

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1981/3, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1981.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1981_3_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/>



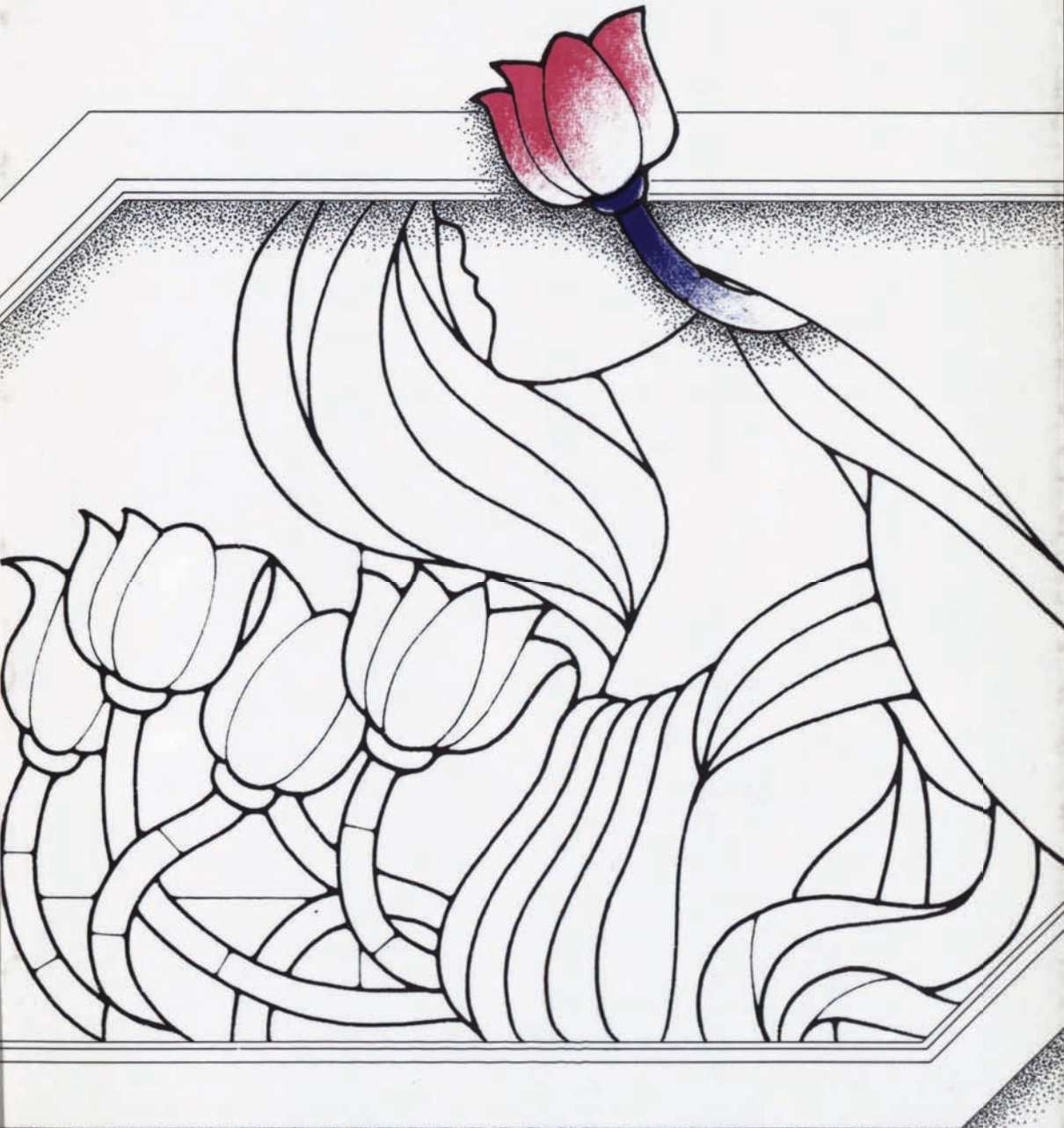
3. B / 5^e
revue de l'université de bruxelles

éditions de l'université de bruxelles

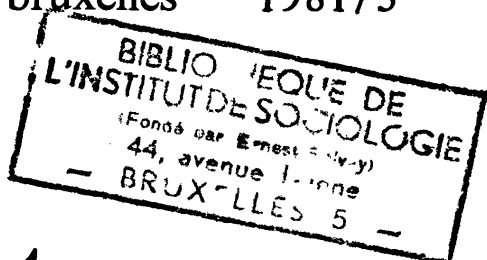
- 3 FEV. 1982

ART NOUVEAU

littérature et beaux-arts à la fin du 19^e



revue de l'université de bruxelles — 1981/3



l'art nouveau

**littérature et beaux-arts
à la fin du 19^e s.**

Ce volume a été composé à partir du Colloque organisé par l'Institut des Hautes Études de Belgique, à l'initiative des professeurs Roland Mortier et Suzanne Sulzberger.

comité de rédaction de la revue de l'université

Directeur	Jacques Sojcher
Membres	Paul Bertelson, Jean Blankoff, Jean-Pierre Boon, Guy Cambier, Gilbert De Busscher, Jacques Devooght, Michel Hanotiau, Hervé Hasquin, Robert Pirson, Christian Vandecasserie, Pierre Van der Vorst.
Secrétaire de Rédaction	Adolphe Nysenholc
Rédaction	Rue du Magistrat 10 1050 Bruxelles Belgique Tél. 02/649.93.31
Administration	Parc Léopold 1040 Bruxelles Belgique Tél. 02/230.77.05

Revue publiée avec l'aide du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture française et de Fondation universitaire de Belgique

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

© 1981 by **Éditions de l'Université de Bruxelles**. Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Imprimé en Belgique.

avant-propos

La fin du XIX^e siècle fut marquée dans le domaine des arts par des révolutions égales à celles qui affectaient les sciences.

Rappelons-nous. Les géométries non-euclidiennes naissent vers le milieu du siècle dernier. L'étude du corps noir conduit ensuite les physiciens à reconnaître la discontinuité quantique de l'énergie, en même temps qu'ils conçoivent la théorie de la relativité. La désintégration de l'uranium, sur laquelle la chaleur n'a aucune prise, met enfin en évidence un nouveau type de phénomènes. C'est la radioactivité.

Toutes ces démarches convergeront vers une remise en cause fondamentale des théories positivistes de la physique déterministe classique. On sait les bouleversements ultérieurs qui en résultèrent.

Ce n'est là qu'un aspect restreint de ce qui se passait alors en physique et en chimie. D'autres exemples aussi frappants pourraient être pris en biologie ou en médecine. Partout ce ne sont qu'interpellations de ce qui semblait les plus sûres valeurs de la science quelques décennies plus tôt.

Il en va de même dans le domaine des arts à la même époque. N'en prenons pour exemple que la France.

En littérature, le romantisme essoufflé engendre par réaction le naturalisme (c'est Flaubert, Maupassant ou Zola), les parnassiens (Leconte de l'Île, Heredia) ou les symbolistes (Verlaine, Mallarmé et Rimbaud). En peinture, Courbet s'oppose à Ingres, Géricault et Delacroix. Mais c'est Manet, Renoir, Cézanne qui fraient la voie de l'impressionnisme, lequel se nuance aussitôt des approches divisionnistes de Seurat et Signac, ou des atmosphères intimistes et symbolistes des Nabi : Vuillard et Bonnard, tandis que Van Gogh et Gauguin annoncent l'explosion imminente des Fauves et des Cubistes.

En musique aussi, aux brumes du romantisme allemand tardif et à l'impérialisme wagnérien victorieux, la France réagit par un courant bien personnel, après la Commune. Saint-Saëns, Bizet, Fauré attestent un classicisme harmonieux tandis que, novateurs résolus, Satie, Debussy et Ravel apportent à l'impressionnisme musical le chatolement

de leurs harmonies ambiguës, et de leurs orchestrations lumineuses et claires.

D'autres exemples pourraient, ici encore, être multipliés. Qu'indiquent-ils ? A mon sens, ce qui suit :

L'évolution technique et économique de la société industrielle du XIX^e siècle a amené au pouvoir une grande bourgeoisie, qui va bientôt sécréter sa propre culture. Comme toujours ce processus prend un certain temps, et s'exerce d'abord au départ des idées régnantes au moment de la substitution des pouvoirs.

D'où la persistance, sous des apparences parfois nouvelles, de courants et tendances déjà accrédités, sinon même usés, sous l'âge précédent.

Voyez Sully-Prudhomme et François Coppée en littérature, Massenet en musique et Puvis de Chavannes en peinture.

Mais bientôt, ces innovations techniques et formelles, amplifiées par des personnalités hors format, permettent à leur temps de s'exprimer pleinement en ce qu'il a de plus neuf, d'original et de frappant.

En fait, en cette fin du XIX^e siècle, la musique est bien prémonitrice de l'essentiel des ruptures à venir. Si l'on suit Attali dans la thèse qu'il développe dans «Bruits», presque tout s'est passé à Vienne : la musique y annonce un déclin, une rupture, en même temps qu'un formidable accomplissement théorique. La création musicale s'exacerbe et s'emballe, explose avant la discontinuité politique que, d'une certaine façon, elle prépare. La crise actuelle de l'économie et le flamboiement de notre décadence sont déjà programmés dans la musique viennoise.

Déjà Wagner, ignorant le fil mélodique simple, s'éloigne d'une représentation de l'harmonie. Puis Mahler ratifie la fin d'un temps, énonçant la dissolution de la tonalité et l'utopie fondamentale de la libération, l'intégration du bruit à l'organisation musicale, la réinsertion profonde mais radicalement neuve, du travail musical dans la vie de tous les hommes. Les contestations musicales de la fin du XIX^e siècle énoncent alors une désacralisation du matériel musical, l'entrée du non formel, du non institué, du non représentatif.

L'apport du fond l'emportera sur celui de la forme. L'innovation y est grande et permettra à l'âge suivant de la récupérer à son tour, pour la modifier à sa manière ... Et ainsi l'histoire se poursuit.

La fin du XIX^e siècle est particulièrement exemplative en ce sens. Aussi je suis persuadé que le Colloque qui va s'ouvrir en tirera de riches enseignements, et je me réjouis de ces travaux, auxquels je souhaite les succès les plus heureux.

roland mortier

introduction

Je n'ai guère qualité pour introduire un colloque sur l'Art Nouveau. Mes préoccupations scientifiques m'orientent vers des époques moins proches de nous, et qui ne présentent que peu d'affinités avec le style «fin de siècle». Mais je vous confesse avoir toujours été fasciné par la variété, par la créativité, voire même par les extravagances d'une époque qui a tenté, plus que toute autre, la difficile synthèse de la littérature et de l'art, tout en s'ouvrant délibérément à tous les souffles du dehors, et en particulier aux modèles offerts par l'Extrême-Orient.

«L'art nouveau» est devenu de mode aujourd'hui. Il fait florès dans la brocante et dans l'antiquariat, au point de devenir parfois assez envahissant. D'aucuns, pourtant, persistent à le condamner au nom du goût, de la discrétion, de la rigueur, qualités qui ne sont pas toujours, reconnaissons-le, ses vertus primordiales. Mais ce n'est ni le lieu, ni le moment, d'entrer ici dans ce genre de controverses.

Notre objectif a été, en premier lieu, de rendre un hommage raisonné et critique à une époque où la Belgique en général, et Bruxelles très particulièrement, ont joué un rôle important dans l'histoire de l'art et de l'architecture. Avec Vienne et Nancy, Bruxelles a été un des hauts lieux de «l'art nouveau». La création du Musée Horta a permis depuis peu de temps de perpétuer un des meilleurs échantillons de ce style d'époque, alors qu'un vandalisme mal inspiré et un «contemporanéisme» de fâcheux aloi s'apprêtaient à en faire disparaître les derniers et merveilleux vestiges d'une époque qui ne fut «belle» que pour ceux qui y vécurent en privilégiés. Le pire a heureusement pu être évité et il faut espérer que le musée Horta sera bientôt le centre de recherches et le foyer de curiosités internationales qu'il mérite de devenir.

La préparation de ce colloque, qui remonte en fait à plusieurs années, mais qui a dû s'intégrer dans le calendrier général de notre Institut des Hautes Études, a permis d'associer pour la première fois dans une étroite collaboration les deux ailes de la section «Arts et Lettres», qui avaient travaillé jusqu'à présent en ordre dispersé. Je tiens

à rendre ici un hommage tout particulier à la collaboration enthousiaste et sans réserves que j'ai trouvée auprès de M^{lle} Suzanne Sulzberger.

Aucun sujet ne convenait mieux que celui-ci à une telle coopération, car la compénétration du littéraire et de l'artistique autour de 1900, et dès la fin de l'époque symboliste, est un phénomène assez exceptionnel, et qui méritait d'être étudié dans sa vraie perspective, qui est *multiple*.

«L'art nouveau» se veut à la fois un nouveau style architectural, un nouvel art décoratif et un nouveau type d'écriture, qui fleurit avec Jean Lorrain, avec Robert de Montesquiou, avec le premier Proust et le premier Gide, qui s'était déjà manifesté dans le maniérisme surchargé de l'époque post-symboliste, parmi ces écrivains, que l'excellent critique Hubert Juin – que les motifs impérieux d'un calendrier de voyage ont seuls empêché d'être aujourd'hui des nôtres, – a si joliment qualifié d'«écrivains de l'avant-siècle».

Fluidité, distorsion, découpage végétal, foisonnement des courbes, tels sont les traits dominants de ce qu'on a pu appeler en allemand «Wellenstil» (style ondulant), et cette recherche formelle qui ne répugne pas à la redondance marque la prose et la poésie du temps. Il n'entre pas dans mes vues *d'assimiler* des formes artistiques profondément différentes, mais il est clair qu'il existe là des convergences qu'il vous appartiendra de préciser. Toute l'époque baigne, en art comme en philosophie, dans un spiritualisme un peu flou, celui-là même qui assure, de nos jours encore, un succès toujours renouvelé à un livre : *Les grands initiés* d'Edmond Schuré. La poésie et les premiers essais de Maurice Maeterlinck baignent dans ce même climat d'époque. Et l'expression y est souvent aussi chantournée, aussi torturée, que dans les vases de Gallé.

Une des caractéristiques de ce style est sa très large diffusion européenne, et son extension à travers les formes artistiques, monumentales et décoratives, les plus diverses.

Les historiens de l'art s'en sont avisés depuis peu, et l'on voit se multiplier les ouvrages sur les architectes, les dessinateurs, les verriers, etc. de cette période d'entre-deux-siècles. L'histoire littéraire, prisonnière de ces schémas d'école (au sens de : «école littéraire, avec programme et doctrine») semble se l'être beaucoup moins efficacement approprié. La collaboration étroite que nous voudrions voir s'instaurer ici, aujourd'hui et demain, jettera peut-être les bases d'une meilleure intégration de nos recherches.

Reste à répondre à la question : Pourquoi parler d'*Art nouveau* ? Tout art authentique n'est-il pas, peu ou prou, un art nouveau ? Sans doute, mais les appellations stylistiques résultent, comme les autres, de conventions largement agréées. Par opposition à l'académisme régnant et au primat de la peinture historique, l'art nouveau s'est défini comme tel, après 1890, dans la Revue *Pan*, mais il s'est appelé ailleurs *Jugendstil*, style «Liberty» ou «Tiffany», «Sezession» ou «nabi». Après tout, qu'importent les étiquettes, déterminées par la spécificité de l'expression (architecture et orfèvrerie n'ont pas les mêmes techniques) ou par les différences de climat culturel et artistique. Au-delà des «appellations contrôlées» et des étiquettes diverses, nous reconnaissons, à travers toute l'époque, une similitude d'aspirations et de préoccupations, que je résumerais volontiers dans la volonté de cultiver la *différence*, jusque dans la place réservée aux arts tenus généralement pour mineurs et dans la prédilection accordée aux formes d'art les plus étrangères. Le goût du «katagami» ne s'accorde-t-il pas avec le japonisme un peu facile de Pierre Loti ?

Mais sans doute me suis-je déjà beaucoup trop aventuré sur un terrain qui n'est pas le mien, et que je sens truffé de pièges. A vouloir aller trop loin, je risque de m'égarer, par une ignorance que l'enthousiasme ne suffit pas à excuser et que des spécialistes tels que vous ne me pardonneraient pas, en dépit de toute leur amitié.

Le moment est donc venu de conclure, ou plus exactement, de laisser la parole à ceux qui en sont dignes, c'est-à-dire aux experts que vous êtes, et dont nous attendons avec impatience qu'ils nous apportent leurs lumières sur ce sujet attachant, si controversé, si divers : l'art nouveau.

christian berg

le dîner de têtes

jean lorrain et la «belle époque»

à michel desbruères

La simplicité, on le sait, est parfois sainte ; sans doute parce qu'elle suppose souvent un acte de foi, comme celui que demande Hadaly l'andréide à Lord Ewald dans *l'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam : «Oh ! de quelle merveilleuse existence puis-je être douée si tu as la simplicité de me croire» (1). Surprenante simplicité, celle qui ne demande rien moins que d'avoir la berlue systématique et de croire à ce qu'on ne voit pas tout en refusant de voir ce qu'on a sous les yeux. Étonnante simplicité qui, après avoir dupliqué le réel par l'artifice, exige que l'on prenne la copie pour le modèle et qu'on répudie ensuite ce modèle sous prétexte qu'il n'est pas assez vrai. Et qui demande, en outre, de bien garder à l'esprit que la copie ne sera que ce que vous voudrez qu'elle soit – car Hadaly n'est que l'âme de Lord Ewald «dédoublée» en elle (2) – sans quoi elle ne sera que ce qu'elle est, c'est-à-dire un double artificiel, une poupée mécanique, une andréide. Extravagante simplicité, qui fait passer le simple au double, puis le double à rien, en soutenant que ce rien est tout, si du moins il vous vient le désir de le croire tel. Harassante simplicité, faut-il le dire, puisqu'elle suppose en fait une quête exténuante du sens qui, après avoir sauté de relais en relais, revient à son point de départ, c'est-à-dire au sujet. Ceci en parfaite conformité avec la thèse idéaliste : le réel n'est que le produit de la pensée du sujet qui ne peut se donner une représentation du monde que grâce à des idées innées ou à des formes «a priori». Conception qui avait l'immense avantage de faire circuler le sens qui, d'échappée en échappée, se lovait enfin là où on était sûr de ne jamais pouvoir l'atteindre : dans la sphère inaccessible des idées. Le monde, tel qu'il

(1) VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Mercure de France, 1914, p. 384.

(2) *Id.*, *Ibid.*, p. 136.

s'offre, n'a pas de réalité, sauf en tant que signe de l'invisible. Autre avantage : celui de pouvoir affirmer, sans relâche et avec confiance, qu'il y a un secret. Celui-ci comptant moins que son approche, il permet en même temps de confirmer l'existence du sens et d'en différer l'avènement, puisque le secret atteste qu'il y a encore plus de sens à espérer et qu'un jour, enfin, on aura la clé de tout.

Adhérer à une telle vision du monde, c'est se condamner à une quête vouée à l'errance, à un parcours éminemment déceptif : car l'idéalisme ne disait pas que le secret n'est que le chiffre du sens, et non pas le sens lui-même qui, lui, est toujours *ailleurs*. Parcours déceptif, mais malgré tout rassurant. Car dans ce système, le faux et le vrai continuent leur face à face, la copie confortant le modèle en le rassurant sur son existence. Le réel est certes dévalorisé, rejeté, récusé, mais toujours au profit d'une Réalité (écrite, elle, avec majuscule) qui reste en coulisses, ailleurs, cachée, mais à laquelle il faut avoir la *simplicité* de croire. C'est donc une question de foi ou, si l'on préfère, un pari. Illusion pour illusion, disent les symbolistes, choisissons celle qui nous rend un dieu, c'est-à-dire une certitude, une assise, un fondement. Hadaly l'andréide, Hadaly l'illusion, Hadaly l'Idéal est finalement le porte-parole de l'au-delà, indique que le faux s'échange contre du vrai, que le vide est plein et que son silence est éloquent ⁽³⁾.

*
**

Pourtant, sur le socle antique, prestigieux et apparemment solide de l'idéalisme occidental, des fissures apparaissent, provoquées par certains coups de marteaux dont aucun ne se perdra. L'un d'eux, en cette fin du XIX^e siècle, est celui donné par la frêle main d'une des petites sœurs de Monelle, Marjolaine-la-Rêveuse, dont Marcel Schwob nous conte comment elle refusa la vie, confiante dans le contenu des sept cruches que lui avait laissées son père, ce «conteur et bâtisseur de rêves». Celui-ci, avant de mourir, avait dit à sa fille que la première contenait «un brigand frotté d'huile», la deuxième des pierres précieuses, la troisième de la poudre d'or, la quatrième, marquée du sceau de Salomon, «un génie, qui était un prince». Dans la cinquième, «Giauharé avait enclos toutes ses robes marines, tissées d'algues, gemmées d'aigues» ; la sixième contenait tous les biens du Paradis

⁽³⁾ Voir l'essai de D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent. Thèmes et structure de l'Ève Future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Corti, 1975.

terrestre. Dans la dernière, enfin, Lilith avait versé tout le ciel du Paradis céleste, «car elle se dressait, violette et rigide, comme le camail de l'évêque». A force d'attendre, Marjolaine devint vieille et, à bout de patience, une nuit de pleine lune, «la rêveuse se leva comme une assassine, et prit un marteau» :

Elle brisa furieusement six cruches, et la sueur d'angoisse coulait de son front. Les vases claquèrent et s'ouvrirent : ils étaient vides. Elle hésita devant la cruche où Lilith avait versé le Paradis violet ; puis elle l'assassina comme les autres. Parmi les débris roula une rose sèche et grise de Jéricho. Quand Marjolaine voulut la faire fleurir, elle s'éparpilla en poussière⁽⁴⁾.

«Contente-toi de toute apparence», proclame Monelle : «Ne te dirige pas vers les permanences ; elles ne sont ni sur terre, ni au ciel»⁽⁵⁾. Ceci fait écho aux retentissants coups de marteaux que Nietzsche, vers la même époque, assène à l'idéalisme dans l'espoir de mettre un terme à ce qu'il appelait «la plus longue erreur» : «Si le caractère de l'existence était d'être fausse – et cela pourrait être – que serait alors la vérité, toute notre vérité ? Une cynique falsification du faux ? Le faux à une plus haute puissance ?»⁽⁶⁾. Pourquoi, demande Nietzsche, s'entêter à «fabuler» d'un autre monde que le nôtre n'a aucun sens ? Pourquoi diviser sans cesse notre univers entre un monde «vrai» et un monde «apparent», entre l'être et le paraître⁽⁷⁾ ? Car enfin, «qu'est ce qui nous force à admettre qu'il existe une antinomie radicale entre le vrai et le faux»⁽⁸⁾, et surtout, au nom de quoi faire cette distinction ? En introduisant «frauduleusement»⁽⁹⁾ l'Être, la Cause Première, Dieu, le Référent, le fondement dernier, les Lois Universelles, les Idées ? Mais il se pourrait que la pensée nous ait joué là «le pire des tours» pour nous éviter de voir ce qui crève les yeux : que le monde qui nous concerne n'est qu'une fiction, une apparence, un paraître qui nous est tout mais ne prétend à rien. «A quelque point de vue philosophique que nous

(4) SCHWOB, M., *La rêveuse*, dans *Le livre de Monelle (1895)*, Paris, UGE, 10/18, 1979, p. 87.

(5) ID., *Ibid.*, «Paroles de Monelle», p. 47.

(6) NIETZSCHE, F., *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1935, t. I, Livre premier, § 110.

(7) ID., *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard, 1971, p. 54.

(8) ID., *Ibid.*

(9) ID., *Crépuscule des Idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 78.

nous placions aujourd'hui, c'est encore le caractère *spécieux* du monde dans lequel nous croyons vivre qui constitue ce que notre œil peut saisir de plus assuré et de plus ferme»⁽¹⁰⁾. Voici comment le «monde vrai» devint fable, et que l'apparence de ce monde-ci établit au contraire sa réalité, dans l'impossibilité où nous sommes «de prouver aucune *autre* sorte de réalité»⁽¹¹⁾. Voici le temps des faussaires ...

**

Parmi ceux-ci, j'aimerais privilégier le cas de Jean Lorrain, dont la récente redécouverte, grâce à quelques rééditions de textes et à des études à caractère biographique – celles de Philippe Jullian et de Pierre Kyria⁽¹²⁾ – ont fait apparaître un auteur dont l'occultation tient moins à la médiocrité d'une part de sa production qu'à la mise à l'écart délibérée par l'historiographie littéraire de toute une partie de la littérature de la fin du siècle dernier.

Si l'œuvre de Lorrain possède une dimension «inquiétante et scandaleuse», il n'est pas certain que la «perversion» qui y rôde soit celle que l'on ait voulu y voir jusqu'ici. A lire attentivement la cinquantaine de contes dont il est l'auteur – réunis, pour la plupart, par Michel Desbruères dans *Contes d'un buveur d'éther* (Marabout, 1975) et par François Lacassin dans *Masques et fantômes* (UGE, 10/18, 1974)⁽¹³⁾ – on s'aperçoit que la perversion de ce chroniqueur attentif de la Belle Époque – et qu'on a souvent identifié avec elle – fut d'être un faux-monnayeur de la littérature qui osa réduire la société à une mascarade, le réel à un décor, la personne au personnage, le moi au masque et la littérature au simulacre. Dès l'abord, et j'oserais dire superficiellement, on est frappé de ce que la mimésis, dans les textes de Lorrain, inscrit tout rapport social comme une gigantesque mystification où l'on ne cesse de

tromper, bernier, abuser, suborner, leurrer, cacher, dissimuler, simuler, substituer, frauder, dérober, voler, tricher, escroquer, truquer, gruger, filouter, flouer, enjôler, duper, dépouiller, mentir, empaumer, rouler,

⁽¹⁰⁾ ID., *Par-delà le bien ...*, op. cit., p. 34.

⁽¹¹⁾ ID., *Crépuscules des Idoles*, op. cit., p. 79.

⁽¹²⁾ KYRIA, P., *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973 ; JULLIAN, P., *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1971.

⁽¹³⁾ La majeure partie des citations renvoyant à cette édition, nous la désignerons dans ces notes par l'abréviation *MF*.

jouer, droguer, blouser, piper, carotter, trahir, aveugler, costumer, déformer, maquiller, déguiser, travestir, feindre, doubler, enfler, «mettre dedans», «monter le poil», «donner le change», «tendre un panneau», jouer des tours, «dorer la pilule»,

où l'on est sans arrêt victime de calomnies, de roueries, de mensonges, de manigances, de méprises, d'emprises, perpétuellement attiré dans des traquenards et des pièges. Qu'est-ce que cette «réalité» sociale de la «Belle Époque», vue par Lorrain, sinon un étonnant théâtre dépravé, une formidable mascarade, une continuelle pantomime, une foire (d'empoigne), un carnaval, un bal masqué, un veglione, une cruelle redoute où les poupées, fantômes, marionnettes et automates sont perpétuellement «leurrés et prêts à l'être»⁽¹⁴⁾. S'attachant avant tout à cette «fausseté qui est le lyrisme de la réalité» (Mallarmé), les textes de Lorrain dévoilent une facticité inscrite dans le tissu même de la réalité, qui se voit ainsi privée de toute idée d'authenticité ou de valeur pour s'affirmer comme le triomphe du faux, du factice, du leurre, du décor, du trompe-l'œil et du masque.

Dans cette perpétuelle «fête du mensonge et de l'équivoque»⁽¹⁵⁾, rien ni personne n'échappe au déguisement, au travestissement, au maquillage. Soit l'histoire de Charles Franchard, «le romancier que vingt ans de noces et dix ans de surmenage»⁽¹⁶⁾ avaient prudemment exilé en Riviera. Ce fêtard, «cuit et recuit à toutes les prostitutions parisiennes», avait gardé une âme d'enfant, cultivait une vanité secrète qui, sous ce «ciel d'Opéra», dans cette ville du carnaval et du déguisement, lieu de retraite privilégié de tous les vieux beaux et de toutes les vieilles belles, de toutes les gloires décrépites, des princes et princesses «retapées et repeintes», présente toutes les apparences d'une anomalie, d'un vice hors de pair : c'est que Franchard veut rester naturel au milieu de tous ces masques, maquillages, faux-cils et perruques. Il arbore «carrément» ses cheveux blancs, ses moustaches restées blondes, et ne permet à aucun artifice d'atténuer sa graisse, ses bajoues, ses rides et ses pattes-d'oie. Dans cet univers trafiqué, le naturel n'a pourtant aucune chance d'échapper à l'artifice : c'est ce qu'apprend Franchard à ses dépens lorsqu'une de ses conquêtes se révèle être ce qu'on appellerait

(14) *L'homme au bracelet*, dans *MF*, p. 203.

(15) *Une conquête*, dans *MF*, p. 68.

(16) *Ibid.*, p. 67.

aujourd'hui une esthéticienne qui lui propose de «remodeler» son visage :

M^{me} D'Essones [c'est le nom de la «visagiste»] s'était levée et, se précipitant sur le maître, s'était emparée de sa face. Joignant l'exemple à la parole, elle lui malaxait les joues, lui frictionnait les tempes et lui pétrissait le nez. Franchard, halluciné d'horreur, n'avait pas un mot, pas un geste (17).

Impossible de tenir le masque à l'écart ; littéralement, il vous saute à la figure. Il colle à la peau ; tenter de l'arracher, c'est arracher la peau du visage, comme dans *La vengeance du masque* : l'homme sans masque est un homme sans visage, atrocement défiguré. L'univers du faux est celui où il est interdit de se démasquer (18). D'ailleurs, à quoi bon ? Car ce qui apparaît sous le masque ou sous le maquillage, c'est un autre masque : «Il y a cependant pis que le faux visage colorié des costumiers et des coiffeurs ; il y a le visage humain lui-même, le vôtre et le mien (...) figés d'hypocrisie, masqués de dissimulation» (19). Rien ne s'échange plus que contre rien. L'individu devient son propre masque, la personne personnage.

L'obsession du masque, chez Lorrain (20), n'est pourtant pas motivée par un sentiment de sécurité qu'offre un dedans qui ne s'appuierait que sur l'égaré d'un dehors. Certes, on est «libre sous le masque», mais il illusionne celui qui le porte comme il «illusionne celui qui le rencontre» (21) et la liberté ainsi acquise est d'abord celle de se perdre. L'égaré est tout intérieur : «Je cours si vite pour me fuir» explique Lorrain à Rachilde (22). Car l'ego, lorsqu'il n'est plus relié à une axiologie ontologique – telle que la garantissait encore l'idéalisme – qui le rassure sur son homogénéité et son identité, se retrouve sans lieu défini, désenclavé, devient synonyme de nulle part, d'ailleurs, de personne, se voit voué à l'errance et à la nomadisation. A l'identité perdue correspond, chez Paul Duval, la valse des pseudonymes :

(17) *Ibid.*, p. 73.

(18) *La vengeance du masque*, dans *MF*, p. 128.

(19) *Janine*, dans *MF*, p. 183.

(20) Voir à ce sujet, l'article de McLendon, W. L., *La signification du masque chez Jean Lorrain*, dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. VII, n^{os} 1-2, 1978-79, pp. 104-114.

(21) *Une conquête*, dans *MF*, p. 68.

(22) Cité par P. JULIAN, *op. cit.*, p. 61.

Lorrain, Restif, Raitif, la Batte, Mimosa, Stendheletta, Arlequina, Francine, Bruscombille, j'en passe, mais pas le meilleur : Le Cadavre (lorsqu'il se sentira décliner). Valse folle, dont le tournoiement autour d'un centre vide abolit toute possibilité de fixation. S'il est encore une présence, celle-ci s'avère en rupture d'identité, sans référence possible au Même ou à l'Un, s'offrant comme l'altérité absolue qui coupe la parole, glace le cœur. Différence qui jaillit lorsque, parfois, tombe le masque : «C'est à la fois le visqueux d'un reptile et le gluant de la boue, et le froid de la boue, de la boue de neige, pénétrante et glacée dans tout l'être en angoisse et dans les veines et dans le cœur»⁽²³⁾. Images du gluant et du visqueux qui renvoient à un autre texte de Lorrain, texte-clef qui relate la plus «tenace», la plus «angoissante» impression d'enfance de l'auteur. Il faudrait citer entièrement ces quelques pages, très belles, évoquant les vacances insouciantes de l'enfance dans le domaine familial de Valmont, insistant sur la clarté, l'innocence, la beauté et l'aspect sécurisant d'un milieu naturel et aimable sorti droit des romans de Rousseau. Le texte dit la fascination de l'eau – «l'eau, écrit Lorrain, qui m'a toujours attiré, séduit, pris, charmé et qui m'envoûte encore»⁽²⁴⁾ – abonde en notations et en images évoquant la clarté, la transparence, la limpidité des nombreuses sources du domaine, dont l'action purificatrice est encore renforcée par l'intense sensation de fraîcheur apportée au gosier brûlant de l'enfant. Image parfaite de l'eau lustrale et glacée, s'adjoignant, discrètement et par détour, la fonction de miroir par ses qualités de «cristal» immobile, réfléchissant l'ombre bleue d'une sapinière «comme d'un reflet de lune». Mais voilà que du fond de la source bien-aimée, – la plus pure, la plus fraîche, la plus transparente du domaine – un regard sans regard fixe l'enfant qui s'est penché sur elle :

C'étaient deux yeux ronds à paupière membraneuse horriblement fixés sur les miens, et la forme était flasque, comme affaissée et rentrée en elle-même, quelque chose de noirâtre et de mou dont la seule idée de contact m'énervait. (...) Le crapaud remuait. Car c'en était un, un immonde crapaud, pustuleux et grisâtre (...) un ventre d'un blanc laiteux traînant entre ses pattes, ballonné et énorme, tel un abcès prêt à crever (...). C'était d'ailleurs un crapaud monstrueux, comme je n'en ai jamais vu depuis, un

⁽²³⁾ *Janine*, dans *MF*, p. 184.

⁽²⁴⁾ *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier, 1895, p. 12.

crapaud magicien, tout au moins centenaire, demi-gnome, demi-bête de sabbat (...). Le crapaud remuait et j'avais bu de l'eau où vivait et où grouillait ce monstre (...) et, pour comble d'horreur, je vis que le crapaud, dont les yeux avaient semblé me fixer tout d'abord, avait les deux prunelles crevées, les paupières sanguinolentes et qu'il s'était réfugié dans cette source, supplicié et pantelant, pour y mourir (25).

Image de la transparence à jamais perdue : l'eau limpide se colore d'un sang opaque et souillé. Du tréfonds guettent les yeux sans regard du monstrueux, de l'immonde, du gluant, du visqueux, du reptilien, tapi et prêt à se mouvoir, à sauter, à bondir. Voici l'Autre, l'hétérogène, le non-identifiable, le Ça, l'instinct, seule intériorité dont on soit absolument sûr, substance informe, présence fondée sur la différence. Sur quoi le masque sera jeté comme un voile, retrouvant ainsi son statut primitif d'objet créé (26). Car Lorrain se situe bien dans la lignée d'Hoffmann, «le premier des déformateurs» écrit-il (27), et proclame que le masque est «le visage du mensonge fait avec la déformation du vrai» (28). Objet issu de la déformation du réel pour se muer en discours sur la non-coïncidence de soi avec soi, symbole de la coupure avec une intériorité inassumable. D'autre part, instrument du leurre obligé dans une société vouée à la mascarade, au mensonge et à l'illusion. L'initiation africaine, rappelle Jean-Thierry Maertens dans *Masque et Miroir*, «montre aux jeunes que le masque cache Rien» (29), car il est situé dans un espace interstitiel entre l'Autre et le social, «machine médiatrice» jetée sur le vide dont il ne sort que pour offrir deux visages différents : l'un, «d'ordre psychotique, comme s'il avait plongé dans le vide à la recherche de l'Autre perdu et revenant les yeux hagards, la bouche bée avec seulement, pour en réchapper, quelques objets créés dans son univers pulsionnel pour tenter de se réajuster» ; l'autre, celui du discours social lui-même, où apparaissent encore les fantasmes du monde pulsionnel, «mais réduit au rang de signifiants, parmi d'autres, manipulés au gré des surdéterminations du pouvoir. Le vide est toujours là, derrière les signifiants qui le dissimulent, mais le masque se

(25) *Ibid.*, pp. 15-16.

(26) MAERTENS, J.-T., *Le Masque et le miroir*, Paris, Aubier, 1978, p. 23.

(27) *Trio de masques*, dans *MF*, p. 43.

(28) *Ibid.*

(29) MAERTENS, J.-F., p. 34.

garde bien d'y plonger, préférant établir le pont entre les lèvres de la fissure qui distancie un signifiant de l'autre»⁽³⁰⁾.

Dans l'un des contes les plus connus de Lorrain, *Les trous du masque*, dédié à Marcel Schwob, le narrateur est entraîné dans une bien étrange soirée de Mardi gras, où il n'y a ni musique ni danse, mais où des êtres masqués et costumés de façon identique semblent attendre on ne sait quoi dans les stalles d'une église désaffectée :

Ils se tenaient là, muets, sans un geste, comme reculés dans le mystère sous de longues cagoules de drap d'argent, d'un argent mat au reflet mort (...). Je sentais ma raison sombrer dans l'épouvante ; le surnaturel m'enveloppait : cette rigidité, le silence de tous ces êtres masqués ! (...) Je n'y tenais plus et, d'une main crispée d'angoisse, m'étant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule.

Horreur ! il n'y avait rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon ; la robe, le camail étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant (...). Tous avaient des faces d'ombre, tous étaient du néant⁽³¹⁾.

Mais cette horreur est peu de chose comparée au «doute affreux» qui étreint brusquement le cœur du narrateur devant tous ces masques vides : «Si moi aussi j'étais semblable à eux, si moi aussi j'avais cessé d'exister, et si sous mon masque il n'y avait rien ... ?». La réaction est immédiate : masqué, il se précipite vers une des glaces, instrument du Même où il espère conjurer le néant : «Un être de songe s'y dressait devant moi, encapuchonné de vert sombre, couronné de lis noirs, masqué d'argent. Et ce masque était moi, car je reconnus mon geste dans la main qui soulevait la cagoule et, béant d'effroi, je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide»⁽³²⁾.

Ce fantastique en deux temps est révélateur : une chose est de découvrir que le masque de l'autre ne recouvre rien et que nous vivons dans un monde de spectres ; autre chose est d'être confronté avec la découverte de notre propre irréalité, de notre inexistence : «Ce serait un moindre mal de mourir, écrit Clément Rosset, si l'on pouvait du moins

⁽³⁰⁾ *Id.*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁽³¹⁾ *Les trous du masque*, dans *MF*, pp. 294-295.

⁽³²⁾ *Ibid.*

tenir pour assuré qu'on a vécu»⁽³³⁾. La terreur profonde liée à l'image du double est de ne pas être celui que nous croyons être et, au delà, «de soupçonner en cette occasion que je ne suis non pas quelque chose, mais rien»⁽³⁴⁾.

Prometteuse d'aucune présence, la surface de fuite qu'est le masque échappe à l'aimantisation de la profondeur ; en l'absence de tout référent, les signifiants se déboîtent en une série sans fin, instaurant l'insignifiance fondamentale de tout discours se désignant lui-même comme imposture. Le moi est devenu cette surface erratique sans attaches, promise à tous les éclatements dans un univers où le corps est voué au décor. Le vêtement redouble le régime de l'équivoque et de l'indécision, piégeant d'avance toute interprétation :

[Le narrateur rappelle sa rencontre avec un homme masqué, la nuit, dans une salle d'attente. Il l'avait perdu de vue puis, brusquement, se trouve face à face avec lui :]

Ce grand manteau d'une blancheur soyeuse, cette face de craie dans ce capuchon verdâtre ! ... mon masque était là, dans cette grande salle banale et solitaire où il n'y avait que lui et moi (...). Il ne bougeait pas, et en suivant la direction de ses yeux, je vis qu'il était absorbé dans la contemplation de ses jambes. Elles étaient moulées dans un maillot de soie noire qui l'enserrait tout entier, car son burnous s'était un peu ouvert ; mais, chose bizarre, tandis que sa jambe droite était haut gantée d'un bas de femme, un bas de soie vert glauque, serré au-dessus du genou d'une jarretière noire, l'autre pied avait une chaussette d'homme, une chaussette de soirée à semis de fleurettes, si bien qu'il était double ce masque, et joignait au charme terrifiant de sa face de goule le trouble équivoque d'un sexe incertain⁽³⁵⁾.

