

*« Le Symboliste », une revue littéraire de courte
vie mais de grande importance.*

Veronica Gatti

Università degli studi di Genova

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Avant propos

Le présent travail se propose de fournir une description analytique détaillée de la revue littéraire *Le Symboliste*, qui compte seulement quatre numéros parus au cours du mois d'octobre 1886, pour démontrer le rôle central que cette feuille a recouvert pendant une période que nous pouvons considérer comme un tournant dans l'histoire de la littérature.

Les premières pages fournissent des informations indispensables à la compréhension du contexte culturel et littéraire où *Le Symboliste* prend vie, à travers le compte rendu des principaux événements qui ont été à la base d'un renouvellement artistique sans précédents.

Une fois complété ce cadre on passe à examiner la revue dans sa structure formelle avant d'arriver à la partie centrale qui fournit une analyse approfondie de chaque article.

Les articles ont été regroupés par auteur : ce critère permet d'isoler et de comprendre la pensée de chaque collaborateur de la revue et de créer des rapports de similitude ou bien de différence entre les uns et les autres.

Chaque article a été traité sous une double approche : une synthèse critique permet de mettre en relief les intentions générales de l'article tandis qu'une présentation analytique permet de mettre en évidence le choix lexical et stylistique, l'emploi de l'ironie et de l'humorisme, qui sont des traits caractéristiques de ce milieu littéraire.

Dans la revue on trouve la publication de plusieurs poèmes et extraits d'œuvres en prose qui, selon l'usage de l'époque, étaient présentés au public à travers la presse avant de paraître en volume ; en ces cas nous avons estimé plus judicieux de signaler tout simplement l'œuvre sans aucune prétention analytique puisque ceci aurait représenté un trop grand risque de fournir des jugements superficiels.

Il est sûrement préférable d'étudier l'œuvre d'un poète ou d'un écrivain dans une perspective d'ensemble plutôt que dans un contexte isolé et fragmentaire qui ne permet pas une compréhension exhaustive, comme en aurait été le cas en cette circonstance.

Par contre on ne pouvait pas négliger l'espace que la revue réserve à la publicité, un espace qui était destiné à informer les lecteurs au sujet des nouveautés littéraires qui venaient de paraître ou qui étaient en préparation. Ceci met en relief aussi le rôle important joué par quelques éditeurs qui accordaient leur confiance aux œuvres littéraires conçues par des écrivains novateurs, intentionnés à bouleverser la culture dominante.

Pour terminer, un sommaire des quatre numéros de la revue permet de retrouver aisément la collocation de chaque article dans le respectif numéro de publication de la revue et à l'intérieur de notre analyse.

« *Le Symboliste* », une revue littéraire de courte vie mais de grande importance.

Le 7 octobre 1886 le premier numéro de l'hebdomadaire littéraire *Le Symboliste* fait son apparition. Il est créé par Gustave Kahn, directeur, Paul Adam, secrétaire de la rédaction et surtout par celui que nous pouvons considérer comme son véritable moteur, Jean Moréas dans le rôle de rédacteur en chef.¹ Plusieurs écrivains et intellectuels de l'époque collaborent à la revue et l'enrichissent d'articles et d'opinions qui nous aident à deviner le climat de fervent débat littéraire qu'on devait vivre en ce moment.

Cette revue littéraire aura une vie très courte : en effet, son dernier numéro date du 30 octobre de la même année, elle compte, en total, seulement quatre numéros, mais elle sera d'importance vitale pour la naissance du Symbolisme, elle permettra la prise de conscience nécessaire qui aboutira à celle que nous pouvons définir comme une révolution littéraire.

Pour comprendre l'enjeu et la portée de l'influence que cette revue aura sur tout le mouvement symboliste, il est essentiel de faire quelques pas en arrière pour éclaircir le contexte dans lequel le Symbolisme prend vie.

Après le succès des salons littéraires comme par exemple celui de Nina de Villars, en 1878 nous assistons à la naissance presque spontanée du cercle littéraire des Hydropathes : au début, il consistait en un groupe d'amis qui se réunissaient pour discuter de poésie dans une petite pension de famille, ensuite ils choisissent comme point de rencontre Le Café de la Rive Gauche sur boulevard Saint-Michel. Le grand intérêt qui se développe autour de ce cercle donne l'idée à Emile Goudeau, avec la participation de quelques autres membres comme Georges Lorin et Rollinat, de constituer une société.²

Les rencontres dans ce cercle sont tout de suite un véritable succès, on y trouve de jeunes poètes mais aussi les représentants de l'avant-garde littéraire comme Rollinat, Tailhade, Moréas, Ajalbert et en même temps des acteurs, des musiciens, des peintres. La nécessité de s'adapter au nombre croissant de membres et de publique oblige les Hydropathes à déménager à plusieurs reprises.³ Le 22 janvier 1879 on assiste à la publication du premier numéro du journal *l'Hydropathe* : ce journal est un périodique qui paraît tous les quinze jours ; son dernier numéro

¹ Jean Moréas est le pseudonyme de Yannis Papadiamantopoulos, fils d'un magistrat grec, il est né à Athènes en 1856.

² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, t. I, 1947, p. 226.

³ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1961, p. 21-22.

date du 12 mai 1880.⁴ Dans ce dernier numéro, la rédaction annonce que le journal va prendre le nom *Tout-Paris* et déménager ses bureaux sur la rive droite, au 40 de Rue Richelieu. *Tout-Paris* aura une courte durée, il va paraître du 23 mai au 26 juin 1880 pour un total de cinq numéros.⁵ Après environ deux ans d'activité, suite à quelques difficultés, les Hydropathes sont obligés de se dissoudre.

En 1881, quelques-uns des anciens membres des Hydropathes décident de reconstituer un groupe nommé cette fois les Hirsutes, d'abord sous la direction de Maurice Petit qui sera vite remplacé par le plus charismatique Emile Godeau.⁶ Au début le groupe choisit comme point de rencontre le Café du Commerce au passage du Commerce mais assez vite il se déplace au Café de l'Avenir, place Saint-Michel.⁷

À la fin de 1881, Rodolphe Salis, journaliste, peintre et poète, décide de transformer son atelier, à Montmartre, en brasserie artistique et il lui donne le nom de Chat Noir s'inspirant de la peinture d'un chat noir qui était l'enseigne de la brasserie. Son idée a un succès immédiat, le Chat Noir représente la mode et le goût du moment, les œuvres de ses artistes, parmi lesquels nous pouvons citer Rollinat, sont publiées dans le journal homonyme et comme le public augmente il faut déménager dans un hôtel à deux étages pour avoir la place nécessaire à accueillir les artistes et leurs admirateurs.⁸

Il semble que deux pôles fondamentaux se soient dessinés : la rive gauche qui gravite autour des Hirsutes et Montmartre, ou la rive droite, qui gravite autour du Chat Noir.⁹

En 1882 Léo Trézenik, un animateur du groupe des Hirsutes qui travaille dans la rédaction de *Paris-Nord*, propose à son collègue Georges Rall de fonder une revue politique et littéraire *La Nouvelle Rive Gauche* qu'en 1883 prendra le nom de *Lutèce*.¹⁰

Les collaborateurs de cette revue sont les représentants les plus significatifs du nouveau goût littéraire naissant : Charles Morice, Verlaine, Laurent Tailhade, Coppée, Rollinat, Moréas et beaucoup d'autres.

En 1883 la revue annonce la fin du groupe des Hirsutes, ceci semble démontrer une certaine supériorité du groupe d'intellectuels du Chat Noir qui attire autour de lui aussi une partie des membres des clubs de la rive gauche. Dans ces mêmes années on assiste à la naissance de plusieurs cénacles directement influencés par les membres des anciens cercles de la rive gauche, quelques-

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

⁶ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. I, p. 227.

⁷ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 37

⁸ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. I, p. 228.

⁹ Ida Merello, « Pour une définition du vers libre », *Le vers libre dans tous les états*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 124.

¹⁰ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 65. Le vrai nom de Léo Trézenik est Léon Pierre Marie Epinette.

uns comme Nous Autres, les Décadents, les Jeunes ont une très courte durée; d'autres comme le club littéraire des Zutistes, fondé en 1883 par Charles Cros et Marsollau, assument une certaine importance.¹¹

Parmi les artistes qui se retrouvent au club des Zutistes nous avons Ajalbert, Haraucourt, Krysinska, Charles Vignier, Tailhade et Moréas. Le siège du club se situe dans le quartier Montparnasse, au 139 de rue de Rennes, dans la Maison de bois, une sorte de petit chalet suisse.¹²

Après quelques temps on constitue aussi le club des Jemenfouistes, rue Cujas, chez Mathis, qui déménage ensuite place Saint-Michel : ce groupe publie un seul numéro d'une feuille qui porte le titre *Le Jemenfouiste*.¹³ Pour finir, Emile Goudeau, qui a quitté pour un moment la rive gauche pour la rive droite, revient sur ses pas et reconstitue à nouveau le groupe des Hydropathes, qui absorbe Hirsutes, Zutistes et Jemenfouistes.¹⁴

À cette époque les cabarets littéraires vivent le moment du déclin et ils laissent la scène aux revues littéraires naissantes.

Ces revues littéraires publient les œuvres de jeunes poètes et donnent leur contribution à la diffusion du nouveau goût artistique : en 1882 Verlaine, après une période d'absence, rentre à Paris et publie dans la revue *Paris-Moderne*, éditée par Léon Vanier, *Pierrot* et *Art Poétique*. En contre partie sur *La Nouvelle Rive Gauche* du 1^{er} décembre 1882 un article signé du pseudonyme de Karl Mohr, critique très durement le travail de Verlaine.¹⁵

Dans *La Nouvelle Rive Gauche* du 15 décembre Verlaine écrit sa défense et le 9 février 1883 la même revue publie un article de Jean Mario qui porte le titre « Les Vivants et les Morts : Paul Verlaine ». Cet article célèbre Verlaine et le compare aux poètes de l'importance de Baudelaire et de Corbière.

Jean Moréas aussi commence à publier ses œuvres dans *Lutèce* et dans le *Chat Noir*, il vit à Paris depuis peu de temps et il est un admirateur de Verlaine.

À la fin de 1883 Verlaine publie, dans la revue *Lutèce*, *Les Poètes Maudits* : trois articles sur le travail de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé qui, en avril 1884, sont édités en volume par Léon Vanier. Cette œuvre fait découvrir aux lecteurs le profil de trois poètes qui représentent parfaitement le nouveau goût littéraire.¹⁶

En 1884 Huysmans donne au public *À rebours* où le protagoniste des Esseintes incarne le personnage décadent.

¹¹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. I, p. 228.

¹² Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 46-48.

¹³ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 57.

¹⁴ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. I, p. 229.

¹⁵ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 245. Le pseudonyme Karl Mohr cache le nom de Charles Morice qui deviendra, par la suite, un admirateur de Verlaine.

¹⁶ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 248.

En 1884 on assiste aussi à la naissance de la *Revue Indépendante* qui est encore assez liée à la littérature traditionnelle mais elle exprime son admiration pour Richard Wagner qui vient de mourir en 1883 et qui commence à être reconnu comme un véritable novateur.¹⁷

Suite à l'intérêt qui s'est créé autour de Wagner, Edouard Dujardin, qui était un admirateur du compositeur depuis longtemps et avait fait des études de musique, décide de fonder la *Revue Wagnérienne*, dont le premier numéro paraît le 8 février 1885. Parmi les collaborateurs de cette revue on trouve aussi Schuré, Edouard Rod, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam et Teodor de Wyzewa.¹⁸

Wyzewa écrit son premier article pour la *Revue Wagnérienne* en juillet 1885. À travers cet article, qui porte le titre *Le Pessimisme de Richard Wagner*, il montre comment le pessimisme wagnérien s'accorde bien avec le pessimisme général qui semble caractériser cette fin de siècle mais il reconnaît aussi que le poète est engagé « à reprendre, sans cesse, activement, l'œuvre de création intérieure qui est notre tâche éternelle ».¹⁹

Les Décadents se sentent particulièrement représentés par Verlaine qui incarne le poète obscur et énigmatique et ils éprouvent un sentiment assez proche de l'admiration pour son style de vie dissolu ; le 5 décembre 1884 Barrès lui consacre un article dans les *Taches d'encre*.²⁰

Après l'apparition des *Poètes Maudits*, Mallarmé aussi commence à être connu par la jeune génération : Manet l'immortalise dans un portrait, Huysmans lui rend hommage dans *À rebours*, et Barrès publie une étude sur la poésie de Mallarmé dans les *Taches d'encre* de décembre 1884 où il semble cueillir l'essence de sa poésie qui définit comme un « Art toujours voulu, médité, et développant quelque conception intellectuelle. »²¹

En 1884 Mallarmé commence à organiser aussi ses fameux Mardis à la rue de Rome qui attirent tout de suite beaucoup de jeunes intellectuels et ceci au détriment des cercles littéraires de la rive gauche. En effet il est rejoint par Dujardin et Wyzewa avec lesquels il collaborera à la *Revue Wagnérienne*, par Félix Fénéon qui collabore à la *Revue Indépendante* et par Maurice Barrès ; ensuite, à la fin de 1884, Mendès présente Mallarmé à René Ghil qui devient tout de suite son grand admirateur et pour finir, au début de 1885, Vielé-Griffin et Henri de Régnier commencent aussi à participer aux soirées de Mallarmé.²²

¹⁷ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 256.

