C'est seulement par après qu'il a adopté une attitude beaucoup plus souple, reconnaissant la valeur et la qualité des grands poètes symbolistes. Il a évolué, en somme comme le *Jeune Belgique* elle-même, qui, malgré son intransigeance des débuts, a fini par accueillir les poètes symbolistes. Elle a commencé par rejeter ceux qui ne se rangeaient pas sous sa bannière, mais, par après, elle a de nouveau fait bon accueil aux mêmes, dissidents de la *Jeune Belgique*, comme par exemple, Verhaeren, Georges Khnopff et quelques autres. Et Edmond Picard, l'*Art moderne* donc, a suivi la *Jeune Belgique* dans cette oscillation, dans ce mouvement d'accueil ou de réprobation.

M. MERCIER. — Il y a une revue franco-belge qui s'appelait *la Société nouvelle* et plus tard *l'Humanité nouvelle*. Elle comportait une partie poétique et une partie sociale. Et cette revue, à un certain moment du moins, avait une collaboration à la

fois bruxelloise et parisienne. Or, parmi ses collaborateurs il me semble avoir noté Gustave Kahn et Verhaeren.

Par ailleurs, je crois qu'on y a publié des textes socialisants, voire anarchisants, et des textes d'Elisée Reclus. Existe-t-il un travail sur la revue *la Société nouvelle* et sa continuation, *l'Humanité nouvelle*? Cette dernière n'avait plus, il me semble, de rapports avec Bruxelles. Elle était nettement centrée sur Paris.

M. VANWELKENHUYZEN. — Tout à l'heure, je vous ai lu l'acte de décès de *la Basoche* et cela se terminait par le renvoi des abonnés à *la Société nouvelle*, revue à laquelle vous faites allusion. *L'Humanité nouvelle*, je ne la connais pas. Mais *la Société nouvelle*, en effet, a fait le service des abonnés pour *la Basoche*. Il n'est donc pas étonnant que certains collaborateurs de *la Basoche* soient entrés à *la Société nouvelle*, s'ils n'y étaient déjà. Il peut y avoir eu des relations entre les deux revues. Cette *Société nouvelle* était une revue internationale mensuelle, organe de la démocratie socialiste, et elle avait été fondée par les Belges Fernand Brouez et Arthur James. Elle ne s'occupait pas seulement de littérature, mais aussi, comme son titre l'indique, de sociologie et de sciences.

M. DELSEMME. — Je voudrais dire à M. Mercier que l'étude qu'il souhaite pour *la Société nouvelle* n'existe pas, du moins à ma connaissance. Mais elle est très souhaitable. On devrait consacrer une grosse monographie à cette revue d'un intérêt bouleversant. Fondée en 1884, ce n'est pas une revue symboliste, bien qu'elle accueille les écrits de certains écrivains symbolistes. Mais elle présente bien d'autres intérêts. C'est une revue qui était animée, comme vous y avez fait allusion, par une équipe de socialistes et d'anarchistes. L'esprit en était très nettement progressiste ; mais ces militants, ces hommes engagés, étaient également passionnés de questions littéraires et jetaient constamment des ponts entre la littérature et leurs préoccupations. Du point de vue de la diffusion des littératures étrangères, je crois que *la Société nouvelle* a joué un très grand rôle. Maurice Barrès, en 1886, loue *la Société nouvelle* pour son hospitalité intellectuelle. C'est d'ailleurs un compliment qu'il adressait à la Belgique entière, car il lui semblait que les Belges donnaient l'exemple d'une curiosité cosmopolite qu'il reprochait aux Français de ne pas avoir autant qu'il le souhaitait. Il semble bien que la première traduction de Dostoïevsky ait paru dans *la Société nouvelle*, sous forme d'un long extrait des *Souvenirs de la Maison des morts*, intitulé *Souvenirs de la Maison-Morte*.

Enfin, chose intéressante pour nous, Belges, voisins du monde néerlandophone, c'est grâce à *la Société nouvelle* que Multatuli a fait sa percée en France. C'est par *la Société nouvelle* que les Français ont appris son existence et l'on peut facilement établir la filière qui conduit à des publications révélatrices, l'une d'elles honorée d'une préface d'Anatole France.

M. SOMVILLE. — Je voudrais, pour ma part, insister sur l'importance de la vie culturelle dans les lycées parisiens. Il me vient à l'esprit que si les jeunes Symbolistes ont pensé, dès le lycée, à défendre leurs opinions en matière littéraire, on verra, un peu plus tard, dans les mêmes lycées, les jeunes Naturistes Bouhélier et

Le Blond, âgés de 16 ans à l'époque, lancer, eux, la contre-attaque contre le symbolisme, en utilisant, je crois, les mêmes armes, c'est-à-dire, la fondation d'une revue, etc.