Un pas de plus, d'ailleurs vite franchi, et le costume se vide du corps, comme le masque évacue le visage : pure extériorité sans intériorité. Lorrain est coutumier du fait, d'abord dans ses descriptions où la vacance du corps au profit du costume semble, au premier abord, un pur effet de style : «Mais ce que je revoyais surtout dans un angle de ce bouge, c'était un habit noir, très élégant en cravate blanche, la boutonnière encore fleurie de la bruyère du Cap ...»⁽³⁶⁾ ; ou encore :

⁽³³⁾ ROSSET, C., *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 89.

⁽³⁴⁾ Id., *ibid.*, p. 94.

⁽³⁵⁾ *L'un deux ou l'âme du masque*, dans *MF*, p. 25.

⁽³⁶⁾ *Oraison funèbre*, dans *MF*, 249.

«Ce smoking, qui dîne en tête-à-tête avec une jeune fille souple ...» (37). Mais ces figures prennent leur véritable sens lorsqu'on se souvient du fameux «Boudoir des Mortes» dans *Monsieur de Bougreton*, cette salle dite des costumes du Musée d'Amsterdam «où la méticuleuse Hollande garde et détient à l'abri de la poussière et de ses humidités la défroque galante, robes, habits et parures des règnes précédents» (38) dans des vitrines éclatantes, pareilles à des «blocs de glace». Tout, d'ailleurs, dans ce récit – qui est sans doute le chef-d'œuvre de Lorrain – fait cadre, vitre, vitrine, étalage, montre, devanture, contribue à exposer, aux yeux du lecteur, ce vieux «fantoche réfugié au milieu des fantômes», «plus vide et plus loque que les parures» du Boudoir des Mortes qu'est Monsieur de Bougreton, spectre astiqué, vernissé, peint, corseté, recrépité, pure vision dans un pays de visionnaires, fantôme parmi les fantômes, spectre derrière lequel se profile un autre spectre, au nom transparent : Monsieur de Mortimer.

*
**

Si la vie s'énonce sur le mode de la fiction, alors toute fiction est vouée au simulacre. En ce sens, Lorrain pouvait écrire : «Je ne corromps pas, je délivre» (39). Liberté de la représentation par rapport à une réalité qui ne lui est rien, sinon un décor qui ne cache que le vide. En l'absence de tout référent qui permet le partage entre le vrai et le faux, tout devient également vrai, également faux. Vacance aussi du sujet à son discours, car personne n'habite le moi, sinon une altérité qui voue l'être à l'instinct et à la mort. Là où l'objet et la substance font défaut, le texte est voué à son infini ressassement ; d'où, chez Lorrain, cette impression de monotonie et le sentiment de relire, à chaque fois, le même texte. D'où cette étonnante indifférence quant à sa propre originalité, j'allais dire son identité d'écrivain. Lorrain écrit à partir de Hoffmann, de Poe, de Barbey, de Goncourt, de Hugo, de Huysmans, de Schwob, prenant leur texte en charge (40), les intégrant, les disloquant, dialoguant avec eux, offrant ainsi à la lecture une «peinture bigarrée de

(37) *Masques de Londres et d'ailleurs*, dans *MF*, p. 174.

(38) *Monsieur de Bougreton*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1974, p. 377.

(39) *La nostalgie de la beauté*, Paris, Sansot, s.d., p. 85.

(40) Dans *Masques de Londres et d'ailleurs*, le narrateur raconte à ses amis une histoire que Schwob aurait «négligé» de mettre dans son *Roi au masque d'or* (*MF*, p. 161).

tout ce qui est déjà vu, lu ou vécu»⁽⁴¹⁾. Indifférence qui frise parfois l'indélicatesse et qui passa souvent pour de l'escroquerie intellectuelle. Lorrain laisse transparaître sans vergogne son rapport à d'autres textes : les siens et ceux des autres. Dans *Pendant le Corso*, un quatrain de Montesquiou est faussement attribué à Laforgue. A celui qui fait mine de rectifier, il est répondu que le «carnaval» autorise toutes les confusions⁽⁴²⁾. On sait que l'amitié avec Verlaine fut rompue lorsque Lorrain se permit de plagier les *Illuminations* dans l'*Echo de Paris* en septembre 1895⁽⁴³⁾. Plus révélateur d'un état d'esprit me semble cet autre plagiat : celui d'une aventure de Cartouche «calquée dans les Mémoires de la Marquise de Créquy, œuvre de M. de Courchant, le fameux plagiaire qui vivait sous Louis-Philippe»⁽⁴⁴⁾. Faux sur faux ; manière de dire que la «redite», pour employer le terme de Mallarmé, est inscrite dans le creux de chaque texte.

A laisser envahir l'intérieur par le vide, les textes de Lorrain paraissent offrir une abondance de signes expressifs ou indicatifs de l'univers pulsionnel et fantasmatique, mais ce foisonnement, curieusement, semble engorger les conduits du sens. Le lecteur est confronté avec un matériel surabondant, mais étalé, entassé pêle-mêle, proliférant sur la surface de l'énonciation en une série infinie. Texte-affiche, comme Lorrain était un homme-affiche, proclamant à tue-tête dans les endroits chics des mondanités parisiennes ce que nous appellerons pudiquement ses «penchants» :

J'ai couché cette nuit entre deux débardeurs
Ils m'ont débarrassé de toutes mes ardeurs⁽⁴⁵⁾.

On se demande d'ailleurs, à entendre rouler Lorrain à travers cette fin de siècle avec le bruit, la rondeur et la grossièreté d'«une vieille futaille lourdement cerclée», si, comme le pensait Nietzsche, «le contraste ne serait pas le vrai travestissement où se cacherait la pudeur d'un dieu»⁽⁴⁶⁾ et si cet exhibitionnisme outrancier ne serait pas lui-même qu'une fausse piste, destinée à nous leurrer et à masquer – ce qui serait

(41) CORNILLE, J.-L., *L'Oeil, la Gorgone*, dans *Littérature*, n° 25, 1977, p. 83.

(42) *MF*, p. 91.

(43) Voir JULLIAN, P., *op. cit.*, p. 79.

(44) *Id.*, *Ibid.*

(45) Cité par JULLIAN, p. 60.

(46) NIETZSCHE, F., *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*, p. 57, § 40.

bien dans la ligne de Lorrain – quelque chose d'infiniment plus précieux, et de caché, qui pourrait être simplement ceci : il n'y a pas de secret et l'univers, comme le moi, est voué à l'illusion, au mensonge, au paraître.

Revenons au texte de Lorrain pour suivre dans *La dame au carcan de perles* ⁽⁴⁷⁾, les aléas d'un trait et d'un portrait, avec, en filigrane, la solitude des signes qui ne renvoient qu'à eux-mêmes en l'absence de toute caution intérieure et extérieure :

Tous les printemps, à chaque vernissage, c'est un attroupement de la foule devant un de ces portraits signés d'un nom fameux : tous les ans le peintre change, mais qu'il appartienne au clan des Impressionnistes obsédés de violet et de mauve, ou à l'école Symboliste hantée jusqu'à la maladresse des Carpaccio et des Mantegna, c'est toujours dans l'or éclatant et ciselé du cadre la même face ravinée, et recrépie par les fards, la même vieille coquette d'outre-mer, représentée en de théâtrales attitudes, somptueusement vêtue de satins, de dentelles, de peluches et de moires.

S'ouvrant sur les marques de la répétition et sur l'univers esthétique de la représentation picturale (vernissage, portraits, peintures, écoles), la phrase, dans sa seconde partie, retombe sur le retour obsédant (« toujours ... la même face ») d'un portrait voué aux fards, au maquillage, au théâtre, au travestissement. Dans le deuxième paragraphe, toujours en l'absence de toute instance narrative repérable, le regard du lecteur est invité à voir que ce qui revient (la face, le visage) renvoie obstinément au pictural qui n'a fait que dédoubler, sur ce visage, le travail du peintre incapable, malgré son « habileté » et ses « tricheries », à cacher que le portrait ne reflète qu'une autre peinture :

Les cheveux visiblement teints, les chairs travaillées par l'émailleuse et badigeonnées à neuf, les lèvres carminées et jusqu'aux mains hideusement maigries, poncées et veloutées par je ne sais quelle poudre, tout, en dépit de l'habileté et des tricheries mensongères du peintre, proclame épouvantablement la décrépitude et la ruine ; mais dans cette Jézabel accablée de bijoux et d'années, dans cette reine de drame ou de féerie aux fastueux ajustements d'idole, un détail, toujours le même, épouvante et souligne comme d'un trait macabre le mystère inquiétant de la femme : un hausse-col de perles, de perles d'un invraisemblable Orient, montées sur un drap d'argent et qui, gainant de métalliques pâleurs un cou invisible, a l'air

⁽⁴⁷⁾ MF, pp. 195-197.

d'être là pour maintenir sur ce corps une tête qui chancellerait sous son fard.

La seconde partie de la période, tout en ajoutant aux références picturales surabondantes l'arsenal historico-mythologique projeté sur l'univers scénique, ne sinue lentement que pour amener ce qui n'est encore qu'un «détail» : ce trait qui sectionne le corps à la hauteur du cou, ce «hausse-col» de perles peut-être fausses – en tout cas *invraisemblables*. La dernière relative suggère déjà toute l'importance du détail, puisque le carcan «a l'air» d'avoir pour mission de maintenir une tête qui, sans lui, tomberait du tronc.

A l'Opéra, où l'étrange original de ces portraits a sa loge, au mardi des Français où la dame est assidue, comme aux premières où la badauderie et la vanité parisienne s'étouffent, celles où il faudrait être vue, parce que sur la scène Réjane ou Brandès, j'ai toujours retrouvé le mystérieux hausse-col enserrant d'un carcan l'exsangue et contracté visage de vieille reine. Que les épaules fussent découvertes ou voilées, le hausse-col de perles était toujours là, séparant d'un trait lumineux le corps attifé de soies et de broderies de la pauvre tête vernissée et raide, vraie tête de morte galvanisée et comme ressuscitée de force avec son sourire figé et ses grands yeux hagards.

Ce troisième paragraphe, par l'entremise d'un narrateur à la première personne, s'empare de l'«original» – inutile de souligner toute l'ironie du mot dans ce contexte – pour le replacer dans un autre univers de la représentation, celui du théâtre (Opéra, Français, premières) où l'objet (puisqu'il a toutes les apparences de l'inanimé) n'est posé que pour être exposé (comme aux vernissages), s'identifiant ainsi, par sa fonction, au portrait. L'adverbe «toujours» indique qu'on ne sort pas du régime de la répétition, mais la structure syntaxique met cette fois en relief que ce qui revient, ce n'est pas le *portrait* (l'original ou la copie, peu importe), mais le *trait* («lumineux») qui, cette fois, sépare franchement le corps «attifé de soies et de broderies» d'une tête qui, de chancelante et fardée, est devenue raide et vernissée par un processus de momification qui semble la vouer à une existence éternelle, mais éternellement artificielle.

Il ne subsiste donc plus, à la fin du troisième paragraphe, que le retour obsessionnel du trait lumineux, comme si le texte n'avait servi qu'à transporter dans son lieu cet élément du *porte-trait* pictural, signe transposé d'un univers de la représentation dans un autre. La seconde

moitié du texte (paragraphe quatre, cinq et six)⁽⁴⁸⁾ va s'évertuer à montrer que ce signe n'est qu'un motif, ne cache rien, trait qui ne coupe ni ne blesse, pure parure, ornement sans autre destination que celle d'orner. Ce «rien» qu'il cache n'est que fiction : légendes, histoires, invraisemblances, réminiscences, anonymes racontars, macabre imagination, chimères d'un sujet se livrant à ses fantasmes et qui ne font que «tourner et tourner» autour du mystérieux carcan comme le texte autour de ce signe sans lieu. L'hypothétique bande de taffetas d'Angleterre, cachée sous le carcan, ne fait que redoubler le motif du trait, figurant ainsi la seule entaille véritable du texte.

De sorte que la répétition diffère sans cesse toute identification possible de la marque, prise dans une série infinie en provenance de l'univers de la représentation picturale pour s'engloutir dans celui de la fiction. Libre de manipuler les codes tout en déplaçant, à son gré, les pièces du jeu, l'énonciateur sait qu'aucune règle extérieure ne commande plus la représentation et que son travail conduit, lentement mais sûrement, à la perversion de toute littérature mimétique pour en faire

⁽⁴⁸⁾ «Autour de la dame, chuchotées sous l'éventail ou contre la soie du chapeau-claque, des calomnies, des niaiseries et des invraisemblances, toutes les légendes et toutes les histoires : des millions et des millions acquis on ne sait comment, très loin, dans de vagues Amériques, mines de pétrole, cochons salés de Cincinnati ou percements d'isthmes. Des aventures tragiques : des grèves et des révoltes à main armée, les plus graves périls, la dame tombée en otage au pouvoir des mineurs et presque décapitée ; selon d'autres enfin, un drame sinistre dans le West-End et un caprice de grande dame oisive, curieuse des bas-quartiers de Londres, punie de la plus atroce mésaventure, une aventure de garni, où l'archimillionnaire américaine aurait été un peu assassinée ; et tous ces racontars en somme tournant et tournoyant autour de ce mystérieux carcan de perles, cachant certainement là quelque épouvantable cicatrice et faisant surnommer stupidement l'énigmatique yankee : *Notre-Dame des Écrouelles*.

Et pourtant, s'il n'y avait rien sous ce hausse-col de drap d'argent bossué de nacres, si c'était là une fantaisie de vieille femme coquette voulant dissimuler la maigreur d'un cou sexagénaire, et si cette tête éternellement posée dans ce cornet de pierres rares, comme une fleur coupée dans un verre, n'était qu'une réminiscence des portraits de Clouet, et si la femme si terriblement soupçonnée n'était qu'une obsédée des élégances des Valois à la façon d'une lady Caithness, cette affolée de Marie Stuart.

Oui, tout cela est possible ... Mais alors pourquoi ce lumineux carcan m'emplit-il, quand j'y songe, d'un malaise de cauchemar ? et pourquoi, parmi tant de sottises débitées, est-ce un anonyme racontar de femme de chambre congédiée ou qui sait ? pis, peut-être, une macabre imagination de garçon coiffeur qui nous impressionne et nous fait voir sous le hausse-col de perles une pauvre et maigre nuque de vieille femme et de vieille femme chauve, barrée, comme d'une entaille, d'une large bande de taffetas d'Angleterre» (MF, 196-197).

une littérature-simulacre qui intériorise de plus en plus les conditions de sa propre répétition.

A une époque où l'art pictural renonce au jeu des fausses ou des vraies profondeurs et tente l'expérience d'une expression en surface – en décor – qui refuse tout volume au corps et aux choses pour ne plus être que ce support où, pour citer Robert Delevoy, «le rêve se dilue» et «se condensent les phénomènes»⁽⁴⁹⁾, on ne peut rester indifférent à certains textes contemporains et parallèles dont l'écriture, en rupture avec les schèmes idéalistes ou matérialistes qui les polarisaient jusque là, s'essaient, eux aussi, à certains jeux de motifs en surface, sans rapport avec le réel, prometteurs de nulle profondeur, puisque les théâtres du monde et du moi ne sont porteurs d'aucune homogénéité où pourrait s'originer un sens. Textes où l'image, parfois, «fait profil», pour n'être plus que cette ligne de découpe sur un décor, posé lui-même sur rien. Rien, sinon un dîner de têtes où les convives joueraient une partie d'ombres.

(49) DELEVOY, R. L., *Journal du Symbolisme*, Paris, Skira, 1977, p. 167.

claude vignon

mademoiselle des esseintes

Préfaçant les *Mémoires* posthumes de Robert de Montesquiou, Paul-Louis Couchoud a écrit trois phrases assez justes pour l'époque (1923) : «*Il a eu, de son vivant, un injuste lot. Il a été, non pas inconnu, mais mal classé. Les solides beautés de son œuvre n'ont pas atteint le public*». Un demi-siècle plus tard, quand la réhabilitation de l'«art nouveau» bat son plein – mais limitée, me semble-t-il, à certains domaines – nous pouvons être plus précis.

De son vivant, Montesquiou a été avant tout un personnage. Il s'est accepté tel et a même favorisé sa légende. Or il est difficile d'être à la fois personnage et écrivain. Le premier occulte le second. Le second se croit obligé de confirmer dans ses écrits une définition collée à sa peau. Le mal n'est pas sans remède quand le rôle choisi – ou «assumé» pour parler comme nos contemporains – est marginal. Lorrain spadassin et un peu arsouille, Léautaud misanthrope éclairé, Léon Daudet excessif avec génie dans l'assassinat littéraire, autant de noms qui justifiaient – mieux, qui appelaient – une réhabilitation. Mais Montesquiou avait choisi d'accentuer à la fois sa particule et son esthétisme. Vers 1900, la particule était dans le vent mais l'esthétisme, aristocratie d'emprunt, la doublait d'un pléonasme agaçant. En 1979, l'esthétisme est «récupéré» mais la morgue nobiliaire indispose. Comme quoi, tant pour nos arrière-grands-parents que pour nous, Montesquiou a toujours été assis entre deux snobismes. Position défavorable qui, si elle ne crée pas la raideur, la favorise à tout le moins.

En d'autres termes, il y a de grands risques que la postérité simplificatrice ne retienne de Montesquiou que quelques traits. Ses ridicules et sa morgue d'ailleurs réels. Sa regrettable prolixité. L'anecdote (fausse) de la canne grâce à laquelle il se serait frayé un passage dans la foule lors de l'incendie du Bazar de la Charité. Son homosexualité proclamée. Le fait, surtout qu'il ait servi de modèle à trois types qui lui ont survécu : Des Esseintes dans *A rebours*, le Paon dans *Chantecler* et le baron de Charlus dans *A la recherche du temps perdu*.

Sur le problème Charlus-Montesquiou, tout a été dit et davantage. Sur Montesquiou-Paon, qu'il suffise de souligner que la caricature, plus rosse que méchante, conviendrait à n'importe quel parangon de vanité ; les commentaires des salonnards ont amplifié la tempête dans une tasse de thé. Reste Montesquiou-Des Esseintes qu'il faudra examiner de plus près puisque, toujours selon P. L. Couchoud : «*La figure de Montesquiou a été masquée par la fiction effrontée d'Huysmans*». Mais avant d'en arriver là, pointons ce détail significatif : dans aucune des trois œuvres, Montesquiou n'apparaît en tant qu'écrivain. Et Dieu sait s'il a écrit !

Des vers d'abord, ni meilleurs, ni pires que ceux d'autres post-symbolistes ou post-parnassiens. Quelquefois plus curieux, mais, hélas, infiniment plus abondants. Dont un recueil «*Les Paons*» précise par son titre la malignité de Rostand. Si on le lisait – ce qui suppose une certaine dose de courage – on verrait vite que le rapport ne va pas plus loin. Montesquiou poète est incomplet, bavard, répétitif. Pas médiocre cependant et moins coruscant qu'on ne le croit. Dans une anthologie 1900, une vingtaine de poèmes, pris parmi les plus courts, tiendraient une place fort honorable. En rêvant, il est même permis de se demander si, victime de sa négligence d'improvisateur, Montesquiou n'a pas tué en lui un lyrique assez doué.

Je disais tout à l'heure que la réhabilitation de l'art nouveau a, du moins dans le domaine des rééditions, été partielle. Peu de vers, quelques essais, des romans surtout où, je m'en réjouis, Jean Lorrain se taille la part du lion. Voilà donc Montesquiou exclu du circuit de consommation littéraire. Il a raté le coche. Surtout avec ses *Mémoires* dont le sous-titre est assez beau : *Les pas effacés*. D'une personnalité qui croyait à l'injustice de ses contemporains, d'un épigrammiste féroce qui, dans la conversation, avait le trait meurtrier, bref d'un homme qui espérait une revanche, on attendait un autre livre. Quelque chose comme du Saint-Simon mondain. Un déballage de scandales, une suite de portraits au vitriol. On ne trouve, dans une écriture d'ailleurs surveillée, qu'une bienveillance relative, peu d'anecdotes, d'interminables énumérations d'ameublement. Ni rage, ni pamphlet, ni états d'âme (ce qui, à défaut d'être convaincant, est parfois drôle). Montesquiou ne se venge que par le silence. C'est généreux – et sa conduite envers Mallarmé et Verlaine prouve qu'il était généreux. Mais quel mauvais calcul !

J'ai sans doute été un peu long dans cette introduction. Il importait de mesurer l'écart entre notre Montesquiou et celui auquel Proust réservait, avec une prodigalité gênante, ses «*admiratifs hommages*». Entre Montesquiou grand homme pour quelques-uns et Montesquiou enterré. Même si Charlus rend suspects les épanchements du Proust mondain, souvenons-nous quand même que ce Charlus (qui n'a jamais voulu être une eau-forte trait pour trait) est, malgré la charge, le héros le plus naturellement génial d'*A la recherche du temps perdu*.

Maintenant qu'*A rebours* est devenu une Bible de l'esthétisme (j'avoue que je simplifie un peu), il faudrait, avant d'aller plus avant, voir ce qu'il a été en 1884. Et pour cela faire litière d'exégèses plus fines et plus récentes. Excluons aussi le jugement prophétique de Barbey d'Aurevilly qui laissait pour seule alternative à l'auteur le suicide ou la conversion (et cependant quel curieux converti qu'Huysmans). D'abord *A rebours*, à cause de sa singularité, a été reçu comme un livre à clé. Le protagoniste sortait à ce point des normes qu'il fallait qu'il ait un modèle. On alla au plus visible : le décor raffiné jusqu'à l'artificiel. Dans ses *Mémoires*, Montesquiou a décrit sa demeure du Quai d'Orsay. «*Succinctement*» dit-il. Entendez, Montesquiou étant ce qu'il est, en une grosse trentaine de pages. Un échantillon : «*Je n'entreprendrai pas de décrire (bel exemple de prétériton) ce qui s'élève de cette formule (une phrase de Baudelaire sur le rapport entre le cadre de vie et l'imagination) sous l'aspect d'une forêt de colonnes dérobées à des chapelles, et sur lesquelles je perchais, tour à tour, des oiseaux, des potiches et des candélabres pareils à des stylites de la céramique ou de la métallurgie*». Un autre : «*Le plafond, pour illusionner sur son élévation moyenne, se recouvrait de la même étoffe amarante qui tendait la pièce, du côté des fenêtres, et le parquet disparaissait sous le flot coralin du tapis de Khorassan, décrit mes Hortensias bleus, à la page 143 de l'édition définitive*».

Ce bric-à-brac de luxe enchantait Mallarmé dont l'habitable était infiniment plus modeste. Il en parla à Huysmans et, de cette conversation, naquit la maison de Des Esseintes. Peinture de seconde main donc, avec des détails authentiques (dont la fameuse tortue dorée) et d'autres inventés. Les parentés certaines s'arrêtent là. Car la psychologie de Des Esseintes, ses goûts, ses outrances sont logiquement déduits d'un postulat : sa haine du banal et du vulgaire. Bien sûr, Montesquiou la partage avec Des Esseintes. Mais d'autres aussi. Les Goncourt par certains côtés. Et pas mal de mondains qui ont le sur-moi

aristocratique. L'originalité première du héros de Huysmans est que, poussant ce postulat à sa limite, il devient un type. L'anti-Joseph Prudhomme, l'orchidée de la civilisation finissante. Rien n'empêchait Huysmans d'en faire aussi un poète, un peintre ou un musicien. Pourtant il eût été moins parfait : il eût cessé d'être le spectateur pur, l'utilisateur privilégié de la culture qui crée en choisissant dans ce qui a été créé. Il serait à peine paradoxal de risquer à son propos une expression : l'impuissance féconde.

Avant d'en arriver à la réplique personnelle de Montesquiou, au Des Esseintes pauvre en jupons baptisé Miss Winterbottom, rappelons à la sauvette ce que nul n'ignore : la bibliothèque tirée sur le volet du héros de Huysmans, reflet de ses admirations et de ses haines ; son culte de la décadence latine, de Baudelaire, de Mallarmé et de Verlaine ; les symphonies gustatives ; les fleurs monstrueuses et belles de leur monstruosité ; la nudité monacale de la chambre à coucher dont l'ascétisme est une coquetterie supplémentaire très étrangère à la «caverne d'Ali Baba» du Quai d'Orsay.

La Petite Mademoiselle est un des volumes peu cités de Montesquiou. Publié en 1909, sa composition dont il est impossible de préciser la date est bien antérieure. «*Longuement ruminé, vite accompli*» déclare l'auteur qui feint de n'en être pas très content. Et c'est vrai qu'en tant que roman, il semble hybride et bâclé. Mais ce qui me paraît plus curieux, c'est que la dédicace à Abel Hermant insiste sur l'aspect le moins original du livre : «*Histoire d'une Esclave*» écrit Montesquiou. Ce qui tire le livre vers l'étude de mœurs naturaliste. L'intrigue se résume en quelques phrases : une famille tourangelle – des gentilshommes bourgeois, pour inverser le titre de Molière – engage une gouvernante irlandaise. Très vite l'excentricité d'Henriette Winterbottom et son franc-parler l'opposent à ses maîtres. Malgré l'affection de ses élèves (deux fillettes de neuf et dix ans) et la sympathie d'un voisin moins bétien que les autres, elle finit par être congédiée. La conclusion est étrange dans son mélange d'absurde et de convenu : enrichie par un héritage, Miss Winterbottom fonde dans les Andes un institut dont les bases pédagogiques sont à tout le moins révolutionnaires. Puisqu'on en est à chahuter l'enseignement, citons sa théorie qui a, sur celle de certains prophètes modernes, l'avantage d'être plus drôle : «*L'Irlandaise prétendait que l'inattention des écoliers, imputable à la distraction par les regards, non moins qu'à la promiscuité, il est facile de la vaincre, avec le concours de la solitude et la collaboration des ténèbres.*

Il suffirait donc de creuser dans le rocher (pour éviter trop de constructions) autant de niches qu'on voulait instruire d'élèves ; toutes ces cellules étant reliées par des cornets acoustiques, transformés en véhicules de savoir. Ainsi lancée sans entraves dans le cerveau de l'enfant, chaque idée y devait fructifier avec une abondance et une intensité dont Mademoiselle avait évalué les proportions, non sans une précision mathématique». Une chute mortelle dans une crevasse empêche Miss Winterbottom de lancer son prytanée. Dommage ! Ce chapitre à lui seul contenait un sujet de roman.

Marcel Proust à qui *La Petite Mademoiselle* n'inspire qu'un commentaire anodin y voit une création ex nihilo. Dans ses *Mémoires*, Montesquiou la prétend au contraire inspirée d'une certaine *Miss Copinger, institutrice de Madame Greffulhe* dont le portrait aurait été complété par des traits empruntés à des *éducatrices de passage* qu'il connut lui-même dans son enfance. Le problème est accessoire. Je passe aussi sur les règlements de comptes avec certains milieux littéraires qui, dans un autre contexte, seraient intéressants à analyser. Montesquiou prête ses haines à son héroïne et consacre pas mal de pages à ses indignations explosives devant les goûts de ceux qui la paient. C'est le côté fourre-tout – fourre-tout amusant – du livre. Assez Léon Daudet dans le ton, quoique moins féroce et énorme.

Pour être, comme le prétend l'auteur, l'histoire d'une esclave (traduisons, plus modestement, d'une salariée) écartelée entre sa condition et son caractère, il aurait fallu que le manque de ressources de *La Petite Mademoiselle* soit convaincant. Malheureusement, Montesquiou est peu crédible dans ce domaine (on n'est pas riche impunément). Certes, il le signale. Mais le pauvre écrin de Miss Winterbottom contient – j'abrège – *des améthystes suissés, des agates herborisées, des perles baroques, une chrysope, un rubis-balai, un diamant de Bluze*. Mais elle a lu des montagnes de volumes peu courants qu'elle n'a pas dû trouver dans la bibliothèque de ses patrons successifs. Mais elle offre en cadeau d'adieu à ses élèves d'anciennes éditions aux armes de la Pompadour. In extremis, Montesquiou tente de sauver la vraisemblance : elle collabore à des revues d'érudition. Que je sache, de telles revues n'ont jamais été une grande source de profit.

Admettons-le cependant : Miss Winterbottom a besoin de travailler puisque c'est l'aspect neuf de *La Petite Mademoiselle*. En découle le contraste entre le milieu où elle évolue – meubles tristement cossus, opinions respectueusement conventionnelles – et sa personnalité.

Imaginez au féminin le précepteur d'Emile, un précepteur fin de siècle, que sa conscience (ou son essence) contraindrait à guider vers le rare l'enfant dont il a la charge. Miss Winterbottom ne porte pas sur les adultes ses efforts de missionnaire gaffeuse. Ils ne sont pas récupérables. Malgré la virulence de quelques propos sur l'art, elle ménage les formes de la déférence. Cependant, elle interprète aussi librement que possible les consignes pédagogiques qui lui sont données, profitant du vague respect qu'inspire quand même sa culture. Notons cependant deux traits. On suggère à Mademoiselle de ne pas porter une perle baroque, de «*forme singulière, très singulière*» dit Montesquiou. Elle ne transgressera qu'une fois la consigne et la perle se balancera à un ruban où est inscrit ce vers : «*Mais un, entre autres, me troubla*». Un vers de Verlaine au sujet d'un coquillage, commente le voisin lettré. Oui, d'un coquillage assez particulier ! Miss Winterbottom qui n'aime guère les travaux d'aiguille brode un alexandrin pour le protégé-clavier du piano : «*Duchesse, nommez-moi berger de vos sourires*». Du Mallarmé détourné de son contexte et choisi parmi ses pièces les moins connues.

Verlaine, Mallarmé : deux poètes favoris de Des Esseintes. Il existe d'autres parentés : le mépris de Mademoiselle pour la brocante saint-sulpicienne, sa connaissance des mystiques, ses références à Villiers de l'Isle-Adam, son peu d'intérêt pour le côté bradé de l'antiquité classique (lors des leçons de dessin : le Discobole cesse d'être un modèle ; William Blake et Aubrey Beardsley le remplacent). Tout cela est assez concordant. En dépit des ridicules superficiels que lui prête son créateur, Miss Winterbottom aurait pu fréquenter la rue de Rome.

Faut-il discerner un écho du *Dictionnaire des Idées reçues* dans le «*jeu de l'épithète inévitable*» auquel elle initie les fillettes. On dit «*méchanceté*», il faut répondre «*noire*». Peut-être. Mais c'est surtout une invitation à chercher l'épithète rare, un premier pas vers l'insolite dans l'écriture. Nullement sot par parenthèses et parfaitement applicable.

Quatre morceaux de bravoure résumés, pour l'essentiel, les effets spectaculaires d'un enseignement peu conformiste. Quatre récitations théâtralisées dont une est un plaidoyer pro domo, l'auteur élu étant Montesquiou lui-même, et une autre, un règlement de comptes en douceur puisque la victime est Edmond Rostand. En effet, là où la province attendait une tirade de *Cyrano de Bergerac*, l'étrangère a imposé des «*clowneries prosodiques*», du faux Théophile Gautier, du

presque Théodore de Banville et même, vacherie dont le temps a émoussé l'acuité, une douzaine de vers commis par le chantre de Cambo à la gloire du coca Mariani. Putasserie courante à l'époque puisque préfigurant les formules publicitaires de notre décennie, bien des célébrités vantèrent, qui en rimant, qui sans rimer, le quinquina à la mode. Un chœur parlé de jeunes villageoises scande donc :

*Ni bisque ni piment pour qui se maria
Ni
Gingembre n'ont jamais valu le Maria-
Ni ...*

Sur d'autres thèmes, Aragon reprendra ces trucs de chirurgie lexicologique. Toutefois l'essentiel est ailleurs : préférant le vide du rhétoriqueur adroit à l'inspiration douteuse du romantique tardif, Montesquiou «démystifie» l'auteur en vogue. D'un texte – et quel texte ! – il fait un prétexte. Un «*biblot d'inanité sonore*» sauvé par l'orchestration. Au-delà de la vengeance anticipée (*La Petite Mademoiselle* paraît un an avant *Chantecler* mais des rumeurs en avaient largement précédé la représentation), monter en épingle un impromptu acrobatique, c'est aussi louer indirectement la futilité, l'objet rocaille. Forme vulgarisée et étrange. Étrange quand même.

Infiniment plus significative pourtant la séance Hugo. En 1909, le Hugo chéri du public moyen est encore celui de *Mon père, ce héros...* Or le texte sélectionné par Miss Winterbottom est un fragment des *Travailleurs de la mer* – une description du poulpe – étonnamment proche de Lautréamont : «*Cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche. Chose épouvantable, c'est mou. Elle a l'aspect de scorbut et de gangrène. C'est la maladie arrangée en monstruosité. La nuit, pourtant, et particulièrement dans la saison du rut, elle est phosphorescente. Elle a un seul orifice au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l'anus, est-ce la bouche ? C'est les deux. La même ouverture fait les deux fonctions, l'entrée et l'issue. Toute la bête est froide*».

Dans cette scène, Proust ne discerne que le comique dû aux costumes bricolés des récitantes. Il convient de pousser plus loin. Miss Winterbottom est hugolâtre et ce n'est pas par simple bravade qu'elle a, dans un roman méconnu, exhumé ce qui est littéralement inacceptable pour les auditeurs. Le gigantisme de la griserie verbale, l'histoire naturelle délirante qui nous touchent aujourd'hui sonnent comme une pro-

fession de foi. Montesquiou ne l'a jamais osée sous son propre nom. Mais l'extravagance de La Petite Mademoiselle ne lui sert-elle pas d'alibi ?

Tout ce que je viens de dire pourrait être répété pour la quatrième séance dédiée au *Cantique des Cantiques*. Même choix scandaleux pour un public bien pensant, même ridicule superficiel dans l'accoutrement, même volonté de chercher la poésie véritable. Et même réaction indignée pour Hugo et pour la Bible.

Certes, si l'on se souvient que Berthe et Noémi n'ont que neuf et dix ans, on s'effare. Certes, les préférences sexuelles de Montesquiou l'ont écarté de la paternité. N'empêche ! Je conçois difficilement une ignorance aussi abyssale du niveau de compréhension moyen des enfants. J'accepte que, dans une éducation livresque 1900, les fillettes aient dépassé le stade où on ânonne Maurice Carême. Mais pas à ce point. Et je me demande si l'in vraisemblance n'est qu'une inadvertance. Ou si, symboliquement, l'auteur n'a pas donné à l'âge une simple valeur indicative : Berthe et Noémi n'ont pas reçu l'empreinte de leur milieu. N'étant pas déformées, elles peuvent être formées.

Dans cette optique anti-réaliste, le questionnaire prévu par Miss Winterbottom pour l'année consécutive à la première communion et resté inutilisé se comprendrait mieux. En quatre pages qui ne sont pas sans rappeler le journal des lectures de Victor Hugo (évidemment inédit en 1909), défilent de fantastiques interrogations qui ramènent la science et l'histoire à d'extraordinaires aberrations. Le héros de Huysmans s'en serait délecté, et peut-être Huysmans lui-même s'il n'était pas disparu en 1907.

«*Quel est le peuple chez lequel les femmes conçoivent à cinq ans et meurent à huit ? Quel est celui dont l'odeur fait fuir les crocodiles ? Quelle partie du monde a donné naissance à des hommes qui portent, dans un œil, une prune double et dans l'autre, l'effigie d'un cheval ? En quelle autre région du globe, les hommes ont-ils les pieds tournés en dedans, et huit doigts à chaque pied ?*». Etc.

Ce qui surprend dans ce passage, c'est son impact moderne : restées sans réponse, les demandes transforment les verrues de l'encyclopédisme en bijoux barbares. D'accord ; le Michaux de la *Grande Garabagne* colore notre lecture devant «*le nom de l'animal dont le second estomac présente un tuf noirâtre propre à servir de remède dans les accouchements laborieux*». Et après ? L'évolution du goût a si souvent inscrit au passif de Montesquiou des préciosités coruscantes

qu'on a le droit, quand le hasard lui est favorable, d'inscrire à son crédit un para-surréalisme accidentel.

Quand il composa son roman, Montesquiou songeait-il vraiment au livre d'Huysmans ? Rien ne prouve ni n'infirme l'hypothèse. Cependant, raisonnant comme Edgar Poe dans *La Lettre volée*, je suis frappé par le fait que, dans leurs évidences élémentaires : sexe, beauté, condition sociale, cadre, les héros se font trop strictement antithèse. Même les noms s'opposent : Des Esseintes flamboie, Winterbottom est insauvable ; quel esthète français baptisé Culdhiver ne serait parricide en puissance ? Ajoutons que, dans le panthéon de la missionnaire à gages où il aurait sa place, Huysmans n'est jamais mentionné. Que le Paon et l'Ours ne sympathisaient guère ne suffit pas à expliquer cette éviction. Finalement, un début de solution ne serait-il pas à chercher dans les dernières pages d'*A rebours*, celles qu'on cite rarement. Acculé à la folie, Des Esseintes se résigne ; il consent à la vulgarité comme à une médecine amère. Sitôt le volume achevé, Zola, qui voit un peu gros, pose à son auteur une question que je ne trouve pas sottie : «*Est-ce la névrose de votre héros qui le jette dans cette vie exceptionnelle, ou est-ce cette vie exceptionnelle qui lui donne sa névrose ?*». Si Montesquiou a flairé cette piste, il a dû sentir dans la conclusion d'Huysmans une sorte de condamnation. Ainsi son double – ou celui qu'on disait tel – n'aurait de choix qu'entre l'abdication et la foi. Le abêtissez-vous naturaliste ou le abêtissez-vous pascalien. Réplique indirecte : même incompris, même humilié, même grotesque, l'individu supérieur ne capitule pas. Et pour le démontrer, lui qui a toujours eu l'orgueil (et la vanité) de sa race, il construit non sans raideur, cette «*esclave*» qui reste libre. Une gouvernante ? Une prêtresse surtout, fanatiquement fidèle à son idéal. Proust l'appelle la Pingouine. Martyrisant l'Albatros, j'ajouterais volontiers que ses pattes de pingouin ne l'ont pas empêchée de voler.

crépuscularisme italien

L'acte de baptême du mouvement qui fait l'objet de cet entretien est bien postérieur à l'époque qui constitue la matière de notre colloque : c'est, en effet, dans un article publié dans «La Stampa» du 1^{er} septembre 1910 que le critique Giuseppe Borgese ⁽¹⁾ parle de «crépuscule» et de «crépusculaires» à propos de trois recueils récents ⁽²⁾. Pourtant, il faut rattacher la tendance poétique à laquelle on a donné cette étiquette à l'atmosphère qui régnait à la fin du XIX^e siècle. L'écrivain sicilien dont un roman pourrait se rattacher au mouvement qui marqua de son empreinte le début de notre siècle, constatait qu'«il n'était pas facile, pour qui ne s'occupe pas de littérature par profession, de comprendre ce qu'était la poésie italienne après la glorieuse floraison de Pascoli et de D'Annunzio» ⁽³⁾. Peut-être aurait-il dû ajouter à ces deux noms célèbres celui de Giosuè Carducci ⁽⁴⁾.

Dans sa thèse de doctorat reprise par la suite dans une collection de vulgarisation, Benjamin Crémieux ⁽⁵⁾ a remarquablement étudié l'évolution littéraire de l'Italie unifiée de la prise de Rome à 1928 et son analyse n'a rien perdu de sa valeur.

⁽¹⁾ Giuseppe Antonio Borgese (Polizzi Generosa (Palerme), 12 janvier 1882. Fiesole, 4 décembre 1952). Romancier, critique, professeur d'Université qui émigra aux États-Unis en 1931, parce que résolument antifasciste. Je parle, plus loin, de son roman *I vivi i morti*. Milan, Mondadori, 1923. Il est dédié à M. Moretti.

⁽²⁾ Il s'agissait de *Poesie scritte col lapis* de Marino Moretti (Naples, Riccardo Ricciardi, 1910), de *Poesie provinciali* de Fausto M. Martini (*id.*) et de *Sogno e ironia* de Carlo Chiaves (Turin, Lattes, 1910).