¹⁸ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 257.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 259.

²¹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 318.

²² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 319.

Entre-temps en janvier 1885 René Ghil, qui était resté assez écarté du milieu littéraire jusqu'à présent, publie *Légende d'Ames et de Sangs*, qui va contribuer à le rendre célèbre.²³

La critique officielle n'apprécie guère la production littéraire de ces jeunes poètes qui semblent intentionnés à bouleverser toutes les règles et elle ne perd aucune occasion pour les attaquer publiquement dans la presse.

Jules Lemaître critique négativement le protagoniste de *À rebours*, des Esseintes, dans la *Revue Contemporaine* du 25 avril 1885, pendant qu'Edmond Haraucourt, dans *Lutèce* du 19 mars 1885, s'en prend aux *Complaintes* de Laforgue que la même revue avait publié le 8 mars 1885. Dans cet article Haraucourt critique aussi Verlaine pour avoir publié *Les Poètes Maudits* : cette publication, à son avis, n'a contribué qu'à faire des dégâts et il dit que, si ce climat persiste, « il suffira dans dix ans : 1° de n'avoir rien à dire ; 2° de le dire en mauvais vers et en vers faux ; 3° d'écrire comme un Javanais pour être un poète de génie ».²⁴

Dans la même période un événement vient déclencher la bataille : une plaquette portant le titre de *Déliquescences, poèmes décadents, d'Adoré Floupette* est publiée le 2 mai 1885. Cette plaquette de poèmes anonymes, qui représente une satire vive contre le goût décadent, porte sur la couverture le nom de l'éditeur et le lieu « Lion Vanné, Byzance » : en effet le nom semble vouloir rappeler celui de Léon Vanier qui était l'éditeur de Verlaine et Laforgue. Cette œuvre est une provocation ouverte à Verlaine, Mallarmé et à la nouvelle poésie en général. Après coup on découvre que les auteurs de l'œuvre sont Henry Beauclair, polygraphe et Gabriel Vicaire, poète parnassien.²⁵

Cette plaisanterie a le mérite d'isoler et de reconnaître un phénomène littéraire mais en même temps de l'étiqueter de façon limitative, le régaland aussi de l'épithète déliquescence.

La presse, sous le prétexte de cette publication, se déchaîne contre le Décadentisme : Paul Arène écrit un article à ce propos dans le *Gil Blas* du 17 mai 1885 ; Sutter-Laumann dans la *Justice* du 19 juillet fait paraître un article provocateur dans lequel il affirme que pour obtenir un parfait poème décadent il suffit de « tirer les mots au sort dans un dictionnaire » ; Paul Boude, dans le *Temps* du 6 août, offre une description caricaturale du poète décadent et s'inspire du collègue Sutter-Lumann en affirmant que dans cette nouvelle poésie « les mot ont été tirés au hasard dans un chapeau » et encore qu'elle « fleure la fumisterie ».

²³ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 322.

²⁴ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 260.

²⁵ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 260.

Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p.174 et p. 281

La première édition des *Déliquescences* se compose d'un *Liminaire* et 18 poèmes, elle a été tirée en 110 exemplaires dont seulement 10, destinés aux amis intimes, portent les noms des auteurs véritables, cette première édition, au delà de la plaisanterie qui signale un tel Lion Vanné comme éditeur, a été éditée en réalité par Lutèce. À cause du grand intérêt autour de cette plaquette, le 20 juin 1885 on fait paraître une deuxième édition qui est augmentée par une longue préface, la *Vie d'Adoré Floupette* par Marius Tapora, cette fois l'éditeur est Léon Vanier.

Jean Moréas, ne tolérant pas les accusations de cet article, réplique dans le *XIX^e Siècle* du 11 août 1885 que ceux qui attaquent la nouvelle poésie sont simplement des « esprits paresseux et routiniers ».²⁶ Par la même occasion il refuse l'appellatif de Décadents et introduit le terme « Symbolistes ».²⁷

Encore des articles dans la *France Libre* du 18 septembre, du 25 septembre et du 2 octobre 1885 cherchent à anéantir la nouvelle poésie sans aucune pitié ainsi qu'un article dans le *Figaro* du 22 septembre, mais ils obtiennent un effet contraire : les poètes prennent conscience de la portée et de l'ampleur de leurs idées et aussi de leur importance.²⁸

Le 8 août 1885 pendant que la presse est transformée en véritable champ de bataille, comme on a pu le constater, Mallarmé publie dans la *Revue Wagnérienne* l'article « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » : cet article est le prétexte pour attribuer à la poésie le rôle dominant dans le domaine des arts et surtout, pour la première fois, il est établi un rapport entre la musique et le symbole.²⁹

Entre le mois de juin et le mois d'octobre 1885, René Ghil publie une série d'articles, avec le titre « Sous mon Cachet », dans la *Basoche*, une revue de Bruxelles, qui lui a demandé de définir ses théories : dans cette tentative, qui ressent de l'influence de Mallarmé, il essaye pour la première fois de construire une thèse cohérente autour de l'art poétique.³⁰

Le mal de vivre qui caractérise cette fin de siècle et de façon particulière sa littérature commence peu à peu à être pris au sérieux. En effet Paul Bourget, depuis quelques années, semble s'intéresser au problème : en 1881 il écrit un essai sur Baudelaire et son influence sur les poètes et sur les écrivains des générations suivantes ; en 1883 il publie un article dans les *Essais de Psychologie contemporaine* où il affirme que l'influence de cette attitude pessimiste ne s'arrêtera pas aux intellectuels mais elle se répandra jusqu'à devenir « l'atmosphère morale d'une époque » ; en 1885 dans les *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine* il définit la crise de la génération présente comme la « maladie de la vie morale arrivée à son période le plus aigu ».³¹

Le 1^{er} décembre 1885 on publie le premier numéro de la revue *Le Scapin*, dirigé par E. Raymond. La revue contient un article de Saint-Séac qui ne laisse pas de doutes : il attaque les gens de lettres qui se rattachent encore au goût littéraire dominant qui est devenu lourd et stérile et il incite une « Réaction contre les gérontes de la littérature ».³²

²⁶ Moréas emprunte cette expression à Alfred de Vigny qui l'écrivait en 1829.

²⁷ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 261-262.

²⁸ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 262.

²⁹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 326.

³⁰ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 327.

³¹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 263.

³² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 313.

Au mois de janvier 1886 la *Revue Wagnérienne* publie huit sonnet de Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa et Edouard Dujardin en hommage à Richard Wagner, mais ces sonnets sont très mal accueillis par la presse.³³

En mars 1886 le premier numéro de la revue la *Pléiade*, dirigée par Rodolphe Darzens, est publié. Dans ce premier numéro, Théodore de Banville signe l'article « Au Lecteur » dans lequel il explique que les collaborateurs de la nouvelle revue sont un groupe de jeunes écrivains qui partagent « de l'amitié les uns pour les autres » et qui sont dévoués à « la religion de l'Art divin ».³⁴

Dans cette revue on trouve, à côté des auteurs français comme Mikhael, Quillard, Darzens, aussi la publication des premiers poèmes de Maurice Maeterlinck, Grégoire le Roy et Van Lerberghe, auteurs belges qui permettent d'apprécier les similitudes aussi bien que les différences entre le panorama poétique belge et français de cette époque.

À ce sujet, il est intéressant d'ouvrir une petite parenthèse pour découvrir ce qui se passe en Belgique, puisque il commence à y avoir une belle collaboration entre les poètes belges et les poètes français : ceci est témoigné aussi par le fait que les revues commencent à les publier côte à côte.

La Belgique est une nation très jeune qui est née des révolutions de 1830 et l'esprit littéraire qui s'y développe a des points communs avec celui qui est en train de faire enflammer la presse et la critique officielle en France.

Déjà entre 1870 et 1880 Rodenbach et Verhaeren, qui sont étudiants au Collège Sainte-Barbe de Gand, se passionnent pour la poésie moderne et fondent l'Académie du Dimanche, où l'on fait des lectures de poèmes comme les *Méditations* d'Alphonse de Lamartine et les *Feuilles d'Automne* de Victor Hugo.³⁵

Quelques temps après aussi Maeterlinck, Van Lerberghe et Grégoire le Roy suivent les traces des camarades aînés.

À la sortie du collège quelques étudiants quittent la Belgique pour Paris, c'est le cas de Rodenbach qui déménage en 1876; d'autres poursuivent les études à Louvain, dans une ambiance universitaire assez stimulante où l'on s'intéresse de littérature, comme par exemple Verhaeren.

À Louvain il y a deux associations très actives : La Société littéraire et l'Emulation qui témoignent du renouvellement artistique qui est dans l'air.

³³ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 332.

³⁴ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 333.

³⁵ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 238.

En novembre 1879 Verhaeren, Deman, Gilkin et d'autres jeunes intellectuels fondent la *Semaine des Etudiants* un journal qui s'intéresse de littérature mais qui critique aussi la société contemporaine et la classe bourgeoise.³⁶

En 1880 Max Waller publie le *Type*, qui rivalise avec la *Semaine des Etudiants* ; à cause des conflits que ces deux journaux produisent, l'université ordonne d'en suspendre la publication.³⁷

La réaction de l'université est pratiquement inutile, les nouvelles idées se sont désormais répandues et c'est ainsi qu'à Bruxelles prend vie un plus grand mouvement dont les personnalités les plus actives sont sans doute Edmond Picard et Camille Lemonnier. Autour de ce ferment intellectuel on assiste à la naissance des salons et des revues littéraires.

En 1881 Picard fonde la revue *Art Moderne* et Max Waller la *Jeune Belgique* qui donnent leur contribution à la diffusion du nouveau goût poétique et artistique qui semble se répandre très rapidement aussi en Belgique.³⁸

En 1884 Ricard et Lemonnier fondent la revue *Société Nouvelle*, dont on peut remarquer le titre révélateur ; Verhaeren, Eckhoud et les plus jeunes Maeterlinck et Van Lerberghe collaborent à cette revue.

Presque en même temps Albert Mockel, âgé de dix-huit ans seulement, fonde à Liège la revue *Élan littéraire*, qui, en 1886, change son nom et devient *La Wallonie*. *La Wallonie* est parmi les revues les plus importantes de la période symboliste.³⁹

Après cette petite digression c'est le moment de revenir en France où une véritable révolution est en train de se préparer.

Nous sommes au printemps 1886, il y a une floraison de petites revues qui portent au découvert le débat, au mois d'avril nous assistons à la naissance de la revue *Le Décadent* sous la direction d'Anatole Baju et de *La Vogue* dirigée par Léo d'Orfer et Gustave Khan.

Les nouvelles revues ouvrent tout de suite les hostilités : dans *Le Décadent*, en juin 1886, un article de Baju déclare :

L'avenir est au décadisme [...] les décadents ne sont pas une école littéraire. Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire ; à tomber les vieilles et préparer les éléments foetus de la grande littérature nationale du XX^e siècle.⁴⁰

Dans *La Vogue* on assiste à la publication des poèmes de Laforgue, à une nouvelle publication des *Poètes Maudits* de Verlaine et à la publication des *Illuminations* de Rimbaud qui ont complètement subverti la métrique classique. Dans le numéro du 18 avril 1886 Léo d'Orfer publie

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 239.

³⁸ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 239.

³⁹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 240.

⁴⁰ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 334.

une enquête qui porte le titre « Définition de la Poésie ». Les résultats de l'enquête font comprendre qu'il n'y a pas une idée claire et univoque de poésie, Mallarmé donne la définition suivante :

La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.