M. DÉCAUDIN. — M. Somville attire l'attention sur un domaine extrêmement important. Nous avons intérêt, je crois, quand nous étudions la littérature à ne pas nous enfermer dans les livres ou les simples biographies, mais à voir également l'environnement d'un écrivain. Or, un des phénomènes qui me semble le plus caractéristique de cette fin de siècle, c'est la rapidité avec laquelle les générations se succèdent. A partir de 1880, et jusqu'aux environs de 1905, à 30 ans, on est un vieux en littérature. Et l'on se fait balayer. On commence, par conséquent, d'autant plus jeune. M. Somville a raison d'insister là-dessus. Il est vrai que la génération symboliste s'est formée sur les bancs de la rhétorique et il est vrai aussi que la génération naturiste a été le fait de garçons qui avaient 15 à 17 ans. Que l'on songe que Paul Fort a créé le Théâtre d'Art alors qu'il était encore élève au Lycée Louis-le-Grand. Et justement, c'est un phénomène qui semble disparaître à partir du début du siècle. Cette précocité n'existe plus dans la génération suivante. Il y a là un problème qui mériterait d'être examiné.

Débats
à propos de la communication
de M. Raymond Pouillart

Président :
M. Paul DELSEMME

M. GSTEIGER. — M. Pouillart, quelle a été l'importance du roman *Bruges la Morte* ?

M. POUILLIART. — *Bruges la Morte* me paraît être un roman plus décadent que symboliste. Évidemment, il comporte une série d'images symboliques : les façades qui se reflètent dans l'eau, la chevelure, la mort, etc. Mais, généralement, *Bruges la Morte* a été considéré comme un roman avec de fortes teintes décadentes. On ne le considère pas comme une œuvre véritablement symboliste.

M. GLORIEUX. — Vous avez très bien montré l'évolution, l'éclatement comme vous dites, des formes du roman qui passe ainsi de l'objectif vers l'intériorisation. Je me demande cependant s'il ne serait pas possible de trouver dans des romans comme le *Voyage d'Urien* d'André Gide et la *Couronne de clarté* de Camille Mauclair une autre progression de l'écriture symbolique. Dès lors, je voudrais savoir où vous situez, par rapport à ce que vous avez dit, les deux romans que je viens de citer.

M. POUILLIART. — Votre observation est très précieuse. Je voulais en effet dire que le roman symboliste français n'a pas donné un équivalent de *Heinrich von Ofterdingen*, par exemple. Il y a là une lacune certaine. Le roman n'est pas parvenu à rejoindre quelque chose qui existait déjà depuis trois-quarts de siècle en Allemagne. Quant aux deux œuvres dont vous parlez, je crois que le *Voyage d'Urien* d'André Gide est une œuvre qui marque le moment où Gide commence à prendre ses distances à l'égard du symbolisme. Il s'agit d'un voyage qui est encore symbolique d'une certaine façon, mais qui montre également, par une sensualité sous-jacente, le Gide des *Nourritures terrestres* qui s'annonce.

En ce qui concerne Camille Mauclair, il représente, comme Charles Guérin, le symbolisme de la seconde génération. Il est déjà plutôt un utilisateur de la formule et moins créateur que Moréas, lui-même moins créateur que Mallarmé.

M. MERCIER. — M. Pouillart, je me demande si l'on ne pourrait pas chercher une autre dimension au symbolisme qui serait celle du fantastique. En effet, il ne faut pas oublier qu'Edgar Poe a été le maître des Symbolistes, non seulement en poésie, mais aussi pour le récit. Car vous avez surtout parlé du roman ; or, le fantastique trouve sa forme davantage dans le conte et dans le récit. Il a du mal à prendre la forme du roman.

De plus, dans les années 89-90 il semble qu'il y ait une sorte d'inflexion vers des thèmes tirés de l'occulte.

M. POUILLIART. — Pensons un instant à Joris-Karl Huysmans. Je crois qu'une fois passé le cap de *A Rebours*, il aborde une forme de roman symbolique, mais que je n'oserais plus qualifier de symboliste à proprement parler. Il utilise d'ailleurs une symbolique chrétienne. Je sais bien que c'est Léon Daudet, une fort méchante langue, qui l'a appelé le «soporifique raseur de la cathédrale», mais le roman *la Cathédrale* est, d'un bout à l'autre, une symbolique appliquée systématiquement.