⁽³⁾ L'article a été repris dans les différentes éditions du deuxième volume de *La Vita e il Libro*. Je cite sur la première : Turin, Frères Bocca, 1911, p. 149.

⁽⁴⁾ Celui-ci, il est vrai, était décédé depuis 1907 (Val di Castello, 27 février 1833 – Bologne, 15 février 1907).

⁽⁵⁾ Benjamin CRÉMIEUX, *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1880 à nos jours*, Paris [Kra], 1928 (Thèse de la Faculté des Lettres de Grenoble, 1927-1928). L'ouvrage a été republié dans la collection de vulgarisation, Panorama des littératures contemporaines, sous le titre *Littérature italienne*, Paris, Éditions du Sagittaire (anciennes éditions Kra), 1931.

Certes, le «poète de la nouvelle Italie» avait cessé de publier des vers depuis 1899 et il y avait longtemps que son œuvre de critique et d'enseignant avait plus contribué à entretenir son «mythe» que les poèmes historiques, fortement nourris d'érudition, de *Rime e ritmi* ⁽⁶⁾. Le prix Nobel qui lui échut peu de temps avant sa mort était «surtout un hommage à sa grande puissance créatrice, au style spontané, à l'émotion lyrique qui caractérisent ses chefs-d'œuvre poétiques» ; mais il n'en est pas moins vrai que, comme l'observe Crémieux : «le Carducci irréprochable, indestructible c'est d'abord l'animateur de la culture nationale de la troisième Italie, le Carducci en prose, historien et critique» ⁽⁷⁾. Pourtant il avait inspiré nombre d'imitateurs, ses camarades d'école : Enrico Panzacchi, Giuseppe Chiarini ; ses étudiants devenus parfois ses collaborateurs : Severino Ferrari, Guido Mazzoni, Giovanni Pascoli. Tous sont des professeurs-poètes : à dessein j'ai énoncé de la sorte le binôme car Crémieux a pleinement raison d'affirmer que «le carduccianisme a été d'abord et il est resté essentiellement universitaire» ⁽⁸⁾. Un seul des écrivains que j'ai cités est passé à la postérité plus pour ses recueils poétiques que pour ses travaux critiques, dont les conclusions ont souvent été discutées, voire refusées ⁽⁹⁾ : Giovanni Pascoli.

C'est à bon droit que Borgese parlait à son propos de «glorieuse floraison». On a beaucoup glosé l'œuvre de ce poète. Son exégète français Albert Valentin dit de lui qu'il respire avant tout «l'amour, la vaste et mystique sympathie du poète pour toutes les créatures, la fervente charité franciscaine et évangélique ... Il ne portait pas seulement la règle de Saint-François sur sa poitrine, il l'avait inscrite dans son cœur ... Il nous apporte ce que ni Carducci ni D'Annunzio ne nous ont donné : une âme profondément humaine et une sensibilité extrêmement délicate, à qui rien de ce qui émeut, réjouit ou afflige les créatures n'est demeuré étranger» ⁽¹⁰⁾. Ailleurs le même commentateur rappelait que Pascoli est «le poète de la famille rurale, et, plus largement

⁽⁶⁾ Bologne, Zanichelli, 1899.

⁽⁷⁾ Je cite sur *Littérature italienne*, p. 50.

⁽⁸⁾ *Id.*, p. 53.

⁽⁹⁾ Notamment ses exégèses dantesques. Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, aujourd'hui San Mauro Pascoli, 31 décembre 1855. Bologne, 6 avril 1912).

⁽¹⁰⁾ Albert VALENTIN, *Giovanni Pascoli. Poète lyrique (1855-1912)*. Les thèmes de son inspiration, Paris, Hachette, 1925, p. 541.

de la famille humaine»⁽¹¹⁾. Un des représentants les plus écoutés de la jeune critique universitaire, Edoardo Sanguinetti, résume, à mon sens, avec beaucoup de perspicacité, l'impression que laisse la lecture des vers de cet homme qui exerçait, semble-t-il, une véritable fascination sur ceux qui l'approchaient⁽¹²⁾ : «Le Pascoli authentique ... est le lyrique visionnaire et hypnotique de *Novembre* et du *Gelsomino notturno*, de *Digitale purpurea* et de *Mia Madre*, le lyrique en qui, comme dans l'allégorie du *Vischio*, on retrouve un inquiétant et subtil «gluten de mort»⁽¹³⁾.

Il est un texte de ce poète dont certains ont voulu croire qu'il constitue la clef de son inspiration profonde : *Il fanciullino*. On lit une phrase significative dans ce long discours qui annonce, en quelque sorte, certains thèmes chers aux crépusculaires : «Il y a en nous un petit enfant ... L'âge avancé n'empêche pas d'entendre la petite voix du bambin intérieur ; au contraire il invite peut-être et aide, alors que l'autre vacarme ambiant vient à manquer, à l'écouter dans la pénombre de l'âme»⁽¹⁴⁾. Les critiques les plus récents n'ont pas manqué de rapprocher de l'auteur de ces lignes ceux que Borgese avait étiquetés⁽¹⁵⁾.

J'ai tenté jadis de relever une «parenté d'inspiration entre Pascoli et certains poètes belges» et je crois avoir mis en relief les affinités entre l'italien et Charles Van Lerberghe et Guido Gezelle⁽¹⁶⁾. Ces affinités me semblent en annoncer déjà d'autres, sur lesquelles il me faudra insister.

Que n'a-t-on dit et écrit sur le poète soldat, sur l'*Ariel armé*⁽¹⁷⁾, sur le conquérant de Fiume, sur le précoce auteur de *Primo Vere*, sur «l'imaginifique» chantre des *Laudi*⁽¹⁸⁾ ; sur D'Annunzio, en un mot, qui

(11) *Id.*, p. 534.

(12) Je m'en rapporte aux témoignages du latiniste Giuseppe Albini et du francisant Vittorio Lugli.

(13) *Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguinetti, Turin, Einaudi, 1969 (Parnaso italiano, XI).

(14) *Il fanciullino*. Je cite sur le volume Giovanni PASCOLI, *Prose*, I, V, *Pensieri di varia umanità*, Milan, Mondadori, 1956³ (I classici contemporanei italiani), pp. 6-7.

(15) Cf. *infra*.

(16) Roberto VAN NUFFEL, *Parentele d'ispirazione tra il Pascoli e i poeti belgi*, *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel Cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, II, pp. 173-188. Le rapprochement avec Gezelle avait déjà été fait par Romana GUARNIERI, *Guido Gezelle*, Brescia, La Scuola, 1941.

(17) Angelo SODINI, *Ariele armato (Gabriele D'Annunzio)*, Milan, Mondadori, 1931 (Le Scie).

(18) Gabriele D'Annunzio (Pescara, 12 mars 1863-Gardone, 1 mars 1938).

écrivit en français pour Ida Rubinstein, *Le Martyre de Saint-Sébastien* dont Claude Debussy devait composer la musique ⁽¹⁹⁾ ? Il ne fait aucun doute que cet artiste prodigieusement doué, sut, comme nul autre peut-être, faire chanter la langue italienne, avec un vocabulaire d'une richesse extraordinaire. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser une œuvre qui avait scandalisé son pays par son immoralisme que l'on a comparé à celui des surhommes de la Renaissance. Il avait puisé une partie de son inspiration chez Nietzsche, surtout dans ses romans, légitimement négligés aujourd'hui. Mais son lyrisme sensoriel, sa virtuosité sont tels que l'on écoute encore, avec un réel plaisir, les strophes de *Pioggia nel Pineto* ou de *Il Cervo*, par exemple.

Son prestige était grand auprès des poètes de la génération crépusculaire ⁽²⁰⁾ et certains n'échappèrent pas, à leurs débuts, à son envoûtante emprise.

Pourtant dès la fin du siècle, dans la ville même où on lui vouait un véritable culte, Florence, un des officiants, l'écrivain-banquier Orvieto ⁽²¹⁾, dont la revue «Il Marzocco» ne cessait de chanter les louanges de l'auteur du *Feu*, faisait entendre certains accents dans lesquels Tripodi, qui a pourtant refusé de les accepter dans son anthologie, relève un «crépuscularisme de veillée» ⁽²²⁾, marchant sur les traces d'Albert Samain. Alfredo Galletti, pour sa part, rattache Orvieto pour certains accents et certaines vibrations de sa musicalité poétique ⁽²³⁾ à la tendance crépusculaire. Ses sonnets, d'une facture toute classique, à la syntaxe serrée n'ont certes rien de l'allure relâchée des poètes du début du siècle. Certaines pièces pourtant, comme les «*Sonetti di Bruggia*» ou

⁽¹⁹⁾ Gabriele D'ANNUNZIO, *Le martyre de Saint-Sébastien*. Mystère en 5 actes. Musique de Claude Debussy fut représenté, dans les décors et costumes de Léon Bakst, sur la scène du théâtre du Châtelet, du 20 mai au 2 juin 1911. Ida Rubinstein y tenait le rôle de Saint-Sébastien. La pièce fut publiée dans «L'illustration théâtrale», 7^e année, n° 181, 17 mai 1910 ; elle est reprise dans *Tragedie, Sogni e Misteri*, II, Milan, Mondadori, 1964 (Classici contemporanei italiani), pp. 383-590.

⁽²⁰⁾ Cf. notamment Carlo CALCATERRA, *Con Guido Gozzano ed altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, passim et Walter BINNI, *La poetica del Decadentismo*, Florence, Sansoni, 1949 (Biblioteca Sansoni critica), p. 116 sqq.

⁽²¹⁾ Angiolo Orvieto, né à Florence, le 18 juin 1869, y décédé en 1968 cf. *Poesie di Angiolo Orvieto*, Milan, Trèves, 1893, pp. 201-206 et 216.

⁽²²⁾ Nino TRIPODI, *I Crepuscolari*, Saggio e composizioni, Milan, Il Borghese, 1966 (Il Balcone, Vol. 6), p. 44.

⁽²³⁾ Alfredo GALLETTI, *Il Novecento*, Milan, Vallardi, 1939² (Storia letteraria d'Italia), p. 263.

«*Al Tedio*», annoncent déjà dans la Mecque dannunzienne l'*uggia* de Moretti.

Mais D'Annunzio lui-même dans son *Poema paradisiaco* avait suivi une voie qui allait être celle conduisant au crépuscularisme. Gianfranco Contini observe que, dans ce recueil, Ariel «a développé un de ses thèmes les plus originaux, même s'il est encouragé par les nouvelles réflexions et les repentirs du «poète affable» Paul Verlaine : celui de la «bonté» comme satiété de la chair et retour, lui aussi voluptueux, à une douce mélancolie»⁽²⁴⁾. Walter Binni qui s'arrête assez longuement sur le volume note que «l'accent du *Poema paradisiaco* a fait considérer cette œuvre comme l'unique décadente de D'Annunzio, pour son évidente parenté avec les décadents français et pour le fait qu'en Italie l'attitude décadente a été identifiée sans plus comme celle des crépusculaires, des fatigués, des langoureux»⁽²⁵⁾. Plus d'un critique relèvera ce «crépuscularisme de prémonition» chez le poète de l'hédonisme et de l'esthétisme un rien frelaté.

Je reviendrai sur un autre écrivain de la fin du siècle, Arturo Graf, dont les *Rime della Selva*⁽²⁶⁾ ont un accent bien particulier : il incline à voir sous les apparences plus l'ombre que la lumière ; son sens de la vie le porte «plus vers la tristesse du 'surgit amari aliquid' que vers la joie du désir satisfait»⁽²⁷⁾. Il n'est pas malaisé de percevoir des accents «crépusculaires» dans certaines pièces de ce recueil ; il suffirait peut-être d'en mentionner une seule : *Le rose sono sfiorite*⁽²⁸⁾.

Il existe, on le voit, et je m'en voudrais d'insister, à la fin du XIX^e siècle (et au début du nôtre, car certains de ces auteurs, même ceux de la «glorieuse floraison» enjambent l'année séculaire et prolongent leur activité loin au delà de la *saison crépusculaire*) toute une fermentation qui éloigne la poésie italienne de ses modèles habituels.

Il n'y a donc pas de «rupture», comme on l'a parfois affirmé trop à la légère, et il y aurait beaucoup à dire sur ce qui relie les Corazzini, les Moretti, les Gozzano aux Praga, aux Tarchetti, aux Camerana mais une

(24) Gianfranco CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, Florence, Sansoni, 1968, p. 321.

(25) Walter BINNI, *op. cit.*, p. 72, Giuseppe Antonio Borgese, *op. cit.*, p. 158.

(26) Arturo Graf (Athènes, 19 janvier 1848-Turin, 30 mai 1913), *Le rime della Selva*, Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo, Milan, Trèves, 1906, v. aussi *Poesie*, Turin, Chiantore, 1922, pp. 855-1088.

(27) Alfredo GALLETTI, *op. cit.*, p. 189.

(28) Arturo GRAF, *Poesie, cit.*, pp. 993-994.

telle recherche m'entraînerait loin et je veux me limiter, pour m'en tenir au mouvement – je ne puis me résoudre à employer le mot école – crépusculaire.

Dans l'anthologie de la critique consacrée à cette tendance, Aldo Vallone constate que «le crépuscularisme fut senti et imité, chéri par la critique, même s'il n'était pas toujours accepté ; (il fut) suivi avec toujours plus de sympathie par les lecteurs»⁽²⁹⁾ et il énumère les reproches, les louanges, les parentés que cette poésie «décadente» a suscitées.

Dans le premier chapitre de son livre, Giuseppe Farinelli⁽³⁰⁾ s'interroge sur la véritable signification du mot employé par Borgese, dans son article. Il me faut, à mon tour, me reporter au texte original pour essayer d'en saisir exactement le sens et de comprendre les raisons qui ont fait que l'histoire littéraire l'a définitivement adopté.

Que disait exactement l'auteur de *La Vita e il Libro* ? Je m'en excuse : une longue citation s'impose dont j'ai rappelé l'exorde au début de cet exposé. Après s'être demandé ce que devenait la poésie italienne après la «glorieuse floraison», il poursuit : «Si l'on interroge les critiques qui distribuent chaque année d'équitables rations de louanges entre cinquante ou soixante volumes de vers, on dirait qu'Apollon musagète a arrêté son char de feu au zénith de notre ciel. Si l'on interroge le grand public, on dirait au contraire qu'après les *Laudi* et les *Poemetti* [Pascoli] la poésie italienne se soit éteinte. Elle s'éteint en effet, mais dans un lent et doux crépuscule, qui ne sera peut-être pas suivi de la nuit. Chez un peuple riche comme le nôtre en énergies créatrices, le lyrisme épuisé sommeille fatigué, mais il ne dort ni ne meurt pas. Dans une moelleuse paresse pénétrée de vague inquiétude se confondent les derniers soupirs d'une grandeur passée avec les premiers et humbles balbutiements d'une grandeur qui paraîtra un jour si la lumière et la clarté du couchant se prolongent jusqu'à se perdre dans les premiers rayons de l'aube»⁽³¹⁾.

Prenant le mot dans son sens strict, Luigi Capelli estime que le terme *crépusculaire* n'a pas été forgé par Borgese et qu'il se trouve déjà dans

⁽²⁹⁾ Aldo VALLONE, *I Crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960 (Storia della critica, 30), p. 5.

⁽³⁰⁾ Giuseppe FARINELLI, *Storia e Poesia dei Crepuscolari*, Milan, Istituto di Propaganda Libraia, 1969 (La Corona d'Argento, Serie Novecento), p. 16.

⁽³¹⁾ Giuseppe Antonio BORGESE, *La Vita e il Libro*, cit., p. 149.

Elegia de Sergio Corazzini (In una triste via, nell'ora crepuscolare ...) ⁽³²⁾ et dans *La Signorina Felicita* de Guido Gozzano (Ma ti levasti ribelle alla perplessità crepuscolare) ⁽³³⁾. Le raisonnement ne me paraît pas pertinent. Par quel autre mot un poète désignerait-il ce moment où, le soleil déclinant, le jour s'éteint lentement ? D'ailleurs, l'auteur de l'article aurait pu rassembler nombre d'autres exemples. Le premier représentant, en date, de la tendance, Corrado Govoni, l'emploie à l'envi. Dès son premier recueil, *Le Fiale*, il nous parle des «crepuscoli rosati» (*Laghi*) ⁽³⁴⁾ ; d'une «Venezia un pó crepuscolare» (*La Gondola della Felicità*) ⁽³⁵⁾ ; d'«un crepuscolo sviene di languore» (*Chiesetta deserta*) ⁽³⁶⁾. Ce sont «*Le Fiale*» qui introduisirent l'écrivain émilien dans le cercle romain dont le chef était Corazzini. Pour en rester au même auteur, cueillons dans les deux premières pièces du volume qui accuse sa parenté avec son cadet romain : «Singhiozza un organo di Barberia. Il crepuscolo muore come un tisco» (*Musica per Camera*) (I) ⁽³⁷⁾, «Io penso a una detronizzata regina in un crepuscolo triste» (II) ⁽³⁸⁾. Dans un poème sur lequel j'aurai à revenir, *La Domenica di Bruggia*, Marino Moretti parle deux fois du jour crépusculaire («del giorno crepuscolare», «in questo crepuscolare giorno») ⁽³⁹⁾. Les exemples que je viens de citer nous parlent tous du crépuscule du soir. Mais Borghese, dans son article, ne manque pas de rapprocher le crépuscule du soir du crépuscule du matin et Scipio Slataper observe, précisément à propos de l'expression gozzanienne : «La perplexité crépusculaire outre qu'avant huit heures du soir peut être aussi avant le matin» ⁽⁴⁰⁾.

⁽³²⁾ Luigi CAPELLI, *Il Crepuscolarismo* (III^e Programme RAI), «La Fiera letteraria», 20 juin 1924. Cf. Sergio CORAZZINI, *Liriche*. Raccolta definitiva con prefazione di Fausto M. Martini, Naples, Riccardo Ricciardi, 1922, p. 100.

⁽³³⁾ Guido GOZZANO, *Poesie e Prose*, a cura di Alberto de Marchi, Milan, Garzanti, 1961, p. 153.

⁽³⁴⁾ Corrado GOVONI, *Le Fiale*, Florence, Lumacchi, 1903 ; Milan, Garzanti, 1948 (réédition dans la série «Opera prima»), p. 21.

⁽³⁵⁾ *Id.*, p. 50.

⁽³⁶⁾ *Id.*, p. 71. On pourrait multiplier les exemples et citer des poèmes où Crepuscolo apparaît dans le titre.

⁽³⁷⁾ Corrado GOVONI, *Armonia in grigio e in silenzio*, Florence, Lumacchi, 1904, p. 7.

⁽³⁸⁾ *Id.*, p. 9.

⁽³⁹⁾ Marino MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, cit., p. 52 et 59.

⁽⁴⁰⁾ Scipio SLATAPER, *Scritti letterari e critici*, raccolti da Gianni Stuparich, Rome, La Voce, 1920, p. 189.

Il ne s'agit d'ailleurs pas pour le critique de *La Vita e il Libro*, d'une simple question d'étiquette. Il s'efforce de dégager les traits communs aux trois poètes qu'il examine : «une manière identique de sentir la vie et de traiter l'art. Arcadie ? scepticisme ? décadence ? futurisme ? novecentisme ?⁽⁴¹⁾ comme je qualifiai jadis cette façon d'écrire une prose éreintée et invertébrée, sans queue ni tête, bercée passivement par un rythme monotone et une rime narcotique, sauf si, envahie par une foi soudaine en sa mission vaticinatrice, elle se met à rouler avec une avalanche d'épithètes amplificatrices et d'énumérations emphatiques. Ce sont toutes formules qui impliquent une condamnation ; et l'important n'est pas d'exalter ni de condamner mais de comprendre»⁽⁴²⁾. Pourtant pour caractériser les recueils de ses trois contemporains⁽⁴³⁾ Borgese ne craignait pas de les unir dans une même condamnation : «Voici trois jeunes poètes crépusculaires – Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves – qui sont indubitablement parmi les meilleurs représentants d'une école poétique chaque jour plus nombreuse : celle des lyriques qui s'ennuient et n'ont qu'une émotion à chanter : la trouble et fangeuse mélancolie de n'avoir rien à dire ou à faire»⁽⁴⁴⁾. On ne peut s'empêcher de penser à Verlaine et à son «cœur qui s'ennuie» ou à l'ennui des longs dimanches de Rodenbach. Mais n'anticipons pas.

Sous l'apparente censure mesurée de Borgese, on découvre déjà quelques-uns des caractères propres au crépuscularisme : «ennui, rythme monotone, rime narcotique».

Il serait téméraire de prétendre donner une définition personnelle d'un courant tari depuis longtemps mais qui a entraîné à sa suite l'évolution d'une littérature et qui est désormais jugé à sa propre valeur et mis à la place qui lui convient. Il serait vain, d'interroger tous les historiens des lettres italiennes qui ont tâché de définir la matière et la manière des poètes qui ont marqué de leur empreinte la première décennie de ce siècle.

(41) Je rappelle que le «Novecentismo» a fait l'objet d'un excellent ouvrage de Piero NARDI, *Novecentismo*, Abbozzi e cartoni, Milan, Unitas, 1926 et qu'en cette même année Massimo Bontempelli lança son mouvement «900» empreint de réalisme magique.

(42) Giuseppe Antonio BORGESE, *op. cit.*, pp. 150-151.

(43) Cf. *supra* : Borgese était né en 1882, Chiaves en 1883, Moretti en 1885 et Martini en 1886.

(44) *Op. cit.*, p. 150.

A l'heure où le crépuscularisme «s'éteignait sereinement»⁽⁴⁵⁾, comme l'écrivait un de ses représentants les plus authentiques, Alfredo Gargiulo, exégète sagace de la poésie italienne contemporaine, faisait le point : «la fameuse énumération : prisons, bordels, hôpitaux, couvents, sœurs, béguines, jardins publics, après-midis dominicaux, orgue de Barbarie, etc. doit être accueillie avec discernement. Il s'agit d'«objets» que nos poètes empruntèrent aux Français ; et d'origine française étaient déjà les couvents, les hôpitaux et les prisons du *Poema paradisiaco*. Sans dire que parfois ces déviations ne furent que vaguement conformes à leur tempérament, voire pas du tout. La critique atteignit bien davantage le fond des poètes en question en observant l'intimité complaisamment humble et ses motifs «quotidiens», attribuables en général à une absence de la vie inerte et pourtant nostalgique. Et certes, aussi, elle perçut cet autre caractère commun : cet abandon qui les conduisait – fussent-ils capables d'auto-ironie – aux effusions musicales du sentiment»⁽⁴⁶⁾.

A cette synthèse, j'ajouterais volontiers un caractère d'ordre stylistique, auquel Borgese avait déjà fait une brève allusion : un certain prosaïsme, résultat à la fois de l'emploi d'un vocabulaire courant, voire terre à terre, et d'une métrique lâche qui s'apparente souvent à la cantilène. Un exemple caractéristique, qui est une auto-définition :

<p>Vorrei pure scrivere, senza fatica dei versi, ma sparsi a spizzico, da giudicarsi con una bonaria indulgenza : dei versi bizzari, rimati secondo la mia prosodia con molta malinconia e quasi niente di grammatica⁽⁴⁷⁾.</p>	<p>Je voudrais écrire aussi, sans fatigue des vers, mais épanchés au petit bonheur, à juger avec une indulgence débonnaire : des vers bizarres, rimés : selon ma propre prosodie avec beaucoup de mélancolie et très peu de grammaire.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁽⁴⁵⁾ Cf. Marino MORETTI, *I Grilli di Pazzo Pazzi*, Milan Mondadori, 1951 (La Medusa degli Italiani) *Fine serena del Crepuscolarismo*, pp. 298-306, qui reprend en grande partie un article paru dans le «Corriere della Sera, du 25 août 1938 sous le titre *Bruges la risvegliata*. Ces pages n'ont pas été republiées dans la partie *I Grilli di Pazzo Pazzi* du volume *Tutti i Ricordi*, Milan, Mondadori, 1962 (Classici contemporanei Mondadori).

⁽⁴⁶⁾ *Crepuscolari*, «L'Italia letteraria», 6 décembre 1931, repris dans Alfredo GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier, 1951², p. 268.

⁽⁴⁷⁾ Ces vers empruntés à Carlo VALLINI, *Un giorno, Altri desideri*, figurent sur la couverture de *Un giorno et altre poesie*, a cura di Edoardo Sanguinetti, Turin, Einaudi, 1967 (cf. aussi p. 93).

Cette langue, ce style sont, sans doute, ceux qui conviennent le mieux à l'expression du *spleen*, de ce

«dimanche qui s'allonge en toile monotone
Où bien emmailloter son ennui gémissant» (48).

De la médiocrité aussi, surtout intellectuelle, des milieux provinciaux, en un mot de toutes «ces bonnes choses de très mauvais goût» (49).

Peut-être me sera-t-il permis de rappeler une conversation que j'eus avec un poète-professeur qui fit dans sa jeunesse des vers crépusculaires, répudiés par la suite. Diego Valeri confirmait, sur plus d'un point, l'analyse, que j'avais faite, pour mon compte, du mouvement et dont j'ai rappelé quelques traits. «Le crépuscularisme, disait-il, est fait en substance de l'attraction du Nord brumeux sur les esprits méditerranéens : les villes flamandes, Bruges surtout, ont de tout temps, appelé les Italiens (50)». L'auteur du *Flauto a due canne* (51) situait ainsi l'atmosphère des œuvres de la plupart des ses contemporains. Quant à leur place dans la littérature italienne, il estimait que le crépuscularisme n'est en fait que la continuation des premières réactions anticarduciennes et anti-dannunziennes. L'intimisme apparaissait d'ailleurs déjà dans le *Poema paradisiaco* et dans certains poètes de la «scapigliatura» (52) : Praga, Betteloni, Camillo Boito. En réalité, le mouvement serait aussi l'aboutissement de la réaction à la langue aulique, noble. En poète, mon interlocuteur aimait la métaphore : Gozzano, jugeait-il, «c'est du D'Annunzio renversé». Désireux peut-être de flatter quelque peu mon amour-propre national, il découvrait dans la tendance crépusculaire deux «apports» du climat belge : la lecture fréquente de Georges Rodenbach et le choc provoqué par la présence belge à la

(48) Georges RODENBACH, *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891, p. 115.

(49) Cf. Guido GOZZANO, *L'Amica di Nonna Speranza*, op. cit., p. 244 : «Le buone cose di pessimo gusto».

(50) Je renvoie à mon article : *La Belgique vue par les écrivains italiens*, «Revue belge de Philologie et d'Histoire», t. XLVIII, 1970, n° 3, pp. 693-729.

(51) Diego VALERI, *Il flauto a due canne*, Milan ; Mondadori, 1958 qui comprend un mince recueil de poésies italiennes *Questo cielo*, pp. 27-56 et la plaquette française : *Jeux de mots*, pp. 57-89, cf. aussi *Poesie* (1910-1960), Milan, Mondadori, 1962, pp. 261 sqq. Les deux volumes ont paru dans la collection Lo Specchio.

(52) Cf. Piero NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milan, Mondadori, 1968² et Gaetano MARIANI, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta, Rome, Sciascia, 1967 (Aretusa, 1225).

Biennale de Venise (et Valeri citait deux noms : Khnopff et Laermans)⁽⁵³⁾.

Après avoir ainsi tenté d'expliquer l'origine de l'étiquette et de déceler ce qu'elle recouvrait, il me faut peut-être évoquer des faits. L'atmosphère crépusculaire se propage quasi simultanément dans trois grands centres littéraires, géographiquement éloignés les uns des autres et dans des milieux intellectuels sensiblement divers. A Rome, elle éclot vers 1903 autour d'un jeune poitrinaire, employé dans une compagnie d'assurances, dont l'ascendant était tel que sa mort provoqua la dispersion du groupe et la fuite d'une partie de ses membres vers le Nouveau Monde : ce petit cénacle était tellement homogène que l'un de ses composants, Alberto Tarchiani, futur ambassadeur, ne publia ses vers que dans un recueil de son ami. Fausto-Maria Martini a narré l'équipée de ces «déracinés» dans un livre qui, quoique fort romancé, est une contribution capitale à l'histoire du mouvement⁽⁵⁴⁾. Il importe de dire qu'à ce groupe vint s'adjoindre un romagnol, terrien d'antique souche, Corrado Govoni.

A Florence, parmi les élèves de l'École Royale d'Art dramatique dirigée par Luigi Rasi⁽⁵⁵⁾ deux jeunes gens se lièrent d'une amitié qui ne devait s'éteindre qu'avec la mort de l'aîné. Marino Moretti venu de sa Romagne natale n'avait pas achevé son baccalauréat, tant il se sentait attiré par le théâtre ; Palazzeschi, qui était voué à l'étude des sciences commerciales, voulait lui aussi monter sur les planches. Ni l'un ni l'autre ne devait moissonner les lauriers de la scène ; mais leur carrière littéraire leur vaudrait le succès qu'ils n'auraient pas connu en tant qu'acteurs. Ils admiraient, au départ, l'auteur du *Feu* qui séjournait alors à la Capponcina («il Nume nostro e di quasi tutti»)⁽⁵⁶⁾ :

(53) Diego Valeri confirmait ce point de vue dans une causerie aux «Midis de la Poésie», le 16 novembre 1954.

(54) Fausto M. MARTINI. *Si sbarca a New-York*, romanzo, Milan, Mondadori, 1930.

(55) Luigi Rasi, né à Ravenne le 20 juillet 1852, mort à Milan le 9 novembre 1918. Ancien acteur, il dirigeait à Florence l'école royale d'art dramatique de Florence.

(56) Marino MORETTI. *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Milan, Trèves, 1931. Je citerai toujours sur l'édition originale de ce livre repris par Mondadori en 1944 sous le titre : *Il libro dei sorprendenti vent'anni (Via Laura)*. Nuova edizione riveduta e accresciuta et qui a retrouvé son titre original dans *Tutti i ricordi*, cit., pp. 281-475. Ces pages autobiographiques sont des plus utiles pour l'histoire du mouvement crépusculaire. Le présent texte se trouve dans *Tutti i ricordi*, p. 418. Les éditions antérieures disaient : «il mio Nume» (p. 38 et 60).

Gabriellino D'Annunzio fréquentait d'ailleurs, lui aussi, les cours de Rasi.

Arturo Graf enseignait la littérature italienne à l'Université de Turin : ses auditeurs n'étaient pas tous inscrits à sa Faculté mais un bon nombre fleurirent «à l'ombre de *Méduse*»⁽⁵⁷⁾ : trois d'entre eux devaient chanter – ou pleurer – à l'unisson de leurs confrères lointains.

Tous ces poètes, quelle que fût la distance qui les séparait, étaient conscients d'adhérer à un même credo littéraire : ils se voyaient le plus souvent possible, s'écrivaient de longues lettres, se jugeaient, se critiquaient, le plus souvent s'approuvaient⁽⁵⁸⁾.

J'ai – chemin faisant – essayé de dégager les caractères généraux du crépuscularisme. Je voudrais à présent tenter de voir ce qui, ou même ceux qui les relient à «l'art nouveau», à l'atmosphère fin de siècle.

Walter Binni qui rattache la tendance à la poésie pascolienne – parenté que l'on a trop négligée, à son estime – en déduit que «les crépusculaires dérivent surtout d'une parenté, qu'ils exaspèrent, modifient, selon leur goût et la plus grande expérience décadente»⁽⁵⁹⁾. Il reconnaît toutefois qu'ils se sont «tournés exclusivement vers des décadents provinciaux, vers les décadents peu compliqués intellectuellement»⁽⁶⁰⁾. «Les poètes que les crépusculaires, écrit-il, pouvaient le mieux comprendre sont des poètes intimistes comme Jammes et surtout les Flamands⁽⁶¹⁾». Des témoignages irrécusables nous permettent de confirmer ce point de vue. Que les Italiens aient interprété à leur manière une thématique qui leur venait du Nord⁽⁶²⁾, nul ne songe à le contester. Pouvait-il en être autrement ?

Nous voici à Rome où Corrado Govoni⁽⁶³⁾ apporte son premier recueil *Le Fiale*. Lisons-en quelques pages et nous sommes frappés par des similitudes qui nous font penser à de possibles sources. *Culto di*

⁽⁵⁷⁾ Cf. Carlo CALCATERRA, *op. cit.*, pp. 1-8 : *Poeti all'ombra di Medusa*.

⁽⁵⁸⁾ Il faut espérer que l'on publie la correspondance entre Gozzano et Moretti. Nous possédons déjà : Guido GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio de Rienzo, Turin, Centro di Studi piemontesi, 1971 (I quaderni, 3). Le volume *Prose e poesie* donne quelques lettres.

⁽⁵⁹⁾ Walter BINNI, *op. cit.*, p. 117.

⁽⁶⁰⁾ *Ibidem*.

⁽⁶¹⁾ *Id.*, p. 118.

⁽⁶²⁾ Cf. Marino MORETTI, *Via Laura, cit.*

⁽⁶³⁾ Corrado Govoni, Tamara (Ferrare), 28 octobre 1884-Lido dei Pini (Anzio), 20 octobre 1955.

mani ⁽⁶⁴⁾ nous rappelle les *Attouchements* ⁽⁶⁵⁾ maeterlinckiens. Feuilletons *Armonia in grigio e in silenzio* et nous ne tardons pas à entendre la voix de Rodenbach :

La Domenica è intenta nel comporsi
la sua languida malinconia
(Le dimanche s'affaire à composer
sa languissante mélancolie) ⁽⁶⁶⁾.

Je pourrais faire d'autres rapprochements, déjà indiqués par Marie-José Vanderlinden ⁽⁶⁷⁾ qui aurait pu citer toute la partie *Filatterio* ⁽⁶⁸⁾. Govoni avait dix-neuf ans lorsqu'il publia ses premiers recueils : il n'était jamais venu en Belgique : s'il consacre un poème à Bruges, c'est, on n'en peut douter, parce qu'il connaissait Rodenbach. Lorsque je fis sa connaissance en 1939, il me confirma qu'il avait lu nos compatriotes dans sa jeunesse et qu'il s'était pris d'enthousiasme pour leurs œuvres. Il me répéta les mêmes choses en 1951 et en 1955 il écrivait : «A la vérité, on ne peut pas ne pas admettre que l'influence de poètes comme G. Rodenbach, M. Maeterlinck, E. Verhaeren ait été exercée plus ou moins profondément, et avec des résultats plus ou moins positifs, plus ou moins notables, selon des affinités particulières de milieu et de tempérament, sur nombre de poètes italiens de G. D'Annunzio aux crépusculaires et aux futuristes ⁽⁶⁹⁾». Il faudrait s'arrêter longuement sur ce poète, sans contredit le plus prolifique de sa génération, pour montrer qu'après avoir passé par nombre d'expériences – notamment le futurisme – il ne renia jamais complètement sa veine «flamande» ⁽⁷⁰⁾. Dans la préface au recueil posthume *La ronda di notte* ⁽⁷¹⁾ Enrico Falqui se posait des questions qui ressemblaient étrangement à celles que s'était posées Borgese : «Seicentismo ? Barocchismo ? Decadentismo ?» ⁽⁷²⁾ et il se gardait bien de trancher.

⁽⁶⁴⁾ *Le Fiale*, cit., p. 65.

⁽⁶⁵⁾ Cf. Maurice MAETERLINCK, *Serres chaudes*, Paris, Vanier, 1869, pp. 89-93.

⁽⁶⁶⁾ Corrado GOVONI, *Armonia in grigio e in silenzio*, cit., p. 71.

⁽⁶⁷⁾ Cf. Marie-José VANDERLINDEN, *Quelques réminiscences de Rodenbach et de Maeterlinck dans la littérature italienne contemporaine*, «Bulletin du Cercle Pédagogique de l'Université de Louvain», années 1953-1955, pp. 23-24.

⁽⁶⁸⁾ *Armonia*, etc., cit., pp. 87-156.

⁽⁶⁹⁾ Lettre privée du 14 mars 1955.

⁽⁷⁰⁾ Voir notamment certains poèmes de *I Quaderni dei sogni e delle stelle*, Milan, Mondadori, 1924.

⁽⁷¹⁾ Corrado GOVONI, *La ronda di notte*. Nuove poesie, Milan, Ceschina, 1966.

⁽⁷²⁾ *Id.*, p. vi.

Lisons F. M. Martini. Lorsque Govoni apporte à Rome *Le Fiale*, Corazzini⁽⁷³⁾ en lit aussitôt quelques extraits et dès les premières poésies, au premier tercet d'*Olocausto*⁽⁷⁴⁾ :

Ostia pure d'azimo, mietuto nei bei	Hostie pure d'azyme, fauché dans les
campi dorati del mio cuore pronta per	beaux champs dorés de mon cœur
la vicina eucaristia	prête pour la prochaine eucharistie

il s'exclame : «on y ressent l'influence de certains vers de Samain : du Samain d'*Au Jardin de l'Infante*»⁽⁷⁵⁾. L'observation était juste, elle démontrait une bonne connaissance du poète français chez le jeune romain. Celui-ci admirait Francis Jammes auquel il avait envoyé sa mince plaquette : *L'amaro calice*⁽⁷⁶⁾ qui avait été accueillie avec éloge par son destinataire. Le pauvre poitrinaire avait formé le dessein de traduire *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*⁽⁷⁷⁾ et Jammes parlait alors de «collaboration». Le cénacle de la Ville Éternelle publia, sans succès, une revue les *Cronache latine* ; son bureau était établi dans la chambre de Corazzini où une brosse à cheveux s'étalait sur *La Sagesse et la Destinée* de Marterlinck⁽⁷⁸⁾. Filippo Donini, le biographe le plus disert du modeste employé de compagnie d'assurance, rappelle que les trois seuls livres dont la présence dans la bibliothèque de ce dernier puisse être attestée avec certitude sont *Le Règne du Silence* de Rodenbach, dans une édition de 1905⁽⁷⁹⁾, *Shéhérazade*⁽⁸⁰⁾ de Tristan Klingsor et la traduction de Novalis par Maeterlinck. Cet heureux hasard permet de voir à quelles parentés on peut renvoyer, sans risque de se tromper. Dans la préface aux poésies de Corazzini qu'il avait rassemblées en volume⁽⁸¹⁾, Fausto-Maria Martini demande : «A quoi

(73) Sergio Corazzini (Rome, 6 février 1886-18 juin 1907).

(74) *Le Fiale*, cit., p. 9.

(75) Fausto M. MARTINI, *op. cit.*, p. 26.

(76) Sergio CORAZZINI, *L'amaro calice*, édition hors commerce, 1905. Cette plaquette ne comportait que dix poèmes dont trois avaient déjà paru dans les revues.

(77) Francis JAMMES, *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir*, Paris, Mercure de France, 1898. Contient des poèmes composés entre 1888 et 1896. Cf. Fausto M. MARTINI, *op. cit.*, p. 58.

(78) Fausto M. MARTINI, *op. cit.*, p. 100.

(79) Filippo DONINI, *Vita e Poesia di Sergio Corazzini*, Turin, De Silva, 1949, p. 53. En fait, je ne connais pas de réédition du *Règne du Silence*, qui date de 1891.

(80) Tristan KLINGSOR (ps. de Léon Leclère), *Shéhérazade*, Paris, Mercure de France, 1903.

(81) Cf. *supra*, note 32. On consultera aussi Sergio CORAZZINI, *Liriche*. Nuova edizione. Prefazione di Fausto M. Martini. Saggio introduttivo di Sergio Solmi. Milan, Naples, Ricciardi, 1959, notamment à la page xxii.

nous sert-il qu'on vienne parfois nous redire ce que de Samain, de Jammes et de Rodenbach est passé dans la poétique langueur» de son ami ? Dans une réédition récente⁽⁸²⁾ Stefano Jacomuzzi reprenait les mêmes noms et il y ajoutait ceux de Maeterlinck et de Guérin. On ne peut s'empêcher de penser aux *Quinze chansons* lorsqu'on lit *Sonata il bianco minore* :

Oh ! Sorelle, e, se non torna	O mes sœurs, s'il ne revient pas
Che faremo ...	Que ferons-nous ...
... se non torna più morremo ⁽⁸³⁾	... s'il ne revient pas, nous mourrons

S'arrêtant au *Rime del cuor morto*⁽⁸⁴⁾, Donini constate que dans les vers :

ostia che si spezzò prima d'avere	Hostie qui se brise avant d'avoir
toccato le labbra del sacrificante	touché les lèvres du sacrifiant ...

l'image de l'hostie se retrouve dans Laforgue, Rodenbach et Charles Guérin⁽⁸⁵⁾. Mais Corazzini l'avait rencontrée et saluée dans Govoni, en renvoyant à Samain. Un des «objets» dont parlait Gargiulo : l'orgue de Babarie apparaît à tout moment chez le ferrarais⁽⁸⁶⁾ : il inspire un poème au jeune romain qui, comme son ami romagnol, aime les cloches : on retrouve Rodenbach, surtout lorsque Govoni parle de *carillons*⁽⁸⁷⁾.