Moréas, de son côté répond à l'enquête avec douze points d'interrogation. Malgré le manque d'unité autour d'une définition de poésie on peut remarquer, d'après les réponses, une idée générale de lien entre la poésie et la musique : Huysmans par exemple la définit comme « quelque chose de vague comme une musique qui permette de rêver sur des au-delà ».⁴¹

À cette époque aucune doctrine n'est encore précisée, aucune école ne s'est encore constituée mais on a l'impression d'être arrivés à un tournant, il y a dans l'air quelque chose de complètement nouveau.

En effet, dans ces années décisives de 1885 – 1886, nous assistons à la publication de la thèse de Bergson sur les *Données immédiates de la conscience* ; Gabriel Sarazin publie les *Poètes modernes de l'Angleterre* faisant ainsi connaître les préraphaélites en France et encore le vicomte de Vogué publie *Le Roman russe* dont la préface donne à réfléchir sur les changements qui sont en train de se faire. Il déclare :

Langue et pensée, chaque époque doit les refondre sans relâche ; voici qu'après des jours mauvais où elles ont fléchi, cette tâche nous revient ; travaillons-les à la façon de ce métal de Corinthe, qui sortit de la défaite et de l'incendie riche de tout les trésors du monde, de toutes les reliques de la patrie, riche de ses ruines et de ses malheurs, métal éclatant et sonore, bon pour forger des bijoux et des épées.⁴²

Le 27 juin 1886 Verhaeren signe un article dans *Art Moderne* qui éclaircit davantage le sentiment de changement qu'on perçoit en ce moment ; il affirme :

[...] la fameuse Décadence, aussi morte déjà que le rat de la place Pigalle. Aucune théorie ne fait longue flamme en notre temps. L'année dernière a-t-on lutté, bataillé, crié autour des Décadents ! Et Bourde, et Champsaur, et tous ! Demain l'on avouera : quelques-uns des poètes attaqués étaient des vrais artistes, le bruit hostile les a laissés calmes, et, bien mieux, les a imposés.⁴³

Toujours au mois de juin Wyzewa présente une série d'articles dans la *Revue Wagnérienne* sur l'« Art Wagnérien » et dans *La Vogue* il publie un article concernant les caractéristiques de la poésie de Mallarmé ; dans ces textes il rapproche la nature de la poésie à celle de la musique plutôt qu'à celle de la littérature et il reconnaît en Mallarmé le poète suprême.⁴⁴

⁴¹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 321-322.

⁴² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 314-316.

⁴³ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 262.

⁴⁴ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 335-336.

Entre-temps, René Ghil décide de remanier les articles qu'il avait publiés dans la *Basoché* et de les faire paraître dans la *Pléiade* : ces articles vont constituer le corps du *Traité du Verbe*.

Mallarmé lui propose d'écrire un *Avant-Dire* pour accompagner son *Traité du Verbe* et bien évidemment Ghil en est enthousiasmé.⁴⁵

Cet *Avant-Dire* est la première approche théorique sur la poésie fournie par Mallarmé.

L'*Avant-Dire* ainsi que le *Traité* sont très mal accueillis par la presse : dans la *France* du 1^{er} septembre Sarcey définit Mallarmé et Ghil comme des « fumistes solennels et tristes », d'autres articles dans la *Justice* et dans le *Temps* créent une certaine confusion en faisant un mélange entre Mallarmé, Ghil et les poètes décadents. Le bruit qui s'est créé autour de cette œuvre va durer un bon moment. Effectivement, à la fin d'octobre un autre article dans la *France* affirme : « Ce livre est tellement étrange que beaucoup de journaux, pourtant avares de réclame, en ont parlé comme ils auraient raconté un acte de folie accompli sur la voie publique ».⁴⁶

Au contraire *Le Décadent* accueille positivement le *Traité du Verbe* en lui faisant une bonne publicité, et de même Léo d'Orfer dans le numéro du *Scapin* du 1^{er} septembre affirme :

Malgré quelques singes inqualifiables, l'école actuelle, celle du Symbole, compte quelques suprêmes artistes d'une valeur superbe et qui écrivirent les vers les plus exquis et les plus délicieux que l'on ait vus.⁴⁷

En ce moment Moréas, peut-être craignant d'être éclipsé par Ghil et Mallarmé, se fait demander par le *Figaro* des précisions sur les principes du nouveau goût poétique et c'est ainsi qu'il écrit l'article « Un manifeste littéraire » publié dans le supplément du *Figaro* du 18 septembre 1886.

Dans cet article Moréas refuse définitivement le titre de Décadents et il confirme la « dénomination de "SYMBOLISME" comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art ».⁴⁸

Avec l'acte de Moréas le Symbolisme devient une école, même si son programme n'est pas encore tout à fait clair.

Dans le *Temps* du 26 septembre Anatole France montre sa perplexité, par rapport au « Manifeste », en disant : « Tout ce que je devine, c'est qu'on interdit au poète symboliste de rien décrire et de rien nommer. Il en résulte une obscurité profonde. »⁴⁹

À la fin du mois de septembre on est donc dans une situation très complexe : les groupes et les artistes s'affrontent et rivalisent pour défendre leurs positions.

⁴⁵ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 338.

⁴⁶ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 339.

⁴⁷ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 339-340.

⁴⁸ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 340.

⁴⁹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 341.

Des querelles naissent aussi au sein du Symbolisme : René Ghil en réclame la paternité en considérant son *Traité du Verbe* comme la théorisation de la nouvelle poésie ; Jean Moréas fait de même, il se considère comme le premier véritable théoricien du mouvement puisque il a rédigé et donné à la presse le « Manifeste » de la nouvelle école.

Dans cette période E. Raymond, directeur du *Scapin*, décide de fonder un nouveau journal : *La Décadence*. Il propose la charge de directeur à René Ghil.⁵⁰

Le titre de ce journal se prête à engendrer une certaine confusion, mais Ghil ne se laisse pas échapper cette occasion, il en accepte la direction et il demande la participation de Mallarmé. Dans le premier numéro, qui paraît le 1^{er} octobre 1886, il profite pour renouveler son concept d'art poétique et surtout pour attaquer les adversaires.

Dans l'article « Notre École », il précise que « trop longtemps, sous le titre générique le *Décadent* [...] trop d'adverses aspirations se sont gênées [...] Deux maîtres amis, opposés de vues et de manière, rêvent sur le mouvement qu'ils engendrent : ce sont Mallarmé et Verlaine » et il accuse les Décadents de vouloir « se parer de l'honneur du Symbole » dont la doctrine a été « longuement exposée au *Traité du Verbe* »⁵¹

Donc, avec cet article, Ghil prend ses distances du Décadentisme et en même temps accuse les poètes décadents de vouloir s'approprier les théories formulées par les Symbolistes.

Ce discours montre de façon implicite que Ghil considère lui même et Mallarmé, qui est pour lui un maître, comme les véritables Symbolistes tandis qu'il juge Moréas et les poètes qui entourent son école et qui s'inspirent particulièrement à Verlaine, des Décadents qui voudraient s'approprier les théories symbolistes d'autrui.

Dans *Le Scapin* du 6 octobre, aussi Alfred Vallette n'épargne pas ses accusations à Moréas : il dit que « M. Moréas a la prétention d'être le seul symboliste, le vrai, le breveté, le garanti, et qui travaille depuis de nombreuses années, prétend-il, à l'édification de son système – inventé par beaucoup d'autres ».⁵²

La réponse de Moréas à ces attaques ne tarde pas et le 7 octobre 1886 le premier numéro de la revue littéraire *Le Symboliste* est publié.

⁵⁰ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 346.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, cit., t. II, p. 345.

La structure de la revue

Le Symboliste se constitue de quatre pages par numéro, la première sortie porte le sous-titre « Journal hebdomadaire paraissant le jeudi » : ce sous-titre, dans les publications suivantes, change en « Journal littéraire et politique paraissant le jeudi », toutefois si nous considérons les dates sur chaque numéro, il est évident que le jour de sortie n'a pas toujours été respecté : en effet le premier numéro va du 7 au 14 octobre 1886, le deuxième du 15 au 22 octobre, le troisième du 22 au 29 octobre et le quatrième du 30 octobre au 6 novembre.

En haut du titre il est précisé le prix de 15 centimes par copie et en dessous du titre nous trouvons les noms des responsables de la rédaction : Gustave Kahn, Directeur, Jean Moréas, Rédacteur en chef et Paul Adam, Secrétaire de la Rédaction.

La présentation de la rédaction est suivie d'un petit espace consacré aux tarifs et aux coordonnées pour souscrire les abonnements : pour s'abonner il faut s'adresser à « M. Soirat, rue Montmartre, 146 où les Bureaux ». Les prix annuels et semestriels pour la ville de Paris sont respectivement de 10 Fr. et de 5 Fr., pour les départements de 12 Fr. et de 6 Fr. et pour l'étranger de 15 Fr. et de 7 Fr. 50.

D. L. P. 71 - 1430

DLP-9-8-71260720

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 1. 15 Centimes. DU 7 AU 14 OCTOBRE 1886.

LE SYMBOLISTE

JOURNAL HEBDOMADAIRE PARAISSANT LE JEUDI

GUSTAVE KAHN <small>Directeur.</small>	JEAN MORÉAS <small>Rédacteur en chef.</small>	PAUL ADAM <small>Secrétaire de la Rédaction.</small>
--	---	--

<p style="text-align: center; margin: 0;">ABONNEMENTS</p> <p>Paris..... six mois 40 Fr. Id. six mois 5 Fr. Départ..... six mois 40 Fr. Id. six mois 5 Fr. Étranger... six mois 45 Fr. Id. six mois 7 Fr. 50</p>	<p>On s'abonne chez M. SOIRAT, rue Montmartre, 146 où les Bureaux</p>	<p style="text-align: center; margin: 0;">ABONNEMENTS</p> <p>Paris..... six mois 40 Fr. Id. six mois 5 Fr. Départ..... six mois 40 Fr. Id. six mois 5 Fr. Étranger... six mois 45 Fr. Id. six mois 7 Fr. 50</p>
---	--	---

Pour finir nous trouvons un petit sommaire qui nous introduit les titres des articles et les auteurs respectifs.

Chaque numéro est complété par l'avis de la rédaction qui donne une description des rubriques du journal et fournit les noms de tous les collaborateurs.⁵³ Cet avis est normalement positionné à la suite des deux premiers articles, sauf dans la première sortie où il se trouve entre le premier et le deuxième.

⁵³ Les collaborateurs cités dans l'avis de la rédaction sont : Charles Henry, Felix-Fénéon, Jules Laforgue, Jean Ajalbert, Gaston Dubreuilh, Maurice Barrès, Edouard Dujardin, J.-K. Huysmans, Stéphane Mallarmé, Francis Poictevin, Paul Verlaine, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa, auxquels s'ajoutent Paul Margueritte et Camille de Sainte-Croix dans les deux dernières publications. Malheureusement quelques uns entre eux ne signeront aucun article dans le journal.

Jean Moréas

« Chronique »

Synthèse critique

Le premier numéro du *Symboliste* s'ouvre avec l'article « Chronique » signé par Jean Moréas. Cet article est organisé sous forme de dialogue dans lequel Moréas fait jouer deux personnages : Fortunato et Vondervotteimittis. Le dialogue est, en quelque sorte, un escamotage que Moréas utilise pour préciser une nouvelle fois le concept de subjectivité de l'art symboliste qu'il avait déjà exprimé dans son « Manifeste » publié dans le Figaro du 18 septembre où il déclarait : « le roman symbolique édifiera son œuvre de *déformation subjective*, fort de cet axiome : que l'art ne saurait chercher en l'*objectif* qu'un simple point de départ extrêmement succinct ». ⁵⁴

Ce qui nous semble intéressant souligner c'est le choix du nom des personnages protagonistes de l'article « Chronique » : en effet Moréas reprend ces noms de deux contes d'Edgar Allan Poe qui font partie du volume *Nouvelles Histoires fantastiques*, dont Charles Baudelaire avait soigné la traduction et qui avait été publié en 1857.