M. MERCIER. — Cette symbolique ne correspond d'ailleurs pas toujours à quelque chose de très profond. Et je crois qu'il ne faudrait pas non plus négliger l'aspect wagnérien de la question.

Mais que pensez-vous de *Terrains à vendre au bord de la mer*, de Henry Céard, qui est considéré comme un naturaliste ? Il plane dans ce roman une sorte de spleen, de mélancolie.

M. POUILLIART. — Pour ce qui est de *Terrains à vendre*, je suis entièrement d'accord avec vous. *Terrains à vendre au bord de la mer* est un très grand roman, mais il a été écrit en 1906-7, tout au début du xx^e s. Il est donc très tardif.

M. MERCIER. — Céard a mis de très longues années à l'écrire.

M. POUILLIART. — Sans doute, mais vous apportez de l'eau à mon moulin en montrant qu'il y a des interférences entre naturalisme et symbolisme.

M. MERCIER. — Je crois qu'il faudrait aussi parler du livre de Léon Hennique, *Un caractère*, qui est un roman de visionnaire ainsi que de toute une série d'œuvres qui n'ont pas une grande valeur, mais qui montrent des expériences étranges, qui se souviennent souvent d'Edgar Poë, mais n'ont parfois pas son côté un peu policier.

Je pense aussi que, dans le problème des romans symbolistes de l'époque, il faudrait voir le rôle du dédoublement de la personnalité. Il y a un roman d'Edouard Schuré, par exemple, qui s'appelle *les Doubles* où apparaît aussi ce thème du dédoublement de la personnalité.

M^{me} BANCQUART. — Ne faudrait-il pas aussi tenir compte, dans ce problème de l'éclatement de la forme romanesque, du journalisme que beaucoup d'écrivains ont été obligés de pratiquer et, par conséquent, des diverses contraintes du métier ? Il y a, d'une part, le feuilleton avec son découpage, et, de l'autre, quelquefois, la censure. Je prends un exemple concret, celui de Jules Vallès dont j'ai édité la correspondance qu'il a entretenue avec Hector Malot. Ces échanges de lettres concernaient la naissance même de la trilogie, puisque Hector Malot a servi

de prête-nom à Jules Vallès en France, alors qu'exilé, celui-ci ne pouvait pas publier sous son véritable nom. Or, que dit en 1876 Jules Vallès à Hector Malot? «Je vais écrire un roman historique, comparable aux *Misérables* et qui prouvera à la génération qui vient que nous étions toute une génération à plaindre et à pardonner». Mais le roman est destiné au journal conservateur *le Siècle*, à un moment où la censure française est encore forte. Sur quoi, Jules Vallès est obligé de modifier sa visée et d'écrire à la première personne l'histoire d'un enfant, puis d'un bachelier, puis d'un insurgé. Et comme il écrit au fur et à mesure, il est obligé aussi de donner à son roman une forme qui n'est évidemment pas méditée d'avance, mais disons, journalière et, de ce fait, quelque peu éclatée. Je ne veux pas dire par là que Jules Vallès avait une vocation d'écrivain d'histoire ; mais enfin, il a été singulièrement aidé dans l'éclatement du roman par les circonstances «journalistiques» de la publication.

Je me demande si on ne retrouverait pas jusqu'à un certain point ce même phénomène chez d'autres écrivains.

M. POUILLIART. — Je crois que c'est vrai, parce que des écrivains d'avant 1875 écrivaient beaucoup dans les journaux et moins sous la contrainte que les écrivains d'après. Il y a là certainement un phénomène qui a joué et qui a favorisé l'apparition d'un style plus «échevelé», plus haché. Mais les symbolistes ont moins écrit dans la contrainte pécuniaire, et leur collaboration avec journaux est infime comparée à leur participation aux jeunes revues.

Conclusion

M. Paul Delsemme

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, parce que je suis assis au bureau des orateurs, cet après-midi, au moment où s'achèvent nos travaux, je suis prié de déposer une conclusion. Je dis bien *une conclusion*, car ce sera la mienne, limitée à ma perception des problèmes.

Dans son allocution inaugurale, M. Roland Mortier nous invitait à clarifier la notion de mouvement symboliste dans la littérature. Les communications inscrites au programme du colloque étant, pour la plupart, relatives au symbolisme français et à son rayonnement européen, l'invitation de notre président nous conduisait à une réflexion historique. Je crois que, sur ce point, nous avons répondu à son attente.