L'auteur de *Bruges-la-Morte* était particulièrement cher à Fausto-Maria Martini qui traduisit le roman et y mit en exergue une phrase du *Trésor des Humbles*⁽⁸⁸⁾, tirée de l'article sur Novalis : *Une vérité cachée est ce qui nous fait vivre*⁽⁸⁹⁾. Après avoir traduit cette épigraphe, il

⁽⁸²⁾ Sergio CORAZZINI, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Turin, Einaudi, 1969, qui contient en effet de nombreux poèmes qu'on ne trouve pas dans l'édition précédente.

⁽⁸³⁾ Éd. Ricciardi, p. 87 ; éd. Einaudi, p. 126.

⁽⁸⁴⁾ Ricciardi, pp. 24-25 ; Einaudi, p. 70.

⁽⁸⁵⁾ *Op. cit.*, p. 86.

⁽⁸⁶⁾ Cf. *Armonia in grigio e in silenzio, cit.*, pp. 7, 33, 56, 71, 79. CORAZZINI, *Per organo di Barberia*, éd. Ricciardi, pp. 90-91 ; Einaudi, p. 129.

⁽⁸⁷⁾ Le thème des cloches revient souvent sous la plume de Govoni cf. *Armonia*, etc., p. 23, *La Musica* : «Suonatine di guasti carillons».

⁽⁸⁸⁾ La citation se trouve dans *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 156. Notons qu'une autre traduction due à Piero Bianconi : *Bruges la Morte* a paru en 1955 dans la «Biblioteca universale» de Rizzoli à Milan (n° 900).

⁽⁸⁹⁾ Fausto Maria Martini (Rome, 14 avril 1886-13 avril 1831). Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*. Romanzo, Traduzione con prefazione di Fausto M. Martini, Rome, Voghera, s.d. (1907), p. v.

estimait que c'était là «le meilleur guide pour comprendre ce livre». Il confessait ainsi ses admirations premières et, dirais-je, durables. Marie-José Vanderlinden a rappelé tout ce que l'auteur de *Si sbarca a New York* devait au poète des *Serres chaudes* ⁽⁹⁰⁾. Mais Rodenbach aussi restait toujours présent dans la pensée du premier. Dans son journal de guerre que j'ai pu consulter sur le manuscrit, mais qui a été publié depuis, j'avais noté à la date du 11 décembre 1915 : «Le délire blanc ; la neige, glaciers de neige, poudre de neige. On imagine que par instants, par les changements de l'air, doivent lentement se dénouer les tintements de cloches en voix blanches qui annoncent la fin du monde ... Je me souviens de certaines descriptions de Rodenbach, mais combien et comment est plus vaste le tableau !» ⁽⁹¹⁾. Je pourrais citer d'autres exemples, qu'il me suffise de rappeler que la dernière en date des exégètes de Martini, Aurelia Acamo Bobbio a énuméré tout ce que le poète italien avait emprunté à notre compatriote : «[des motifs] tels que la mélancolie des heures qui sonnent à l'horloge du collège, le sentiment aigu et doux cependant des choses qui meurent, la ville état d'âme» ; certaines images aussi «les cierges qui saignent, les religieuses qui se meuvent, cherchant dans le cloître un peu de silence» ⁽⁹²⁾. On devrait citer tout l'article tant il énumère de similitudes, mais on ne pourrait s'empêcher d'ajouter que cette analyse n'est qu'une synthèse de ce qui avait été écrit auparavant.

«La ville état d'âme». Nous voici transportés à Florence : *Le Sorelle Materassi* de Palazzeschi ⁽⁹³⁾ s'ouvrent par une longue description de la cité du Lys et on pourrait disserter longuement sur la ville-personnage de l'auteur de *Roma* ⁽⁹⁴⁾ et *Il Doge* ⁽⁹⁵⁾. Mais tel n'est pas mon propos ; Madame Capiou-Laureys s'emploie d'ailleurs à approfondir ce sujet. Pour Palazzeschi aussi, un exégète a énuméré tout ce qu'il y avait de «réminiscences» dans sa poésie : «Le répertoire des lieux et des figures

⁽⁹⁰⁾ Marie-José VANDERLINDEN, «Fausto Maria Martini 'poète crépusculaire', *Disciple de Maeterlinck*», «Annales» (de la Fondation Maeterlinck), t. XI, 1965 [1966], pp. 7-31.

⁽⁹¹⁾ Fausto M. MARTINI. *Appunti di vita di guerra*, Milan, Mondadori, 1933, p. 78.

⁽⁹²⁾ Cf. son article sur F. M. Martini dans *I Contemporanei*, Milan, Marzorati, III, 1969, pp. 20-21.

⁽⁹³⁾ Aldo PALAZZESCHI, *Sorelle Materassi*, Florence, Valecchi, 1945, pp. 7-20, Aldo Palazzeschi (pseudonyme de Aldo Giurlani, Florence, 2 février 1885-Rome, 17 août 1974.

⁽⁹⁴⁾ *Id.*, *Roma*, Florence, Valecchi, 1953.

⁽⁹⁵⁾ *Id.*, *Il Doge*, Milan, Mondadori, 1967 (Narratori italiani, 161).

et des mots crépusculaires, tout se trouve dans la poésie de Palazzeschi, et, disséminé de-ci de-là, reparaît non seulement dans les poésies que l'on peut définir totalement crépusculaires. Les couvents, les cloîtres, les nonnes, par exemple ; les églises et les cloches, les cimetières, les cyprès, les saules pleureurs ; et puis les béguines, c'est-à-dire les vieilles desséchées qui, soit excès de moralisme soit complexe de timidité ou simple loi de leur nature, ont touché au terme de la vie sans en jouir»⁽⁹⁶⁾. Faut-il en dire davantage ? Un exemple peut-être sera significatif :

La gente passa e guarda	Les gens passent et regardent
Si ferma a mormorare	S'arrêtant en murmurant
Là, dentro quella casa	Là, dans cette maison
La gente è tutta morta,	Tout le monde est mort
Non s'apre mai quella porta	Jamais ne s'ouvre cette porte
Mai, mai, mai ... ⁽⁹⁷⁾	Jamais, jamais, jamais ...

Faut-il évoquer le nom de Maeterlinck ? Raymond Renard l'a déjà fait. L'ami des jeunes années, l'ami de toujours⁽⁹⁸⁾, Marino Moretti⁽⁹⁹⁾ est, sans doute, celui qui, parmi ses contemporains, a été le plus marqué par notre climat et par notre littérature. Tout comme l'émilien Govoni, ce romagnol n'était jamais venu en Belgique lorsque dans ses *Poesie scritte col lapis* il consacra une poésie à Bruges : *La Domenica di Bruggia*⁽¹⁰⁰⁾. Mais il serait étonnant qu'à l'heure où il écrivit ses vers il n'eût connu que l'article de Madame Cavallieri⁽¹⁰¹⁾ et pas la traduction de *Bruges-la-Morte* de Martini. Il est certain, de son propre aveu, qu'il

⁽⁹⁶⁾ Giorgio PULLINI, *Aldo Palazzeschi*, Milan, Mursia, 1965 (Civiltà letteraria del Novecento, Serie Profili, 10), p. 10.

⁽⁹⁷⁾ Aldo Palazzeschi, *Poemi*, Florence, Blanc, 1909, p. 96.

⁽⁹⁸⁾ Cf. *Via Laura*, cit *passim*. J'ai sous les yeux une lettre de Palazzeschi à Moretti du 26 mars 1965 qui montre qu'en soixante ans leur amitié était restée intacte.

⁽⁹⁹⁾ Marino Moretti est né à Cesenatico le 18 juillet 1885 et y est décédé dans la nuit de 5 au 6 juillet 1979.

⁽¹⁰⁰⁾ *Poesie scritte col lapis*, éd. cit., pp. 52-59.

⁽¹⁰¹⁾ En 1919, Moretti réunissait en un recueil ce qu'il considérait comme «le volume de ses poésies» (Milan, Trèves). Il y dit dans une note «ce poème ne fut pas écrit après la lecture des poètes Rodenbach et Max Elskamp comme en son temps les critiques le soupçonnèrent, mais après avoir lu les quelques notes de voyage de Mademoiselle Marianna Cavallieri dans la revue *La Donna* (1908) (*Poesie*, p. 258). Moretti a, en effet, trouvé un vers «*le romite alla preghiera*» dans Marianna CAVALLIERI, *Viaggiando in Olanda*. II ; Buen retiro. Da Bruges. «*La Donna*», IV^e année, n° 90, pp. 18-19.

avait lu Maeterlinck. Dans *Via Laura* il nous dit sa préférence pour les religieuses de Govoni «tellement plus affables que celles de Mooris (sic) Maeterlinck, qui nous paraissaient trop aristocratiques, qui nous intimidaient un peu parce que si nordiques et si légères comme nageant dans la nébulosité du mystère»⁽¹⁰²⁾. Selon son dire, le *barone Cedro* (Palazzeschi) lui apportait toujours quelque primeur de choix pour aboutir : «à la ligne d'arrivée de l'apothéose funèbre d'Enotrio⁽¹⁰³⁾ à moitié abasourdi par la tiédeur humide, certainement malsaine, des serres chaudes de Maeterlinck». Ils allèrent au Cabinet Vieusseux demander comment on devait prononcer le nom de notre compatriote : la réponse fut Maeterlincke⁽¹⁰⁴⁾.

Raymond Renard ne convainc pas quand il découvre une influence maeterlinckienne dans la *Domenica delle recluse*⁽¹⁰⁵⁾. Je pense davantage à Rodenbach :

Dimanche : un pâle ennui d'âme ...⁽¹⁰⁶⁾

La grandeur du dimanche et son morose ennui⁽¹⁰⁷⁾

Tristesse du dimanche où s'affligent les cloches⁽¹⁰⁸⁾

C'est certainement au *Règne du Silence* qu'est empruntée l'atmosphère de *spleen* qui enveloppe toute la partie du recueil intitulée *Le Domeniche*.

Domenica
Chinar la testa che valle
E che val nuova fermezza
Io sento in me la tristezza
del giorno domenicale⁽¹⁰⁹⁾

Dimanche
A quoi bon courber la tête
A quoi bon fermeté nouvelle
Je sens en moi la tristesse
Du jour dominical

Ce quatrain est repris au début du poème *La Domenica di Bruggia* qui appelle irrésistiblement le souvenir de Rodenbach :

⁽¹⁰²⁾ *Via Laura*, cit., p. 274.

⁽¹⁰³⁾ C'est sous le pseudonyme d'Enotrio Romano que Carducci publia ses premiers vers.

⁽¹⁰⁴⁾ *Id.*, p. 261.

⁽¹⁰⁵⁾ Raymond RENARD, *Maurice Maeterlinck en Italie. Renommée en influence*, Paris-Bruxelles, Marcel Didier, 1959 (Essais et critiques), p. 186 ; *Poesie scritte col lapis*, cit., pp. 60-63.

⁽¹⁰⁶⁾ Georges RODENBACH, *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891, *Les cloches du dimanche*, I, p. 111.

⁽¹⁰⁷⁾ *Id.*, IV, p. 117.

⁽¹⁰⁸⁾ *Id.*, XIV, p. 138.

⁽¹⁰⁹⁾ *Poesie scritte col lapis*, cit., p. 33.

... del giorno crepuscolare
nel quale l'anima prova
il bisogno di una nuova
solitudine e di andare

di andare fino a Bruggia
fino al vecchio beghinaggio
per veder un paesaggio
lagunare che si adugia ⁽¹¹⁰⁾

... du jour crépusculaire
dans lequel l'âme éprouve
le besoin d'une nouvelle
solitude et d'aller

et d'aller jusqu'à Bruges
jusqu'à l'ancien béguinage
pour y voir un paysage
lagunaire qui s'étirole

Quand il publia un choix de ces poèmes, qu'il voulait considérer comme «le recueil de ses poésies», Moretti disait que la *Domenica di Bruggia* n'avait pas été écrite après la lecture de Rodenbach et d'Elskamp ⁽¹¹¹⁾ comme, en son temps, les critiques le soupçonnèrent, mais après avoir lu les notes de voyages de Mademoiselle Marianna Cavallieri dans la revue «La Donna» ⁽¹¹²⁾.

Je ne mettrai pas en doute cette affirmation. Ce qui est certain c'est que l'attrait du Nord qui avait joué sur Praga, De Amicis, Marianna Cavallieri et d'autres amena Moretti à réaliser en 1925 «un rêve longtemps caressé» ⁽¹¹³⁾. Il s'en vint donc à Bruges et quelques années plus tard il publiait un roman *La Casa del Santo Sangue* ⁽¹¹⁴⁾ où l'on retrouve, une fois encore, la «ville état d'âme» et où la plupart des thèmes chers aux crépusculaires se bousculent. Nous sommes en 1930 et je reviendrai sur cette date.

Rodenbach, Elskamp, Maeterlinck. Il est un poète que la critique ne cite guère et qui pourtant allait influencer un autre ami de Moretti : Guido Gozzano. Aux «poètes à l'ombre de Méduse» Graf recommandait la lecture de l'*Anthologie des Poètes d'aujourd'hui* de Van Bever et Léautaud ⁽¹¹⁵⁾. C'est sans doute dans ce florilège que Gozzano ⁽¹¹⁶⁾ a trouvé quelques motifs qui rappellent nos compatriotes. Giuseppe Fari-

⁽¹¹⁰⁾ *Id.*, p. 52.

⁽¹¹¹⁾ Au cours d'une conversation, Ungaretti (8 février 1950) avait insisté sur l'influence d'Elskamp sur les crépusculaires : j'avoue qu'elle ne me paraît pas évidente.

⁽¹¹²⁾ Cf. *supra*, n. 101.

⁽¹¹³⁾ Lettre privée du 12 septembre 1937.

⁽¹¹⁴⁾ Marino MORETTI, *La casa del Santo Sangue*, Milan, Mondadori, 1930.

⁽¹¹⁵⁾ Adolphe VAN BEVER et Paul LÉAUTAUD, *Poètes d'aujourd'hui*, 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie, Paris, Mercure de France, 1900. Par la suite cet ouvrage parut en trois volumes.

⁽¹¹⁶⁾ Guido Gustavo Gozzano (il tenait à son double prénom) était né à Turin le 10 décembre 1883, il mourut lui aussi de phtysie, à Agliè Canavese le 9 août 1916.

nelli a cité quelques vers du poème : *Ah ! vous êtes mes sœurs* ⁽¹¹⁷⁾ et d'autres extraits de *Béguinage flamand* ⁽¹¹⁸⁾. Il est certain que

Non amo che le cose Je n'aime que les choses
che potevano essere e non sono qui pouvaient être et n'ont pas été
state ⁽¹¹⁹⁾

sont un écho de

Ames à qui le bruit fait mal ; dont l'amour n'aime
Que ce qui pouvait être et n'aura pas été ⁽¹²⁰⁾

Le critique rappelle ⁽¹²¹⁾ que ces derniers vers se trouvent dans une lettre à Amalia Guglielminetti du 23 décembre 1907 ⁽¹²²⁾, où est ébauché *Il Richiamo* qui deviendra plus tard *Cocotte*. Ce qui est plus séduisant, me semble-t-il, c'est que c'est Grégoire Le Roy qui a donné au turinois le point de départ de *La bella del Re* ⁽¹²³⁾. *Le passé qui file* ⁽¹²⁴⁾ :

La vieille et son rouet
Parle de vieilles, vieilles choses ...

suscite le personnage de Ciaramilla. Pourtant si, comme le souligne Farinelli, l'ironie, la parodie chère au poète italien l'éloigne de notre compatriote, il n'en est pas moins vrai que les deux métriques s'apparentent dans un rythme de chanson populaire. D'autre part, le troisième panneau du triptyque *Alle soglie* ⁽¹²⁵⁾ évoque *La dernière visiteuse* ⁽¹²⁶⁾ tout comme *Una risorta* ⁽¹²⁷⁾, *Convito* ⁽¹²⁸⁾ nous livrent l'écho de *Celle d'autrefois* ⁽¹²⁹⁾ et de *Les portes closes* ⁽¹³⁰⁾.

⁽¹¹⁷⁾ *Storia e poesia dei crepuscolari*, cit., p. 344. Georges RODENBACH, *Le règne du silence*, cit., pp. 203-204.

⁽¹¹⁸⁾ Georges RODENBACH, *La jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886, pp. 83-86.

⁽¹¹⁹⁾ *Cocotte* dans *Poesie e prose*, cit., p. 153.

⁽¹²⁰⁾ *Le règne du silence*, cit., p. 213.

⁽¹²¹⁾ Giuseppe FARINELLI, op. cit., p. 344.

⁽¹²²⁾ *Lettere d'amore* di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti. Prefazione note di Spartaco Asciamprener, Milan, Garzanti, 1951, 77-78.

⁽¹²³⁾ *Poesie e prose*, cit., 74-76.

⁽¹²⁴⁾ Grégoire LE ROY, *La Chanson du Pauvre*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 99. Il est peu probable en effet que Gozzano ait connu les recueils antérieurs.

⁽¹²⁵⁾ *Vol. cit.*, pp. 115-116.

⁽¹²⁶⁾ *Vol. cit.*, pp. 156-157.

⁽¹²⁷⁾ *Vol. cit.*, pp. 160-164.

⁽¹²⁸⁾ *Id.*, pp. 111-112.

⁽¹²⁹⁾ *Vol. cit.*, pp. 106-107.

⁽¹³⁰⁾ *Id.*, pp. 112-113.

L'historien du crépuscularisme évoque tous les modèles qui ont inspiré Gozzano : Francis Jammes, Charles Guérin, Jules Laforgue, Camille Mauclair, Albert Samain, Jean Moréas, Henri de Régnier ⁽¹³¹⁾. Il omet Maeterlinck. Sans doute pour ne pas donner tort à Calcaterra qui voyait dans *Le farfalle* ⁽¹³²⁾ un poème écrit «après une longue contemplation comme le prouve son cahier de notes vibrantes d'admiration pour la nature». Raymond Renard a montré, avec pertinence, que nombre de ces notes ne sont en réalité qu'un ensemble d'extraits de *l'Intelligence des Fleurs* ⁽¹³³⁾. Madame Martin estime qu'il ne faut pas exagérer l'importance des «Flamands» sur l'œuvre du poète turinois ⁽¹³⁴⁾. Mais peut-on négliger le témoignage de Renato Gozzano qui reconnaissait que son frère avait été un «fréquentateur attentif et assidu de toute l'œuvre de M. Maeterlinck par affinité de pensée et sensibilité poétique ? Il approfondit aussi Le Roy et Rodenbach. De ce dernier il eut une prédilection particulière pour les œuvres les plus typiques et les plus personnelles, c'est-à-dire *La jeunesse blanche* et *Le règne du silence*» ⁽¹³⁵⁾.

Gianelli ⁽¹³⁶⁾ a été fort négligé jusqu'en ces dernières années : Giuseppe Farinelli, qui a pris la louable initiative de rééditer les crépusculaires, nous a donné une excellente édition des *Poésies complètes* ⁽¹³⁷⁾. Carlo Calcaterra avait indiqué une parenté entre certains vers de son ami et ceux de Pascoli ⁽¹³⁸⁾ ; l'éditeur pour sa part, mit en tête des affinités : Maeterlinck, Pascoli et Graf. Mais, sans aucun doute, cette parenté était-elle médiate : les liens qui unissaient «Gianellino» ⁽¹³⁹⁾ à Gozzano, leur dérivation commune de Graf expliquent ce qui est crépusculaire dans la mince production de l'auteur de *Mentre l'esilio*

⁽¹³¹⁾ *Op. cit.*, pp. 342-343.

⁽¹³²⁾ Dans les notes à l'édition des *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, Milan, Garzanti, 1948, p. 1260.

⁽¹³³⁾ Raymond RENARD, *op. cit.*, p. 174 sqq. Il y aurait quelque cruauté à reprendre ici cette démonstration irréfutable.

⁽¹³⁴⁾ Henriette MARTIN, *Guido Gozzano*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Montpellier, XXIX), p. 143.

⁽¹³⁵⁾ Lettre privée du 17 juin 1954.

⁽¹³⁶⁾ Giulio Gianelli (Turin, 7 octobre 1879-Rome, hôpital de la Consolation 27 juin 1914).

⁽¹³⁷⁾ Giuseppe FARINELLI, *Tutte le poesie di Giulio Gianelli*, Milan, Istituto di Propaganda Libraia, 1973 (La Corona d'Argento. Serie «Testi»).

⁽¹³⁸⁾ Cf. Carlo CALCATERRA, *Con Guido Gozzano*, etc. *cit.*, p. 133.

⁽¹³⁹⁾ Cf. Carlo CALCATERRA, *Con Guido Gozzano*, *cit.*, pp. 127-140, «Gianellino».

dura ⁽¹⁴⁰⁾. Selon Farinelli d'ailleurs «Gianelli a été bien peu crépusculaire» ⁽¹⁴¹⁾ dans l'acception habituelle du terme. Je ne m'arrêterai pas à l'œuvre restreinte de Carlo Vallini ⁽¹⁴²⁾ même si elle est de qualité. Les essais théâtraux qui n'ont pas été republiés ou sont même restés inédits comme *Ecce Homo* ⁽¹⁴³⁾ révéleraient des similitudes avec les poètes décadents et plus particulièrement Maeterlinck. Quant à Carlo Chiaves ⁽¹⁴⁴⁾ que Borgese avait uni, dans son fameux article, à Moretti et à F. M. Martini il est, sans aucun doute, celui qui a le moins subi l'influence des décadents cisalpins ; si quelque trait rappelle Laforgue, Jammes ou Rodenbach, le turinois s'écarte d'eux sur plus d'un point. Ce qui fait de lui un «crépusculaire solitaire» c'est, sans doute, son amitié avec Gozzano qui a pu en quelque sorte déteindre sur l'auteur de *Sogno e ironia* ⁽¹⁴⁵⁾, considéré, à juste titre, par Galletti comme un des meilleurs recueils du «mouvement» ⁽¹⁴⁶⁾.

Je n'ai examiné, au cours de cet entretien, que les principaux représentants d'une «école» qui eut de nombreux épigones ; j'aurais pu parler de Nino Oxilia, de Guelfo Civinini, l'aîné de tous, de Tito Marrone ; d'un Diego Valeri, dont les premiers recueils, répudiés par la suite en grande partie, ont un coloris nettement crépusculaire. Dirais-je que certains ont vu en Montale ⁽¹⁴⁷⁾ un continuateur de la tendance ?

Ceci nous conduirait à affirmer que cette littérature si proche de la «fin de siècle» se prolonge jusqu'à nos jours, alors que Marie-José Vanderlinden situait la mort de cette «école poétique» en 1914. Mais dans un article, repris plus tard dans *I grilli di Pazzo Pazzi*, Moretti nous a fixé lui-même la date de la *Fine serena del crepuscolarismo* ⁽¹⁴⁸⁾ : *La Casa del Santo Sangue* (1930), puisque dans *Bruges la risvegliata* il

⁽¹⁴⁰⁾ Giulio GIANELLI, *Mentre l'esilio dura*, Turin, Streglio, 1904.

⁽¹⁴¹⁾ *Tutte le poesie*, cit., p. 45.

⁽¹⁴²⁾ Carlo Vallini (Milan, 18 juillet 1885-11 décembre 1920). Invalide de guerre, il ne put donner toute sa mesure. Cf. *Un giorno e altre poesie*, cit.

⁽¹⁴³⁾ J'ai pu en consulter le manuscrit chez Carlo Calcaterra.

⁽¹⁴⁴⁾ Carlo Chiaves (Turin, 1883-16 mai 1919).

⁽¹⁴⁵⁾ Cf. Carlo CHIAVES, *Tutte le poesie edite e inedite*. Edizione integrale a cura di Giuseppe Farinelli, Milan, Istituto di Propaganda Libraia, 1971 (La Corona d'Argento. Serie «Testi»).

⁽¹⁴⁶⁾ Alfredo GALLETI, *Il Novecento*, cit., p. 332.

⁽¹⁴⁷⁾ Je renvoie à Nino Tripodi, *I Crepuscolari*, cit. Dans une autre conversation (11 février 1950) Ungaretti estimait que Montale «dernier disciple de Pascoli, est crépusculaire».

⁽¹⁴⁸⁾ Cf. *supra*, n. 45.

écrit, en 1938 : «pendant un moment, j'ai cru vraiment que c'étaient les béguines-peintres du xx^e siècle, à Bruges, réveillée après la guerre, et la Grande Dame elle-même qui s'y connaît en peinture moderne, qui closent un chapitre de la littérature italienne»⁽¹⁴⁸⁾. Je pourrais arrêter mon propos à cet enregistrement d'un acte de décès. Mais permettez-moi de pasticher Banville : Encore un mot et j'ai fini⁽¹⁴⁹⁾. Au cours de ce rapide survol, trop incomplet à mon gré et certainement insuffisant au vôtre, je me suis efforcé de montrer ce que les crépusculaires devaient à leurs devanciers de la fin du siècle, aux Français et surtout à nos compatriotes. Mais le dessein qui nous réunit est, me semble-t-il, plus vaste. Il s'efforce de dégager un lien entre littérature et beaux-arts. Les poètes dont je vous ai parlé entretenaient peu de rapports avec les peintres : l'amitié qui liait Palazzeschi – et donc, dans une certaine mesure, Moretti –⁽¹⁵⁰⁾ à De Pisis dépasse notre sujet. Le peintre ferrarais est, de loin, le cadet des deux écrivains : il est le contemporain de Montale. Mais il est un détail qui a son importance. Dans *Via Laura*, Marino Moretti consacre un chapitre à *Magister Adolphus* ou *La tablette de buis*⁽¹⁵¹⁾. Adolphus n'est autre que le graveur Adolfo de Karolis qui était l'illustrateur attitré de D'Annunzio. «Nombre d'années, écrit-il, avant que ne vissent à la mode les «bois» et qu'ils devinssent eux aussi banals, ce jeune homme (Moretti lui-même) rêva d'être illustré, mieux, décoré ainsi. Son art aurait dû être un jour interprété par le «frère xylographe» avec des symboles et des devises et des hiéroglyphes et des figurines, de toute l'espèce mythologique, mais gravés, prenons-y garde, *sur bois*. On ne pouvait admettre que la tablette de buis, aussi à cause du souvenir des haies aristocratiques de buis, et de la douce amertume, dont on faisait grand usage, alors, au Parnasse»⁽¹⁵²⁾. Le poète en herbe alla donc heurter à l'huis du graveur et lorsque parut *Fraternità*⁽¹⁵³⁾, le livre était orné d'une couverture de De Karolis. Mais déjà Govoni l'avait précédé car le volume *Le Fiale* était agrémenté de dessins du même artiste. Je n'ai malheureusement pas pu voir toutes les éditions originales de cette époque. Je sais que

(149) Théodore DE BANVILLE, *Le Baiser*, scène finale.

(150) Cf. Marino MORETTI, *Il Libro degli Amici*, Milan, Mondadori, 1960 (Narratori italiana, 69). *De Pisis in viaggio*, pp. 279-293. Ce volume est également important pour l'histoire du crépuscularisme.

(151) *Via Laura*, cit., pp. 222-238.

(152) *Id.*, pp. 222-223.

(153) Marino MORETTI, *Fraternità*, Milan-Palermo-Naples, Sandron, s.d. [1905].

beaucoup étaient ornementées. Le style des gravures ne variait guère, quel que fût leur auteur : ce fut Zanelli qui exécuta les dessins du *Leonardo de Vinci* de Moretti e Cazzamini Mussi ⁽¹⁵⁴⁾ : ses illustrations n'auraient en rien juré avec les œuvres exposées naguère pour évoquer notre symbolisme pictural ⁽¹⁵⁵⁾.

Il me semble que le lien que j'ai essayé d'établir entre les crépusculaires et l'art «fin de siècle» se trouve resserré par cette constatation. Je souhaite que d'autres exemples que ceux que j'ai pu rassembler viennent confirmer mon point de vue.

⁽¹⁵⁴⁾ Francesco Cazzamini MUSSI et Marino MORETTI, *Leonardo da Vinci*. Poema drammatico in IV Atti, Disegni di C. F. Zanelli, Milan, Baldini e Castoldi, 1909.

⁽¹⁵⁵⁾ *Le symbolisme en Europe* (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, janvier-mai 1976) après Rotterdam et avant Baden-Baden et Paris et surtout *Le symbolisme en Belgique*, Casino de Knokke, 23 juin-1^{er} septembre 1974.

gustave moreau : du symbolisme à l'abstraction

Ces mots pourraient servir à un manifeste pour l'Art Nouveau : «L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques». Ils furent écrits par Gustave Moreau sur la fin de sa vie. Le peintre, cependant, ne connut certainement pas les premières créations de l'Art Nouveau, même si l'escalier en courbes qui relie les deux grandes salles du Musée qu'il fit construire en 1895 pour abriter à titre posthume son atelier est très typique de cette époque.

L'œuvre de Gustave Moreau est, à bien des égards, précurseur de l'Art Nouveau. Chez quel autre peintre, en effet, trouverait-on aussi tôt plus d'arabesques et d'entrelacs amoureuxment tracés, d'ibis, de cygnes et de flamants aux cous contournés, d'iris et de lys, de femmes-fleurs et de femmes-oiseaux, de recherche décorative dans la profusion du détail gratuit, au point de se voir accuser par son ancien ami Degas de vouloir «rénover l'art par la bijouterie» ?

Pourtant on chercherait en vain un lien tangible de causalité entre le «symbolisme» de Moreau et l'éclosion de l'Art Nouveau. Tout au plus quelques indices qui ne se transforment pas en preuves. Plusieurs fois invité en Belgique pour y exposer ses œuvres – dès 1864 – et surtout, avec insistance, par Octave Maus à partir de 1887 pour figurer au Cercle des XX, il refusa à chaque fois sous prétexte qu'il n'avait aucun ouvrage à prêter. Le jeune Khnopff lui-même, si admiratif de Moreau, s'essaya à l'entraîner à Bruxelles, sans succès. Moreau était un homme secret, méfiant et fier : exposer, c'était s'exposer à la critique, et il en avait trop souffert jusqu'en 1880, dernière année où il présenta quelques œuvres au Salon de Paris. En outre, aller en Belgique – où il avait fait un pèlerinage en 1888 pour admirer les chefs-d'œuvre de Bruges, Anvers, Malines, Gand, Bruxelles –, c'était vouloir se comparer aux Van Eyck, Memling et autres dieux de la peinture : il avait reproché à son vieil ami Fromentin d'avoir essayé d'expliquer ces «Maîtres d'autrefois» alors qu'il fallait se contenter de les admirer et de

les aimer sans réserve. En acceptant d'être davantage ouvert à la demande du public et de ses admirateurs, Moreau aurait pu sans doute jouer dans la genèse de l'Art Nouveau le rôle d'un Burne-Jones – en quelque sorte son alter ego britannique, et le seul artiste contemporain dont Moreau ait accroché une reproduction des œuvres dans son appartement – qui fut un des initiateurs de la veine Outre-Manche de l'Art Nouveau. On retiendra néanmoins que des artistes comme Khnopff, Delville, Toorop, qu'on peut qualifier de peintres Art Nouveau, empruntèrent souvent leurs sphinx et leurs têtes coupées à Moreau dont ils connaissaient l'œuvre par des photographies.

Gustave Moreau reste un peintre mystérieux. Durant sa vie, il connut le succès auprès d'une élite soigneusement choisie. Huysmans, Jean Lorrain, le jeune Marcel Proust, les poètes symbolistes et parnassiens le célébraient chacun à sa manière et selon ses fantasmes personnels. Au début du siècle, le relais fut un moment pris par André Breton et la génération surréaliste (1). Et puis, le «purgatoire», jusqu'à 1960. Il fut quasiment oublié des historiens de l'art pendant un demi-siècle, comme si la critique d'art voulait se rédimer d'avoir oublié un peu plus tôt de signaler l'importance des impressionnistes. Curieuse histoire du goût en matière d'histoire de l'art. Moreau fut redécouvert en même temps, ou à peine avant, qu'on remettait à jour les Préraphaélites anglais, l'Art Nouveau, la littérature fin-de-siècle. Son Musée, longtemps déserté, retrouva ses visiteurs et son œuvre peint et dessiné – ou plutôt son atelier, car ses œuvres achevées, vendues de son vivant, sont hors du Musée de la rue de La Rochefoucauld – fut à nouveau admiré, commenté (2).

Ce Musée, rempli de 1200 peintures ou aquarelles, 5000 dessins, sans compter encore autant d'études en réserve, continue à surprendre. De vastes tableaux inachevés en couvrent les murs et rattachent Moreau à la tradition romantique de Delacroix et de Chassériau. Des études plus petites, faites pour lui-même, montrent ses audaces coloristes qui en font un précurseur des Fauves, dont il fut aussi le professeur. Ses dessins, ses ébauches peintes constituent un véritable laboratoire pour étudier la genèse du tableau chez un peintre qui croyait travailler, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme Michel-Ange ou Poussin, dont il se voulait le continuateur, et qui persistait à «faire»

(1) André BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 363.

(2) Le musée Gustave Moreau est situé 14 rue de la Rochefoucauld, 75009 Paris.

de la peinture d'histoire alors que cette discipline était condamnée par les peintres réalistes et impressionnistes.

Plus étonnantes encore sont certaines peintures de caractère non figuratif qui restèrent longtemps préservées des regards, car reléguées dans un placard peu accessible. Il y en a une trentaine, et quelques autres encore, disséminées par-ci par-là dans les autres salles du Musée. Elles ne furent mentionnées dans le catalogue du Musée qu'à partir de 1966 sous le titre peu compromettant d'ébauches. Dès le début du siècle, cependant, quelques initiés les avaient remarquées, et y avaient vu bien autre chose que des ébauches ou des essais de couleurs. Le conservateur du Musée de Luxembourg, équivalent 1900 de notre Musée d'art moderne, signalait dès 1899 «certaines pochades en apparence incompréhensibles, quelques tons fortuitement rapprochés sur une palette ou juxtaposés sur un panneau» et ajoutait : «Gustave Moreau recueille soigneusement ces notations volontaires ou imprévues, les complétant dans le sentiment qu'elles évoquent, voyant de ses yeux lucides se dégager lentement la forme de son rêve, ainsi que, la nuit, de ces cercles d'or, d'améthyste ou de topaze qui se mêlent et se brouillent dans l'ombre de nos yeux fermés, se dégagent peu à peu les formes d'un songe, éclos sous l'impression qu'ils ont fait naître» (3). Robert de Montesquiou, parlant du Musée, rappelait en 1906 la volonté de son créateur «de ne rien exclure, et par l'exhibition de telles feuilles ou certains panneaux dénués de sens pour le public, de renseigner les artistes et les curieux sur les audaces de Moreau, sur son droit de rivaliser avec des coloristes réputés pour outranciers, voire de les surpasser dans ce qu'on tient pour leurs excès, de renseigner enfin sur ses procédés de travail» (4). Sans aucun doute, les coloristes outranciers auxquels R. de Montesquiou faisait allusion sont les Fauves qui venaient de se révéler quelques mois auparavant au Salon d'Automne de 1905, et qui comptaient au reste dans leurs rangs plusieurs anciens élèves de Moreau à l'École des Beaux Arts, Matisse, Rouault, Marquet, Manguin.

Puis, pendant plus d'un demi-siècle, on n'entendit plus parler de Moreau ni de ses «abstraites» qu'avaient cependant certainement vus les

(3) Léonce BÉNÉDITE, *Deux idéalistes : Gustave Moreau et E. Burne-Jones*, in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 avril 1899, p. 285.

(4) Robert DE MONTESQUIOU, *Préface de l'Exposition Gustave Moreau*, Paris, 1906, p. 29.

élèves, à commencer par Rouault, premier conservateur du Musée Gustave Moreau : certains des tableaux de Moreau anticipent, à s'y méprendre, les œuvres de Rouault (n° 856, 857, 904 du Musée). Il fallut, en effet, attendre 1960 pour que quelques critiques ou peintres commencent à remémorer ces peintures, opposant généralement la carrière officielle de Moreau à son aventure secrète et posant la vraie question : en exécutant, vingt ans avant Kandinsky ou Kupka, des tableaux abstraits, à quoi pensait donc Gustave Moreau. Et d'y répondre aussitôt : non, vers 1890, le maître si précis, si précieux qu'était Moreau, membre de l'Institut – le premier abstrait à y être élu fut Hans Hartung en 1977 –, professeur à la très sérieuse École des Beaux Arts aux côtés de Bonnat et de Gérôme, ne pouvait commettre des œuvres abstraites, ou alors c'était inconsciemment, par inadvertance (5).

L'ABSTRACTION CHEZ GUSTAVE MOREAU

1910 est l'année de la naissance officielle de l'art abstrait avec une aquarelle de Wassily Kandinsky, aboutissement d'une longue démarche intellectuelle vigoureusement décrite dans des livres qui constituent de véritables corps de doctrine, *Du Spirituel dans l'art* (1912) et *Regards sur le passé* (1913). Peintre essentiellement paysagiste jusqu'alors, Kandinsky cherchait, à cette époque, de nouveaux moyens d'expression et se livrait, à travers ses *Impressions*, ses *Improvisations* et ses *Compositions*, à des tentatives picturales dans lesquelles on perçoit assez bien le passage du figuratif au non-figuratif.

Chez Moreau, certaines peintures ou aquarelles abstraites sont à l'évidence des essais de mise en place des masses colorées, et l'on y devine plus ou moins distinctement les formes de tableaux connus. Nous ne nous y attarderons pas, car beaucoup de peintres ont fait de tels essais de palette pour mesurer les effets de valeurs et de colorations. Les tableaux que nous appelons abstraits ne paraissent être en rapport

(5) Julien ALVARD, *Présentation de l'Exposition Antagonismes*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, fév. 1960. Voir aussi l'article du peintre abstrait américain Paul JENKINS, *Gustave Moreau : Moot grand father of abstraction*, in *Art News*, déc. 1961. D'après le critique anglais Denys Sutton, directeur de la revue *Apollo*, Nicolas de Stael aurait professé une intense admiration pour Gustave Moreau et il projetait même, vers la fin des années 40, d'écrire un essai sur Moreau dont il appréciait surtout le sens de la couleur : cf. D. SUTTON, *The French Symbolists*, in *Financial Times*, 20 juin 1972.

avec aucun tableau figuratif. Et Moreau n'a pas utilisé pour ce type de composition le premier support venu : bien que de dimensions restreintes, ces abstraits (n° 1133 à 1154 du catalogue) sont peints à l'huile sur des toiles soigneusement préparées ou sur des panneaux de bois ou de carton. La surface du tableau est entièrement couverte, la matière s'y répandant en taches vives ou en coulées lyriques qui font penser aux premières huiles de Hartung. Des essais de palette, enfin, existent et ont été remisés dans les réserves. Par contre, les peintures abstraites ont été, dès la création du musée, soigneusement encadrées de moulures dorées.

Il faut donc bien admettre l'existence autonome de ces abstraits, les analyser en tant que tels et ne plus refuser de les voir comme autre chose que ce qu'ils sont.