Le nom de Vondervotteimittis est repris du conte *Le diable dans le beffroi* de 1839 qui narre l'histoire imaginaire du petit bourg hollandais de Vondervotteimittis où tout était absolument parfait jusqu'à l'arrivée d'un élément nouveau qui vient perturber l'ordre et l'équilibre : le perturbateur est un jeune homme qui, dès son arrivée, s'empare du clocher de l'église dérégulant l'heure et la vie du bourg. Le narrateur de l'histoire fait « appel à tous les amants de l'heure exacte » et les incite à marcher « en masse sur le bourg » pour restaurer « l'ancien ordre des choses [...] en précipitant ce petit drôle du clocher ». Le choix de ce conte semble vouloir établir un rapport entre l'élément perturbateur de l'histoire et l'effet perturbateur qui a eu le Symbolisme sur la critique et la presse officielle qui n'arrêtaient pas de le persécuter.

Le nom de Fortunato est emprunté au récit *La barrique d'amtillado* de 1846. Ce récit raconte la fin cruelle de Fortunato, un jeune italien qui rencontre un soi-disant ami pendant qu'il est en train de fêter le carnaval ; l'ami, sous le prétexte de lui faire goûter du vin qu'il vient d'acheter, le conduit dans le sous-sol de sa villa et l'enferme dans un mur, provoquant ainsi sa mort. Nous pouvons, dans ce cas aussi, reconnaître dans le personnage de Fortunato un pauvre infortuné, en dépit de son nom, qui est persécuté sans raison, comme il arrive au Symbolisme naissant qui a la

⁵⁴www.gallica.fr, Jean Moréas, *Les premières armes du Symbolisme*, Léon Vanier, Paris, 1889, p. 39.

seule faute de ne pas être compris par les « esprits paresseux et routiniers » qui « aiment à entendre aujourd'hui ce qu'ils entendaient hier »⁵⁵

Nous pouvons aussi remarquer une similitude dans le choix stylistique entre cet article et le « Manifeste » puisque dans les deux cas l'auteur a recours à la forme du dialogue entre personnages : dans le présent article, comme nous l'avons dit, il y a un échange entre Fortunato et Vondervotteimittis, tandis que dans l'article « Un manifeste littéraire » Moréas propose un petit *Intermède* qui consiste en un dialogue entre trois personnages : un détracteur de l'école symbolique, Théodore de Banville et Erato.⁵⁶

Présentation analytique

Fortunato ouvre le dialogue par la description d'un lieu en employant des mots très inusuels.⁵⁷

Il peint une rue bordée de maisons « monstrueuses et bigles » qui semblent écrasées « sous le poids de ciels aplanes, aux véhémentes clartés de lampadaires » ; à cette monotonie s'ajoute le bruit du « trot clopé des hongres et de cavales pieds » et des « rues des véhicules <qui> se tarrabalent ». Le cadre est animé par la présence d'êtres humains tout à fait singuliers : « des glabres marmonneux <qui> clament la vertu des babioles », et encore « en longue talare, cols tors, mentons pelus de deux coudées ou squirreux, ou pouacres des gentlemen » ; plus loin « des femmes folles de leur corps, en failles bardocuculées » ; à ceux-ci s'ajoutent des « cauquemarres séculiers épris d'orbes amphicurtés, <des> brelandiers aux phalanges expertes, <des> scribes de maltalents perturbés, <des> trafiqueurs de décrétales politiques, <des> agioteurs au trébuchet, <des> clerks alfineurs, <des> natatoires sires, <des> lifrelofres du canton de Vaud, <des> tondeurs d'ânes, <des> guérisseurs de fièvre quartes sur l'heure, <des> écorcheurs d'anguille par la queue »⁵⁸. Le deuxième interlocuteur, Vondervotteimittis, probablement étonné par cette description, demande à Fortunato : « de quel pays de fables voulez-vous parler ? » Fortunato répond : « Du boulevard des

⁵⁵ Moréas utilise cette expression, empruntée à Alfred de Vigny, dans un article publié le 11 août 1885 dans le *XIX^e Siècle*.

⁵⁶ www.gallica.fr, Jean Moréas, *Les premières armes du Symbolisme*, cit., p. 35.

⁵⁷ En 1889, une fois que le Symbolisme s'était affirmé, Léon Vanier demande à Moréas l'autorisation de pouvoir publier des articles parus en 1885-1886, en pleine période de révolution symboliste, avec l'intention de les réunir en une brochure qui portera le titre *Les premières armes du Symbolisme*. Moréas lui écrit une lettre en réponse où il fait allusion à des souvenirs de l'époque. Entre autre, il avoue avoir parfois laissé ses mots dépasser sa pensée, surtout dans l'article du 7 octobre 1886 en réponse à Anatole France, où il affirmait : « J'admire Baudelaire tout en estimant Lamartine » ; mais, en échange de cette aveu, il demande indirectement à France de lui « faire grâce », à son tour, des mots « torcol et bardocucule, deux bons vieux mots que j'ai employés quelque part et qui l'irritent ». C'est justement dans la description qui ouvre cet article qu'il avait employé la définitions « bardocuculés » tandis que le terme « torcol » se retrouve dans *Les Demoiselles Goubert, mœurs de Paris*. Dans sa lettre à Vanier, Moréas ajoute aussi l'explication de ces deux mots « torcol est net et bien formé, quant à bardocucule, il signifie la mante à capuchon des anciens Gaulois ».

⁵⁸ Cf. Jacques Plowert, *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Léon Vannier, Paris, 1888.

Italiens », alors Vondervotteimittis commente « Mais votre peinture est *fausse* de tout point ». Fortunato réplique « *l'objectif n'est que pur semblant, qu'apparence vaine qu'il dépend de moi de varier, de transmuier et d'anéantir à mon gré* ». ⁵⁹

« Une réponse »

Synthèse critique

Dans ce premier numéro du *Symboliste* Moréas signe un deuxième article : celui-ci porte le titre « Une réponse », il s'agit en effet d'une lettre en réponse à l'article d'Anatole France paru dans le *Temps* du 26 septembre 1886 qui était, à son tour, une critique à l'article « Un manifeste littéraire » signé par Jean Moréas et publié dans le supplément littéraire du Figaro en date du 18 septembre 1886, dont nous avons déjà parlé auparavant.

Il est évident, d'après le débat auquel on assiste dans la presse de l'époque, que les nouveautés apportées par les Symbolistes causent beaucoup d'étonnement parmi les critiques qui, à leur tour, ne perdent pas l'occasion pour exprimer des jugements assez sévères.

Les attaques principales contre les poètes symbolistes, trop souvent encore confondus avec les poètes décadents, concernent le choix volontaire d'un langage obscur qui prétend retrouver ses racines dans un passé lointain et d'un style qui se propose de rompre tout rapport avec la métrique classique, typique de l'époque, acclamée par les académiciens.

Dans cette lettre Moréas assume un ton polémique pour contester ces reproches et défendre sa position : le Symbolisme se propose de couper les ponts avec la littérature contemporaine qui, excepté quelques tentatives de renouvellement mal abouties, se présente vide de contenus et sans aucune originalité⁶⁰. Pour donner une nouvelle vie à la littérature les poètes symbolistes souhaitent mettre en acte une véritable révolution, ils se proposent de récupérer la bonne langue française du XVI^e siècle, celle employée par l'historien Philippe de Commines et surtout par le maître François Rabelais ; ils se détachent des règles académiques de la rime et de la métrique qui sont utiles seulement pour permettre à des écrivains médiocres de confectionner des poèmes passables et, surtout, ils mettent en premier plan la subjectivité qui a été complètement effacée par plus de deux siècles de rationalisme et de réalisme.

⁵⁹ Ce qui est reproduit en italique respecte les caractères du texte original. « Chronique » *Le Symboliste*, 7 octobre 1886.

⁶⁰ Selon Moréas il y a eu deux tentatives d'apporter un renouveau : premièrement le Romantisme a donné l'impression de vouloir engager une révolution mais il n'a pas eu le courage d'aller jusqu'au bout, ensuite le Naturalisme a été une « protestation légitime, mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode ».

Présentation analytique

Pour bien comprendre le contenu de cette lettre il est nécessaire de parcourir la totalité de l'échange entre Moréas et France.

Partons donc avec l'analyse du « Manifeste » du Symbolisme.

Moréas commence son article par une réflexion sur l'évolution de l'art : « chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure ». Ceci est dû au fait que « toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser ; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville ».

Ainsi nous avons assisté à la fin du Romantisme, qui a cherché à se renouveler sans succès à travers les Parnassiens. Après le Romantisme nous avons assisté à la naissance du Naturalisme qui a eu seulement « une valeur de protestation légitime, mais mal avisée ».

Donc « une nouvelle manifestation d'art était attendue, nécessaire, inévitable » ; cette manifestation qui vient de naître et que « des juges trop pressés notèrent [...] de décadence » peut être plus justement définie avec le terme « Symbolisme ». Il souligne que toutes « les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorés et serviles » et il donne comme exemple toutes les tragédies de Voltaire qu'il estime « marquées de ces tavelures de décadence ».

En revenant au concept d'évolution cyclique de l'art, Moréas explique que nous pourrions faire remonter la « filiation de la nouvelle école [...] à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusques aux mystiques, plus loin encore » mais ceci serait trop dispersif, ainsi il paraît plus judicieux considérer Charles Baudelaire « comme le véritable précurseur du mouvement actuel ». Il continue en disant que Mallarmé a apporté à la nouvelle poésie le « sens du mystère et de l'ineffable », Verlaine a contribué à rompre « les cruelles entraves du vers » auquel Théodore de Banville avait déjà apporté des innovations. Mais le « *Suprême Enchantement* » doit encore se produire et pour ceci la nouvelle génération est appelée à « un labeur opiniâtre et jaloux ».

Ensuite l'auteur cherche à donner une définition de la poésie symboliste qu'il qualifie comme « ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective », il insiste sur le fait que « l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi ».

Moréas déclare qu'il n'est point surpris par « l'accusation d'obscurité » que le public fait à la nouvelle poésie. Dans le passé aussi les chefs d'œuvres des maîtres n'ont pas tout de suite été compris et, à titre d'exemple, il cite « *Les Pythiques* de Pindare, l'*Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert ».

Après ceci il passe à définir le style du Symbolisme du point de vue de la langue : il souhaite le retour de « la bonne et luxuriante et fringante langue française ». Il aimerait revenir à la langue française en usage avant qu'elle soit gâchée par l'arrivée de théoriciens comme Vaugelas et Boileau-Despréaux.⁶¹ Ce que Moréas voudrait retrouver c'est le style d'écrivains « libres et dardant le terme acut du langage, tels des toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses », comme par exemple François Rabelais, Philippe de Commines, François Villon, et encore Rutebeuf.⁶²

En continuant son analyse, l'auteur passe à préciser les nouveautés poétiques concernant le rythme, donc la métrique et la rime. Pour ce faire il met en scène un petit *Intermède*, comme nous l'avons déjà dit auparavant, déclarant s'être inspiré du livre *Petit traité de Poésie française* de Banville. Les personnages qui prennent partie au dialogue sont : un détracteur de l'école symbolique, Théodore de Banville et Erato.

Dans le dialogue Banville est chargé de défendre le Symbolisme des accusations qui sont portées par son détracteur qui confond encore les Symbolistes avec les Décadents. L'accusation principale est celle d'utiliser un style trop emphatique qui se détache « de la vérité », le détracteur fait appel à une phrase de Molière pour justifier sa pensée.⁶³

Banville conteste les vers de Molière cités par le détracteur ainsi que les principes de la poésie lyrique et il réplique que ce qui tue la poésie ce n'est pas le langage emphatique mais « la platitude » et il affirme que « le naturel » n'est pas très utile « à la poésie ».

Ensuite il compare le *Roméo et Juliette* de Shakespeare aux *Précieuses ridicules* de Molière trouvant les deux œuvres également « affectées » dans le style.⁶⁴ Au contraire il apprécie la « naturelle simplicité » de Ducis.⁶⁵

Le détracteur continue sa protestation contre les pratiques de la nouvelle école : il se plaint de la violation de la césure, mais Banville promptement réplique que déjà Wilhem Tenit en 1844 avait publié sa *Prosodie de l'école moderne*, en défense de la poésie romantique. Dans cette *Prosodie* il établit que « le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes [...]. Cela revient à dire

⁶¹ Claude Favre, baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas, était un grammairien savoisien vécu entre 1585 et 1650 qui a fait partie de la cour de Gaston d'Orléans. Il a été un des premiers membres de l'Académie française, auteur des *Remarques*, une série de réflexions sur la langue et pour finir collaborateur à la rédaction du *Dictionnaire de l'Académie* paru en 1694. Nicolas Boileau était un écrivain, poète et critique vécu entre 1636 et 1711 qui avait élaboré des théories sur l'esthétique classique en littérature et pour cela il avait mérité le surnom de « Législateur du Parnasse ».