M^{me} Carner-Noulet et M. Michel Décaudin nous ont proposé une remise en question du rôle historique joué par l'École symboliste française, s'il est permis d'utiliser cette terminologie défailante pour désigner les disciples français (ou de langue française) de Mallarmé, de Verlaine et de Villiers de l'Isle-Adam. Nous avons entendu des choses qu'il est bon d'entendre si l'on veut échapper aux clichés de l'histoire littéraire et au formalisme de l'admiration qui n'ose pas porter de jugement.

Par contraste, ma communication, sans contredire les arguments accablants de M^{me} Carner-Noulet et de M. Décaudin, est apparue comme une réhabilitation des accusés. Mais j'avais la partie belle, en jetant sur la balance le corpus doctrinal des Symbolistes français, c'est-à-dire la partie vraiment positive et la moins contestable de leur œuvre.

«Symbolisme pas mort», avait dit M. Mortier dans son propos liminaire, sur un ton plus interrogatif qu'affirmatif. La question reste posée. Nous nous sommes bornés à réunir quelques éléments de la réponse ; je ne crois pas que nous aurions pu aller plus loin.

Les échanges de vues ont dégagé le sujet passionnant d'un autre colloque : les rapports du Surréalisme avec le Symbolisme. Les suggestions d'un colloque, c'est aussi un apport des colloques.

Conçus selon l'optique comparatiste, les riches exposés de M^{me} Charguina-Nemeti et de M. Gsteiger nous ont apporté de précieuses informations de première main. En outre, ces deux communications nous ont amenés à réfléchir, une fois de plus, sur les modifications que subissent les conceptions artistiques lorsqu'elles sont transplantées sous d'autres climats.

Je ne sais si, comme moi, vous avez été émus en entendant l'enregistrement de la communication de M. Austin. Miracle de la technique qui nous restituait la voix claire et bien timbrée d'un maître éminent des études mallarméennes. Après les exposés panoramiques, un petit chef-d'œuvre de recherche miniaturiste : les deux manières d'aborder l'histoire littéraire.

La communication de M. Vanwelkenhuyzen a mis en lumière un exemple de collaboration franco-belge à l'époque de la mêlée symboliste. Dans le cadre d'un colloque où chercheurs français et belges se sont retrouvés dans un fraternel coude-à-coude, ce rappel devait éveiller les échos de la sympathie. Sur un autre plan, le trio des revues évoquées nous a rappelé l'épaisseur sociologique de l'histoire littéraire.

Une suggestion a été faite. Retenons-la : la confection de monographies consacrées aux revues littéraires de l'époque symboliste.

Les Goncourt, Zola, Paul Bourget, Louis Dumur, Edouard Dujardin, Teodor de Wyzewa, Huysmans, le Sâr Péladan, Moréas, Maurice Barrés, Paul Adam, Remy de Gourmont, Francis Poictevin, Marcel Schwob et combien d'autres ... C'est le foisonnement de toute une époque que M. Pouillart a ressuscité dans une communication qui nous a offert le difficile amalgame de l'exposé historique, de l'analyse formelle et de la réflexion méthodologique. En cours de route, l'orateur a formulé le souhait de voir consacrer une étude approfondie à un sujet qui me paraît passionnant, maintenant que j'ai entendu son exposé, à savoir l'écriture romanesque des Symbolistes ou des symbolisants.

M. Lefebvre n'a pas fait exploser le sujet de notre colloque. Au contraire. Il lui a donné la dimension intemporelle qui lui aurait manqué. Se plaçant au cœur du sujet, il a soulevé la question fondamentale des rapports de la pensée et du langage et évoqué le problème essentiel de la motivation. La discussion a fait apparaître, je crois, que même dans cette optique et dans ce type d'analyse, le symbolisme historique, je veux dire le mouvement qui

retient l'attention des historiens, surtout si on le prend dans toute son extension, des romantiques allemands aux disciples de Mallarmé, le symbolisme historique garde une grande signification, puisqu'il représenta le moment privilégié d'une prise de conscience, sans autre exemple plus ancien, du phénomène poétique et de l'expression littéraire.

Aux participants de notre colloque de juger si ses animateurs en ont fait une rencontre fructueuse, conforme au programme annoncé.

La Société Belge de Diagnostic Ultrasonique tiendra sa 3^e Réunion Scientifique Annuelle le 7 décembre 1974.

Les communications seront consacrées au diagnostic ultrasonique dans les différents domaines, tels que : Gynécologie-Obstétrique, Neurologie, Cardiologie, Ophtalmologie, Gastro-entérologie, ...

Les demandes de renseignements et inscriptions sont à adresser au

Docteur S. Levi
Secrétaire-Général
4, place Van Gehuchten
1020-Bruxelles.

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.