DEUX ITINÉRAIRES PARALLÈLES : MOREAU ET KANDINSKY

Gustave Moreau a laissé de nombreuses notes, jetées rapidement sur le papier et recopiées depuis dans des *Cahiers* à peu près inédits. Homme solitaire, il y explique le sens de ses œuvres, ses initiatives, ses goûts. Certaines assertions pourraient d'ailleurs justifier le sentiment que les abstraits ne pourraient constituer qu'une phase préparatoire de l'œuvre achevée : « Bien établir avant de commencer une toile, écrit-il, le mode de valeurs et de colorations. Réduire les colorations d'un tableau de plus en plus de façon à n'avoir que deux ou trois colorations au maximum, bien déterminer les dominantes. Réduire toutes les harmonies à des camaïeux (vigoureux et très variés de couleurs). Regarder les tableaux à l'envers pour bien se rendre compte des valeurs dont le sujet, les objets représentés, l'aspect du tableau vous détournent toujours »⁽⁶⁾. L'artiste ne fait là que rappeler une vénérable coutume d'atelier, courante dès la Renaissance et transmise de génération en génération : le très académique Bonnat, qu'on ne saurait guère suspecter d'audace, avait retourné le portrait du Président Fallières qu'il était en train de peindre pour mieux apprécier les rapports de couleur. Mais Kandinsky lui-même n'eut-il pas la révélation de l'abstraction en voyant un jour, de retour à son atelier « un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure » dont il perça le

⁽⁶⁾ Archives du Musée Gustave MOREAU, *Cahier Noir grand format, in fine.*

secret en s'en rapprochant et en découvrant «que c'était un de ses tableaux qui était appuyé au mur sur le côté» (7). Qui sait si un jour Moreau ne ressentit pas le même sentiment d'émerveillement devant un rapprochement inopiné de couleurs qu'il décida alors de conduire jusqu'à son terme. Kandinsky avoue, de son côté, que «les sensations de couleurs sur la palette se convertirent en expériences spirituelles» (8).

A rapprocher les itinéraires intellectuels et artistiques de Moreau et de Kandinsky, on découvre en effet bien des attitudes et pensées parallèles face au problème qui les obsédait l'un et l'autre : la finalité de l'œuvre d'art.

Ils étaient tous deux profondément spiritualistes, voire mystiques – comme le furent, au reste, d'autres pionniers de l'art abstrait : Mondrian, Kupka, Hartung. Moreau lance une véritable invocation à l'art, lyrique à souhait : «O noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination, et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps. C'est la langue de Dieu» (9). Pour Kandinsky, l'art est également sacré, il doit refléter l'expérience intime de l'artiste, il est ferment spirituel : «La main est inconsciemment et inconditionnellement soumise à l'âme, et l'artiste ne s'estime pas satisfait avant que son dessin ne soit l'expression exacte de ce qu'il contemple avec les yeux de l'âme» (10).

Aussi, pour les mêmes raisons, mettent-ils l'un et l'autre Rembrandt à la toute première place. Moreau conseille à ses élèves de copier les Rembrandt du Louvre : «Il y a des heures où l'on donnerait tout pour la boue de Rembrandt» confie-t-il au jeune Rouault (11). Il cherche à percer par quels moyens picturaux ce maître a pu réussir tant de chefs-d'œuvre : «Je me suis essayé à mettre de la pourpre et de la richesse colorée dans une œuvre à la Rembrandt et j'ai pu me convaincre qu'il était impossible de faire entrer quoi que ce soit comme coloration, comme ton, dans cette harmonie mélancolique sans en détruire toute la

(7) W. KANDINSKY, *Regards sur le passé*, traduction J.-P. Bouillon, Paris, 1974, p. 109.

(8) *Ibidem*, p. 116.

(9) Archives du Musée Gustave MOREAU, *Cahier Noir grand format*, p. 88.

(10) W. KANDINSKY, *de l'artiste*, 1916, in *Kandinsky. Trente peintures des musées soviétiques*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1979, p. 22.

(11) G. ROUAULT, *Souvenirs intimes*, Paris, 1926, p. 50.

poésie profonde et intime. Quelle sublime logique que celle du génie. Dieu est là»⁽¹²⁾. A l'Ermitage, un étudiant en droit, Kandinsky, est bouleversé par les toiles de Rembrandt : «La grande séparation du clair-obscur, la fusion des tons secondaires dans les grandes parties et le fondu de ces tons dans ces parties (...). Je vis que chaque grande surface ne contenait en elle-même rien de féérique, que chacune de ces surfaces dévoilait d'emblée son origine sur la palette, mais que leur opposition avec d'autres surfaces leur conférait effectivement une puissance surnaturelle, si bien qu'au premier coup d'œil il semblait incroyable qu'elles puissent avoir leur origine sur la palette»⁽¹³⁾.

La place prééminente de la couleur est revendiquée par les deux artistes. Moreau à ses élèves : «La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée». Dans une réflexion sur les styles en peinture, il met en avant «l'abstraction de ton» chez Rembrandt et Rubens et observe que «même chez Rubens, coloriste excessif, le ton est abstrait, il n'a pas sa véritable qualité d'imitation et de nature»⁽¹⁴⁾. Kandinsky, qui se sentait davantage «à l'aise dans le domaine de la couleur que dans celui du dessin» en faisait le principal levier d'action de l'œuvre peinte sur l'âme du spectateur et élaborait, en s'appuyant sur une citation de Delacroix, tout un système de correspondances entre les couleurs, les formes et les sons.

LE PASSAGE À L'ABSTRACTION

Il revient à Kandinsky d'avoir le premier franchi, au terme d'une démonstration impeccablement menée – avant d'être peintre, il était professeur –, le pas de l'abstraction et d'avoir délibérément éliminé du tableau toute forme réaliste pour permettre à l'élément abstrait de triompher.

Les propos de Moreau sont beaucoup plus ambigus et sa pensée reste bien en retrait par rapport à celle de Kandinsky. En outre, il ne disposait ni de la facilité d'écrire ni des schèmes de raisonnement nécessaires à l'expression écrite qu'on trouve chez le peintre russe. Pourtant, à le lire, on sent chez Moreau la volonté latente de se libérer des chaînes de la tradition.

⁽¹²⁾ Archives du Musée Gustave MOREAU, *Cahier Noir grand format*, p. 95.

⁽¹³⁾ W. KANDINSKY, *Regards sur le passé*, op. cit., p. 102.

⁽¹⁴⁾ Archives du Musée Gustave MOREAU, *Cahier Noir grand format*, p. 85.

A maintes reprises reviennent sous sa plume les mots «abstrait», «abstraction», dans un sens certes différent de celui de Kandinsky : «Une chose domine chez moi, écrit-il, l'entraînement et l'ardeur la plus grande vers l'abstraction. L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme qu'à rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons magiques, je dirai même divins»⁽¹⁵⁾. Cette idée le pousse à multiplier gratuitement dans certains tableaux des figures sans rapport avec le sujet, dont la seule finalité est la seule beauté plastique destinée à éveiller chez le spectateur le sentiment de l'absolu. Dans le même esprit, il se fait cette réflexion : «Un vrai mouvement de passion, de sentiments, ne peut jamais être donné par le modèle, ni exécuté absolument en nature. Il faut quelque chose d'excessif et voulu par l'âme et le cerveau qui n'est pas réalisable en nature»⁽¹⁶⁾. Kandinsky ne s'exprime guère différemment quand il pose cette prémisse : «L'artiste qui crée en pleine conscience ne peut pas se contenter de l'objet tel qu'il se présente. Il cherche nécessairement à lui donner une expression. C'était ce qu'on appelait autrefois idéalisme. Depuis on a dit styliser. Demain sans doute on emploiera un autre terme»⁽¹⁷⁾. En resserrant progressivement le raisonnement, Kandinsky en arrivera à renoncer à l'élément objectif pour ne conserver «dépouillé, pur et nu, que l'élément abstrait»⁽¹⁸⁾. A ce point de la réflexion, on est contraint d'arrêter cette anthologie croisée des écrits des deux artistes, qui révélait pourtant de troublantes convergences. Kandinsky s'avancera seul pour élaborer la théorie de l'abstraction et l'illustrer parallèlement avec sa peinture. Quant à Moreau, il n'a pas complètement dévoilé le motif secret qui un jour guida sa main et le poussa à ce que René Huyghe appelle un expressionnisme abstrait.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem.*, pp. 7 et 8. Ne forçons cependant pas le sens des mots : au XIX^e siècle, le terme abstrait s'oppose plutôt à réaliste, concret, et s'appliquerait à la peinture des Nazaréens allemands, des Préraphaélites anglais ou des suiveurs d'Ingres, H. Flandrin, Orsel ou Chenavard, qui au reste préféraient souvent le dessin à la couleur. Kandinsky reconnaissait un effort d'abstraction chez Rossetti, Burne-Jones, Böecklin et von Stuck.

⁽¹⁶⁾ Archives du Musée Gustave MOREAU, *Cahier Noir grand format, in fine*.

⁽¹⁷⁾ W. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, 1969, pp. 99-100.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem.*, p. 105.

henry de groux - léon bloy et lautréamont

Il est question d'Henry de Groux dans une curieuse plaquette : *Portraits du prochain siècle*, Paris, Gérard, 1894, réunissant de courts textes sur des poètes et prosateurs du XIX^e siècle, symbolistes pour la plupart, par des auteurs, les uns célèbres les autres moins connus (1). Un texte de Charles-Henri Hirsch sur le Comte de Lautréamont se termine ainsi : «Le comte de L. est mort en 1870. Son âme couleur de souffre hante les toiles d'Henry de Groux et palpite sous les marbres de A. Rodin». E. Baumann se réfère également à Lautréamont (2).

Rappelons brièvement qu'Henry de Groux, né à Bruxelles en 1867, mort à Marseille en 1930, fils du peintre réaliste belge d'origine bretonne, Charles De Groux, eut une carrière mouvementée. Talent précoce, il fut défendu dès son jeune âge par une pléiade de littérateurs, de Jules Destrée, à Fernand Séverin – «Un fameux celui-là et qui sait toutes les beautés de l'épopée» – en passant par Verhaeren et Lemonnier.

Deux événements ont coloré sa carrière. Le premier fut l'émotion causée par son grand *Christ aux Outrages* montré à l'Exposition Générale des Beaux-Arts à Bruxelles en 1890 sous le n° 1170 et, deux ans après, à Paris, dans une grange de la rue Alain Chartier. Refusé au Salon du Champ de Mars de 1892, il sera quand même installé au Salon des Arts libéraux, suscitant louanges échevelées en même temps que critiques acerbes.

L'autre événement n'est autre que le scandale suscité aux XX, en 1890, par de Groux déclarant, l'avant-veille du vernissage, qu'il ne voulait pas se voir placé dans la même salle que «l'exécrable *Pot de soleils* de Monsieur Vincent ou de tout autre agent provocateur» ...

(1) Je remercie M. Jean Adhémar qui m'a donné cette plaquette.

(2) E. BAUMANN, *La Vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, 1936, p. 132.

Des propos injurieux du même acabit à l'égard des hôtes des XX sont relevés par Lautrec qui veut se battre en duel, Signac venant tout aussitôt à sa rescousse». Cet incident ligua tous les Vingtistes contre de Groux qui n'échappa à l'exclusion qu'en offrant sa démission⁽³⁾.

Que de Groux connut Lautréamont, rien d'étonnant. Réfugié à Bruxelles, l'éditeur français Poulet Malassis annonçait dès 1869 la publication des *Chants de Maldoror* à l'imprimerie Lacroix-Verboekhoven. Apparemment, il n'y eut qu'un tirage confidentiel dont 20 exemplaires furent destinés à l'auteur. Mais en 1874, l'édition de 1869 reparait sous une autre couverture et est cette fois mise dans le commerce. Les intellectuels belges l'ont lue et en assurent la promotion au point qu'en 1887, Verhaeren écrit à Léon Bloy «Voici Maldoror que M. Emile Van Mons vous envoie». Par ailleurs J. K. Huysmans écrit à Jules Destrée «comme lui grand admirateur de Maldoror, en le remerciant de lui avoir envoyé *Les chants*»⁽⁴⁾.

D'après Baumann, c'est à cause de Lautréamont que de Groux entra en contact avec Bloy, ce dernier ayant publié dans *La Plume* du 1^{er} septembre 1890 un article sur Lautréamont intitulé *Le Cabanon de Prométhée*. Fin 1891, de Groux se serait rendu à Paris pour demander un exemplaire de la revue. C'est Bloy lui-même qui le lui remet⁽⁵⁾.

Cette jolie histoire ne semble être exacte que par son esprit. D'après Rouzet encore, la première rencontre Bloy-de Groux doit se situer en 1889-1890, alors que les soirées de *La Plume* battaient leur plein, soirées auxquelles participaient le peintre comme l'écrivain. Quoi qu'il en soit, une lettre de Henry de Groux à Bloy, du 13 octobre 1891, lui fixe rendez-vous à *La Plume*.

En novembre 1891, Bloy ouvre une pension pour jeunes filles et annonce dans sa publicité que Henry de Groux, jeune peintre dont les toiles exposées à Paris et à Bruxelles ont remporté un si éclatant succès, se tiendrait à la disposition des jeunes personnes qui voudraient étudier le dessin ou la peinture dans la maison même de M. Léon Bloy dont il est l'ami et le commensal⁽⁶⁾. Le 16 mars 1892, de Groux note dans son journal «La première fois que j'aperçus ce visage, je compris que

(3) *Le Groupe des XX et son temps*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles et Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, avril-mai 1962, p. 62.

(4) G. ROUZET, *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, 1946, pp. 18 et 21.

(5) E. BAUMANN, *op. cit.*

(6) Cité par J. BOLLERY, *Léon Bloy*, Paris (1954), 3 vol., t. III, p. 18.

j'aimerais cet homme (Bloy) dans la plénitude absolue de ma capacité d'amour, que tout ce qu'il aime, je l'aimerais comme lui, que je partagerais les erreurs qui auraient pu être les siennes et que rien ne ressemblerait à l'enthousiasme que je devais ressentir pour lui et pour tout ce qui émanait de lui et porterait à un degré quelconque l'impreinte de son âme» (7).

Pendant des années, leurs vies seront liées. Bloy sera avec Stuart Merrill, témoin de Henri de Groux lors de son mariage. A diverses reprises, de Groux séjournera chez les Bloy avec sa femme et sa fille Elisabeth. Par ailleurs, il fera souvent la quête pour Léon Bloy qui est perpétuellement dans la misère. Il sollicite tous ses amis belges, tente d'organiser une tournée de conférences bien rémunérée, lui cherche un éditeur et le trouve en la personne d'Edmond Deman qui, en 1896, édite *Le Mendiant ingrat*. Un an plus tôt, de Groux s'était occupé activement d'une tombola en faveur de Bloy, récoltant des œuvres, donnant lui-même une grande litho, *Le Chambardement*, que Bloy conservera finalement.

Mais tout ceci aurait peu d'intérêt si l'œuvre des deux hommes ne se reflétaient l'une l'autre.

De Groux fera d'innombrables compositions pour des textes de Bloy. Quelques-unes de ses suites de lithos les plus importantes se rattachent aux *Vendanges*, partant d'une vision chère à Léon Bloy, ex-communard converti : «l'attente transposée sur le plan mystique du grand soir, de l'universel chambardement, de la seconde venue du Christ, cette fois sur les nuées, en juge et en Roi» (8). *La Vigne abandonnée*, *Le Cortège de la fiancée*, *Le Chambardement* : tels sont les titres des fascicules dont le premier seul parut en 1893. *Le Chambardement*, lui inspire non seulement une litho mais aussi une assez bonne toile datée 1893, exposée à Paris en 1970 (9).

Les lithos *Nocturne*, *La Lisière du bois*, *L'Enthousiasme du carnage*, *Les Oiseaux de proie* (Cabinet des Estampes, Paris). *En route*, *Nid d'aigles* (signature et date 93) sont liées aux *Vendanges*. A son tour une des lithos, probablement *Les Grands Ducs*, qui paraîtra en janvier 1895 dans un album d'art mensuel publié à Paris, *L'Épreuve*, inspire à Léon Sauguet, en 1898, un poème dédié à Henry de Groux, qui trouvera

(7) *Ibid.*, t. III, p. 20.

(8) E. BAUMANN, *op. cit.*, p. 80.

(9) *Esthètes et magiciens*, Paris, Musée Galliera, 1970.

place dans le numéro spécial de *La Plume* en 1899. Quant à *La Vigne abandonnée*, frontispice pour les *Vendanges*, elle inverse le thème du *Christ aux outrages*. Le Christ est en croix, la foule s'en détourne et fuit.

L'idée des *Vendanges* était née en 1891, car *L'Art moderne* du 10 janvier 1892 donne un extrait d'un article de Léon Bloy relatif à une nouvelle œuvre d'Henry de Groux intitulée *Les Vendanges* et encore à l'état d'ébauche. Cet article, dont le nom de l'auteur n'apparaît pas – «On nous écrit de Paris» – contient ces passages si typiques «Ah les bourgeois, les phénix d'entre les bourgeois, ceux qui peuvent encore tressaillir en voyant onduler une poitrine de désespéré, sentiront cette fois l'inexprimable danger d'avoir toujours été des pourceaux d'une société qui sanglote en regardant approcher sa fin ...» puis cette évocation d'Henry de Groux : «L'artiste visionnaire, simplifiant tout à la façon du génie, creuse un lit unique au torrent des catastrophes ... ce tableau panique et molestateur ne s'interrompt pas d'étaler l'angoisse affreuse d'une multitude qui pour la première fois, confabule humblement avec les montagnes dans l'ignoble espoir d'en être écrasé ... C'est le grand carillon pascal des mugissements de la douleur, la Pentecôte effroyable des langues arrachées en de calcinantes effusions de la Justice».

Toute la description se rapporte au *Christ aux Outrages*. Le torrent verbal de Bloy nous fait penser à Lautréamont, rapprochement qui fut fait d'ailleurs à l'époque, notamment par Verhaeren, commentant en 1887, dans *L'Art moderne*, *Le Désespéré*. «A certain relai du récit, Marchenoir parle de Maldoror. Les deux écrits, le sien et celui de Lautréamont, ont tel air de parenté. Ils sont tous les deux énergumènes et grands, éclatants et désorbités. O les belles comètes errantes vers l'inconnu tragique ...»⁽¹⁰⁾. Or les planches de Henry de Groux et notamment *le Nid d'aigles* semblent, elles aussi, avoir pris leur source chez Lautréamont : Nous ne connaissons pas le tableau des *Vendanges* mais la litho du *Christ en Croix*, qui est supposée servir de frontispice au texte de Bloy, semble correspondre à la description reprise par *L'Art moderne*. La grande véhémence du *Christ aux Outrages*, rejoint celle de Maldoror que Bloy lui aussi partage. C'est en Lautréamont que les deux hommes communient.

⁽¹⁰⁾ Cité par G. ROUZET, *op. cit.*, pp. 13-14.

Il est vrai que ce style nourri d'invectives, torrentueux et baroque, était au goût de l'époque. Edmond Picard portait sur sa carte de visite cette mise en situation :

«Edmond Picard
Etripeur de cuistres
Ecornifleur de mufles
Escarboteur de pignoufs»

tandis que Léon Bloy indiquait comme profession «Entrepreneur de Démolitions».

Un autre texte de Bloy devait correspondre étroitement à l'inspiration d'Henry de Groux, à son goût du carnage, des corps à corps échevelés, de la violence : *Sueurs de sang* consacré à la guerre de 1870. Henry de Groux compose pour l'édition de 1893 *Le Fossoyeur des vivants, Pégase chez l'équarisseur, Quand les bourgeois dorment dans leurs lits*.

Il y aura cependant des ombres dans leur amitié, notamment au moment de l'affaire Dreyfus pour lequel de Groux se passionne allant jusqu'à faire plusieurs œuvres en défense de Zola, notamment un *Zola hué par la foule*. «Encore un vaincu» écrira-t-il, soulignant ainsi son obsession du héros vaincu. Cette litho d'ailleurs reprend en la simplifiant plus ou moins la composition du *Christ aux Outrages*, identifiant Zola au Christ.

Par contre, l'exemple le plus frappant de la parenté d'esprit et de style, présenté par les deux hommes, et de la manière dont chacun devine l'autre, se dégage de *La Femme pauvre* publié en 1897, roman dans lequel de Groux est incarné par Lazare Druides que Bloy décrit : «Il est peintre, celui-là, comme on est lion ou requin, tremblement de terre ou déluge, parce qu'il est absolument indispensable d'être ce que Dieu a voulu et pas autre chose. Seulement il faudrait un peu plus que le langage des hommes pour exprimer combien Dieu a voulu qu'il fut peintre, le malheureux ! car il semblait que tout en lui dût s'opposer à cette vocation»⁽¹¹⁾. Bloy décrit également un tableau qu'il attribue à Lazarre Druides, *La Mort d'Andronic*. Ce qu'il décrit, c'est un peu *Le Christ aux Outrages* mais il en transforme le sujet et imagine que la toile se rapporte à *Andronic*, premier empereur de Byzance, mis à mort par son peuple : «Il est impossible d'oublier une telle œuvre, quand on

(11) L. BLOY, *La Femme pauvre*, Paris, 1944 (réed.), p. 141.

l'a vue, fallût-il traîner encore cent ans sa carcasse dans les sales chemins qui sont au-dessous du ciel !

Ce tableau, qui l'a fait connaître, est ainsi ordonnancé. L'horrible Andronic premier, bourreau de l'Empire, inopinément jeté à bas de son trône, est abandonné à la racaille de Constantinople. Et quelle racaille ! Toutes les écumes de la Méditerranée : bandits venus de Carthage, de Syracuse, de Thessalonique, d'Alexandrie, d'Ascalon, de Césarée, d'Antioche ; matelots génois ou pisans ; aventuriers cypriotes, crétois, arméniens, ciliciens et turcomans ; sans parler de ce grouillement barbare, de cette vase dangereuse du Danube qui empruntait la Grèce depuis le Bulgaroctone.

On a jeté le prince infâme dans ce chaos, dans cette cohue effroyable, comme on jette un ver dans une fourmilière. On a dit au peuple : – Voici ton empereur, mange-le, mais sois équitable. Il faut que chaque chien ait son lambeau. Et ce peuple immonde, exécuteur d'une justice qu'il ignore, désarticule et grignote son empereur pendant trois jours.

Andronic, dit-on, souffrit en paix jusqu'à la fin, se bornant à soupirer, de temps en temps : – Seigneur, ayez pitié de moi, pourquoi froissez-vous encore un roseau déjà brisé ... ?

La misère de ce creveur d'yeux, parricide et sacrilège, est si profonde et sa solitude si parfaite, qu'on croirait vraiment qu'il assume, à la façon du Rédempteur, l'abomination de la multitude qui le déchire. Ce monstre est si seul qu'il ressemble à un Dieu qui meurt. Sa face pleine de sang oriente les outrages de tout un monde et il traîne la douleur universelle comme un manteau. Puisse la racaille, quand son œuvre sera finie, emporter dans ses yeux féroces l'éblouissement de ce soleil de tortures qui a étonné l'histoire ! Il fallait, sans doute, la sublimité piaculaire d'une telle horreur pour que l'écroulement du vieil empire fût retardé trois cents ans.

Que dire d'un peintre capable de suggérer de telles pensées ? Et la suggestion est si forte, une fois de plus, si spontanée, si victorieuse, que la cadre, tout démesuré qu'il soit, éclate, et que le drame pantelant s'échappe, se déroule, ainsi qu'un dragon sur les spectateurs épouvantés» (12).

Or, à cette époque, de Groux n'avait peint aucun tableau représentant *La Mort d'Andronic*.

(12) *Ibid.*, pp. 143-144.

Cependant, il le peindra quelques trente ans plus tard, se saisissant de ce sujet soufflé par Bloy : l'histoire d'un vaincu si propre à l'inspirer. Et nous aurons une variante d'ailleurs pleine d'envolée, lyrique et, peut-être, plus stupéfiante encore dans ses enchevêtrements démentiels que *Le Christ* ⁽¹³⁾.

(13) La toile a été acquise par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

carnets de voyage de xavier mellery

On admet, d'une manière générale, que le dessin rapidement fait, le croquis de peintre, présente quelques similitudes avec les notes manuscrites d'un écrivain, notes prises sous l'inspiration ou sous la pression d'un événement ou encore des réflexions notées au cours d'un voyage (1).

C'est dans cette optique que je me propose de soumettre à la discussion des pages des carnets de croquis ramenés par Xavier Mellery de son voyage en Allemagne en 1887.

Ces carnets inédits constituent, me semble-t-il, une documentation précieuse parce qu'ils nous livrent, sous la forme la plus concise qui soit, des appréciations esthétiques de l'artiste remontant aux sources de son art.

On sait que trois voyages ont marqué la carrière du solitaire de Laeken. D'abord le voyage en Italie (en passant par l'Allemagne), de 1871, voyage au cours duquel – selon les recommandations de l'enseignement académique – le jeune artiste, lauréat du prix de Rome en 1870, peut mettre à profit les possibilités qui lui sont offertes de parfaire sa formation et de se constituer un répertoire de formes aux résonances durables. Ensuite, le voyage en Zélande, à l'île de Marken, en 1880, dont les croquis témoignent que l'artiste ne néglige pas pour autant l'observation directe de la nature, vue sous un angle de simplicité grave. Enfin, un troisième voyage, rarement signalé, celui qu'il entreprend en novembre 1887 d'Allemagne en Tchécoslovaquie, en passant par le Tyrol et la Suisse, afin d'étudier la technique du sgraffite.

Cinq carnets datés de 1887, conservés au Cabinet des Estampes de Bruxelles (2), permettent d'évoquer ce voyage qui se situe à un tournant

(1) A. BÉGUIN, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, 1978, p. 186.

(2) Cabinet des Estampes, Bibliothèque royale Albert I^{er}. Quatre carnets (H. 170 × L. 110 mm), inv. S. III, 40491-789, 4^o, un carnet (H. 210 × L. 165 mm), inv. S. III, 41022-52, 4^o. Au total 356 feuillets couverts, pour la plupart, recto-verso de dessins au crayon, d'annotations et de commentaires au crayon, rarement à la plume. Les

décisif de la carrière de l'artiste ; à l'époque, il aborde la peinture monumentale avec un projet de grande envergure, une frise en sgraffite, *La Marche progressive de l'Art*, qui devait orner les murs du rez-de-chaussée du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. On sait que ce programme décoratif fut abandonné lorsque le Palais des Beaux-Arts changea de destination pour devenir le Musée d'Art Ancien ⁽³⁾.

Pour revenir à l'objectif de ce voyage en Allemagne, rappelons que la technique toscane du sgraffito dans la décoration des façades, avait été largement divulguée pendant la Renaissance dans les pays germaniques. Tombée en désuétude, elle avait été reprise et appliquée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à Munich, Augsbourg, Dresde, Prague notamment, villes que Mellery traversa. Parmi les exemples de sgraffites relevés dans les carnets, citons la frise (un défilé de cavaliers de la Maison de Wettin) ornant l'une des façades du château de Dresde, exécutée d'après les cartons de Wilhelm Walter. De passage à Dresde, Mellery note un long entretien avec le peintre allemand qui lui donne des explications détaillées sur l'exécution de cette frise de 104 mètres terminée en 1877 ⁽⁴⁾.

Au cours d'un itinéraire qui le mène jusqu'à Prague, l'artiste note des renseignements susceptibles d'être utiles aux conditions de réalisation et même au calcul des prix. Ces notations émaillées de croquis sommaires et de quelques réflexions critiques, confirment l'utilité immédiate de ces feuillets d'un voyage qui, dans l'esprit du peintre, répondait à un but déterminé. Je ne m'attarderai pas sur ces considérations techniques à travers lesquelles on devine l'artiste préoccupé par l'effet d'ensemble de la frise en sgraffite. Elles sont intéressantes à consulter dans la mesure où l'on sait que Mellery, à son retour, déclara le sgraffite non adéquat à la décoration intérieure conçue par Alphonse Balat et se proposa d'exécuter la frise en peinture tout en restant fidèle à un effet de camaïeu ⁽⁵⁾.

annotations à la plume, de la main de l'artiste, sur l'étiquette de la couverture cartonnée de trois carnets permettent de suivre les grandes étapes du voyage : «Berlin (Novembre 1887) Dresde» ; «Dresde-Prague-Nuremberg-Munich-Insbrück-Constance-Bâle 1^o» ; «Bâle 2^e-Stuttgart-Francfort (Mein)-Mayence». Provenance : Vente Xavier Mellery, Bruxelles, Galerie Royale, 1922, partie du n^o 189 ; acquis en 1923.

⁽³⁾ J. CLÉMENT, *Alphonse Balat, architecte du Roi (1819-1895)*, Bruxelles, 1956 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 8^o, X, 3), p. 48 ; J. DUJARDIN, *L'Art Flamand*, II, *Les Artistes Contemporains*, Bruxelles, 1900, p. 65.

⁽⁴⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillet 5 recto-verso.

⁽⁵⁾ J. DUJARDIN, *loc. cit.*

Plus abondantes et plus essentielles, à mon sens, sont les réflexions et les croquis que lui inspire la peinture monumentale contemporaine ornant églises et bâtiments publics, et celles que suscite l'étude des maîtres dans les musées et les cabinets des estampes. Car là se marque un aspect caractéristique sinon éclairant de son esthétique toute imprégnée de l'Art des Musées.

Dans ses croquis, en des raccourcis rapides de l'ensemble ou de détails, Mellery saisit les caractères saillants d'une œuvre suivant le degré de curiosité qu'elle suscite en lui, mais également selon la résonance qu'elle apporte à ses propres préoccupations de style. La notion de commande, de destination intervenant, il est aisé de discerner dans cet éventail de réminiscences, outre les attaches de l'artiste avec les maîtres du passé, la marche de son travail, de sa recherche d'un style monumental à travers l'expérience d'autrui.

Je suis consciente qu'il est téméraire de proposer un classement rigoureux dans la masse de ces quelque 350 croquis, fondé sur un choix restreint d'exemples. En tout état de cause, je me limiterai aux aspects qui m'ont paru essentiels et qui, en raison de leur fréquence, représentent une constante.

Prenons comme point de départ l'étude du sgraffite en relevant un croquis sommaire où se lisent le nom de Polidoro da Caravaggio et le titre *Graffiti e Chiaroscuro all'esterno delle case* du recueil publié par Enrico Maccari en 1885⁽⁶⁾. Ce qui prouve que Mellery à Dresde consulte ce recueil paru deux ans plus tôt, où Maccari relève les principaux exemples de frises héroïques couvrant les façades des palazzi. On reconnaît sur ce feuillet des motifs de la planche 38 représentant la façade du Palais Milesi ornée par Polidore de Caravage.

Un caractère d'étude se marque également dans six croquis que Mellery dessine d'après *Le Triomphe de Jules César* par Mantegna, plus précisément d'après les planches gravées d'Andrea Andreani⁽⁷⁾. On sait que la suite en clair-obscur d'Andreani reproduit avec quelques modifications les neuf toiles que Mantegna exécuta vers 1486 pour le palais de Ludovic de Gonzague et qui devaient tenir lieu de tentures murales.

(6) Inv. S. III, 40530-660, feuillet 111 verso.

(7) Inv. S. III, 40530-660, feuillets 10, 11 verso, 14 recto-verso, 15 recto-verso ; annoté au crayon : «Andrea Andreani : Mantegna» au verso du feuillet 9. D'après 6 planches d'Andrea Andreani, A. BARTSCH, *Le Peintre-graveur*, Vienne, 1803-1821, XII, pp. 101-102, n^{os} 1-6.

Ce morceau de bravoure où triomphe l'humanisme «archéologique» de la Renaissance, reste le modèle classique de l'ordonnance en frise procédant de l'exemple romain. On y relève le parti de régularité, de continuité dans la succession de la compénétration des mouvements que scandent les axes diagonaux des lances dans le sens de la marche. Des éléments essentiels comme l'ordonnance rythmique de la composition où s'échelonnent et s'intègrent personnages et accessoires en une cohésion rigoureuse que souligne la perspective *di sotto in sù*, devaient tout naturellement retenir l'attention de l'artiste. Ce que prouve un autre exemple de cette suite choisi parce qu'y voisine un croquis de la gravure attribuée à Zoan Andrea (fig. 1) qui reprend en contrepartie le motif de la danse au centre du tableau *Le Parnasse* au Louvre (8). Ceci pour souligner au passage l'ascendant de Mantegna sur Mellery qui est sensible dans l'ensemble des croquis.

L'intérêt que porte Mellery au problème de l'ordonnance d'une composition en frise se perçoit également dans la notation rapide qu'il retient des deux tableaux *L'Arrestation du Christ* et *La Montée au Calvaire* d'Ercole Roberti au Musée de Dresde (9). Par rapport au principe de continuité chez Mantegna, se manifeste un parti d'irrégularité chez Roberti. L'unité du mouvement est scandée, interrompue par des points de fixation, soit les groupes statiques figurant les phases dramatiques de la Passion. A cette cadence formulée au Quattrocento, et qui implique la facilité d'introduire le découpage des silhouettes isolées, il est intéressant d'associer un exemple dans l'œuvre décorative de Mellery, tel ce carton à l'huile, *La Poursuite d'un idéal*, de la collection Gillion-Crowet à Bruxelles (10). On y note, en effet, une analogie frappante dans l'équilibre des masses et des lignes qui guide le rythme du cortège. Quant au carton *Terpsichore* des Musées royaux des Beaux-Arts (11), il garde sans conteste, par le rythme sautillant de la danse, le souvenir de la gravure d'après Mantegna mentionnée précédemment.

Une preuve supplémentaire de l'attention prêtée au rythme des contrastes, à la répartition des pleins et des vides, des lumières et des

(8) Inv. 40530-660, feuillet 12 ; d'après la gravure attribuée à Zoan Andrea reproduite dans A. M. HIND, *Early Italian Engraving*, London, 1948, VI, pl. 519, 21.

(9) Inv. S. III, 40707-789, feuillet 77 verso.

(10) Photographie conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, inv. 18.786.

(11) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3581 (anc. cat. 702).

ombres apparaît dans les croquis du *Chemin de croix* d'Adam Krafft⁽¹²⁾ (fig. 2). A l'époque, le bas-relief que Krafft tailla dans la pierre vers 1505 se trouvait encore dans le cimetière de Saint-Jean à Nuremberg avant d'être mis à l'abri dans le Germanisch Nationalmuseum. Mellery indique succinctement, à l'aide de quelques traits et hachures, les volumes et les évidements du relief et note son appréciation admirative en marge des croquis. Il signale notamment la puissance des pleins, la bonne répartition des ombres et des trous de lumière, la juste observation des détails comme les jambes en relief s'échelonnant sur les différents plans⁽¹³⁾. Qualité que l'on s'accorde à reconnaître dans cette œuvre tardive où Kraft affirme un sens plastique plus rigoureux, dégagé des sollicitations picturales de ses premières œuvres.

La recherche d'une expression monumentale, d'une concentration et d'une permanence symbolique préside aux nombreuses études de sculpture. Bien entendu, la visite des glyptothèques offre à l'artiste matière à étude. Il en résulte notamment des rendus de compositions en frise harmonieusement rythmées et des études de plis de draperies colantes.

Mais c'est dans les croquis de statuaire gothique, murale et funéraire, que se formule avec le plus de netteté sa recherche d'expression monumentale. Ainsi l'étude des reliefs funéraires lui suggère une douzaine de croquis. Celui notamment de la célèbre effigie d'Henri le Lion à Brunswick⁽¹⁴⁾. L'image frontale qu'en donne Mellery met bien en valeur tout l'attrait que présente le contraste entre l'immobilité éternelle à laquelle sont voués les gisants et la mobilité expressive des plis du drapé.

Il est évident que l'art sculptural répond aux aspirations de Mellery en ce qu'il vise à suggérer dans ses compositions un rythme grave en harmonie avec les gestes nobles et la fixité des figures. Et si l'on considère sa tendance à affirmer dans ses compositions le volume de ses figures silhouettées presque uniquement par le modelé intérieur, la série de croquis qu'il exécute du tombeau de Maximilien I^{er} à Inns-

(12) Inv. S. III, 40530-660, feuillets 62 verso, 63 recto-verso.

(13) Annotations marginales du feuillet 62 verso : «plein puissant et fort», et du feuillet 63 : «Les ombres et les trous de lumière sont si bien rendus ; jambes en relief fig. diff. plans bien observées».

(14) Inv. S. III, 40707-89, feuillets 52 verso et 53.

bruck est instructive⁽¹⁵⁾ (fig. 3). C'est qu'on y sent l'artiste soucieux de capter sur la surface du relief orfèvre le jeu mouvant de lumières et d'ombres que l'éclairage des candélabres met en valeur. Quelques annotations en marge des croquis soulignent le rôle d'élément dramatique conféré à la lumière sur la surface du relief. Elles témoignent de l'attrait exercé par cet ensemble où chaque figure fait partie du décor, tant l'effet plastique repose presque uniquement sur l'animation des surfaces, et non sur la netteté de l'articulation des volumes.

La peinture monumentale implique la maîtrise de la perspective *di sotto in sù*, de celle qui est faite pour être observée d'en bas. Ces études de compositions décoratives laissées par Mellery prouvent qu'il associe au caractère d'élévation et de noblesse des figures saisies dans une immobilité frontale. Cette option est visible dans les croquis qu'il exécute d'après les gravures de Mantegna et de Dürer.

On ne peut que souligner les correspondances dans ses œuvres avec les formules gestuelles qui dans les modèles étudiés expriment la surélévation symbolique du Christ. Ce que nous permet d'évoquer, par exemple, la reprise de la gravure de Mantegna, *le Christ entre saint André et saint Longin*⁽¹⁶⁾ et celle du Christ de la *Descente aux Limbes* (fig. 4) et de la *Résurrection* dans la *Grande Passion* de Dürer⁽¹⁷⁾. L'effigie du Christ atteint précisément là les limites de ce ton héroïque que vise Mellery par le contraste entre l'expression d'une énergie intérieure animant volumes et draperies et la rigueur solennelle de l'attitude et du geste concentrés dans un statisme hiératique.

Si Mantegna et Dürer représentent l'expression la plus haute de cette notion de majesté et de noblesse, l'artiste a également en Allemagne la révélation de la vision romantique d'Alfred Rethel. Révélation dont témoigne une annotation que l'on citera plus loin et qui donne leur sens aux croquis qu'il exécute des quatre portraits monumentaux d'empereurs exposés au Römer de Francfort⁽¹⁸⁾. A l'époque de leur achèvement en 1843, ils étaient considérés comme parfaits exemples de portraits historiques et monumentaux dont le sobre langage avait une valeur morale.

⁽¹⁵⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillets 114-125.

⁽¹⁶⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillet 78 verso. BARTSCH, *op. cit.*, XIII, p. 231, n° 6.

⁽¹⁷⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillets 8 et 9. BARTSCH, *op. cit.*, VII, p. 118, n°s 14-15.

⁽¹⁸⁾ Inv. S. III, 40661-707, feuillet 22. J. PONTEN, *Alfred Rethel*, Klassiker der Kunst, 17 (Leipzig, 1911), repr. p. 75.