⁶² François Rabelais a vécu entre la fin du XV^e et la moitié du XVI^e siècle, il a donné à la littérature française des œuvres tels que *Pantagruel* et *Gargantua* ; Philippe de Commines (1445-1511) était un homme politique, chroniqueur et mémorialiste, conseiller de Louis XI ; François Villon était un écrivain vécu au XV^e siècle et encore Rutebeuf, ou Ruteboeuf, selon l'orthographe de l'époque symboliste, était un poète du Moyen Age né avant 1230 et mort en 1285.

⁶³ Citation de Molière « Ce style figuré dont on fait vanité // Sort du bon caractère et de la vérité ». Ces vers sont tirés de l'œuvre *Le Misanthrope*.

⁶⁴ Dans le texte nous avons une comparaison entre l'œuvre *Roméo et Juliette* et celle du marquis de Mascarille qui est justement un des personnages de l'œuvre *Les Précieuses ridicules*.

⁶⁵ Jean-François Ducis est un écrivain et poète français vécu entre 1733 et 1816. Il a cherché à adapter les œuvres de Shakespeare au goût du théâtre français.

qu'en réalité, la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin ». De même, ce texte établit qu'aussi les vers de six, sept, huit, neuf ou dix syllabes admettent des « césures variables ». À ce point Banville invite à « proclamer la liberté complète et <à> dire qu'en ces questions complexes l'oreille décide seule ».

Le détracteur alors s'en prend au manque de respect que les Décadents montrent envers les règles concernant la rime. Banville a toujours une bonne réponse à fournir : il explique à son interlocuteur que l'utilisation « du hiatus, la diphtongue faisant syllabe dans le vers, [...] l'emploi facultatif des rimes masculines et féminines fournissent au poète de génie mille moyens d'effets délicats toujours variés, inattendus, inépuisables ». Il est évident que pour se servir de ces techniques il faut être des poètes de génie, tandis que les « règles fixes » donnent la possibilité de faire « des vers passables » aux « écrivains les plus médiocres ».

Le détracteur donc avance l'idée que déjà le Romantisme avait travaillé dans ce sens mais Banville contrebat tout de suite que le Romantisme a été une révolution incomplète puisque Victor Hugo n'a pas eu le courage d'exterminer tous les « monstres » comme il aurait dû le faire. Malgré cela pour le détracteur la seule voie possible pour la poésie française est d'en rester à l'imitation de Victor Hugo.

Banville ajoute que probablement la tentative de Victor Hugo d'affranchir le vers aurait dû donner le goût de la liberté aux poètes qui l'ont suivi mais, malheureusement, les êtres humains semblent avoir « l'amour de la servitude » et pour cette raison ils ont préféré se contenter de copier le maître ; ainsi nous sommes retombés « d'un esclavage dans un autre », et « après les *poncifs classiques*, il y a eu des *poncifs romantiques* ». ⁶⁶Malheureusement, le respect de règles fixes et la copie semblent être la « Mort » de la poésie. Pour avoir un art nouveau il faut oser vivre et « respirer l'air du ciel ».

Dans la deuxième scène de l'*Intermède*, Erato, notre troisième personnage qui est invisible, réduit à une simple voix, félicite Théodore de Banville pour son *Petit traité de Poésie Française* ; mais en même temps il le reproche de ne pas participer activement aux combats que les jeunes poètes affrontent pour anéantir les « monstres affenés par Nicolas Boileau ».

Nous arrivons ainsi à la conclusion de notre *Intermède* avec Théodore de Banville douteux qui s'exclame : « Malédiction ! Aurais-je failli à mon devoir d'aîné et de poète lyrique ! ». ⁶⁷

À la fin de cet *Intermède* Moréas reprend directement la parole et donne les dernières explications de la théorie symboliste. Il précise que la prose « évolue dans un sens analogue à celui de la poésie » et que les écrivains contribuent à cette évolution en apportant des éléments

⁶⁶ Les expressions en italique respectent le texte original. L'auteur définit le terme poncif comme « lieu commun passé à l'état chronique ».

⁶⁷ Ceci est une critique implicite de Moréas qui accuse Banville de ne pas avoir pris une position claire.

nouveaux : « Stendhal apporte sa psychologie translucide, Balzac sa vision exorbitée, Flaubert ses cadences de phrases aux amples volutes, M. Edmond de Goncourt son impressionnisme modernement suggestif. ». Donc il conclut que le « roman symbolique » consistera dans la « *déformation subjective* » de la réalité objective. Il n'oublie pas de condamner la « Méthode puérile du Naturalisme » faisant une exception pour Emile Zola.

Anatole France se charge d'examiner ce « Manifeste » et il part tout de suite à l'attaque avec un article publié dans le *Temps* du 26 septembre 1886.

Sa première remarque concerne la dénomination de « symbolistes », il admet de ne pas comprendre la différence entre les Symbolistes et les Décadents et il juge l'explication que Moréas donne dans son « Manifeste » très « difficile à suivre ».

Ensuite il mentionne la critique que Moréas soulève contre Théodore de Banville qui « n'a point porté au symbolisme l'aide qu'on attendait » et il compare cette déception à celle que les Naturalistes doivent avoir éprouvée envers Hippolyte Taine puisque « Zola comptait que M. Taine serait son critique » mais celui-ci « a manqué à sa mission ». ⁶⁸

France prend en considération la longue liste d'auteurs dont Moréas souhaiterait rétablir la langue : premièrement il fait remarquer à son collègue d'avoir commis une faute d'orthographe en écrivant Philippe de Commines au lieu de Comynes, ensuite il lui fait observer que les auteurs qu'il a cités sont tellement différents entre eux qu'il est difficile d'en pouvoir faire une comparaison. Il n'entre pas en matière pour ce qui concerne Rutebeuf qu'il admet de ne pas connaître assez mais il insiste en remarquant une différence très profonde entre François Rabelais et Philippe de Comynes, le premier un écrivain qui utilisait une langue très « riche, savante [...] lourde à force de richesse », tandis que Comynes était un homme d'état qui « écrivait simplement, sans recherche de l'effet, sans d'autre souci que d'être clair ».

France admet que le style d'écriture de Comynes, « un style simple et utile, le style des affaires », a peut-être eu des répercussions sur les contemporains mais, en tout cas, il peut avoir influencé des historiens et des politiques comme Thiers et comme Dufaure et non pas les poètes symbolistes. ⁶⁹

Pour continuer Anatole France déclare avoir l'impression que Moréas « rapporte tout au symbolisme » comme si toutes les littératures précédentes n'étaient là que pour préparer « l'éclosion du symbolisme ». Il fait remarquer à Moréas que Zola aussi a fait la même tentative

⁶⁸ Hippolyte Taine est un philosophe et historien vécu entre 1828 et 1893, il a été élu membre de l'Académie française en 1878.

⁶⁹ Adolphe Thiers a vécu entre 1797 et 1877. Avocat, journaliste et homme d'état, il est nommé Ministre, Président du Conseil sous la Monarchie de Juillet, député sous la Seconde République et pendant le Second Empire. Il est le premier Président de la Troisième République. Jules Dufaure a vécu entre 1798 et 1881 ; avocat et homme politique français, il est membre de l'Assemblée constituante après la révolution de 1848. Il a eu plusieurs charges de ministre et il a été aussi Président du Conseil des Ministres en 1876 et en 1879.

pour démontrer que la littérature tendait depuis sa naissance au Naturalisme sans parvenir à son but. Il observe chez Zola une modeste connaissance des écrivains du passé qui lui empêche « d'établir les protégomènes du naturalisme dans le roman et au théâtre ». ⁷⁰

France profite de cette affirmation pour suggérer à Moréas, avec une certaine ironie, de ne pas négliger les anciens poètes comme, par exemple, Lycophron qui pourrait bien, lui aussi, être un précurseur du Symbolisme vu qu' « il est ésotérique autant que possible et suffisamment complexe ». ⁷¹

L'auteur choisit maintenant un exemple historique pour prouver que toutes les tentatives de vouloir rapporter au moment présent les actions du passé sont voués à l'échec : il cite Augustin Thierry qui, en 1835, avait lancé l'hypothèse que l'histoire de la France depuis l'époque des Romains avait été une « préparation à la monarchie de Juillet » : ceci aurait dû signifier que l'histoire de la France avait désormais rejoint la perfection ; mais en 1848 la Monarchie de Juillet avait été renversée et ainsi la thèse de Thierry avait perdu toute valeur. ⁷²

Plus loin, Anatole France prend la défense de Nicolas Boileau et Vaugelas : en particulier il ne comprend pas l'attitude de Moréas vis-à-vis de Vaugelas puisque ses *Remarques* sont de simples annotations sur l'usage de la langue sans aucune tentative de « tyrannie ».

Au contraire il invite son collègue à s'en prendre à Noël et Chapsal qui « prétendirent donner des règles pour écrire, comme s'il y avait d'autres règles pour cela que l'usage et le goût ». ⁷³

France prend aussi la défense des œuvres de Voltaire que Moréas avait maltraitées dans son manifeste ; il reconnaît que le style de Voltaire est un peu « vieillot » mais dans ses vers « il y a tout de même de la poésie ».

Anatole France admet que sur ce point Moréas pourrait trouver beaucoup de soutien même parmi les détracteurs du Symbolisme : par exemple le journaliste et critique Francisque Sarcey, « qui n'est assurément pas un symboliste » n'apprécie, lui non plus, les vers de Voltaire. ⁷⁴

Ensuite France arrive à ses conclusions et avec un ton toujours ironique il revient à juger l'obscurité de la poésie symboliste en affirmant : « votre vers sera merveilleux. Mais on n'y comprendra rien » ; il compare le désir de perfection des Symbolistes et en particulier de Moréas à celui du protagoniste du conte de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu*, l'histoire d'un jeune peintre

⁷⁰ Selon l'avis d'Anatole France, Zola semble oublier des auteurs comme Sorel, Furestière, Scaron, Caylus, Restif de la Bretonne et cent autres.

⁷¹ Lycophron de Chalcis est un poète grec du IV^e siècle av. J.-C.

⁷² Augustin Thierry est un historien vécu entre 1795 et 1856.

⁷³ Noël et Chapsal sont deux grammairiens français auteurs de la *Nouvelle Grammaire Française sur un plan très – méthodique, avec de nombreux exercices d'orthographe, de syntaxe et de ponctuation, tirés de nos meilleurs auteurs et distribués dans l'ordre des règles*, publiée en 1823.

⁷⁴ Anatole France, avec beaucoup d'humour, définit cette situation une « majorité de coalition » puisque il s'agit d'une opinion commune à deux forces opposées dans leurs idéaux : Moréas d'un côté et Sarcey de l'autre.

poussé par le désir de perfection qui n'arrive jamais à terminer son chef-d'œuvre et, une fois que son incapacité est découverte, décide de se suicider.

Pour terminer, l'auteur fait une considération à propos de l'imitation : « la vanité autant que le talent mettent en garde le poète du danger de l'imitation », pourtant il semble que la sculpture ainsi que la poésie grecques se basaient sur un « esprit d'imitation » dont elles ne semblent pas avoir « trop souffert », cet esprit de l'imitation se retrouve particulièrement dans l'*Anthologie*.

Maintenant que nous avons suivi depuis le début le long échange entre Jean Moréas et Anatole France, nous avons les éléments nécessaires pour comprendre pleinement la réplique de Moréas.

Voilà alors l'analyse de la lettre parue avec le titre « Une réponse » dans *Le Symboliste* du 7 octobre 1886.

Moréas s'adresse directement à son « cher confrère » et après une petite introduction il part tout de suite à se « justifier sur certains points » touchés par Anatole France dans sa « critique » au « Manifeste littéraire ».

Premièrement il fait remarquer à France que l'orthographe Commynes est employée par Littré et par Michelet.⁷⁵

Ensuite il montre son étonnement pour la comparaison faite par France entre le style de Philippe de Commines, mémorialiste et conseiller de Louis XI, et le journaliste et homme d'état Adolphe Thiers, leur contemporain. Toutefois il « accepte » volontiers cette comparaison puisqu'elle pourrait lui être utile pour démontrer « quelle vertigineuse décadence suivit » la langue française « depuis le quinzième siècle ».