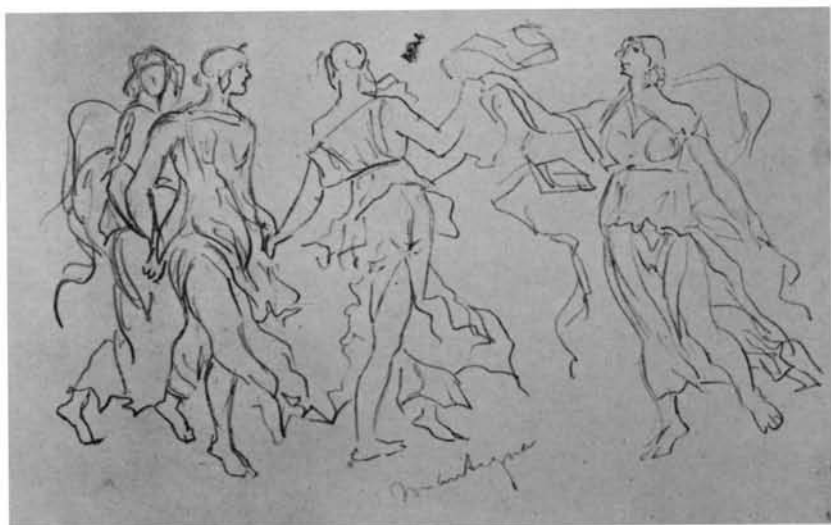


FIG. 1



FIG. 2

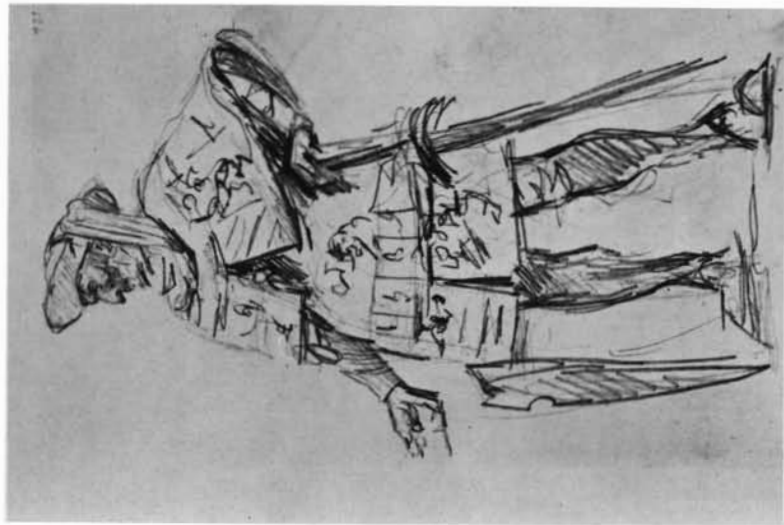


FIG. 3

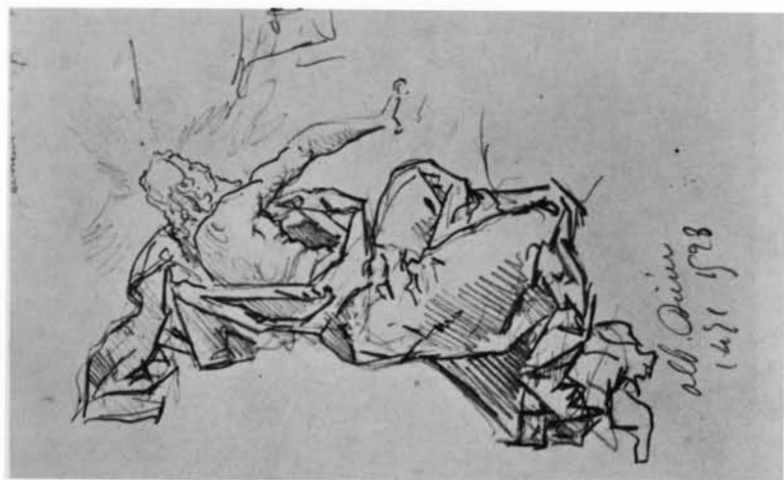


FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

La recherche d'une représentation par des formes compréhensibles pour tous d'idées et de sentiments élevés se manifeste tout au long des carnets. Elle dicte de fréquentes études de disposition frontale de figures dotées d'une expression de gravité pensive. Des croquis plus poussés de portraits nous en fournissent des exemples dans un autre genre que celui qui le préoccupe immédiatement. On remarque que sa préférence se porte sur les portraits sobres de la Renaissance, pleinement de face, d'une apparence lointaine, idéalisée ou méditative. Inclination qui se remarque dans les croquis de *L'autoportrait* de Dürer à la Pinacothèque de Munich ⁽¹⁹⁾, dont le caractère hiératique répond à l'intention symbolique, à savoir le parallèle Dürer-Christ que l'on reconnaît à cette œuvre. Dans celui du *Portrait de la femme et des enfants* d'Holbein au Musée de Bâle ⁽²⁰⁾, que Mellery préfère et trouve supérieur aux autres portraits du peintre qui, note-t-il, «sentent un peu le coloriage et la traduction du dessin». Dans le *Portrait de jeune homme* du Titien à la Pinacothèque de Munich ⁽²¹⁾, dans une transposition étonnante de justesse pour les valeurs tonales du tableau. Enfin dans celui d'*Ugolino Martelli* par Bronzino, au Musée de Berlin ⁽²²⁾, œuvre typique du portrait idéal, élégant, distant et glacé prôné par le Maniérisme. Choix qui ne s'est pas fait au hasard, semble-t-il, à une époque où le style maniériste était encore négligé par la critique.

A l'immobilité en harmonie avec la noblesse de l'image correspond également aux yeux de l'artiste la disposition des compositions à personnages dans une relation décorative et plane, à la surface du tableau. De nombreux croquis sont là pour nous en convaincre. Celui notamment d'après la *Pietà* de Botticelli à la Pinacothèque de Munich ⁽²³⁾, qui nous fait apprécier l'intérêt porté à la disposition des figures dans l'unité de surface. Ici, le thème n'est pas celui du défilé des frises et bas-reliefs, mais bien celui du découpage des silhouettes juxtaposées sur le plan pictural sans extension illusionniste de l'espace. La *Pietà* de Botticelli est hautement caractéristique d'une telle disposition en une composition cohérente, animée en même temps qu'expressive. Autre exemple relevé dans les œuvres de Botticelli, la dispo-

⁽¹⁹⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillet 97.

⁽²⁰⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillet 103.

⁽²¹⁾ Inv. S. III, 40661-706, feuillet 8.

⁽²²⁾ Inv. S. III, 40707-789, feuillet 14.

⁽²³⁾ Inv. S. III, 40491-529, feuillet 35 verso et 36.

sition semi-circulaire de la *Vierge entourée d'anges* du Musée de Berlin ⁽²⁴⁾. Disposition adoptée dans le but d'harmoniser la composition avec la forme du tondo. Le croquis fragmentaire qu'en donne Mellery (fig. 5) en supprimant le motif central, la Vierge, ne fait que souligner ce qu'il en retient et certainement à des fins utilitaires : la juxtaposition des silhouettes répétées (les anges), liées dans un mouvement en hémicycle autour du motif central, mais dont l'échelonnement n'enfreint pas la loi d'unité de surface, garantie d'une part par l'horizontale des têtes au même niveau (l'isocéphalie des anges), d'autre part par la répétition de segments verticaux (les candélabres que tiennent les anges).

Comme en témoigne le feuillet suivant, on relève tout au long des carnets des groupes de figures ou des figures isolées, prises hors de leur contexte. L'identification des modèles permet d'y déceler l'étude attentive du problème du découpage des silhouettes sur l'espace «superficiel» de la fresque. Ce qui nous permet d'évoquer un dernier aspect, non négligeable, car lié à une réalité plus contemporaine, qui est l'étude des cycles décoratifs (ou projets de cycles) des Nazaréens et Romantiques allemands. Comme on le sait, la conception nazaréenne donna lieu, aux dimensions de la fresque, à de vastes mises en scène où s'impose l'élément narratif et décoratif. On insiste, en effet, sur la représentation suggestive, sur la lisibilité des attitudes, des gestes, sur la caractérisation des personnages alignés quasi à une même échelle sur un ou deux plans rapprochés. La disposition dans un espace scénique restreint, sans effet de perspective ni de raccourci ou de repoussoir, avec toutefois le souci de marquer la libre expansion du mouvement, est une des caractéristiques de ce style considéré à l'époque (et plus particulièrement dans notre pays ⁽²⁵⁾) comme puissamment figuratif.

L'observation attentive de Mellery se perçoit dans une véritable compilation de motifs de groupes, de figures saisies en des poses de mouvement s'inscrivant de face ou de profil, comme le montrent les feuillets où l'on reconnaît des motifs des fresques et des cartons de fresques de Peter Cornelius conservés à la Galerie Nationale de Berlin (fig. 6) ⁽²⁶⁾.

⁽²⁴⁾ Inv. S. III, 40707-789, feuillet 10.

⁽²⁵⁾ Cf. O. ROELANDTS, *Les peintres décorateurs belges décédés depuis 1830*, Bruxelles, 1937 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 8^e, IV, 3), p. 355.

⁽²⁶⁾ Inv. S. III, 40707-789, feuillets 55 verso, 56 et 57.

Autre exemple de cette étude schématique de l'ordonnance des figures en un étagement net des plans qu'unit un mouvement d'arabesque en une structure linéaire prédominante. Mellery retient ici pour mémoire l'un des quatre grands panneaux à l'huile (le plus mouvementé d'ailleurs : *L'Épreuve du soulier* ⁽²⁷⁾) du cycle décoratif que Moritz von Schwind consacra au conte de *Cendrillon*. Peut-être est-ce la problématique statisme-dynamisme dans une composition à multiples personnages qui a retenu l'attention du voyageur, ou encore l'utilisation et le remplissage d'un espace étroitement clos. Toujours est-il que son aspect littéraire à charge poétique, le cycle de Schwind apparaît comme la projection d'un idéal : la primauté de l'Idée grâce à une structure rythmique décorative à valeur symbolique.

Mellery n'observe pas sans quelques réticences les cycles décoratifs ornant les murs des résidences, des édifices religieux et publics. Dans l'ensemble, il leur reconnaît – et je le cite à propos d'Eduard Bendemann – «une certaine grandeur, surtout de la grâce, de la distinction souvent, une recherche d'arrangement et de composition pas banale. Mais cela manque surtout de l'élément simple, celui qui doit toujours bien faire parce qu'il est dessiné ou peint par un artiste qui élève la nature à sa si sublime vérité» ⁽²⁸⁾.

Cet élément de grâce saisi dans un mouvement d'envol, cet élément de grandeur et de recherche dans l'expression d'un mouvement qui s'inscrit sans torsion aucune dans l'unité de surface, se retrouve dans maints motifs qu'il retient des œuvres de Friedrich Overbeck, de Julius Schnorr von Carolsfeld, de Moritz von Schwind dont on voit ici deux exemples de motif d'envol saisis dans le cycle de *La Belle Mélusine* ⁽²⁹⁾ resté à l'état de projet à l'aquarelle (actuellement à l'Österreichische Galerie à Vienne) ; des motifs de mouvement de corps dans la limite d'un plan chez Alfred Rethel, dans ses projets de peinture monumentale comme l'aquarelle *La Justice* ⁽³⁰⁾ conservée au Cabinet des Estampes de Dresde ; sur le même feuillet et le feuillet suivant, des

⁽²⁷⁾ Inv. S. III, 40491-529, feuillet 6. O. WEIGMANN, *Moritz von Schwind*, *Klassiker der Kunst*, 9, Leipzig, 1906, repr. p. 319.

⁽²⁸⁾ Inv. S. III, 40530-660, feuillet 3.

⁽²⁹⁾ Inv. S. III, 40491-529, feuillets 2 verso et 4. O. WEIGMANN, *op. cit.*, repr. p. 504, 507.

⁽³⁰⁾ Inv. S. III, 40707-789, feuillet 62 verso, J. PONTEN, *op. cit.*, repr. p. 30.

motifs des cycles *Boniface (II)*, *La Marche des Carthaginois*, *La Mort de Winkelried* restés également à l'état d'esquisses à Dresde⁽³¹⁾.

Enfin, un dernier exemple choisi parmi les œuvres marquantes de la peinture monumentale : les fresques à la gloire de Charlemagne ornant l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle et qu'Alfred Rethel termina en 1862. Mellery note ici les traits essentiels de l'image finale du cycle : *La Visite d'Othon III au caveau de Charlemagne*⁽³²⁾.

Divers croquis d'après ce cycle sont accompagnés d'une appréciation personnelle intéressante à signaler : «Ces peintures m'ont beaucoup moins plu qu'à l'époque où je les ai vues en 1871. Ce qui ne m'empêche pas de dire qu'elles sont d'un très grand artiste. Elles sont un peu théâtrales, l'effet de la lumière et des ombres, qui est le résultat du milieu où se passe la scène, manque de réalité et par conséquent d'intimité ... En tout cas, sublime artiste Rethel, je m'incline et viens étudier chez toi»⁽³³⁾.

Le reproche formulé, «manque de réalité et par conséquent d'intimité», marque bien la distinction à faire entre l'accent pathétique de l'éclairage, obtenu par contraste appuyé dans la vision romantique de Rethel, et le caractère essentiellement lyrique que lui confère Mellery. L'image de Charlemagne apparaît chez Rethel puissamment soulignée par l'éclairage scénique contrasté, ce qui est sans conteste aux yeux de Mellery un artifice impropre à révéler la réalité secrète de l'image. Cette intimité, Mellery entend l'obtenir par une réduction à l'extrême des contrastes de sa figuration monumentale qu'il enveloppe d'imprécision dans une atmosphère diffuse, quasi ténébreuse.

L'emploi de la lumière de la bougie dans le tableau *L'Éducation maternelle* du Musée des Beaux-Arts d'Anvers⁽³⁴⁾ permet d'opposer à la vision de Rethel, celle de Mellery. Elle se présente sous une apparence de simplicité qui est schématisation voulue. La flamme ici représentée a valeur de symbole, de lumière mentale. Elle apparaît comme

(31) J. PONTEN, *op.cit.*, repr. pp. 5, 10, 76.

(32) Inv. S. III, 40707-789, f. 64 verso (d'après l'esquisse conservée au Cabinet des Estampes de Dresde), et Inv. S. III, 41022-52, feuillet 1 avec l'annotation marginale au crayon : «une impression moins grande que la 1^{re} fois ! bien composé mais il y a une vision plus impressionnante à faire avec l'effet de lumière de ce sujet». J. PONTEN, *op.cit.*, repr. p. 93.

(33) Inv. S. III, 41022-52, feuillet 8.

(34) Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. 2046 ; photo ACL 115538 B.

un point lumineux au centre du groupe monumental qu'elle irradie très faiblement. L'image évoquée semble immobilisée dans un concept, dans une longue méditation, ce qu'accentuent et le *sotto in su*, et la disposition symétrique des figures aux volumes simplifiés, et le rythme lent des gestes statiques, comme enfin la fixité du regard.

La destination spirituelle manifestée se comprend pleinement dans une luminosité ténébreuse, silencieuse, que le fond or transcende en symbole d'éternité. Une composition allégorique comme *La Ronde des Heures* de la collection Gillion-Crowet⁽³⁵⁾ se passe en fait d'explication : elle ne vise qu'à faire partager un mouvement de l'âme à l'unisson de la plénitude des formes monumentales, ondoyantes (pour reprendre un terme de Lemonnier⁽³⁶⁾) dans l'unité de surface, l'élément de contraste étant strictement limité à la liaison rythmique des mouvements des bras et des pas glissants de la danse.

J'ai tenté d'analyser les carnets de Mellery et le problème qui m'a d'abord retenue, a été de comprendre le sens et l'intention de ses notations. S'est dégagée alors la priorité de la forme sur l'inspiration et l'unité apparente de l'œuvre. Toute l'œuvre de Mellery est méditée dans le silence en raison de la transposition du sujet en langage symbolique.

Une certaine forme de concision, de réduction au clair-obscur tranché que révèlent ses dessins rassemblés sous le titre *L'Âme des choses*, est sans doute plus proche de notre sensibilité contemporaine que les discours allégoriques que l'artiste rêvait de transcrire et que ses contemporains jugèrent parfois sévèrement.

Mais, en dernière analyse, il semble que ce soit dans ses projets de compositions décoratives que se perçoit l'amorce de formules simplifiées du rapport espace-forme préluant au nouvel espace plastique du décor symbolique.

Les procédés dont il fait usage sont ceux du classicisme, comme le confirme l'analyse des carnets : délimitation précise des volumes dans

(35) Collection Anne-Marie Gillion-Crowet, Bruxelles. Repr. dans le catalogue de l'exposition *Peintres de l'imaginaire, Symbolistes et Surréalistes belges*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, p. 83, n° 59.

(36) Voir lettre de Camille Lemonnier à Xavier Mellery, Bruxelles, 8 janvier 1899 : *Les grandes figures du Cercle ont une sorte d'ondoiement immobile dans une atmosphère faite plus encore pour la vie silencieuse des symboles que pour le geste des êtres purement physiques* ; publiée par Ph. MURET, *Xavier Mellery et Camille Lemonnier d'après leur correspondance inédite*, dans *La Revue Nationale*, 384, mars 1966, p. 83.

un espace à deux dimensions auquel un jeu de plans successifs confère une certaine profondeur. Significative, toutefois, est la valeur symbolique accordée à l'arabesque liant les figures entre elles. On la devine notamment dans la lithographie *L'Humanité n'oublie pas les siens* conservée au Cabinet des Estampes de Bruxelles⁽³⁷⁾. Arabesque de mouvement accusée davantage encore dans la composition *L'Art touche au ciel et à la terre* de la collection Gillion-Crowet⁽³⁸⁾, et que souligne le découpage des silhouettes dans l'abstraction d'un fond or, ou argent, dans le cas du dessin *Chute des dernières feuilles d'automne* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles⁽³⁹⁾.

Bien qu'axées essentiellement sur la suggestion des volumes, de telles compositions contiennent en germe, en germe seulement, un rythme décoratif dont le point d'aboutissement sera le tracé de la ligne ornementale de l'Art Nouveau.

(37) Cabinet des Estampes, Bibliothèque royale Albert I^{er}. Lithographie en noir, fond or ; titrée à la plume dans la marge inférieure : *La poule couve et soigne ses petits. L'Humanité n'oublie pas les siens* (320 × 250 mm), inv. S. III, 7952, folio.

(38) Collection Anne-Marie Gillion-Crowet, Bruxelles. Repr. dans le catalogue de l'exposition *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, 1969, n° 226.

(39) Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3913 (anc. cat. 704).

les ex-libris art nouveau en belgique

L'ex-libris, marque de propriété sous forme d'étiquette appliquée dans les livres par leurs possesseurs, est apparu à la Renaissance. D'abord presque exclusivement héraldique, il a pris, voici près d'un siècle, l'aspect d'une vignette aux prétentions artistiques. Si le nom du détenteur du livre y figure nécessairement, en toutes lettres ou sous la forme d'un monogramme, d'un rébus ou d'une devise, il est agrémenté d'une illustration souvent symbolique faisant allusion aux goûts, au caractère, à la profession, au patronyme de l'amateur de livres. L'ex-libris allie des dimensions discrètes à une composition lisible dans laquelle les inscriptions sont insérées harmonieusement ; il confère à l'ouvrage dans lequel il est appliqué un attrait et une valeur supplémentaires. En Belgique, Félicien Rops (1833-1898), à la verve satirique étincelante, et le pittoresque Amédée Lynen (1852-1938) sont à l'origine de l'essor et du renouveau de l'ex-libris. Ce n'est pas notre propos de parler des vignettes d'appartenance créées par ces artistes du XIX^e siècle, non plus que des innombrables ex-libris imaginés par des illustrateurs belges actuels tels que Mark Severin, Victor Stuyvaert, André Toussaint, Margot Weemaes, etc., mais d'évoquer les dessinateurs d'ex-libris en Belgique, aux alentours de 1900. Nombre d'entre eux ont adopté l'Art nouveau, tantôt avec un enthousiasme sans réticence, tantôt en se contentant de lui faire quelques concessions sans renoncer à leur style personnel.

Bien qu'une des facettes les plus modestes de l'Art nouveau, l'ex-libris belge conçu entre 1890 et 1910 environ attire l'intérêt : des illustrateurs, des graveurs, des peintres appartenant à diverses régions du pays n'ont pas dédaigné d'imaginer pour ces vignettes parfois minuscules des compositions élaborées mais toujours répondant à leur destination. On y retrouve thèmes symbolistes, figures évanescents, décors floraux sinueux, encadrements linéaires en arabesque caractéristiques de ce style de pâmoison séduisant au point que bien des artistes lui abandonnèrent, au moins temporairement, leur individualité. Le plus

symboliste des peintres belges, *Fernand Khnopff* (Grembergen-lez-Termonde, 1858-Bruxelles, 1921), auteur d'un article très documenté sur les ex-libris de son pays dans un numéro spécial de la revue anglaise moderniste «The Studio» paru en 1898-1899, a composé lui-même une dizaine d'ex-libris, images délicates de son talent hermétique et hautain : deux petits ex-libris pour lui, en 1892, un avec l'inscription «on n'a que soi» accompagnée de fleurettes, l'autre avec la mention «mihi» surmontée d'un visage féminin à l'expression introvertie, le front coupé par le cadre rectiligne ; une marque d'appartenance pour l'éditeur Edmond Deman, vers 1887, des mains présentant un flambeau, au dessin vigoureux ; un ex-libris pour le Barreau de Bruxelles (1897), un androgyne lisant ; la marque de propriété de Gabriel Montefiore (vers 1899), renouvellement du blason traditionnel, qui est encadré de nymphes effeuillant des roses ; le charmant ex-libris de Lili Warndorfer (vers 1899), une figure ailée tenant une lyre, juchée sur un socle soutenu par deux mains, dans un encadrement de lis ou d'arums ; un ex-libris pour Isabelle Errera (1906), un hibou imposant, avec une devise évoquant l'origine de sa famille judéo-espagnole ; un ex-libris pour M. V. B. (Max von Böhm, de Munich), visage féminin au regard interrogateur, le front coupé par le cadre ; enfin un projet d'ex-libris pour Hébert. Deux artistes gantois, *Charles Doudelet* (Lille, 1861-Gand, 1938) et *Georges Minne* (Gand, 1866-Laethem-Saint-Martin, 1941), le premier, illustrateur de Maeterlinck et de Pol de Mont, le second connu surtout pour ses sculptures austères et douloureuses, ont composé des ex-libris travaillés comme de véritables illustrations. Minne est l'auteur, entre autres, d'une marque d'appartenance pour l'imprimeur de Gand Louis van Melle, un apprenti penché sur une épreuve. Doudelet, à l'instar des graveurs sur bois du xv^e siècle, a conçu en traits fermes et souples un ex-libris pour Pol de Mont qui a la limpidité des gravures italiennes de la Renaissance (De Mont est un écrivain anversois qui, en 1901, publia dans la revue «De Vlaamsche School» un article sur les ex-libris à l'occasion d'une exposition de ces vignettes organisée par le Jeune Barreau d'Anvers) ; et, pour lui-même, en 1900, une vignette d'appartenance enrichie d'un texte de Pol de Mont, où l'on voit, emportées dans un tourbillon de lignes, les normes de la mythologie scandinave. Le peintre *Henry de Groux* (Bruxelles, 1867-Marseille, 1930) a inventé pour l'écrivain Remy de Gourmont un ex-libris de visionnaire, une sphinge opulente, les serres crispées sur un livre, sous un ciel étoilé, reflet des mystères scintillants de l'Orient. *Edmond van*

Paul
PUTIENS
 & Libris
 Avocat
Bruxelles
 1910.

• G MONTEFIORE •
 NON LEGENDOS LIBROS SED LECTITANDOS



PRIVAT LIVEMONT



LOUIS TITZ



HENRY MEUNIER

Offel (Anvers, 1871-'s Gravenwezel, 1959), poète, illustrateur et graveur, est l'auteur de plusieurs ex-libris (pour Dirk de Vos, 1896 ; pour lui-même, 1898 ; pour Pol de Mont, 1899 ; pour Aug. Bulck, 1902 ; pour l'abbé Henry Moeller, pour lord Mérode, Hendrik Grell, André de Ridder, Charles Bonzon, etc.) d'une grâce féerique, fragile, mélancolique ou malicieuse, où le dessin raffiné disperse, sur des fonds détaillés comme des broderies, des faunes, des sirènes, des allégories, un ange préraphaélite, un visage serti dans un iris.

A l'opposé de ces artistes symbolistes d'intention, le décorateur et affichiste *Privat Livemont* (Bruxelles, 1861-1936), en émule de Grasset, s'est dessiné, en traits ténus, plusieurs ex-libris qui sont un hommage à la femme-décor 1900, au visage rêveur sous la chevelure ébouriffée, aux doigts effilés, aux vêtements vaporeux associés à d'envahissants décors végétalisants. Comme lui, les imprimeurs associés *G. Poelmans* et *J. Bouré* ont adopté pour leur ex-libris et celui de l'imprimeur Xavier Havermans, des femmes en robe flottante, ployant une plume ou maniant la presse, en harmonisant les lettres à l'élément figuratif et au décor linéaire. *Marius Renard* (Mons, 1869-Bruxelles, 1948), affichiste, industriel et politicien a, dans le même esprit décoratif, imaginé pour l'ex-libris du Syndicat montois des journalistes-correspondants, et pour lui-même, des figures féminines en chignon qui ont l'acuité d'un Toulouse-Lautrec. *Henry van de Velde* (Anvers, 1863-Oberägeri, 1957), s'il a élaboré aux alentours de 1900 des ornements pour les «XX», la revue «Van Nu en Straks» et les ouvrages à la mise en page desquels il collaborait, et s'il a dessiné le sigle de ses ateliers de «design» rue Gray à Bruxelles, semble ne s'être composé que beaucoup plus tard un ex-libris, un monogramme à la géométrie rectiligne imprimé ton sur ton en relief. Par contre, son ami le peintre *Georges Lemmen* (Bruxelles, 1865-1916), dans le cadre de ses créations pour les arts appliqués Art nouveau, a dessiné plusieurs ex-libris unissant des lettres et des ornements en courbes et contre-courbes, pour Octave Maus, Louis Delattre, Curt von Mutzenbecher, le comte Harry Kessler, J. Meier-Graefe et le docteur C. Baudoux. Deux femmes parmi d'autres, *Juliette Wytsman* (Bruxelles, 1866-1925), connue surtout pour ses tableaux et ses reliures, et *Marie Molitor* sa contemporaine, ont composé leur propre ex-libris ; celui de cette dernière est un jeu de lignes flexibles et symétriques, la première a conçu un motif floral élégant et sobre dans lequel le cartouche est inséré avec une apparente liberté.

Moins subjugués par les thèmes occultes du Symbolisme et le graphisme onduleux du Modern Style, plusieurs artistes belges de ce temps ont laissé leur individualité s'épanouir librement ou ont suivi d'autres courants. *Alexandre Hannotiau* (Bruxelles, 1865-1901) a dessiné pour le libraire Lamertin un érudit de la Renaissance debout dans sa bibliothèque, silhouette rigide et soulignée. L'exquis poète et graveur sur bois *Max Elskamp* (Anvers, 1862-1931) a composé pour Charles Dumercy et pour Anne van Nieuwenhuysse des ex-libris au charme naïf, initiales et fleurettes. Le peintre et graveur *Charles Michel* (Liège, 1874-Bruxelles, ?) ⁽¹⁾ a dessiné en 1903 pour Marthe Wittouck un ex-libris d'une grâce langoureuse et raffinée à la Proust et à la Montesquiou, un tableautin représentant des cygnes évoluant sur un étang, dont le cadre est constitué principalement de deux jeunes femmes rêveusement accoudées, et de cygnes. *Henri Meunier* (Bruxelles, 1873-1922), illustrateur, graveur, relieur, affichiste, a suggéré avec une émotion subtile la personnalité de deux propriétaires d'ex-libris, le critique d'art Sander Pierron et l'écrivain Camille Lemonnier : un portrait en profil perdu encadré par le monogramme, pour le premier (1898), une composition âpre et violente pour le second, un chêne musculeux planté dans une falaise battue par des flots en furie (1903). *Louis Titz* (Bruges, 1859-Bruxelles, 1932), illustrateur et décorateur à l'inspiration féconde et renouvelée, a composé, entre 1900 et 1910 notamment, de nombreux ex-libris où des sujets figuratifs évocateurs, pittoresques, alternent avec de simples jeux de lignes et de lettres plus anguleux qu'ondoyants : pour la Bibliothèque du photo-club de Bernay, un soleil perçant les nuées (1900), pour Geo Rainette, une grenouille (1906), pour Maud Thompson, des nénuphars (1906), pour Otto Reiner, des entrelacs (1906), pour Henry Hellemans, une alternance rythmique de courbes et de lignes brisées (1906), pour l'avocat Raoul Ruttiens, une empreinte digitale (1910), pour Constance Ruttiens, une branche de muguet ployée en médaillon (1910), etc. *Auguste Donnay* (Liège, 1862-Bruxelles, 1921), peintre et illustrateur, a soumis les contraintes préraphaélites à son goût inné pour la sobriété et la ligne nette et pure. Ses ex-libris pour Jetta de Winiwarter, Richard de Winiwarter, Louise Donnay, Albert Mockel, Henri Poncelet, Gustave

(1) En dépit de recherches réitérées, je n'ai pu trouver la date de décès de Charles Michel. Il vivait encore le 24 janvier 1969.

Francotte, mettent en page avec clarté des femmes d'une beauté grave, quelques motifs floraux ou allusifs discrets. L'illustrateur et graveur *Armand Rassenfosse* (Liège, 1862-1934), disciple de Félicien Rops pour les techniques de l'estampe et, comme lui mais sans érotisme, célébrant la femme et surtout le nu féminin, est l'auteur d'une cinquantaine d'ex-libris au dessin élégant et précis modelé avec délicatesse : citons les ex-libris pour Albert Mockel, une jeune femme nue jouant de la lyre (1892), pour Alexandre de Winiwarter, la Mort frappant une adolescente nue qui se pâme (1900), pour Hans de Winiwarter, un nu très charnel contemplant une estampe entourée d'autres symboles de l'intérêt de ce collectionneur pour les gravures japonaises (1900), pour son épouse Marie Rassenfosse, une jeune femme, une jeune mère dans un décor champêtre (1904, 1905, 1909, 1910), pour son fils André Rassenfosse, une tête de Mercure (1911), et son propre ex-libris, une femme nue assise, lisant (1892). Enfin l'illustrateur *Armand Rels* (Bruxelles 1871-1951), a exécuté de nombreux ex-libris qu'il a rassemblés en recueils. Symboliste dans les ex-libris d'E. H. Tielemans (une femme en clair-obscur, accroupie dans la pose de la sphinge) et d'I. H. S. (un Christ sur la croix autour de laquelle est lové Satan, un serpent ailé), évocateur dans l'ex-libris du poète Grégoire Le Roy (un hibou perché sur une gargouille gothique au soleil couchant) il a adopté vers 1913 la stylisation aiguë, nerveuse, annonciatrice de l'Art Déco, les faunes et les nymphes aux attitudes antithétiques et saccadées chères aux Ballets russes, dansant, jouant d'instruments de musique et accompagnés de capridés bondissants ; il s'est attaché à ces thèmes dans des ex-libris pour lui-même, pour Toussaint van Boelaere, Henri Liebrecht, Ch. van de Waele, Georges Barbanson, A. Alexandre, Max Hallet, C. Baudoux, Georges Eekhoud, etc.

Ces quelques notes ne sont qu'une échappée sur l'art de l'ex-libris en Belgique à l'époque 1900, art attachant par sa multiplicité et sa nouveauté, et non un répertoire exhaustif descriptif. Nous les terminerons par une rapide énumération d'illustrateurs belges, non présentés dans ces lignes, qui en ces mêmes années ont dessiné aussi des ex-libris, limitant presque tous, avec sagesse, les sujets pour les soumettre à leur rôle bien précis et les traitant dans des styles traditionalistes, archaisants, réalistes, héraldisants, Modern style ... : Pierre Abattuci, Bruxelles, pour Sander Pierron ; François Beauck, Bruxelles, pour Émile Verhaeren ; Émile Berchmans, Liège ; Marguerite Callet, pour l'École normale Émile André à Bruxelles ; Adolphe Crespin,

Bruxelles, pour Luc Malpertuis et Herbert P. Elkan ; Isidore de Rudder et Ferdinand-Georges Lemmers, Brabant ; Armand Heins, Gand ; Jos Janssens, Anvers, pour le bibliophile J. B. Vervliet ; Edward Pellens, Anvers ; Petit-Bigard, pour Georges Wittouck ; les relieurs bruxellois Josse Schavye et Jacques et Émile Weckesser, pour Edmond Picard, G. Montefiore, Rénier Chalon ; Gustave-Max Stevens, Bruxelles ; le dramaturge bruxellois Herman Teirlinck, pour Toussaint Suys, Xavier Havermans, «De Vlaamsche Boekhandel» ; Henri Thomas, Bruxelles, pour E. H. Tielemans ; Émile H. Tielemans, Louvain, fondateur avec Armand Rels en 1913 de la revue «l'Ex-libris» imprimée par Xavier Havermans ; Florimond van Acker, Bruges ; Alfred van Neste, Bruges, pour Pol de Mont ; l'architecte Willaert ; Rodolphe Wytzman, Termonde.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- Fernand KHNOPFF, *Belgian book-plates*, dans *The Studio*, special winter-number 1898-9, *Modern book-plates and their designers*, pp. 73-78.
- POL DE MONT, dans *De Vlaamsche School*, 14, 1901, n^{os} 1, 2.
- Sander PIERRON, *Les dessinateurs belges d'ex-libris*. 2^e éd., Paris-Bruxelles, 1906.
- J.-L. DIRICK, *Ex-libris belges*. Bruxelles, 1912.
- Revue L'Ex-Libris*, 1913 et 1914, 3 numéros parus.
- Armand RELS, *Ex-Libris*. Introduction par M. Robert. Bruxelles, 1911 et 1918.
- Jules POTVIN, *Les «ex-libristes» belges*. Bruxelles-Paris, 1920.
- Ex-libris d'Armand Rassenfosse*. Collection de la Bibliothèque de l'Université de Liège. Catalogue par Madeleine Lavoye. Liège, 1956 (Bibliotheca Universitatis Leodiensis, 8).
- Fernand KHNOPFF [par] Robert L. Delevoy, Catherine De Croës, Gisèle Ollinger-Zinque. Bruxelles, 1979.

paul hankar : l'art nouveau critique

L'histoire de l'Art Nouveau n'a pas, jusqu'ici, donné à l'œuvre de l'architecte Paul Hankar (1859-1901) la place qu'elle méritait ⁽¹⁾, dans le courant si divers des idées qui fleurissent avec la fin du siècle. Il est vrai qu'Hankar a eu le tort considérable de ne pas se laisser réduire à une image de marque – il n'y a pas véritablement de «style Hankar», comme il y a eu un style Horta ou ce «style Guimard» dont l'architecte parisien revendiquait la possession. Il est vrai, également, que la mort de l'architecte, à quarante-deux ans, en pleine activité, a brisé prématurément l'élan de sa production et ne lui a peut-être pas permis d'atteindre, avec la notoriété, les grandes commandes qui font la réputation d'un artiste. Il est vrai, enfin, que son œuvre construite (maheureusement si altérée par la spéculation moderne) n'autorise guère une approche purement superficielle, décorative, de la forme : l'intérêt des bâtiments de Hankar tient tout entier dans leur caractère à la fois critique et expérimental. En cela, il a été authentiquement le fondateur d'un «Art Nouveau» – ce que, dès 1897, Octave Maus lui reconnaissait, au même titre que Victor Horta ⁽²⁾.

⁽¹⁾ La bibliographie de Paul Hankar reste étonnamment pauvre : aux notices nécrologiques parues dans les revues artistiques du début du siècle ne s'ajoute que le grand article publié par Charles CONRARDY & Raymond THIBAUT, *Paul Hankar, 1859-1901*, dans «La Cité» en juin et juillet-août 1923. Plus récemment, Charles De Maeyer devait s'efforcer de présenter une synthèse de la personnalité d'Hankar, dans le cadre des «Monographies de l'Art belge» publiées par le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture (Ch. DE MAEYER, *Paul Hankar*, Bruxelles, Meddens S. A., 1963). Enfin, on trouvera une chronologie assez complète de son œuvre et une bonne illustration dans Franco BORSI & Hans WIESER, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Bruxelles, Marc Vokaer, 1971.

⁽²⁾ Octave MAUS et Gustave SOULIER, *L'Art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin*, in «Art et Décoration» de septembre 1897, p. 89 à 96 – notamment, p. 91 : «Les tendances de Paul Hankar sont en effet analogues à celles de son ami Horta. Tous deux, ils ont le même dédain des formules, des recettes, des modes conventionnels de construire et de décorer. Novateurs, ils le sont au même titre,

Travailleur acharné, Hankar a produit en moins de dix ans d'activité professionnelle indépendante une œuvre considérable – plus de cent cinquante projets et près d'une cinquantaine de réalisations qui sont, pour l'essentiel, des maisons particulières ou des aménagements de magasins. Sa première production personnelle remonte à 1888 – mais il ne s'établit vraiment à son compte qu'en 1893 ; les derniers dessins datent des jours qui précèdent sa mort, en janvier 1901. Il n'a guère construit qu'à Bruxelles ou dans sa région – plus précisément encore, dans la commune de St.-Gilles, non loin de l'avenue Louise : trois de ses œuvres les plus importantes (sa propre maison et celles des peintres Ciamberlani et Janssens) se situent les unes près des autres, dans la même rue. De cette *aura*, limitée à la fois dans l'espace et dans le temps, se dégage une personnalité puissamment originale, au travers même des conditions et des contraintes qu'elle s'inflige.

L'idéal d'Hankar n'était pas d'apparaître comme un acteur, une vedette de l'art international diffusé par les revues de son temps (encore que les publications contemporaines ne l'aient pas négligé !) : il n'avait d'autre souci, comme praticien, que de s'intégrer à la demande de la clientèle grande-bourgeoisie qui est celle de tout cabinet libéral.

Car son exigence était ailleurs : dans la retenue qu'il s'imposait, dans l'effort de perfection auquel il soumettait tous ses dessins. Il est significatif qu'il n'ait en définitive travaillé que pour un groupe restreint d'intellectuels, dans le milieu du «Sillon» dont il était l'un des membres.

Lorsqu'il quitte cette chapelle d'artistes en rupture avec l'art officiel de leur temps, c'est qu'il a rencontré – presque involontairement – le succès au détour de son chemin : l'exposition de Tervueren, le grill-room du Grand Hôtel et la chemiserie Clasens («Au Carnaval de Venise») ont fait de lui l'un des décorateurs de magasin les plus en vogue de cette fin de siècle – nous sommes en 1897. La consécration professionnelle qui s'annonce ira néanmoins pour lui, de pair avec une exigence accrue de soin et de qualité, dans le travail d'élaboration du projet : le dessin sera moins appliqué, moins flatteur pour l'œil sans

chacun d'eux poursuivant avec un égal acharnement l'expression d'un style qui échappe aux influences du passé et relève directement de notre époque. L'un et l'autre, ils comprennent l'architecture comme la synthèse des manifestations plastiques, embrassant, outre le bâtiment, la décoration et l'ameublement de toutes ses parties». Octave Maus reprendra cette citation dans le deuxième article qu'il consacra à Hankar, sous le titre *Habitations modernes*, in «L'Art Moderne» du 22 juillet 1900.

doute, mais l'efficacité du trait, sa précision et son rythme plus fermes – aboutissant à une production d'un exceptionnel niveau dans ses dernières œuvres.

Grand dessinateur de meubles et de fer forgé, Hankar s'est formé à la discipline rigoureuse qui était celle des admirateurs de Viollet-le-Duc : son maître, Henri Beyaert, avait été en effet très marqué par ses rapports avec l'architecte parisien, lors de la restauration de la Porte de Hal à Bruxelles⁽³⁾ ; plus qu'une formule de style, il y avait appris une méthode d'observation, d'analyse, de représentation : c'est au stade de la *projetation* que la leçon de Viollet-le-Duc avait été déterminante. Pour le jeune Hankar, les études à l'Académie Royale de Bruxelles sont médiocres – «je crois bien, écrit-il, avoir été l'un des plus mauvais élèves de cette période ...»⁽⁴⁾ – mais l'entrée chez Beyaert décisive : il y restera jusqu'à la mort de ce dernier, en 1894 – soit près de quinze ans. Collaborateur attentif du maître, il se fait une spécialité des fers forgés (qu'il réalise pour tous les grands programmes officiels) et s'imprègne de cette fabuleuse virtuosité de dessin qui fait de l'historicisme du XIX^e siècle un art éclatant, sinon profond.

Il aurait pu en rester là – excellent technicien, très au fait de son métier, metteur en scène habile de ce goût raffiné, conventionnel aussi, qui était celui de son public. Mais le besoin d'en sortir était le plus fort : le savoir-faire ne suffisait plus aux artistes, pénétrés comme ils l'étaient de la formation académique – de cette inébranlable transmission de recettes ou de tours de main qui avait été la base de leur apprentissage.