Une grande perplexité est causée par l'aveu de France de n'avoir « guère pratiqué » Rutebeuf ; Moréas profite tout de suite de l'occasion pour lui en faire la remarque.

L'auteur avoue aussi avoir relu les *Remarques* de Vaugelas, après la longue défense que France lui avait consacrée dans son article, pourtant son opinion est restée la même : il « persiste » à trouver « ce gentilhomme de l'Académie » vraiment « pernicieux et très tyrannique ».

Moréas admet partager avec Anatole France l'opinion concernant le poète Lycophron, « ésotérique [...] et suffisamment complexe » et il exprime son admiration pour « son poème d'*Alexandra* extrêmement délicieux ».⁷⁶

Ce que par contre Moréas veut contester c'est l'affirmation de France au sujet de la poésie grecque qui « vivait d'imitations ». Il porte comme exemple des poètes comme Eschyle, Sophocle

⁷⁵ Emile Littré est un lexicographe vécu entre 1801 et 1881, auteur du *Dictionnaire de la langue française*. Jules Michelet est un historien vécu entre 1798 et 1874.

⁷⁶ Le poème *Alexandra* est un célèbre poème de Lycophron, le nom Alexandra était un autre nom de Cassandre, fille de Priam.

et Euripide qu'il estime avoir été dans leur style très différents et « de parfaits révolutionnaires à leur époque » ; par contre il n'a pas beaucoup d' « admiration » pour les « poètes de l'*Anthologie* ».

L'écrivain ensuite cherche à rectifier le jugement négatif concernant Théodore de Banville qui, selon Anatole France, ressort de l'*Intermède* contenu dans le « Manifeste littéraire » puisque celui-ci se termine avec un aveu d'échec de la part de Banville. Moréas affirme que son intention était tout simplement de prouver que Théodore de Banville, avec son *Traité de poésie*, avait été le premier à entrevoir les possibles « réformes rythmiques » que seulement les Symbolistes par la suite ont eu « le courage de réaliser ».

Pour finir, Moréas identifie la possible origine de ses controverses avec France dans le fait que ce dernier admire « Lamartine, tout en estimant Charles Baudelaire » tandis que lui, au contraire, il « admire Baudelaire tout en estimant Lamartine ». ⁷⁷

« Peintures »

Synthèse critique

Le troisième et dernier article que Jean Moréas signe dans *Le Symboliste* porte le titre « Peintures » et il est publié en ouverture du numéro du 22 octobre 1886.

Par rapport aux précédents articles du même auteur que nous avons analysés, celui-ci est très différent pour ce qui concerne le sujet : il s'agit en effet d'une longue présentation de peintres impressionnistes, d'après le volume *Les Impressionnistes en 1886* que Félix Fénéon venait de publier et dont Moréas semble partager pleinement le point de vue.

Il paraît que la révolution artistique ne se limite pas à la littérature mais elle a fait son chemin aussi pour ce qui concerne la peinture qui a subi une évolution très rapide depuis la première exposition impressionniste de 1874.

En effet, les peintres impressionnistes ont commencé une recherche presque instinctive qui se proposait d'aboutir à un effet de l'image plus conforme aux perceptions de la rétine qu'au réalisme des objets en eux-mêmes et, au fil du temps, ils sont parvenus à élaborer une théorie de l'usage des couleurs basée sur une rigueur scientifique.

Cette évolution sans précédents ne donne pas l'impression de vouloir s'arrêter : des maîtres comme Puvis de Chavannes ont donné des impulsions nouvelles qui entraînent la peinture aussi vers le langage du symbole.

⁷⁷ En 1889, quand Léon Vanier demande à Moréas l'autorisation de publier les articles de la bataille symboliste dans la brochure *Les premières armes du Symbolisme*, Moréas tient à rectifier cette phrase, il admet avoir peut-être exagéré avec les mots puisque, en vérité, il a toujours admiré Lamartine autant que Baudelaire.

En ce qui concerne le style de l'article, Moréas reste fidèle à lui-même, il est toujours aussi sophistiqué dans le choix du langage, il utilise des mots inusuels et anciens, souvent empruntés à Rabelais.

Présentation analytique

L'article débute par une considération de Moréas : il affirme que depuis environ quinze ans⁷⁸, sous le drapeau victorieux⁷⁹ d'Edouard Manet « de hardis capitaines et des sergents de bataille », comme Pissarro, Degas, Renoir et Monet, ont mis « en vastation »⁸⁰ le territoire des peintres d'académie que Moréas définit comme des « mascareurs de toiles », comme par exemple Cabanel, Bouguereau, Benjamin Constant.⁸¹

Il affirme ensuite que « le hourt » ou, comme on dirait de façon plus actuelle, le choc entre le goût classique dominant et les nouveaux peintres « fut impétueux » ; ainsi il rédige une liste de sujets classiques avec un ton assez dénigrant : « Bibliques pauvresses à la chair atramentée,⁸² Abrahams tintalorisés,⁸³ Jésus à barboire de droguiste, cardinaux concilipètes,⁸⁴ martyrs fustés et hagards, mercenaires caterves,⁸⁵ “mammalement scandaleuses”⁸⁶ Madones, Titans halbrenés, Vénus napleuses, Nymphes tébides, Napoléons de banlieues ».

Suite à cette confrontation les « carêmes-prenants du quai Malaquais » ou, autrement dit, les peintres ridicules de l'École des beaux-arts tous « croustelevés de bleu de Prusse, de bitume et de terre de Sienne » ont quitté leurs « chevalets et les cadres » et, envahis par une sorte de « terreur panique », se sont enfuis.⁸⁷

⁷⁸ Dans le texte l'auteur utilise la définition « trois lustres », un lustre est une période de temps de cinq ans. Ce terme remonte aux romains qui avaient l'habitude de faire une cérémonie de purification – lustre – tous les cinq ans avant de procéder à la recension de la population.

⁷⁹ Dans le texte nous avons l'expression « sous la victorieuse oriflambe d'Edouard Manet ». Le terme « oriflambe » a changé son orthographe en « oriflamme », il s'agit d'un étendard à trois pointes de couleur rouge qui était suspendu au bord d'une lance dorée comme symbole national ou, au moyen âge, comme ralliement dans les batailles.

⁸⁰ L'expression « mettre en vastation » est l'équivalent de détruire. Ce terme était employé par Rabelais dans *La sciomachie*. Cf. *Œuvres de Rabelais*, édition variorum, Paris, Dalibon, 1823, t. VIII, p. 382.

⁸¹ Alexandre Cabanel (1823 - 1889) est un peintre académique, dont les sujets sont tout à fait classiques (voir par exemple *La Naissance de Vénus* de 1863). William Bouguereau (1825 et 1905) est aussi un peintre académique parmi ses œuvres nous pouvons rappeler *Les Nymphes et le Satyre* de 1873, *La naissance de Vénus* de 1879 et *Le retour du printemps* de 1886. Jean-Joseph Benjamin Constant (1845 et 1902), a été élève de Cabanel à l'École des beaux-arts de Paris et il deviendra ensuite son successeur. En 1893 il est élu membre de l'Académie des beaux-arts.

⁸² Le terme « atramenté » est très ancien, il signifie noirci. Cet adjectif était déjà employé par Rabelais dans l'*Epistre du Lymosin*.

⁸³ Le terme « tintalorisé » se retrouve chez Rabelais (François Rabelais, *Le Tiers livre* chapitre XXVIII).

⁸⁴ Le terme « concilipètes » se retrouve chez Rabelais (François Rabelais, *Le Quart livre* chapitre XIX).

⁸⁵ Le terme « caterves » signifie groupe de soldats ou peloton, il se trouve chez Rabelais (François Rabelais, *Gargantua* chapitre XXXVI).

⁸⁶ «Mammalement scandaleuses » est une expression probablement inventée par Rabelais, elle signifie qui offense la pudeur des mammelles, (François Rabelais, *Gargantua* chapitre VII). Cf. François Henri Stanislas M. de l'Aulnaye, *Œuvres de F. Rabelais*, Paris, Ledentu, 1835, p. 515.

⁸⁷ Le terme « carêmes-prenants » indique la période du carnaval et en particulier le mardi gras, le jour précédent le mercredi des cendres, quand commence le carême. Donc ce terme, emprunté à Rabelais, peut désigner des gens

Moréas ajoute qu'Emile Zola et Théodore Duret se sont chargés de relater cette bataille et le « ponocrate » Huysmans pour célébrer la nouvelle peinture a entonné « des dithyrambes abasourdis »⁸⁸

Dans le paragraphe suivant Moréas informe ses lecteurs que les peintres porteurs du goût nouveau se sont affirmés malgré les adversités représentés par « les bêlements niais du publique » et aussi par « les imprécations des morosophes clavés au lieu commun ».⁸⁹

Ensuite il présente le texte de Félix Fénéon *Les Impressionnistes en 1886* qui relate le développement de « l'École depuis la première exposition » datant du printemps 1874 jusqu'à l'exposition de 1886.

À ce point Moréas laisse la parole à Félix Fénéon : il se limite à reprendre des extraits du volume *Les Impressionnistes en 1886* qui vient d'être publié.

Il commence par une petite introduction, tirée de l'avant propos du volume, où Fénéon précise que le public a toujours reconnu à Manet le rôle principal dans la naissance de l'Impressionnisme ; mais en réalité, l'évolution du même Manet, qui passe d'un ton « bitumier » dans la toile du *Bon Bock* de 1873 à un ton « luministe » dans les toiles *Le Linge* de 1875 et *Chez le Père Lathuille* de 1879, est possible grâce à l'influence de Camille Pissarro, Degas, Renoir et Monet. « Ceux-ci furent les chefs de la révolution » tandis que Manet en fut le « héraut ».

Ensuite nous assistons à la présentation de plusieurs peintres, toujours à travers de petits extraits du texte de Fénéon, qui nous montrent les nouveautés apportées par cette révolution artistique qui semble toucher non seulement la littérature mais aussi la peinture.

masqués et déguisés. (François Rabelais, *Le Quart livre*, chapitre XXIX et XXX). Le quai Malaquais cité dans la même phrase était déjà à l'époque le siège de l'École des beaux-arts de Paris.

Le terme « croustelevés » est emprunté à Rabelais. (François Rabelais, *Pantagrueline Prognostication pour l'an 1533*, chapitre III).

⁸⁸ En effet Zola dans ses *Notes Parisiennes* du 19 avril 1877 a écrit un compte rendu de l'exposition consacrée aux peintres impressionnistes et Théodore Duret, qui est écrivain, journaliste et critique d'art, est considéré comme un défenseur des impressionnistes. Au mois de mai 1878, sa brochure, qui a pour titre *Les peintres impressionnistes*, est publiée.

Huysmans, dans cet article est défini « ponocrate », Moréas s'amuse encore une fois à reprendre de Rabelais le nom de Ponocrate, précepteur chargé de l'éducation de Gargantua. Depuis 1876 Huysmans collabore à différents journaux pour lesquels il rédige des comptes rendus des Salons de peinture ; à cette occasion il découvre les tableaux de plusieurs artistes indépendants qui exposent à l'écart des salons officiels. Il reste particulièrement frappé par le tableau *Nana* de Manet qu'il définit comme une toile « supérieure à beaucoup des lamentables gaudrioles qui se sont abattues sur le Salon de 1877 ». Les écrits esthétiques de Huysmans sont réunis dans l'œuvre *Écrits sur l'art (1867-1905)*, préface de Patrice Locmat, Paris, Éditions Batillat, 2006.

Le terme « dithyrambes » a été repris du grec par Rabelais et introduit dans l'usage de la langue française, il indique les chants à la louange du dieu Dionysos. (François Rabelais, *Le Quart livre*, chapitre LIX).

⁸⁹ Avec le terme « bêlements niais » Moréas compare le public à un troupeau de moutons qui bêlent sans une raison précise, comme si le public n'était pas doué de raison mais de simple instinct, l'adjectif « niais » qui signifie sans expérience, renforce l'expression. Dans la même phrase nous trouvons le terme « morosophes clavés au lieu commun » cette expression indique ceux qui se veulent des savants mais en réalité ils ne produisent aucune idée nouvelle et originale, le terme « morosophes » dérive du grec et signifie sage fou, il est, encore une fois, emprunté à Rabelais qui l'utilise dans *Le Tiers livre*, chapitre XLVII.