(3) La nécrologie d'Henri Beyaert, rédigée par Hankar dans les colonnes de l'*Émulation*» (année 1894, p. 27 à 32), cite l'éloge funèbre de M. Stallaert, au nom de l'Académie de Belgique : Beyaert, dit l'orateur, «était doué d'une profonde érudition et d'une vive imagination ; il savait tirer parti de tout motif, de tous les genres, ainsi qu'il le prouva dans la transformation de la porte de Hal, spécimen de l'architecture militaire, qui suscita l'admiration de Viollet-le-Duc, auquel les projets furent soumis avant l'exécution. Beyaert fit plus tard la connaissance de Viollet-le-Duc, qui le prit en affection. C'est sur ses conseils que Beyaert songea à publier ses travaux ; c'est grâce à ses encouragements qu'il nous laisse une remarquable publication : *les travaux d'architecture exécutés en Belgique par Henri Beyaert*» (p. 30).

(4) Notre connaissance de Paul Hankar en tant qu'individu se réduit à ce qu'en ont dit ses élèves et amis. L'homme se manifestait peu, il n'a pas laissé d'écrits personnels, à l'exception d'une intéressante lettre (aujourd'hui perdue) publiée par Charles Conrardy et Raymond Thibaut dans leur article de «La Cité». Cette lettre, datée du 11 novembre 1896 et dont on ne connaît pas le destinataire, répond à une demande d'information biographique (Le passage que nous utilisons est extrait de la p. 41 du n° de juillet-août 1923).

L'obligation d'innover n'était pas seulement dans les mots, elle imprégnait les mentalités. Et cela allait beaucoup plus loin que la modernité à tout prix, l'originalité voulue, proclamée ...

La première maison d'Hankar, l'hôtel Zegers-Regnard, chaussée de Charleroi (1888), devait encore beaucoup à l'éducation reçue de Beyaert – encore que le parti pris de sobriété, d'orthogonalisme, le refus des facilités ornementales révèlent une rationalité sous-jacente qui s'interdit les poncifs tout autant que les effets : une architecture passe-partout, faite de solutions apparemment banales ; mais toutes sont passées au crible de la critique, elles ont été soumises à une loi de rigueur, d'impérative obligation, qui fait qu'aucune forme n'est gratuite ou facile. Ce sens aigu de l'*économie des moyens*, Hankar le conservera toute sa vie.

Cinq ans plus tard, la position sociale du jeune architecte est suffisamment affirmée, sa réussite probante, pour qu'il se fasse construire un petit hôtel rue Defaqcz, à deux pas de l'avenue Louise. La cassure est plus nette, cette fois, avec l'historicisme flamand : la maison, marquée par la saillie imposante d'un grand bow-window, s'avoue comme essentiellement «viollet-le-ducienne» – les modèles des *Entretiens* sont sous-jacents. La formule est radicalement opposée à celle qu'expérimente au même moment Victor Horta, pour l'hôtel Tassel. Si un rapprochement était à faire, ce serait plutôt avec le Palacio Güell de Gaudi, à Barcelone, qu'il faudrait le tenter – même méditation d'une tradition culturelle commune entre Espagne et Flandres ?

Quoi qu'il en soit, les formes sont étroites, hautaines, les matières somptueuses, le langage multiple – allant du conventionnel à l'insolite – sans s'embarasser ni de la cohérence des sources culturelles, ni même de leur articulation : les ambiances sont fortes, presque brutales ; les enchaînements heurtés, sans concession. Sous cet angle, l'hôtel Hankar est la réponse symétrique de l'hôtel Tassel, de son effort prodigieux pour imposer à l'espace et à la forme une unité lyrique absolue. Hankar se refuse à cette perfection de pure forme, il pousse son discours architectural jusqu'à la stridence : l'intensité émotionnelle l'emporte, sur le souffle rhétorique.

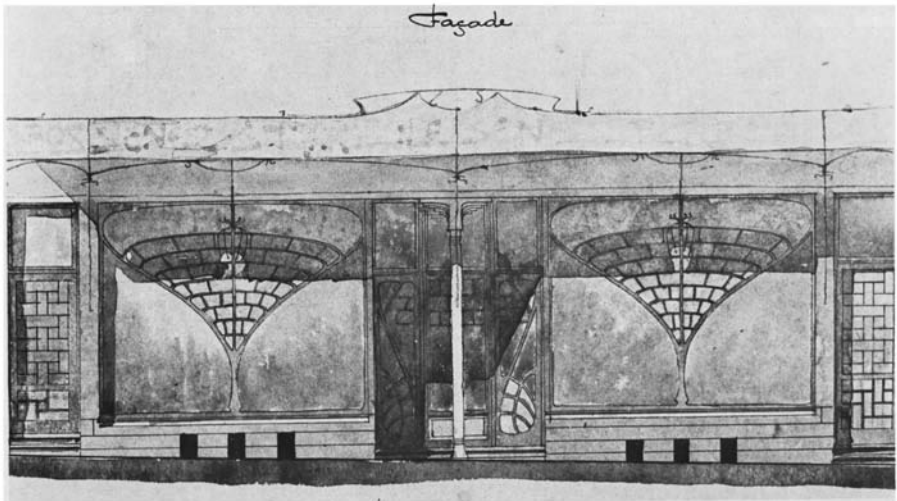
Dès lors, Hankar ne pouvait plus se définir que comme un contradicteur, un ascète, face à l'exubérance vitale de la redondance Art Nouveau, telle que la révélait Horta. L'ambivalence des positions n'était pas seulement problème d'hommes, d'ailleurs : il n'est pas difficile de démontrer, chez Horta, une contradiction interne latente, continue, qui ne



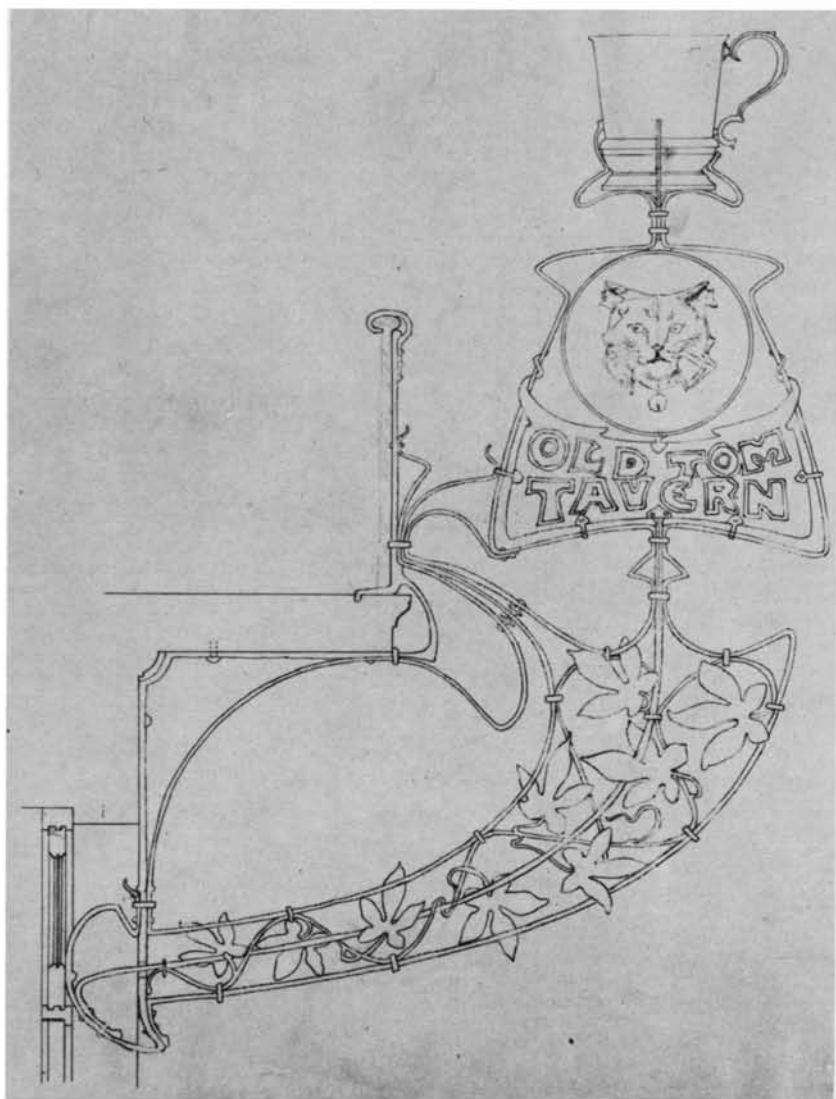
Façade de l'hôtel Janssens
48, rue Defacqz, St. Gilles (Bruxelles), 1898



Salon de la maison Bartholomé
249, av. de Tervueren, Woluwé-St.-Pierre (Bruxelles), 1898 (détruit)



Projet de devanture pour le chocolatier Senez-Sturbelle
159-161, rue Neuve, Bruxelles 1899 (détruit)



Projet d'enseigne «Old Tom Tavern»

cesse de mettre en cause l'élan du dessin, d'en retenir l'expansion – comme par une crainte secrète des outrances du débordement. Chez Guimard lui-même, chez Sauvage, l'alternative rationaliste est toujours sous-jacente, retenant la main qui dessine et lui imposant une règle de pensée qui n'a rien à voir avec le spontanéisme formel du baroque ... Rien d'étonnant si, pour tous, Vaudremer et Viollet-le-Duc restent les maîtres. Plus encore, c'est aux outrances du «pompiérisme» – à son manque de contrôle et de retenue, à l'injustifiable formalisme de son discours – que l'Art Nouveau s'oppose ; il recherche dans la rigueur de la forme, dans l'économie des procédures, la voie de la vérité.

Le pas franchi, il ne restait plus qu'à se débarrasser des tics formels de l'historicisme. Le langage de l'ornement devait s'efforcer d'exploiter les grands vides des façades largement ouvertes, de valoriser les chassis qui les divisent, de mettre en scène la polychromie naturelle du matériau, de jouer sur le graphisme de fers forgés de grilles ou de balcon.

Dès 1894, Hankar réalise une série de maisons plutôt modestes, généralement locatives, qui appliquent de façon brillante ces propositions : les maisons Jaspar, rue de la Croix-de-Pierre ; la maison Hanssens, avenue Ducpétiaux à Saint-Gilles. Pour Zegers-Regnard, il construit, au rond-point de l'avenue Louise, un grand et un petit hôtel qui seront des chefs-d'œuvre par l'extrême sobriété et l'efficacité du langage employé – murs de pierre bleue et de brique rose percés de baies immenses, dont l'austérité s'évade tout d'un coup dans un décor prodigieux de petits bois curvilignes et de fer forgés stylisés.

Hankar développera cette formule, en contraste absolu avec le plasticisme des façades de Horta, dans des œuvres aussi révélatrices que l'hôtel Renkin, rue de la Loi, ou les hôtels mitoyens de Ciamberlani et de Janssens, rue Defacqz, la maison De Kleyer, rue de Ruysbroeck, enfin les cottages Buisse et Wolfers – le tout entre 1896 et 1899. L'effort de simplification – qui lui interdit le modelé des surfaces (celui qu'au même moment Horta conduit au lyrisme le plus fou, dans la façade agitée de l'hôtel Aubecq) – l'amène à adopter des formules graphiques contrastées : il opposera, à l'intérieur d'une même forme, le systématisme des décompositions orthogonales aux grands mouvements de courbes. Dans un cas, il s'agit d'animer la grille orthogonale des carrés juxtaposés, en jouant sur les cases vides ou pleines ou en détournant insidieusement leur perpendicularité ; dans l'autre, il lui appartient de retenir l'expansion de la courbe, de la contrôler et de la cadrer.

La fascination du japonisme vient à point pour aider à cette libération du graphisme, lui donner le langage formel dont elle a besoin – japonisme ou bien chinoiserie ... quand ce ne sont pas les entrelacs irlandais qui sont mis à contribution ! A travers le filtre de l'analyse et du contrôle de la forme, n'importe quel langage historique peut être remis en service, dès lors que ses références culturelles obligées ont été laissées de côté ; le problème, si crucial dans l'historicisme, de l'allusion ou de la citation est définitivement dépassé. N'importe quelle forme peut (en tant que forme pure et non en tant que nostalgie) désormais trouver sa place, dans la combinaison libre des motifs et leur intégration à un discours global. Discours de plus en plus étroitement rationaliste : la beauté de la forme n'a d'égal que le refus absolu de la concession.

Parce que le langage d'Hankar n'avait pas les souplesses curvilinéaires de l'Art Nouveau européen, on a pu le décrire formellement comme un Art Nouveau «géométrique»⁽⁵⁾ – curieuse formule qui révèle bien l'originalité de la démarche et les difficultés des observateurs à la saisir dans sa nouveauté (si cela devait être, Hankar ne cesserait de se renier lui-même : l'orthogonalité des formes se mélange sans arrêt, dans son discours décoratif, avec les courbes les moins retenues). En fait c'est l'économie des moyens qui prime, ouvrant la porte à une sorte de purisme perfectionniste qui triomphera après 1910 : le message avait assez de force pour avoir profondément remué Otto Wagner, lors de son passage à l'exposition coloniale de Tervueren, en 1897 – et l'avoir converti à l'Art Nouveau !

Les proximités de la Sécession Viennoise ou celles de l'art plus tardif de Mackintosh, avec la production d'Hankar révèlent l'influence en profondeur de sa démarche sur le mode de composition de ses contemporains – aboutissant en dernière analyse à la spectaculaire condamnation de l'ornement prononcée par Adolf Loos. Certes, Hankar n'a rien d'abusivement moderniste ; le détournement formel qu'il opère n'a pour objectif que de contrôler les excès décoratifs de sa génération. Mais la leçon de retenue qu'il donne, dans des œuvres aussi limpides qu'elles sont foisonnantes d'invention, aura un impact décisif sur la naissance d'une nouvelle sensibilité esthétique : l'hommage *post-*

⁽⁵⁾ L'expression est empruntée à Franco Borsi dans *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, *op. cit.* L'intuition de Borsi lui permet néanmoins de comprendre ce que cet autre langage de la stylistique Art Nouveau avait de prémonitoire.

mortem que lui rendent ses amis Crespin et Wolfers, avec la participation de Léon Sneyers, pour l'exposition de Turin, en 1902, marque symboliquement le dépassement du style décoratif de l'Art Nouveau – tel qu'Hankar l'avait à la fois fascinement admiré et contesté – pour une autre vérité que celle de la pure beauté de la forme ... Georg Fuchs n'avait pas tort d'affirmer à cette occasion : «architectes, décorateurs et constructeurs surgissent qui, des hypothèses les plus modernes tirent les plus modernes conséquences et tranchent la question de l'art de l'habitation avec un radicalisme et un rationalisme (...) parfaitement socialiste»⁽⁶⁾. Hankar n'aurait pu que se rallier à cette formule, aussi fondamentalement éthique qu'esthétique.

⁽⁶⁾ Georg FUCHS et F. H. NEWBERY, *L'exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes à Turin 1902*, Darmstadt, Alexander Koch, 1902 (p. 244 de l'édition française de «Deutsch Kunst und Dekoration», n° IX-X).

l'art nouveau en russie et en pologne

Il était impossible que tous les événements, toutes les conceptions qui, à la fin du siècle dernier ont donné naissance à l'Art Nouveau (au modernisme, à la Sécession, peu importe le nom donné à ce style) n'aient pas de répercussion dans des pays comme la Russie ou la Pologne, alors étroitement liés à la vie culturelle de l'Europe. On peut se demander comment les milieux artistiques de ces deux pays ont réagi aux nouvelles tendances stylistiques. Peut-on parler d'un apport considérable de ces deux pays à l'Art Nouveau, ou bien leur apport n'a-t-il été que peu original, et par conséquent secondaire ?

En Russie, l'art nouveau s'est appelé, dès son apparition, et plus tard encore, «modernisme», «style moderne» quand on le considère de façon positive, et «art décadent», «décadence» quand on porte un jugement défavorable à son égard. Après un certain temps, le terme de «modernisme» a lui-même pris un sens péjoratif, qu'il a perdu par la suite ; mais les chercheurs soviétiques préfèrent aujourd'hui parler de la littérature et de l'art de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle. Cette dénomination a un sens particulier et une raison d'être, car en Russie, l'Art Nouveau n'était pas le style unique ou dominant dans le domaine des arts, tout comme le symbolisme n'était pas le courant dominant de la littérature russe.

En parlant de l'Art Nouveau en Russie, j'utiliserai le terme de «modernisme» ou «style moderne», et pour l'Art Nouveau en Pologne celui de «sécession» – selon la tradition de la critique polonaise, et puisque pour englober tous les phénomènes artistiques et littéraires de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle existe le terme «Jeune Pologne», par analogie avec «Jeune Belgique».

Comme les chercheurs l'ont remarqué plus d'une fois, l'un des traits caractéristiques de l'art européen de ces années était la recherche d'un art synthétique, qui aurait compris à la fois les théories sociales utopiques du siècle précédent, le wagnérisme, l'expérience créatrice des époques antérieures et les manifestations de l'art populaire. Dans leur ex-

pression la plus complète, ces tentatives visaient non seulement à modifier la structure interne de l'art, mais encore sa place dans la vie de l'homme.

Les tendances romantiques ont occupé une place importante dans l'art moderne russe. A la fin du XIX^e siècle, l'esthétique russe manifeste à nouveau un vif intérêt pour les théories philosophiques et littéraires allemandes du début du siècle, pour le wagnérisme, pour les conceptions romantiques de l'idéologue et théoricien du pré-raphaélisme anglais Ruskin, et enfin pour les idées romantico-utopiques des penseurs de la première moitié du siècle – des «liouboïoudry» à Herzen et Dostoïevski.

Il existait dans l'art russe de la fin du siècle dernier une tendance qu'on qualifie généralement, et de façon assez inexacte, de «nationale romantique». Elle était principalement sensible dans le domaine de l'architecture et des arts décoratifs et appliqués, et à un degré moindre dans celui de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques, et présentait des analogies assez nettes avec les autres écoles artistiques nationales de l'Europe, qui se tournaient vers les traditions anciennes, surtout médiévales, et essayaient de recréer grâce à elles un nouvel ensemble de valeurs esthétiques générales.

Par la logique des événements, le style «national-romantique» a acquis en Russie une signification beaucoup plus large, qui a dépassé le cadre de son contenu initial. C'est probablement ce qui explique la popularité inhabituelle qu'a connue, aussi bien auprès du public qui se pressait à ses expositions, que parmi les membres de l'intelligentsia de l'époque, de Gorki, à Tchekhov et Blok – le représentant le plus important de ce courant de l'art russe de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Victor Vasnetsov.

Un mouvement artistique, proche à un certain moment de l'Art Nouveau, est né au sein du groupe qui gravitait autour du riche homme d'affaires Savva Mamontov, à Abramtsevo, sa propriété des environs de Moscou. C'est ce cercle moscovite qui a marqué le début de l'évolution de l'activité artistique vers de nouvelles formes. Outre les peintres, des chanteurs et des artistes de théâtre faisaient partie de ce qu'on a appelé la colonie d'Abramtsevo. Dans l'ambiance amicale et intime de ce cercle familial, se maintenait l'illusion de l'unité des aspirations et de la création artistiques. La nostalgie romantique pour la transformation de la vie se réalisa de façon concrète, sous la forme de créations architecturales, de la construction d'un théâtre privé et l'organisation d'ateliers de travail du bois et de céramique.

Les premiers spectacles de l'Opéra privé de Mamontov inaugurèrent une nouvelle période du théâtre russe. Cet opéra vit apparaître un groupe sans précédent dans l'histoire du théâtre de peintres-décorateurs et d'acteurs : V. Sérov, K. Korovine, M. Vroubel, F. Chaliapine. Les résultats de leurs créations communes n'ont jamais connu d'équivalent dans toute l'histoire du théâtre.

La continuation normale des débuts d'Abramtsevo fut l'entreprise à la fois artistique et industrielle de l'«Art Contemporain», créée à Saint-Petersbourg par les efforts conjugués de quelques habitants de cette ville et de quelques Moscovites, qui, à partir de 1902 organisèrent des expositions d'architecture «Nouveau Style», qui au début du xx^e siècle faisaient figure de manifeste des principes artistiques nouveaux.

On peut distinguer deux variantes principales dans l'art moderne russe. La première, la variante néoromantique et symboliste, a développé les traditions romantiques de l'art russe du xix^e siècle dans sa conception du monde, de l'homme, de la nature, des problèmes philosophiques et éthiques de la vie, des conflits dramatiques de l'époque. Dans la période qui nous occupe, ces aspirations s'illustrent de la manière la plus éclatante dans l'œuvre de M. Vroubel.

La deuxième variante réunit les artistes qui avançaient en qualité de point principal de leur programme esthétique un retour au passé, et accordaient une place prépondérante à la stylisation. Les principaux représentants de cette tendance furent les maîtres du groupe du «Monde de l'Art».

L'étude des tendances symbolistes dans les arts décoratifs et appliqués est une tâche extrêmement difficile. Dans le domaine des arts plastiques comme en littérature, de grands créateurs, proches du symbolisme, ont essayé de répondre aux grands problèmes spirituels et sociaux de leur époque. Mais, parfois, ceux qui s'inspiraient du symbolisme ont créé des œuvres dont la profondeur n'est qu'apparente et le mysticisme prétentieux.

Une autre difficulté réside dans le fait que depuis l'époque des premiers articles sur le symbolisme en peinture, parus en France à la fin des années 80 et au début des années 90, on a souvent voulu voir dans le courant symboliste de l'art pictural une illustration directe des idées et de la structure poétique du symbolisme littéraire, en dépit des mises en garde des représentants du symbolisme eux-mêmes, de Blok par exemple, sur l'incompatibilité qui existe entre les manifestations d'ordre littéraire et celles des arts plastiques. Sans entrer dans les détails,

on peut toutefois remarquer que les allusions littéraires contenues dans certaines toiles de la période du modernisme russe constituent leur faiblesse plutôt que leur force, car elles comportent toujours le risque de transformer le tableau en une démonstration abstraite et didactique.

Parmi les peintres liés aux conceptions du symbolisme, la première place revient à juste titre à Mihail Vroubel (1856-1919). Il a commencé à peindre dans les années 80, à l'époque où le réalisme régnait encore en maître dans la peinture russe. Toute son œuvre est dominée par un thème omniprésent, celui du «Démon», qui a évolué tout au long de sa carrière et a trouvé son image la plus achevée dans «Le Démon Abattu». Ce tableau fut exposé à côté des toiles des membres du groupe du «Monde de l'Art» et de celles des jeunes peintres moscovites. Ainsi, l'œuvre de Vroubel ne fut pas seulement la manifestation d'un art nouveau, mais bien sa condition première, sa source.

Les premiers panneaux décoratifs de Vroubel, qu'il avait peints pour le pavillon de l'Exposition russe de 1896, et qui en avaient d'ailleurs été exclus comme décadents, marquèrent la naissance de nouvelles tendances dans l'art monumental. Par la nature de son talent et son diapason de créateur, Vroubel plus que tous les autres peintres russes correspondait à l'image du peintre idéal, telle qu'elle était apparue dans le milieu artistique européen de l'Art Nouveau. Aussi bien dans les aquarelles et les céramiques de ses débuts à Abramtsevo que dans ses immenses panneaux muraux et ses décors de théâtre, Vroubel a inventé son monde fantastique propre, un monde de contes et de légendes, privé de toute harmonie interne, inquiétant jusque dans la beauté étincelante de la Princesse-Cygne, des coquillages, des azalées et des lilas en fleurs.

Dans l'œuvre de Vroubel, l'emploi des couleurs, qui joue un rôle actif dans l'expression des intentions de l'artiste, acquiert une expressivité étrange. Sa palette favorite, tout à fait typique, est construite généralement dans les tons froids, mauves, gris-bleu.

Les images des contes populaires fantastiques russes qu'on retrouve dans l'œuvre de Vroubel sont très caractéristiques, et rendues d'une manière absolument différente de celle de Vasnetsov par exemple. Comme Vasnetsov, Vroubel connaissait bien et admirait l'époque païenne vieille-russe, et il a su utiliser très adroitement ces connaissances ; mais à la différence de Vasnetsov, il donne à son œuvre une dimension fantastique, dans laquelle se cache un sens mystérieux. Ainsi par exemple, dans les tableaux comme «Vers la nuit» ou «Le Lilas»,

l'artiste ne montre pas tellement le monde qui l'entoure, que le sentiment mystique qui se dégage de la nature à l'heure du crépuscule.

La fusion spirituelle et irrationnelle totale avec le monde que peut atteindre le symbole se marque dans son œuvre plus que dans toute autre. Il a pu ainsi fixer sur des toiles immenses l'image de la duplicité du démon, et créer de gigantesques panneaux-contes sur les façades ou les murs de maisons particulières et des fresques pour des églises, et s'intéresser à la sculpture sur céramique, à l'art du vase, aux costumes et aux décors de théâtre.

Un des traits caractéristiques du modernisme russe était la contradiction entre la nature irrationnelle du fantastique, le désir de représenter le monde à l'aide du symbole d'une part, et de l'autre l'image du monde dans ses formes naturelles, inhérente à l'art russe du XIX^e siècle. V. V. Stasov, le patriarche et chef de file de l'école réaliste vivait encore à l'époque de l'apparition du modernisme en Russie.

Le conflit entre l'imagination, incapable de s'abstraire de l'expérience accumulée au cours de longues années par l'étude analytique du monde, et le désir, en dépit de la connaissance, de repenser le monde de façon poétique, ont dominé toute cette époque, et les formes mêmes de la nature vivante ont pris une valeur symbolique.

Les formes du monde organique, et de sa vie dans l'espace et dans le temps – la continuité, le flux, la fusion, la précarité de l'instant, l'éternité de l'inchangé – ont reçu une représentation symbolique. Le problème des rapports entre le réel et le fantastique dans un tableau est devenu plus complexe et plus aigu qu'il ne l'avait jamais été ; il n'exprimait pas seulement le lien habituel qui existe dans toute œuvre d'art entre le réel et le fictif, mais aussi le système de construction d'un modèle philosophique et éthique du monde.

C'est précisément cette problématique qu'illustre l'œuvre d'un autre grand artiste du style moderne, dans sa variante symboliste, Victor Borissof-Moussatov (1870-1905). Il est vrai que les aspects mystiques du symbolisme lui étaient étrangers, et qu'il était attiré par ce qu'il appelait lui-même «le rêve de l'harmonie». Parmi les artistes occidentaux, ce sont les Nabis qui lui ressemblent le plus. Leurs tentatives de synthèse entre toutes les impressions suggérées par la nature, leur intérêt pour l'art décoratif et la création de tableaux-panneaux, et surtout leurs recherches d'harmonie picturale, correspondaient parfaitement à la nature artistique de Borissof-Moussatov.

Dans son «Autoportrait de l'artiste avec sa sœur» et dans son «Motif d'automne» transparaît une mélodie pure et cristalline, qui deviendra le leitmotiv de toute son œuvre. C'était, comme le dit le peintre lui-même, «la mélodie d'une tristesse ancienne», comme un souvenir élégiaque d'une époque depuis longtemps révolue, qui n'est pas une époque historique précise, mais une époque imaginaire, qui laisse libre cours à la fantaisie créatrice.

On peut relever dans l'œuvre de Borissov-Moussatov les traits caractéristiques de l'Art Nouveau : la finesse de composition, la précision et l'équilibre des surfaces et des coloris, l'élégance du dessin des plantes et des fleurs, l'influence lointaine de l'art japonais. L'artiste refuse la narration, le récit, rejette tout ce qui est accessoire, secondaire, accidentel et qui empêche la transformation des phénomènes de la vie en une image stylisée et harmonieuse («Gobelin», «L'Étang», «Les Fantômes»).

Les conventions et le fantastique du temps passé créé par Borissov-Moussatov avaient peu de traits communs avec les reconstructions historiques, le rétrospectivisme des artistes du «Monde de l'Art».

Borissov-Moussatov était proche du symbolisme littéraire russe du début du siècle. Il a illustré dans son œuvre un des postulats de Valéri Brioussov : «J'ai créé en de rêves secrets le monde de la nature idéale», c'est-à-dire qu'il s'efforçait de révéler non seulement «les sentiments secrets et troubles», mais encore de pénétrer dans «le monde mystérieux des ombres», le monde irrationnel des «essences premières» des objets et des phénomènes.

En 1904, Borissov-Moussatov choisit comme thème d'un cycle de fresques monumentales l'alternance des saisons, qui représente allégoriquement l'alternance des états d'âme de l'homme. Dans ses notes il explicite le contenu des quatre aquarelles. «Le Conte du Printemps», c'est à la fois le matin et la joie, qui s'exprime dans la danse, et l'aspiration à la beauté ; «La Mélodie d'Été», c'est la jouissance, le jour, la musique ; «Le soir d'Automne», c'est le chagrin, le calme et la séparation ; «Le Sommeil de la Divinité», c'est l'hiver, la nuit froide et impassible, la tristesse.

On retrouve dans ces quatre aquarelles les mêmes personnages féminins que dans les autres tableaux de l'artiste : vêtus de costumes traditionnels, joyeux et épanouis dans les deux premières aquarelles, tristes dans les deux dernières. Cette répétition volontaire d'éléments semblables dans plusieurs tableaux différents, l'attirance pour les

mêmes modèles, schémas de composition, motifs ou détails est typique de Borissov-Moussatov, c'est vraiment le leitmotiv de son œuvre.

La construction en forme de frise, le motif de la marche devaient, d'après Borissov-Moussatov, reproduire en peinture «ce que Wagner avait composé en musique : une mélodie ininterrompue».

La grande aquarelle sur chevalet «Requiem» est dédiée à la mémoire d'une amie intime du peintre, N. Iou. Stanioukovitch. Dans un parc fantomatique, le long d'un palais fantomatique, passe une procession de femmes. Au centre se trouve une femme, qui semble déjà détachée du monde et dont le visage rappelle les traits de la défunte. Elle réapparaît sous deux autres formes dans la toile : elle conduit la procession, sous l'apparence d'une femme jeune et heureuse, et ferme la marche, triste et tragique ; les autres personnages féminins, bien que dessinés avec beaucoup de détails, ne sont que des ombres qui ont valeur de symbole.

L'œuvre de Nicolas Konstantinovitch Roerich appartient également à la variante symboliste du modernisme russe (1874-1947). Il s'inspirait principalement de l'antiquité slave païenne, de l'épopée scandinave. Ses œuvres sont imprégnées d'un panthéisme mystique tout particulier, une personification de la nature. Le paysage joue un rôle primordial, et la représentation de la nature a pour but de définir le contenu idéologique et émotionnel du tableau. Roerich a fait de nombreuses recherches sur l'utilisation des couleurs pour le fond de ses tableaux, a abondamment utilisé les effets décoratifs des jeux de lumière, atteignant de cette manière une profondeur remarquable et un chatoiement mystérieux des nuances, notamment dans son tableau «Le Combat Céleste».

Le contour du dessin et l'agencement des taches de couleur sont les traits essentiels des toiles de Roerich, qui se retrouvent également dans ses fresques monumentales et ses mosaïques qui ornent des églises ou des bâtiments civils.

Soit dit en passant, c'est précisément Roerich qui a été un des premiers artistes du modernisme russe à essayer de retrouver les traditions de la peinture d'icônes et de fresques, en les appliquant à l'esprit de l'Art Nouveau.

Chez Vroubel, Sérov, Borissov-Moussatov, Roerich, le coloris et la ligne étaient des moyens de rendre les impressions que l'étude psychologique était incapable d'expliquer, les impressions qui recelaient le contenu profond, symbolique, de l'œuvre. C'est le cas pour le «Démon» de Vroubel, «L'Enlèvement d'Europe» et «Le Portrait de la danseuse

Ida Rubinstein» de Sérov, «Le Combat Céleste» de Roerich et le «Requiem» de Borissov-Moussatov.

La deuxième variante du modernisme russe se développa au sein du groupe du «Monde de l'Art», dont la revue, qui était l'âme du groupe, parut de 1889 à 1904 ; alors que le mouvement lui-même subsistait jusque 1924.

Les principaux membres de ce groupe étaient : A. Benois, artiste, historien de l'art, critique et conservateur de musée ; K. A. Somov, graphiste et peintre ; D. V. Filosofov, homme de lettres et publiciste ; S. P. Diaghilev, musicien doué et par la suite figure de tout premier plan dans le domaine des arts, critique et organisateur de spectacles ; V. F. Nouvel, critique musical alors au début de sa carrière. Bientôt se joignirent au groupe le jeune Lev Rosenberg (qui prit plus tard le nom de Bakst) et le tout jeune E. E. Lanceray. Des dons peu communs et une culture étendue étaient leurs traits distinctifs.

L'inspiration des futurs artistes du «Monde de l'Art» se nourrissait à deux sources, qui devinrent par la suite les éléments essentiels de leur programme artistique : d'une part, l'art contemporain de l'Europe Occidentale, et plus particulièrement de l'Allemagne, de l'Angleterre et des pays scandinaves, où s'épanouissaient les tendances modernistes ; et de l'autre, les cénacles historiques et artistiques des musées, qui se consacraient principalement à l'étude de l'art du xviii^e siècle.

A l'époque de sa formation, le «Monde de l'Art» subit surtout l'influence des graphistes anglais, comme A. Beardsley, et des dessinateurs allemands T. T. Heine, G. Fogeler, Y. Ditz ; parmi leurs contemporains plus âgés, les membres du «Monde de l'Art» admiraient A. Menzel, pas tellement pour son œuvre de peintre, que pour ses illustrations de l'Histoire de Frédéric le Grand de Kügler et ses représentations de la vie allemande au xviii^e siècle. Chez les représentants de l'art européen des siècles précédents, Benois et ses amis se tournaient le plus volontiers vers les peintres français et allemands, et surtout vers les graphistes du xviii^e siècle ; leurs artistes favoris étaient Fragonard, Saint Aubin, Moreau le Jeune, Eizen de Chodovietzki. Dans la tradition russe, ils ignoraient leurs prédécesseurs directs et retournaient à la peinture et au graphisme de l'époque de Pouchkine, aux artistes du cercle de Vénétsianov et aux portraitistes du règne de Catherine et d'Elisabeth. La préférence pour le dessin correspondait à la nature profonde du talent des artistes du «Monde de l'Art», qui par le caractère de leurs dons étaient au premier chef des dessinateurs, des maîtres parfaits de la ligne et de la silhouette dessinée et décorative.

Tous les artistes du groupe ont dans une mesure variable pratiqué le genre du tableau historique, et ils ont apporté dans l'interprétation artistique de l'histoire quelque chose de tout à fait original et neuf, qui ne ressemblait en rien aux créations de leurs prédécesseurs. Les problèmes éthiques, psychologiques ou sociaux ne jouaient pas le rôle principal dans la pensée créatrice de Somov, Benois et leurs amis.

En recourant aux thèmes historiques, ils voulaient transmettre le parfum insaisissable et le charme des époques révolues, mais ce n'était pas là leur objectif principal. Dans les images artistiques du passé, ils s'efforçaient d'incarner leurs préoccupations spirituelles propres, leur insatisfaction, leur désenchantement devant le monde qui les entourait et leur nostalgie d'un passé à jamais disparu. La thématique passéiste du «Monde de l'Art» devenait une sorte de protestation romantique contre le monde contemporain prosaïque et petit-bourgeois.

Les idées slavophiles et populistes, caractéristiques du symbolisme littéraire et de l'œuvre de peintres symbolistes comme Vroubel et Roerich étaient étrangères aux artistes du «Monde de l'Art», attirés au contraire par la culture de l'Europe Occidentale : le Versailles de Louis XIV, l'Allemagne de Goethe et de Hoffmann, les masques de la comedia dell'arte. Si leur source d'inspiration principale restait la vie et le passé russe, c'était l'époque de Pierre le Grand, la Russie du XVIII^e siècle et de Pouchkine, le Pétersbourg de Catherine et d'Alexandre, les domaines de la Russie foncière. Les membres du «Monde de l'Art» étaient logiques et conséquents avec eux-mêmes dans leurs aspirations historiques ; ils faisaient l'apologie de l'eupéanisme russe. Dans leur milieu a fleuri le culte de Pierre I^{er} en tant que fondateur d'une nouvelle culture russe eupéanisée, le culte de Saint-Pétersbourg, centre de cette culture, et le culte de Pouchkine, représentant le plus significatif et le plus typique de cette période pétersbourgeoise.

Le «Monde de l'Art», principalement grâce à Benois et Lanceray, a apporté un élément absolument neuf dans la thématique passéiste, car il a créé le genre dit «du paysage historique». Ainsi, les paysages constituent la plus grande part de l'héritage que nous a laissé Benois mais ce n'était pas tant la nature en elle-même qui l'intéressait, que son association avec l'histoire. Il peignait des lieux historiques, des villes antiques, des monuments, des parcs agrémentés de sculptures. Il a consacré des séries de toiles à Versailles de Louis XIV, au vieux Pétersbourg, Tsarskoïé Sélo, Péterhof ou Pavlovsk. Comme un illustrateur ou un décorateur de théâtre, il détaillait successivement dans des

cycles entiers d'études ou de compositions les différentes facettes du paysage qu'il avait choisi, et accumulait ainsi des séries de décors architecturaux et de paysages interchangeables, qu'il peuplait parfois de silhouettes et de mannequins, vêtus de costumes anciens.

La peinture rétrospectiviste de L. S. Bakst (1866-1924) a pris une orientation légèrement différente. Parmi les peintres du «Monde de l'Art», Bakst était le seul à aimer l'Antiquité classique. Dans ses dessins comme dans ses toiles apparaissent fréquemment des figures de la mythologie grecque et des motifs de l'art grec antique et créto-myécénien.

En 1908, Bakst exposa un grand tableau historico-symboliste, «Terror Antiquus», qui représente la fin de l'Atlantide. L'idée de ce panneau décoratif lui était venue lors d'un voyage en Grèce et en Crète. On y voit le panorama du pays légendaire englouti par les eaux. Sur un fond d'éléments déchaînés se détachent encore quelques sommets montagneux, quelques bâtiments, des temples que menacent les vagues. De minuscules silhouettes humaines tentent d'échapper à la mort et font penser à une fourmilière en déroute. Un calme étrange – le calme de l'effroi – plane sur ce chaos et cette scène de destruction. Le pays semble désert, habité seulement de gigantesques statues qui contemplent le désastre avec indifférence. Une Aphrodite archaïque au sourire énigmatique et figé domine le tableau, symbolisant l'éternel.

Les artistes du «Monde de l'Art» renouvelèrent également le genre du graphisme et du portrait. Ils trouvèrent de nouveaux moyens d'expression en étudiant l'œuvre des grands portraitistes du XVIII^e siècle. Un des premiers jalons de cette évolution fut l'un des chefs-d'œuvre de Somov, le portrait de l'artiste Martynova, connu sous le titre de «La Dame en Bleu» (1897-1900).

Ce sont des procédés absolument nouveaux qui donnent à l'œuvre sa force d'expression. Le portrait d'une contemporaine est transformé en scène du passé. Pour poétiser son sujet, l'artiste l'arrache à la vie réelle, l'élève au-dessus du quotidien et le transporte dans un monde de fiction, empreint de rêverie nostalgique. «La Dame en Bleu» est représentée sur un fond de parc stylisé et vêtue d'une robe à l'ancienne mode. Dans ses mouvements et son attitude perce une solennité théâtrale. On dirait qu'elle pose devant le spectateur. Dans l'image de son modèle, l'artiste souligne finement les traits caractéristiques de l'esprit du temps, en faisant passer dans son œuvre ses propres sentiments et ses impressions personnelles, l'insatisfaction devant la vie, la nostalgie, la tristesse cachée, cette douloureuse dualité de la créature,

qui sont si typiques de l'esthétique de l'élite intellectuelle des dernières années du siècle passé et du début de notre siècle.

Les maîtres du «Monde de l'Art» sont arrivés dans l'art du portrait à une nouvelle expressivité, née de l'union originale des traditions du XVIII^e et du style moderniste, où la nature et les personnages ne constituaient pas tant l'essentiel du portrait que l'image que le peintre s'était faite à l'avance de son modèle. La théâtralisation, qui créait une unité qui ne peut exister que dans le monde de l'art, était un principe de travail commun à tous les représentants du modernisme russe. Elle est particulièrement évidente dans les portraits de A. Golovine, pour qui ont posé beaucoup d'écrivains et d'artistes du temps : M. A. Kouzmine (1910), F. J. Chaliapine (1912), V. E. Meyerhold (1917) et d'autres. Il a souvent placé ses modèles dans le monde du théâtre et les a éclairés des feux de la rampe. Les portraits de Golovine ne sont pas psychologiques ; il ne veut pas révéler les sentiments de ses personnages, mais plutôt leur valeur, le charme et la force de leur talent.