Le premier de la liste est Degas : Fénéon fait une petite description qui, fort probablement, se réfère à une série de pastels que l'artiste avait peints au milieu des années 1880, qui ont comme sujet des femmes à leur toilette.⁹⁰ Ce sujet avait déjà été abordé par les classiques, mais la différence est éclatante : la femme de Degas n'est pas du tout un être sublimé mais au contraire elle assume une attitude presque animale, elle est accroupie, en train de frotter son corps avec une éponge ; la scène représentée est absolument réaliste et quotidienne. Ce qui frappe dans la peinture de Degas c'est que « les peaux humaines vivent d'une vie expressive », les corps humains représentés sont absolument naturels, l'auteur a la capacité de transmettre « la mécanique de tous les mouvements ». Plus loin Fénéon met l'accent sur le réalisme qui caractérise l'œuvre de Degas et il fait une analyse plus technique : Degas ne parvient pas au réalisme à travers la copie d'un modèle, il sait que si « un être se sait observé, il perd sa naïve spontanéité de fonctionnement » ; ainsi il préfère d'abord produire une série de « croquis » concernant un sujet spécifique et seulement suite à cette profonde observation passer à l'acte de la création. Procédant ainsi Degas obtient des œuvres caractérisées par la représentation du corps humain dans ses expressions spontanées et quotidiennes où il n'y a aucune place pour « la pénible image du modèle qui pose ».

Ensuite on passe à l'analyse d'une série d'œuvres du peintre d'origine italienne Federico Zandomenighi, lui aussi représentant dans ses œuvres des corps féminins : une femme nue, tournée de dos, « assise sur de blancs tapis d'ours », proche du chauffage, dans une position qui met en relief les sinuosités du corps, « une chevelure dont le fauve s'associe au vert aigu de la babouche » ; une deuxième à la chemise ouverte, en train de laver ses seins avec l'eau d'une cuvette ; une autre détendue sur des oreillers et encore une quatrième à l'air rêveuse, assise sur une chaise, les mains jointes sur le dossier et le menton posé entre les mains. Zandomenighi aussi dans ses représentations s'inspire aux gestes du quotidien et il obtient un effet très naturel.

Pour ce qui concerne Paul Gauguin, il nous est présenté le commentaire d'un paysage de campagne : au premier plan il y a des arbres qui ôtent partiellement la vue des champs, la végétation est très riche, on aperçoit des briques qui font deviner la présence d'une habitation, la présence de mufles et de vaches complète ce contexte rural.

À suivre nous trouvons Armand Guillaumin : ses toiles représentent des ciels nuageux, réalisés avec des couleurs assez relevées, les paysages sont ceux de la campagne dans les moments paisibles ou dans les périodes de travail intense où nous retrouvons aussi l'élément humain. À ce propos, Fénéon remarque que ce peintre « a restitué à toutes ses figures humaines une robuste et placide animalité ».

⁹⁰ Au milieu des années quatre-vingts, Degas avait réalisé une série de sept pastels sur le thème de la femme à sa toilette. Parmi ceux-ci, on peut admirer *Le tub*, réalisé en 1886 et présenté à la huitième exposition impressionniste qui se tenait la même année.

Ensuite une petite présentation de David Estoppey qui semble s'intéresser à une grande variété de sujets : les thèmes qu'il représente sont les paysages typiques des Alpes, la banlieue de Paris, mais aussi des portraits et de petits moments du quotidien volés à une table de brasserie, à l'intérieur d'un tramway ou à la vue d'une rue après la tombée de la nuit.

Jean-François Raffaelli est très intéressant du point de vue technique, il mélange savamment « les vertus du pastel, de l'aquarelle, de l'huile et de la mine à plomb », il choisit de peindre « sur des panneaux de carton » qui absorbent une partie de la couleur créant un effet plus homogène sans être lourd. Quelques-unes de ses compositions sont imbibées de « littérature », d'autres représentent des « personnages » qui semblent détachés du contexte.

Pour compléter notre série de peintres voilà encore Claude Monet : un des éléments les plus importants des paysages de Monet est sûrement l'eau : il peint entre autre de magnifiques vues sur la mer avec une perspective qui semble être perpendiculaire au paysage, souvent le ciel est presque inexistant mais on peut en percevoir la présence grâce aux réflexes de la « lumière sur l'eau ». Fénéon fait remarquer l'énorme évolution dans la représentation du paysage marin qui différencie Monet de ses prédécesseurs Bachysen et Courbet.⁹¹

Pour finir voilà un extrait qui nous renseigne sur l'« Évolution de la peinture impressionniste ». Fénéon remarque que les peintres impressionnistes depuis leurs premières représentations ont toujours eu la préoccupation « de la vérité qui les faisait se borner à l'interprétation de la vie moderne directement observée et du paysage directement peint ». Les impressionnistes avaient remarqué que les objets ont une certaine influence les uns sur les autres du point de vue « chromatique », tandis que « la peinture traditionnelle les considérait comme idéalement isolés et les éclairait d'un jour artificiel et pauvre ». Les peintres impressionnistes donc ne mélangent plus les couleurs sur la palette, ils préfèrent les juxtaposer sur la toile créant des contrastes qui suggèrent, à distance, un effet plus réaliste à l'œil de l'observateur. L'effet créé est celui de la présence « de lumière et d'air » autour des objets représentés ; pour finir, le point de force des peintres impressionnistes est celui d'arriver à fixer « le soleil [...] sur leurs toiles ».⁹²

Donc le procédé adopté par la peinture impressionniste depuis ses origines est celui de la « décomposition des couleurs » qui, au début, était faite de façon spontanée pour mieux suggérer une sensation à travers la couleur. Ensuite dans les années 1884, 1885, 1886 on a assisté à une

⁹¹Le Bachysen cité par Fénéon est le peintre flamand Ludolph Backhuysen vécu entre 1631 et 1709 ; son sujet favori est la représentation de la mer en pleine tourmente comme dans son *Échouage de navires lors d'une tempête*.

Gustave Courbet est un peintre français vécu entre 1819 et 1877 ; après avoir pris part à la Commune en 1871, il est emprisonné ; une fois libéré il décide de se réfugier en Suisse. En 1869 il peint *La vague*.

⁹² Dans le texte on parle de « vision japonaise » qui a influencé la nouvelle peinture. En effet à cette époque on commence à connaître et à s'intéresser à l'art oriental et en particulier à la peinture japonaise.

évolution grâce à Georges Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet et Paul Signac qui ont appris à décomposer les couleurs « d'une manière consciente et scientifique ».⁹³

Après cette longue présentation Moréas reprend la parole et il profite pour remercier ces artistes novateurs qui ont « sauvé » les spectateurs « de l'éternelle et lutueuse vignette » proposé par les peintres traditionnels ; mais il tient à « proclamer la souveraineté du maître Puvis de Chavannes » qui a la capacité d'aller au delà de l'impression pour s'exprimer à travers la force du « Pur Symbole ».⁹⁴

Pour terminer il consacre un éloge à Félix Fénéon pour le choix stylistique et lexical qui donne un magnifique caractère à son œuvre et qui fait de lui un « merveilleux écrivain ».

⁹³ Georges Seurat est un peintre vécu entre 1859 et 1891 ; il est un des premiers à expérimenter la technique du pointillisme et du divisionnisme. Ces techniques sont souvent définies comme impressionnisme scientifique.

Camille Pissarro, vécu entre 1830 et 1903, au courant de sa carrière subit une évolution qui le porte de l'impressionnisme au néo-impressionnisme. Lucien Pissarro, fils de Camille, a vécu entre 1863 et 1944 ; il subit une profonde influence de l'œuvre de son père et des amis peintres qui fréquentent sa maison comme par exemple Cézanne, Manet et Monet. En 1886 il participe à la huitième exposition impressionniste avec son père et avec les amis Seurat et Signac.

Paul Signac (1863 et 1935), avec Seurat, est un des premiers peintres qui utilisent la technique du pointillisme.

Albert Dubois-Pillet est un peintre et officier de l'armée française ; il a vécu entre 1846 et 1890, il est parmi les fondateurs de la Société des artistes indépendants en 1884.

⁹⁴ Pierre Cécile Puvis de Chavannes est un peintre français né en 1824 et mort en 1898. Il est considéré comme un des plus importants représentants de la peinture symboliste.

Paul Adam

Paul Adam, dans *Le Symboliste*, signe un article et une prose qui paraissent dans les mêmes numéros que les articles signés par Jean Moréas.⁹⁵ Les deux semblent en effet avoir une bonne entente puisque en 1886 ils donnent au public deux œuvres nées de leur collaboration : *Les Demoiselles Goubert*, *Mœurs de Paris* et *Le Thé chez Miranda*.⁹⁶

« La Presse et le Symbolisme »

Synthèse critique

« La Presse et le Symbolisme » est le titre de l'article d'Adam qui paraît dans *Le Symboliste* du 7 octobre 1886.

Dans ces deux colonnes l'auteur cherche à donner une définition de l'art symboliste qui est en train de créer sa place à l'intérieur du panorama littéraire mais elle est encore forcée de faire face aux hostilités de la critique officielle et de la presse.

Tout d'abord Adam se préoccupe de faire la distinction entre le Symbolisme et le Décadentisme, encore objet de confusion. Il considère le Décadentisme comme un mouvement né sur un malentendu, causé par la publication de l'œuvre parodique de Vicaire et Beauclair et sur une théorie mal étoffée, présentée par Baju dans la revue *Le Décadent*.

Si la presse n'avait pas amplifié ce courant, fort probablement on ne l'aurait jamais pris en considération dans l'histoire littéraire.

Ceci donne à réfléchir sur l'énorme pouvoir que la presse exerce sur l'opinion publique et sur la diffusion de la culture.

Ensuite Adam commence à éclaircir la théorie symboliste : cette théorie, qui a vu sa naissance officielle par la publication du « Manifeste » de Moréas le 18 septembre 1886, au cours du mois d'octobre présente encore des traits assez vagues. En effet il est intéressant de remarquer que les auteurs du *Symboliste* apportent leur contribution personnelle, chacun à son tour, pour mieux définir le nouveau mouvement, ceci parfois est cause d'un désaccord théorique de fond.

Dans sa contribution à la théorie, Adam commence par préciser que l'art du symbole se réclame directement de la littérature du XVI^e siècle et en particulier du grand maître François Rabelais dont les poètes symbolistes aiment reprendre le style et le langage, tandis qu'elle s'écarte

⁹⁵ Plus exactement dans le premier et dans le troisième numéro.

⁹⁶ Les deux œuvres sont éditées par Tresse et Stock, Paris, 1886.

complètement des deux siècles successifs qui n'ont produit qu'une littérature médiocre et vraiment décadente.⁹⁷

Ensuite Adam avance une théorie assez personnelle, à propos du style et de la langue, qui ne semble trouver aucun point en commun avec les théories exposées par ses collègues du *Symboliste*. En effet, il admet l'usage de deux styles différents selon le sujet traité : un langage assez simple, utilisé pour des buts purement descriptifs, destiné à un public assez vaste et un langage d'ordre supérieur, celui du symbole, adapté à des thèmes plus spirituels, compréhensible à un public restreint.⁹⁸

L'auteur focalise le souci principal des Symbolistes dans la recherche d'un langage poétique qui se traduit directement en sensations et images, grâce à la synthèse d'un mot évocatoire et d'un rythme capable de créer de puissantes suggestions.

Adam se soucie aussi de définir le concept de poète symboliste : il imagine un poète enfermé dans sa tour d'ivoire, complètement absorbé par son art, qui s'écarte volontairement de la foule vulgaire.

Ce concept d'artiste moderne est complètement différent et révolutionnaire par rapport aux idées conçues jusqu'à ce moment qui voulaient le poète entièrement soumis au jugement et à la volonté du public.

Pour finir Adam souligne le trait fondamental du Symbolisme : la volonté de créer une œuvre d'art capable de transmettre une vision purement subjective, contrairement à ce qui s'était proposé la littérature réaliste.

Selon l'auteur une société évoluée nécessite d'une littérature prête à fournir une multitude de sensations à son public et la poésie symboliste semble répondre parfaitement à cette exigence.

Présentation analytique

Adam fait une petite introduction en disant que « la révélation formulée du Symbolisme » a subi le même sort que « toutes les innovations artistiques devancières », c'est-à-dire qu'elle a été « prétexte aux injures et aux lourdes ironies des journalistes ».