Tout en partageant le programme du «Monde de l'Art», des modernistes russes comme Constantin Korovine, Abram Arkhipov, Philippe Maliavine occupent une place à part. Leur amour des coloris vifs, tranchés, pleins de feu, sont à l'opposé de la palette des maîtres européens de l'Art Nouveau, qui préféraient les tons pastels. Comme le souligne Camilla Gray dans son livre «The Great Russian Experiment : Russian Art» (1863-1922), c'est précisément ce genre de peinture, ainsi que les décors et les costumes réalisés pour les ballets de Diaghilev, qui utilisaient eux aussi des couleurs éclatantes et des dessins très accusés, qui ont permis l'apparition des nouvelles tendances qui s'illustrèrent plus tard dans le primitivisme de Larionov et Gontcharova, et bien plus tard encore provoquèrent les changements radicaux qui ont marqué toute la peinture européenne.

Les peintures russes de la fin du XIX^e siècle cherchaient des orientations nouvelles à leur art ; leur désir de dépasser le cadre étroit de la peinture sur chevalet pour aborder les formes synthétiques de l'art monumental s'est particulièrement réalisé dans le domaine du théâtre. Beaucoup d'entre eux étaient attirés par le monde de la scène. L'essor de la création de décors de théâtre est lié à l'activité de Bakst, Golovine, Benois, Roerich, Dobujinski, Lanceray, Koustodiev, Sapounov et Soudeikine, qui ont donné à ce genre une gloire universelle. Les «ballets russes» de Diaghilev n'auraient pas été ce qu'ils sont devenus sans le travail de tous ces artistes.

Le «Monde de l'Art» a joué un rôle d'égale importance dans l'évolution du graphisme et de l'illustration d'ouvrages littéraires. Somov, Benois, Lanceray, Doboujinski, et plus tard Narbut, Tchekhoutine, Mitrokhine ont fait renaître le graphisme en Russie, non seulement en illustrant toute une série d'ouvrages, qui sont devenus des modèles du genre, mais aussi en élaborant un système complexe et conséquent de recherches dans le domaine du livre.

Un des plus grands artistes du livre fut Ivan Bilibin (1876-1942), l'illustrateur des contes et des légendes russes, ainsi que de nombreux livres pour les enfants, qui aujourd'hui encore sont réédités dans la forme qu'il leur a donnée. On retrouve dans son œuvre l'influence du graphisme japonais (les illustrations pour le «Comte du Tzar Saltan» de Pouchkine – 1905), ainsi que du dessin ornemental des évangéliques russes du xvi^e siècle, dont les motifs archaisants rappellent ceux des «Quatre Fils Aymon» de Grasset.

Les tendances modernistes se marquèrent encore dans un autre domaine, celui de l'architecture. Le style éclectique qui s'était répandu partout au cours de la deuxième moitié du xix^e siècle fut remplacé de façon assez brutale à la fin du siècle par le style moderne, la variante russe de l'Art Nouveau européen. Et ce n'est pas un hasard si la tendance nationale-romantique de l'architecture moderne a été qualifiée de «style néo-russe», par opposition au style «pseudo-russe» qu'il l'avait précédé. En effet, cette tendance ne supposait pas seulement un retour à d'autres sources, à d'autres monuments de l'Ancienne Russie, elle impliquait en outre une manière absolument différente de considérer les chefs-d'œuvre oubliés de l'architecture vieille-russe. On pourrait croire que le style moderne, avec son amour de la splendeur, de la forme décorative travaillée, de la souplesse des détails de construction, de la complexité et du pittoresque de la composition aurait dû être particulièrement attentif au style baroque Narychkine et au baroque russe du xviii^e s. Il est exact que le modernisme russe nous a légué quelques bâtiments, qui reprennent dans une certaine mesure les motifs décoratifs de ces styles. Mais ils ne sont pas l'essentiel de l'héritage. Les véritables conquêtes artistiques du modernisme ont été réalisées d'une tout autre façon : par la stylisation des formes plastiques dépouillées de la sculpture de Novgorod et de Pskov, dont les églises blanches et les palais ont séduit les architectes du modernisme, ont servi de base à d'innombrables variations, dont une partie seulement a été exécutée.

On ne peut pas dire que la variante néo-russe du modernisme était parfaitement identique à l'Art Nouveau dans son acception occidentale. Au contraire même, par bien des aspects elle ne correspondait pas aux exigences de ce courant. Ainsi, le modernisme russe refusait presque entièrement les procédés techniques et les matériaux nouveaux, les uns comme les autres restaient volontairement traditionnels et archaïques. Parmi les innovations de l'Art Nouveau européen le modernisme russe a assimilé les nouveaux schémas de composition des masses architecturales, l'opposition entre le détail décoratif et la surface plane, les contrastes accusés de formes et les proportions exagérées des détails, qui donnaient aux bâtiments un aspect jamais vu et inhabituel. C'est précisément en application de ces principes que furent élaborés les systèmes de stylisation de l'architecture vieille-russe, qui ont permis de construire des édifices qui évoquaient les originaux vieux-russes, tout en appartenant pleinement au xx^e siècle et en reflétant idéalement les conceptions esthétiques et les recherches stylistiques du modernisme. On peut citer à cet égard l'église d'Abramtsevo (projet de V. Vasnetsov), le pavillon du Nord à l'exposition russe de 1896 (projet de K. Korovine). C'est également le cas de l'hôtel particulier de Riabouchinski construit par F. O. Schechtel, qu'on considère en général comme le chef d'œuvre du modernisme russe (début des années 1900). Tout l'ensemble de base, le volume compact du bâtiment est enrichi de perrons et de balcons, de colonnades et d'arcades puissantes, qu'on croirait sculptés à partir du corps de bâtiment central, pour adoucir sa géométrie sévère. L'ensemble ne peut pas être dissocié en éléments, et le bâtiment est tout entier encerclé par une corniche et une frise de mosaïque, interrompue par moments, il est vrai, par des fenêtres carrées ; mais les formes végétales ondulantes de la frise se prolongent par des lignes courbes dans le dessin de la partie supérieure des encadrements des fenêtres. La fusion complète entre la géométrie et la plasticité des formes, le lien étroit entre l'aspect fonctionnel et l'aspect décoratif, la justification interne de chaque détail et son expressivité esthétique, en même temps que l'économie des moyens décoratifs – tout cela donne à l'édifice une perfection rarement atteinte. Bien que l'intérieur de la maison soit un peu moins réussi au point de vue stylistique, on y retrouve néanmoins cette même aspiration à la souplesse et à la forme «monumentale» qui caractérise la façade, comme le prouve le dessin du grand escalier central, qui est devenu pour les Russes l'étalon du modernisme architectural. Ici les frontières

entre l'architecture et la sculpture, entre le décoratif et le fonctionnel semblent s'effacer. Si presque tous les motifs décoratifs du modernisme sont des stylisations de phénomènes du règne végétal, ici la fusion avec les formes de la nature est menée jusqu'à son aboutissement logique. La rampe de l'escalier évoque une vague qui se dresse dans une dentelle d'écume, mais son mouvement ascendant n'est pas reproduit de façon naturaliste et ne quitte pas le cadre des conventions de la décoration. Au bas des marches se trouve une banquette ; les larges rampes sont confortables, cet escalier-sculpture est donc parfaitement fonctionnel, débarrassé de détails décoratifs superflus, et malgré son volume, il semble suspendu avec légèreté dans l'espace et réunit les deux étages de façon très commode. Couronné d'un lampadaire en forme de pieuvre stylisée, il est le centre logique de toute la composition de la maison. Comparée à lui, la décoration des autres pièces est retenue et discrète. On y remarque surtout le dessin élégant d'énormes fenêtres, dont chacune a un encadrement différent, ce qui confère à chaque pièce un aspect unique.

L'œuvre du peintre et compositeur lituanien M. K. Čiurlionis (1876-1911) que le modernisme russe et le modernisme polonais ont tous deux annexé est un phénomène de l'art moderne de l'Europe Centrale et Orientale. En général, il n'a eu ni prédécesseurs ni disciples. Il appartient à la variante symboliste du modernisme, mais annonce aussi l'apparition de la peinture abstraite du xx^e siècle. Il étudia la musique et la peinture à Varsovie et à Leipzig, commença à peindre en 1903 et en 1909 il quitta Vilnius pour St. Pétersbourg. Il mourut prématurément en 1911 des suites d'une grave maladie.

Il voulait exprimer de la musique dans ses tableaux et essayait de traduire les sons musicaux par les couleurs auxquelles il donnait souvent des titres d'œuvres musicales – fugue, prélude, sonate – et comportant même l'indication des différents mouvements : Andante, Allegro, Scherzo, Finale. Il était un musicien très doué et entendait mieux que quiconque la musique de la nature, c'est pourquoi il saisit avec beaucoup de talent et de force dans ses toiles un moment rythmique, symphonique, musical en général. Peu d'artistes ressentaient comme lui, le rythme musical, son mouvement en vague, la diversité et la beauté des associations musicales. On peut vraiment parler d'harmonie au son musical dans sa «Sonate de la Mer». C'est une association de couleurs calmes et lumineuses dans la première partie : l'Allegro ; la deuxième, l'Andante, est baignée d'une douce lueur solaire (le souvenir

du bateau qui a fait naufrage, échoué, sur la paume de l'empereur des mers) ; le Finale est comme soulevé par une immense vague.

La musique de «La Quiétude», qui représente un rocher perdu dans la contemplation de l'harmonie éternelle, est paisible et rêveuse.

Le cycle de la «Création du Monde» («Qu'il soit !») est composé de 13 tableaux. Dans le premier la percée originelle et menaçante du Chaos, fait entendre une mélodie étouffée et sévère. Ensuite du chaos émergent comme des taches de lumière les planètes et le soleil, les astres qui viennent de naître résonnent à la surface des eaux. Des plantes fantastiques en bouquets brillants, rouges, verts qu'on pourrait dire mélodieux entourent la planète d'où s'élève la symphonie de la vie et de la joie.

Les contemporains de Čiurlionis, en particulier Gorki, appelaient son œuvre «peinture musicale». Dans les toiles «La Pensée» et «Le Navire» les phénomènes de la nature et de la vie humaine sont intimement liés les uns aux autres – les rayons de lumière et les nuages se confondent avec les silhouettes des hommes et on ne peut plus distinguer les uns des autres.

Dans la «Sonate du Soleil», Čiurlionis, qui s'intéressait aux problèmes de l'astronomie, dévoile le sens des débuts de l'univers, lorsque du chaos se sont dégagés les soleils et les planètes (Allegro), lorsque sur la terre, réchauffée par les rayons du soleil, est née la vie (Andante), sont apparus les fleurs, les arbres, les constructions fantastiques (Scherzo), et achevant le cycle, la vie comme prise dans une toile d'araignée s'est à nouveau éteinte dans le chaos terrible (Finale).

La «Sonate du Printemps» est un mouvement perpétuel, qui s'exprime dans la roue ininterrompue des ailes de moulins fantastiques (Andante), les arbres légers qui s'étendent vers le ciel, et les branches des plantes, qui brûlent comme des cierges, parmi lesquelles volent des oiseaux (Scherzo).

«Le Conte des Rois», «Le Sacrifice», «Le Paradis», «Le Conte du Château» illustrent des légendes populaires lituaniennes et les enseignements que Čiurlionis a retirés de la religion et des légendes indiennes. Dans le tableau «La Victime» se tient au pied d'un escalier fantastique, qui mène à une colline étoilée, un ange aux ailes déployées qui bénit la fumée du sacrifice de la vallée, du monde des humains. Dans «Le Paradis», au bord de la mer (ou d'un fleuve) dans laquelle se reflètent des nuages et des oiseaux imaginaires, des anges font des bouquets dans un pré couvert de fleurs, tandis que d'autres descendent un large

escalier blanc. Le calme, la beauté, la paix – c'est ainsi que Čiurlionis se représente la Terre Promise.

Le Cycle «Les Funérailles» est la musique sombre de la séparation éternelle, on y voit des hommes nus, pareils à des fantômes qui portent un cercueil, des paysages aux arbres dénudés, une procession funèbre qui se dirige vers des montagnes au bord d'un abîme ; la Mort avec sa faux, une femme en pleurs devant les fenêtres closes d'une maison, tout est plein de l'effroi et du souffle de la mort. Dans le cycle «La Tempête», la victoire des forces obscures est symbolisée par une croix brisée.

Les liens de Čiurlionis avec le modernisme sont très clairs dans les tableaux à thématique astronomique. («La Sonate des Étoiles», «Rex») ou égyptienne (le cycle «La Sonate des Pyramides»).

Le berceau de la sécession polonaise a été Cracovie, où se rencontraient les courants venus d'Allemagne, d'Autriche et de France, ainsi que les mouvements nés des circonstances nationales. En 1897 se produisirent à Cracovie deux événements que l'on considère désormais comme les débuts de la sécession polonaise : la création de la société d'artistes polonais «L'Art» (Sztuka) et la publication du premier numéro de la revue moderniste «La Vie» (Życie).

Deux domaines de l'art polonais furent particulièrement réceptifs aux idées modernistes : la peinture et le graphisme.

On peut considérer que c'est l'œuvre de Jacek Malczewski (1854-1929) qui constitue la variante symboliste du modernisme. Élevé dans les traditions du romantisme polonais et de l'école de peinture historique de Matejko, Malczewski considérait l'art comme une mission nationale. Il resta fidèle à cette idée jusqu'à la fin de sa vie, même si ses moyens d'expression se modifièrent radicalement.

L'artiste se considérait comme un médium entre le secret du «destin de l'homme» et son incarnation personnelle dans la vie, non pas un médium anonyme, mais bien doué d'une personnalité propre. De là l'impressionnante série d'autoportraits, où il se représente toujours dans des situations symboliques ou symbolisantes.

Le fond de ses tableaux est toujours un paysage polonais typique devant lequel nous voyons le peintre vêtu et coiffé de différentes manières, il est Hercule, le pèlerin, le Christ, Hamlet, Don Quichotte. Très souvent il est entouré de créatures imaginaires, de chimères, de harpies,

d'ondines, de faunes, de centaures, d'anges, à qui le peintre a donné une forme très naturaliste et un corps ; on ne peut mettre en doute leur nature fantastique, même si le peintre ne leur en a pas donné l'aspect.

Dans son évolution vers le symbolisme, Malczewski a été fort influencé par le symbolisme belge qui avait commencé à être connu en Pologne en 1891, à la publication de l'article de Zénon Przemyski sur Maurice Maeterlinck, article qui, sur le sol polonais, s'était transformé en manifeste «de l'art nouveau».

Un autre événement très important dans la vie de Malczewski fut son voyage à Munich en 1892, où il découvrit les œuvres de Arnold Böcklin, Hans Thomas, Franz Sztuk, Fritz von Ude.

Un des traits typiques de l'œuvre de Malczewski est l'utilisation de symboles très répandus, immédiatement compréhensibles : une femme avec les menottes – représentant la Pologne esclave («Le Hamlet Polonais» – 1903) ou la faux comme symbole de la Mort.

Les toiles de Malczewski se caractérisent également par un dynamisme très net dans le sujet ; il y parvient en donnant à des «images naturelles» un mouvement non naturel, une sorte de fuite en rond ; un cercle de personnages irréels s'oppose presque toujours à un personnage «normal» immobile, ce qui donne l'impression que tout ce qui est reproduit sur la toile se passe en réalité dans l'imagination du personnage central.

Malczewski a abondamment utilisé un procédé typique de la peinture symboliste, la macroscopie ; c'est-à-dire le fait d'accorder une attention disproportionnée à un élément choisi dans une série d'autres formes semblables. Par exemple dans un ensemble fidèlement reproduit, disons un paysage polonais typique, il introduit un élément qui n'a pas une valeur symbolique reconnue de tous, comme un grillon, un papillon, une fleur dans la main d'un personnage. Le rôle particulier qu'il accorde à cet objet transforme celui-ci en un symbole que l'on peut interpréter de différentes manières. Ce procédé se retrouve dans les toiles «Le Hamlet Polonais», «Hercule à la croisée des chemins», «Autoportrait à la Jacinthe».

Il faut reconnaître, il est vrai, que les tableaux de Malczewski sont parfois trop rationnels – ce qui est tout à fait paradoxal, quand on sait que le symbolisme est surtout une forme d'art intuitif – ils sont figés et trop simplement allégoriques.

Józef Mehoffer (1869-1946) est un élève de Matejko, formé à l'Académie des Arts de Cracovie. Matejko l'avait choisi, de même que

Wypianshi, un autre de ses élèves favoris, pour collaborer à la restauration de l'Église de Marie à Cracovie (1889-1891). C'est à cette occasion que tous deux firent leurs premiers essais de peinture murale, en exécutant à leur manière les projets de leur maître. La possibilité d'obtenir des effets absolument nouveaux par l'utilisation de surfaces colorées homogènes, délimitées par un contour, sans perspective, modèle ni ombre, c'est-à-dire en faisant fi de tout ce que Matejko leur avait enseigné à l'Académie et qui était inhérent à leurs toiles jusqu'alors, les amena à dépasser les limites de la peinture sur chevalet et à aborder le domaine de l'art appliqué et leur donna en particulier le goût de la décoration d'intérieurs et de l'art du vitrail.

Les spécialistes polonais estiment que Matejko, qui avait alors 52 ans et s'était toujours désintéressé de toute innovation en peinture, ne savait pas lui-même que dans l'église gothique de Marie ses disciples avaient retrouvé la conception, qui était alors au centre des intérêts de l'art européen, de Puvis de Chavannes, de Gauguin, des Nabis, de Vroubel.

La peinture murale décorative de Mehoffer détruit la perspective traditionnelle, elle est à deux dimensions, utilise de larges surfaces planes colorées, sa forme est synthétique, simplifiée et les couleurs vives, tranchées, avec un grand amour de la dorure.

Sa thématique ornementale est le plus souvent empruntée au règne végétal et animal : motifs de fleurs, de plumes de paon, d'écailles de poisson, d'ailes d'oiseaux, d'escargots. On parle souvent à propos de l'œuvre de Mehoffer de l'influence du folklore, transformé par la stylisation moderniste. Le folklore et le modernisme, le «naturel» populaire et l'«artistique» moderniste donnent au style de Mehoffer sa dualité caractéristique qui représente son apport principal à la sécession européenne.

En 1895 Mehoffer reçut le premier prix à un concours de vitraux pour la cathédrale St. Nicolas à Fribourg, en Suisse. La construction de ces vitraux se prolongea pendant quelques décennies (de 1894 à 1934) mais les premiers qui furent réalisés – le vitrail «Les Saints Martyrs», le «Martyre de Ste-Catherine et de Ste-Barbara» – constituent un bel exemple d'Art Nouveau polonais. Le corps pâle de Ste-Catherine, pendue la tête en bas, est recouvert d'un entrelac de fleurs étranges couleur d'améthyste et d'émeraude, et les longs cheveux blonds de la sainte, qui semblent flotter autour d'elle et font penser à des racines souples arrachées de la terre, sont le prolongement logique de l'ornementation florale. En même temps que Ste-Catherine, dans cet

enchevêtrement de corps, de cheveux, de fleurs amorphes se trouve une autre martyre – Ste-Barbara. Une frise d'iris jaunes traverse le vitrail et le sépare en deux mondes, dans la partie inférieure est représenté le drame du martyre et dans la partie supérieure le calme mystique : on y voit également deux silhouettes féminines, celles des deux saintes avant le martyre – et on a l'impression que plus on remonte le sommet du vitrail, plus ce réalisme remplace le fantastique ; dans le coin droit supérieur est représenté un paysage urbain absolument réel – une tour gothique, un fragment du mur d'enceinte de Cracovie.

Comme Malczewski, Mehoffer a souvent utilisé dans les toiles le procédé de la macroscopie. Cette rupture d'équilibre donne à l'œuvre une dimension secrète, fantastique et étrange. On peut citer à cet égard le tableau de Mehoffer «Le Jardin Étrange» (1902-1903). Dans le fond du tableau un jardin paisible, rempli de lumière, d'arbres, de fleurs, de puits, de guirlandes dessinées avec la précision des miniatures, à l'avant plan trois personnages : une femme, probablement la mère, vêtue d'une élégante robe noire à la mode de l'époque, plus loin la nourrice, et au premier plan un enfant nu, qui tient dans les mains de hautes tiges de mauve. Il n'y aurait rien de particulier dans cette idylle bien réelle, sans cette libellule dorée aux ailes déployées. Que représente cet étrange insecte plus grand que l'enfant qui joue ? Quand on posa la question au peintre lui-même, il répondit que cette libellule était le symbole de son bonheur conjugal (W. Kozicki, *Józef Mehoffer*, 1926).

Un critique, qui ne connaissait pas la réponse de l'artiste, avait affirmé au contraire que cette libellule symbolisait la menace planant sur un bonheur en général (T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*. Warszawa, 1963).

D'autres encore, et je leur donne raison, supposent que ce n'est pas la libellule elle-même qui est un symbole, mais que sa présence, son apparition d'un autre monde qui détruit l'harmonie des deux réalités, donne son sens au tableau et amène le spectateur dans le domaine de l'étrange, le force à se poser une question, qui devient un symbole, un mystère.

Si l'on considère que l'art européen à la fin du XIX^e siècle-début XX^e siècle se caractérise par la recherche dans tous les domaines «d'un style nouveau», qui les aurait tous réunis dans une même synthèse, alors on peut accorder une place particulière à Stanislaw Wyspiański (1869-1907). La diversité de ses talents que l'on ne peut comparer qu'à celle

des artistes de la Renaissance, n'a pas d'équivalent dans l'Europe de ce temps. Ce Léonard de Vinci de l'Art Nouveau était à la fois peintre, graphiste, décorateur, poète, dramaturge et réformateur du théâtre, illustrateur et artiste du livre, créateur d'un nouveau style décoratif.

On peut dire qu'il incarnait le postulat le plus important de son époque – de Ruskin à Morris en passant par l'École de Nancy et jusqu'aux Nabis, à Maeterlinck et à Craig – le postulat de la synthèse de toutes les formes d'art.

Avec Józef Mehoffer, Wyspiański introduisit en Pologne un nouveau type de décoration d'intérieurs, et en particulier la peinture polychrome de vitraux d'église. Son œuvre la plus célèbre dans ce domaine sont les vitraux et les peintures murales de l'Église des Franciscains à Cracovie, qu'il a réalisés entre 1896 et 1902. Leur nouveauté résidait dans le fait que Wyspiański faisait entrer pour la première fois, pour une commande iconographique concrète, dans une église gothique, les formes décoratives contemporaines de l'Art Nouveau. Il a représenté les personnages expressifs de St-François et de Ste-Salomé au milieu d'énormes ornements stylisés en forme de feuillages et de fleurs. Ce vitrail qui surmonte l'entrée principale de l'Église représente Dieu le Père, créant le monde à partir du chaos cosmique, la main levée dans un geste dominateur : Qu'il soit ! Wyspiański l'a peint entouré de feu et s'élevant au-dessus de vagues dressées – dans ce qu'il est convenu d'appeler le style japonais.

Dans le projet de vitrail «Polonia» (1892-1894) malheureusement non réalisé, on voit clairement la hardiesse des lignes, qui brisent la construction architectonique des fenêtres. De gigantesques floraux, des branches épousent les gestes des bras tendus ; les formes modernistes soulignent la symbolique dramatique de la Pieta polonaise.

Si l'on étudie les facteurs, qui ont influencé Wyspiański et ont servi de base au développement de son art à la fois si multiple et si synthétique, il faut certainement mentionner tout d'abord l'atmosphère-même de Cracovie, une ville où se mêlent les souvenirs du Moyen Age et ceux de la Renaissance et ensuite le folklore, l'artisanat populaire polonais. Comme Vroubel et Roerick en Russie, Wyspiański a vu la source véritable de l'art polonais dans la tradition et le fantastique populaires. Dans ses drames il a représenté les rois et les personnes de la cour comme des paysans, en costume national, dans des fermes, et dans ses vitraux il s'est inspiré des motifs décoratifs de l'art populaire. Depuis toujours l'un des aspects les plus connus de l'art populaire des

environs de Cracovie étaient les «tableaux peints sur verre» – «na szkle malowane».

Les contemporains ont souligné l'amour extraordinaire que Wyspiański portait depuis la tendre enfance aux plantes et aux fleurs, qu'il avait pris l'habitude de dessiner au cours de ses promenades. Comme en témoigne son célèbre «Herbier», dont il a par la suite extrait des modèles pour ses motifs décoratifs floraux. Ce n'est peut-être là qu'un détail secondaire, mais il mérite d'être mentionné, puisque l'utilisation de motifs floraux stylisés est un des traits caractéristiques de l'Art Nouveau dans toute l'Europe. Chez Wyspiański c'était donc un trait original, et non l'imitation d'une mode.

L'expressivité de ses compositions florales réside dans les lignes courbes, capricieuses, asymétriques, qui sont très caractéristiques de son art. Elles rappellent les ornements floraux du gothique, mais stylisés dans le style de l'art populaire.

Wyspiański, portraitiste, est un représentant typique de la peinture sécessionniste. La caractéristique principale de ses portraits est un contour, une ligne originale, dynamique, mouvante, qui joue dans toutes les nuances du noir et du brun foncé. Elle varie selon le modèle fait partie du dessin tout entier. Elle court le long des cheveux et du vêtement, passe à l'arrière-plan, un fond formé de tiges, de fleurs et de feuilles qui s'entre-mêlent. Les portraits de Wyspiański ne comportent aucun des accessoires artistiques traditionnels que l'on voit sur ceux de Matejko. Mais c'est précisément leur simplicité qui prouve à quel point Wyspiański dominait la technique du portrait et qui explicite sa conception de la beauté, qui correspondait aux exigences de la peinture européenne du temps.

Wyspiański était une personnalité tellement complète qu'il est impossible de séparer Wyspiański-peintre et Wyspiański-poète. Il était poète quand il peignait et avait une conception plastique de ses vers et de ses drames. Il était de loin le représentant le plus important de la sécession cracovienne et comme beaucoup d'autres artistes de l'Art Nouveau il avait des talents extrêmement variés. Il peignait des toiles et des fresques, dessinait des vitraux, illustrait des livres, décorait des intérieurs, créait des meubles, des tissus, des objets de métal, s'occupait de lithographie et de gravure.

Il a subi des influences extrêmement diverses : Matejko et l'art gothique, les préraphaélites anglais et Puvis de Chavannes, Gauguin, Degas, Toulouse-Lautrec, Mucha, Grasset, Crane – et le folklore polonais.

Chez Wyspiański les influences protoslaves coexistent avec l'amour de l'Antiquité. Mais il ne s'agit pas de néo-classicisme. Dans ses drames il retravaille les sujets antiques et les transfère dans la réalité polonaise de son temps. L'Acropole chez lui devient les collines de Wavel, et dans ses illustrations pour l'«Iliade» il donne aux dieux et aux héroïques la silhouette souple, mouvante des motifs ornementaux du modernisme.

Avec Wyspiański commence également une nouvelle époque dans l'illustration des livres. En Russie pour introduire toutes ces nouveautés, il a fallu tout le groupe de l'Art Nouveau ; en Pologne pour cette tâche était le seul Wyspiański.

La personnalité de Wyspiański peintre permet de comprendre ses poèmes et ses pièces de théâtre. Les thèmes et les sujets de ses drames lui étaient dictés par son travail sur les vitraux ou les tableaux. Au début il proposa à ses amis poètes et écrivains de les mettre sur papier, mais quand ce projet ne se réalisa pas, il s'attaqua lui-même à la rédaction des drames. Les spécialistes de l'œuvre de Wyspiański ont remarqué que sa pensée est claire et logique quand il se fait une représentation plastique du sujet. Quand il composait ses drames, Wyspiański imaginait en même temps les costumes et les décors, couvrait son exemplaire d'auteur de remarques et de dessins, et ensuite assistait aux répétitions. Son talent lui donnait une vision particulière, «double» du théâtre à la fois dramatique et plastique – ce qui rendait son théâtre extrêmement expressif. Par ses conceptions théâtrales, Wyspiański se rapproche des idées novatrices de Gordon Craig, qui exigeait que le metteur en scène soit à la fois un acteur, un poète, un artiste, un architecte et un décorateur. Wyspiański répondait précisément à ces exigences et c'est pourquoi Craig le considérait comme «l'un des plus grands artistes de notre temps», et il écrivait à son biographe : «dans votre livre vous devez parler de Wyspiański. Il est temps que l'Europe entende parler de lui» (lettre de E. G. Craig à l'artiste polonais Marian Kratochwil, Musée National de Cracovie).

Wyspiański n'avait pas l'intention de devenir écrivain. Un critique a fait à son sujet cette remarque très exacte : il est «un phénomène original : un grand poète, qui n'est pas un grand écrivain» (W. Borowy). Il manquait de technique littéraire et peut-être est-ce pour cette raison qu'il a eu recours au mime dans de nombreuses scènes de ses pièces, où la tension dramatique était particulièrement intense.

Grâce à l'interaction de toutes les formes d'art, à «la synthèse de l'art», le théâtre de Wyspiański est devenu un «Théâtre intégral», dans

lequel la conception visuelle ou l'accompagnement musical ne sont pas des éléments secondaires, les cadres de l'action, mais expriment le contenu de la pièce, ses idées au même titre que l'acteur et le texte. Les décors, les costumes et les éclairages ont la même fonction. L'essentiel de la réforme théâtrale de Wyspiański est d'avoir rompu les liens avec le théâtre traditionnel, dans lequel l'action et la fiction étaient révélées presque uniquement par le texte, d'avoir considéré que la mise en scène et le décor étaient aussi importants que le texte, ce qui a radicalement modifié l'art de la scène. D'autre part la tendance au monumentalisme est également un des caractères fondamentaux de sa réforme.

Ce grand moderniste a renouvelé tout ce qu'il avait puisé dans le théâtre des différents pays d'Europe et dans l'art. Dans son théâtre se rejoignaient différentes tendances artistiques, provenant de différents pays et époques, l'Antiquité, la Renaissance, la peinture contemporaine française et allemande, la peinture historique polonaise du XIX^e siècle tout ce qui pouvait donner plus de force d'expression au drame. Mais Wyspiański effectuait un choix parmi ces multiples éléments, il les retravaillait à sa manière, leur donnait une interprétation nouvelle, les montrait sous un éclairage neuf et forçait le spectateur à être complice de ce qui se passait sur la scène. L'éclairage des tableaux et des statues, le lien particulier entre les œuvres d'art et les personnages du drame, l'abolition de la barrière entre le monde irrationnel de l'imaginaire et celui de la réalité – voila les traits les plus originaux des drames de Wyspiański.

L'introduction du cinéma dans «Protezilae», le retour à la simultanéité sur la scène dans «Hamlet» et «Sigismond Auguste» annoncent les idées de Piscator.

Tout ce que l'on considère actuellement comme des réformes dues à Reinhardt, Craig, Meyerhold, Piscator, se trouve déjà dans les drames de Wyspiański. Avant même que Craig ne formule son principe du nouveau théâtre, Wyspiański avait déjà créé ce nouveau théâtre, en réalisant l'unité du dramaturge, de l'acteur et du metteur en scène.

Le théâtre de Wyspiański est un théâtre de synthèse et de métaphore, comme celui de T. S. Eliot, J. B. Priestley, Montherlant : c'est une tentative d'exprimer par les moyens du drame une idée ou une position philosophique, comme le font Sartre, Camus, Dürrenmatt. Wyspiański a utilisé les mythes grecs dans ses pièces comme des allusions, ce en quoi il annonce Giraudoux, Cocteau, Anouilh.

Tout ce qui faisait la vie spirituelle de l'Europe de son temps dans l'art monumental de Wyspiański a trouvé son reflet. Il a transplanté sur

le sol de l'art polonais les éléments principaux de l'art européen de son époque, tout en leur donnant une forme nationale et originale, appuyée sur la création populaire.

Ce réformateur du théâtre, ce grand dramaturge au talent si profondément original a, au cours de sa courte vie, transformé les tendances littéraires, modifié les lois de la scène, ouvert des voies nouvelles à l'art décoratif polonais et des perspectives nouvelles à l'art polonais en général. Wyspiański mériterait d'être mieux connu en Europe. Septante ans se sont écoulés depuis que Craig l'a appelé «l'un des plus illustres artistes de la fin du XIX^e-début du XX^e siècle», et pourtant il faut encore le découvrir.

On a pris l'habitude de dire que le romantisme polonais a contribué à la grandeur du romantisme européen en général, que le «grand réalisme russe» du XIX^e siècle fait partie intégrante de la culture européenne ; il me semble que l'on ne peut pas parler de l'Art Nouveau européen sans prendre en considération les variantes russe et polonaise de ce courant.

sommaire

<u>jean michot</u>	avant-propos	3
<u>roland mortier</u>	introduction	5
<u>christian berg</u>	le dîner de têtes	9
<u>claud vignon</u>	mademoiselle des esseintes	25
<u>robert o. j. van nuffel</u>	crépuscularisme italien	35
<u>pierre-louis mathieu</u>	gustave moreau : du symbolisme à l'abstraction	59
<u>francine-claire legrand</u>	henry de groux - léon bloy et lautréamont	67
<u>nicole walch</u>	carnets de voyage de xavier mellery	75
<u>anne rouzet</u>	les ex-libris art nouveau en belgique	87
<u>françois loyer</u>	paul hankar : l'art nouveau critique	93
<u>ludmilla charguina-németi</u>	l'art nouveau en russie et en pologne	101

Table des auteurs

Jean Michot, Recteur de l'Université Libre de Bruxelles.

Roland Mortier, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.

Christian Berg, Premier Assistant à l'Université d'Anvers.

Claude Vignon, Professeur à l'École Européenne de Bruxelles.

Robert O. J. Van Nuffel, Professeur émérite des Universités de Gand et d'Anvers.

Pierre-Louis Mathieu, Conservateur de Musée Gustave Moreau (Paris).

Francine-Claire Legrand, Conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux Arts de Belgique.

Nicole Walch, Assistante à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

Anne Rouzet, Attachée scientifique au Centre d'Histoire du Livre à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

François Loyer, Assistant à l'Université de Rennes.

Ludmilla Charguina-Németi, Maître de Recherches à l'Institut d'Études littéraires de l'Académie hongroise des Sciences.

Cahiers Internationaux de Symbolisme

Numéro 40-41

Jacques CELS : *Les degrés d'impertinence.*

Jean DIERKENS : *La voie symbolique, seule approche rationnelle des principes créateurs de l'univers et de ses objets.*

Michel FROMAGET : *Les jeux de l'enfant face au miroir, comme fondement de l'idée d'âme et origine des «liturgies spéculaires».*

Daniel GIOVANNANGELI : *La folie du Cogito (Pour une lecture des Méditations).*

Jean HERBERT : *Shri Aurobindo. Le Dieu Agni dans le Véda.*

Jacques MARX : *Perrault et le sommeil de la raison.*

André PATSIDÈS : *Le lent gage de l'autre. Psychanalyse et langage – religion et mystiques.*

Rik PINXTEN : *Philosophie naturelle et produits culturels des Navajos. Une perspective en question.*

Jean-Dominique ROBERT : *Lévi-Strauss et la «résorption éventuelle» des sciences humaines dans les sciences de la nature.*

Pierre SOMVILLE : *Le cheval et la mort.*

Jean-Jacques WUNENBURGER : *La topographie insulaire des utopies ou la profanation du jardin d'Eden.*

Les Cahiers internationaux de symbolisme sont publiés par le CENTRE INTER-DISCIPLINAIRE D'ETUDES PHILOSOPHIQUES DE L'UNIVERSITE DE MONS (Ciéphum), A.S.B.L.

REDACTION :

Rédacteur en chef : Jean DIERKENS

Secrétaire de rédaction : Claire LEJEUNE

Françoise COLLIN, Jacques DE DECKER, Pierre-V. GROSJEAN, Robert JOLY, Louis SCHNEITER, Jacques SOJCHER

SECRETARIAT DE REDACTION :
Tél. (065) 31.34.93 - 33.50.84

CIEPHUM, 17, Place Warocqué
B-7000 MONS

Littérature Enseignement Société

sous la direction de Ralph Heyndels

1. Lire le texte littéraire

Avec la collaboration de :

Marcel Voisin, Ralph Heyndels, Roland Mortier, Nicolas Bonhôte, Jean Starobinski, Pierre V. Zima, Raymond Trousson, Claude Duchet, Jean V. Alter, Raymond Mahieu, Georges Cesbron, Hans-George Ruprecht, Elsa Dehennin, Marc Jimenez, Françoise Gaillard, Michael Löwy, Peter Bürger.

1979/3-4

Revue de l'Université de Bruxelles

248 p. / 330 FB

2. La société : de l'école au texte

Avec la collaboration de :

Ralph Heyndels, Claude Javeau, Jacques Sojcher, Charles Grivel, Marcel Voisin, André Botte, M.-P. Schmidt, André Robinet, J.-M. Rosier, Alain Goldschläger, Yves Chevrel, Nicole Gulunier, René Poupard, Albert Mingelgrün, Peter M. Fine, Claude Labrosse, Jacques Leenhardt, Eric Köhler, Charles Castella, Miklós Szabolcsi, Adrian Marino, Jacques Dubois, Marc Angenot, Stéphane Sarkany, Alain Viala, Alain Bandot, Roger Deldime.

1980/3-4

Revue de l'Institut de Sociologie

296 p. / 500 FB

revue de l'université de bruxelles – 1980

/1-4

La Belgique malgré tout

littérature 1980

2^e édition

numéro composé par Jacques Sojcher

69 écrivains francophones et flamands interrogent leur Belgique-fiction et, au-delà des partages de langues, de régions, de micronationalismes, montrent un pays multiple, d'ailleurs et d'ici, des écritures pas toujours conformes au «Bon Usage».

Sommaire :

Malgré tout

par Jacques Sojcher

Pierre Alechinsky

André Balthazar

Claude Bauwens

Pol Bury

Jacques Cels

Hugo Claus

William Cliff

Françoise Collin

Gaston Compère

Jacques Crickillon

Marcel Croës

Huguette de Broqueville

Jacques De Decker

Frans De Haes

Luc de Heusch

Pierre Della Faille

Conrad Detrez

Freddy De Vree

Paul Emond

Daniel Fano

Serge Fauchereau

Jef Geeraerts

Serge Goldwicht

Ernest Gorbitz

Gaspard Hons

Jacques Izoard

François Jacqmin

Claude Javeau

Philippe Jones

Hubert Juin

Théodore Koenig

Anne-Marie Lafère

Françoise Lalande

Werner Lambersy

Jean-Claude Legros

Claire Lejeune

Marc Lesir

Suzanne Lilar

Jacques-Gérard Linze

Joan Marti

Pierre Mertens

André Miguel

Marcel Moreau

Jean Muno

Paul Neuhuys

Joseph Noiret

Hubert Nyssen

Joseph Orban

Benoît Peeters

Gabriel Piqueray

Marcel Piqueray

Marc Quaghebeur

Daniël Robberechts

Dominique Rolin

Marc Rombaut

Eugène Savitzkaya

Louis Scutenaire

Jean Sigrid

Georges Simenon

Jacques Sojcher

Albert Spinette

Stefaan van den Bremt

Jean-Pierre Verheggen

Fernand Verhesen

Johnnie Verstraete

Pascal Vrebos

François Watlet

Paul Willems

Lilianne Wouters

Littérature et

fonctionnement

idéologique en

Belgique francophone

par Marc Quaghebeur

dessin de couverture

Hergé

ART NOUVEAU

jean michot	avant-propos
roland mortier	introduction
christian berg	le dîner de têtes
claudes vignon	mademoiselle des esseintes
robert o.j. van nuffel	crépuscularisme italien
pierre-louis mathieu	gustave moreau: du symbolisme à l'abstraction
francine-claire legrand	henry de goux - léon bloy et lauréat mont
nicole walch	cahiers de voyages de xavier mellery
anne rouzet	les ex-libris art nouveau en belgique
françois loyer	paul hankar: l'art nouveau critique
ludmilla charguina-németi	l'art nouveau en russie et en pologne

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.