L'auteur attribue la cause de cette inimitié « loquace » à « la peur d'entreprendre un effort intellectuel, d'avoir à s'initier et à concevoir des idées non vulgaires ».⁹⁹

Selon l'avis d'Adam seulement Sutter Laumann et Anatole France ont opposé de « plus raisonnables critiques » et pour ceci ils méritent une réponse.

⁹⁷ Nous pouvons remarquer à ce propos une forte similitude avec les idées exprimées par Moréas.

⁹⁸ Adam est le seul, parmi ses collègues, à revendiquer la possibilité d'employer l'usage de deux styles différents selon le sujet traité.

⁹⁹ Ce concept ressemble à celui de Moréas quand, reprenant Vigny, il affirmait que le public et la critique étaient des : « esprits paresseux et routiniers » qui « aiment à entendre aujourd'hui ce qu'ils entendaient hier ».

Pour ce qui concerne les autres « quelconques reporters » qui ont été capables de montrer seulement leur « brutale ignorance », il se propose, dans son article, « de tenir envers ces gavroches mal appris le rôle de gouvernante anglaise » puisqu'il juge « leur langage pur défaut d'éducation ».¹⁰⁰

Après avoir établi ces propos Adam revient aux articles de presse signés par Sutter Laumann et Anatole France, parus dans la *Justice* et dans le *Temps* qui prévoyaient « l'insuccès fatal » de la poésie symboliste mais sans apporter des « arguments » vraiment convaincants.

Tout d'abord il tient à éclaircir la confusion qui s'est créée entre la définition de Décadents et de Symbolistes : le mot « décadent » a été utilisé par Vicaire et Beauclair, « deux hommes d'esprit » qui se sont amusés à créer une œuvre en parodiant « les tendances récentes »¹⁰¹. Par la suite, « de très jeunes gens » ont décidé d'utiliser ce mot pour qualifier leurs œuvres.

Malheureusement ces jeunes « inhabiles à écrire comme à penser », ont créé des œuvres « où s'érigent d'excellentes intentions, mais qui ne signifient pas de talents encore appréciables ».

Ce qui a causé le malentendu c'est qu'ensuite « malicieusement on confondit avec eux les réelles personnalités du mouvement symboliste, on attribua à ceux-ci les œuvres de ceux-là et réciproquement ».

Adam attribue à la presse la responsabilité principale de toute cette confusion, faisant exception pour *La Vogue*, « seule revue admise ». En effet : « à l'encontre des théories de Moréas on présenta celles de MM. Baju et Ghil » et « on reproduisit [...] les diaboliques naïvetés du *Scapin* ou du *Décadent* ».¹⁰² L'auteur accuse les critiques d'avoir agi de cette manière pour se « simplifier la tâche ».¹⁰³

Ensuite Adam commence à préciser la pensée symboliste : à son avis, « la Décadence littéraire régna pendant le XVII^e et le XVIII^e siècles jusques à Chateaubriand ».<sic>

Pour Adam « les vrais décadents sont les classiques » puisqu'ils utilisent un langage simple, où la phrase ne cache aucune signification profonde.

Il affirme que « les gens du XVIII^e siècle ne dépassèrent pas en talent le bon journalisme » donc ils étaient tout au plus de bons chroniqueurs sans aucune habilité de poètes.

Les seules exceptions pendant ces deux siècles ont été « l'*Esther* de Racine, Saint-Simon, La Bruyère ». On peut se passer de lire les autres ouvrages de l'époque comme par exemple Corneille,

¹⁰⁰ Adam définit les critiques du Symbolisme, excepté Anatole France et Sutter Laumann, des « gavroches mal appris », Gavroche est un enfant du peuple, dans *Les Misérables* de Victor Hugo.

¹⁰¹ *Déliquescences, poèmes décadents, d'Adoré Floupette*, par Gabriel Vicaire et Henry Beauclair.

¹⁰² Nous rappelons que *Le Scapin* a été fondé à la fin de 1885 sous la direction de E. Raymond, *Le Décadent* a été fondé en avril 1886 sous la direction d'Anatole Baju et *La Vogue* est née aussi en avril 1886 sous la direction de Léo d'Orfer et Gustave Kahn.

¹⁰³ Adam accuse encore une fois les journalistes d'avoir « peur d'entreprendre un effort intellectuel » : ils ont tendance à simplifier le panorama littéraire présent en considérant le Décadentisme et le Symbolisme une seule chose.

dont Adam cite deux vers extraits du *Cid*¹⁰⁴, et Racine qui « répète sept fois la même rime dans un acte de *Phèdre* ».

Ces deux siècles de médiocrité sont arrivés à la suite d'une période littéraire féconde et intéressante : un langage simple et fade a suivi « le vocabulaire si riche de Rabelais, de Villon, de Montaigne, des chansons des Gestes » ; une « phrase monotone » a suivi « les admirables périodes du *Pantagruel*, les grandioses simplicités de la mort de Roland, les puissances suggestives et mélodiques des ballades ».

Déjà La Bruyère regrettait la perte « des anciennes expressions » tant qu'il décida de consacrer à ce sujet un chapitre entier dans son œuvre.¹⁰⁵

Adam, qui se fait, dans cet article, porte parole des Symbolistes, proclame le refus de l'étiquette de « Décadence » pour l'expression littéraire naissante puisqu'elle est « une littérature contraire à celle de ces écrivains » du XVII^e et XVIII^e siècle qui étaient les véritables décadents.

Ensuite Adam souligne une question posée par Sutter-Laumann, « chroniqueur littéraire de la *Justice* », dans un de ses articles ; plus précisément il demandait à savoir, d'un ton ironique, si « cette langue nouvelle » pouvait être appréciée seulement par les initiés.¹⁰⁶

Pour répondre l'auteur trace deux circonstances différentes dans l'usage de la langue : quand « le sujet choisi comporte des spéculations métaphysiques, des évocations suprêmes, que ne peuvent dignement traduire les proses habituelles, simples outils de langage », il convient d'utiliser « un style hiératique, aux termes symboliques et rares, capable de ceindre nettement l'idée », capable aussi de « suggérer » la pensée « avec ses sources, ses lointains, ses dérivations, ses buts ». Quand « la matière de l'œuvre est une simple représentation du monde, de la vie imaginative », il est plus judicieux de choisir « le style convenu » puisqu'en cette circonstance « l'emploi du symbolisme serait en tout point défectueux ».

Avec cette distinction, donc, Adam revendique, pour ses collègues et pour lui-même, « le droit d'écrire sous deux formes, suivant la nature des sujets ».

Ensuite il indique les lecteurs idéaux des deux différentes formes : une grande partie des œuvres sera « accessible aux lettrés », tandis que les œuvres « du Grand Art », celles qui contiennent le langage du symbole, « seront écrites pour les dilettanti compréhensifs que ne terrifiera point l'originalité de l'emblématique » puisque ceux-ci, avec le but « de multiplier leurs

¹⁰⁴ « O combien d'actions, combien d'exploits célèbres // Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres » (Pierre Corneille *Le Cid*, acte 4, scène 3).

¹⁰⁵ La Bruyère, né en 1645 et mort en 1696, pendant la période de la querelle des Anciens et des Modernes, prend le parti des Anciens. Son œuvre la plus importante porte le titre *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* et elle date de 1688.

¹⁰⁶ Sutter Laumann fait paraître sa critique du « Manifeste » dans la *Justice* du 20 septembre 1886.

sensations – la joie sublime – s’occuperont à sonder et à percevoir toutes les richesses du symbole ». ¹⁰⁷

Adam se demande si « les symboles » en fin de compte sont « aussi peu intelligibles qu’on le voudrait faire accroire » et il rentre à nouveau en polémique avec la presse qu’il accuse d’avoir publié « avec des rires niais » une « phrase du *Thé chez Miranda* » pour donner un exemple du peu de clarté du langage symboliste.

La phrase en question est : « C’est l’hiémale nuit, et ses bouées, et leurs doux comas », Adam proteste contre les jugements superficiels qui l’ont définie « incompréhensible ». Il profite pour expliquer les mots qui la composent : le mot « hiémal » signifie « d’hiver », comme le dit aussi le dictionnaire « Larousse des écoles » ; « la bouée » n’est rien d’autre que « la vapeur qui se dégage » ; et « le coma » se manifeste comme « une sorte de sommeil léthargique », cette sensation de léthargie s’accompagne bien avec « ces bouées immobiles dans l’air ».

Adam pense que seulement des gens qui ignorent « leur dialecte » peuvent avoir des difficultés pour comprendre une phrase qui est pourtant tout à fait conforme à la langue française.

L’écrivain met l’accent sur le pouvoir que la presse exerce sur la diffusion de la culture : « le public suit l’opinion de son journal, et le journaliste a horreur du neuf, parce que, pour chroniquer sur ce neuf, l’obligation lui viendrait de forger des clichés inédits, de travailler un peu » ¹⁰⁸

Ce processus a la responsabilité de ralentir la diffusion des nouvelles idées et « ceci retardera peut-être l’essor de la nouvelle école ».

Dans le paragraphe suivant Adam semble se contredire : quelques lignes plus haut il avait pris la défense du langage symboliste en affirmant qu’il s’agissait tout simplement d’un bon français et il niait son obscurité, tandis qu’ici, quelques lignes plus loin, il affirme que « l’écriture et la compréhension symboliques exigent une somme de connaissance bien plus considérable que n’en demande la perfection des autres systèmes littéraires ».

À titre de comparaison, il cite le Naturalisme qui « a consisté surtout dans la collection des faits quelconques de la vie journalière, amassés, enfilés les uns aux autres et unis sous la couverture jaune d’un volume Charpentier » ¹⁰⁹.

Adam souligne que l’art symboliste est « autre chose » que le Naturalisme et les littératures du passé : on demande aux écrivains qui se définissent comme Symbolistes « une science complète de la langue et des langues mères, la recherche du mot exact » capable de rendre un concept de

¹⁰⁷ Roland Biétry, *Les théories poétiques à l’époque symboliste (1883 – 1896)*, Genève, Slatkine, 2001, p. 112.

¹⁰⁸ Encore une fois Adam développe, avec d’autres mots, l’idée des « esprits paresseux et routiniers » déjà abordée par Moréas.

¹⁰⁹ Georges Charpentier, né en 1846 et mort en 1905, était un éditeur de romans et en particulier de romans naturalistes.

manière immédiate, au contraire du style dominant qui nécessite de « trois ou quatre phrases » pour arriver au même résultat.

En plus Adam offre une liste des éléments fondamentaux de l'œuvre symboliste : si les poètes décident de mettre « de la lumière dans leurs livres, il faut qu'elle éclate, qu'elle vibre, qu'elle se tamise, qu'elle brille ; leurs étoffes doivent se plier, étendre leurs teintes et les rompre », en quelque sorte les images offertes doivent être d'un réalisme poussé à l'excès.

La liste continue avec la description des « sensations » qui « doivent être complexes et unes cependant ; le personnage doit vivre en dedans et y construire le monde extérieur d'après sa conformation spéciale ». <sic>

Ensuite, « comme le rêve est indistinct de la vie », le poète symboliste doit être capable « de peindre l'état de rêve aussi bien que l'état d'hallucination, aussi bien que les rêves constants de la mémoire ».

Pour ce qui concerne le rythme de « la phrase », il doit absolument suivre « l'allure de l'idée » ; il faut choisir des « sonorités » et des « mélodies » adéquates pour exprimer chaque « sensation » avec soin et exactitude. Il est important d'éviter « les sons qui se répètent sans harmonie voulue » ; et pour finir, il faut avoir l'habileté de « rappeler une idée exprimée d'abord par un vocable d'autre valeur mais semblable d'assonance à la première expression ».

Comme on peut constater, cette théorie est plutôt compliquée et Adam pense que ceci est le motif principal pour lequel l'école symboliste a été accueillie de façon assez hostile par la littérature et la critique officielle : encore une fois une question de paresse ajoutée à « la frayeur d'entreprendre ces études subtiles ». Malgré ceci l'auteur demeure assez confiant au sujet d'un triomphe final du Symbolisme, « ce ne semble qu'une affaire de temps » mais à la fin « la suprématie du Symbolisme s'affirmera, nécessairement, fatalement, parce qu'elle est la plus artistique des théories ».

Après avoir éclairci ce point, Adam passe à démonter l'accusation suivante que la presse, et en particulier Sutter Laumann, avance à son école, c'est-à-dire le « reproche de ne pas marcher avec les idées modernes ».

Il demande, de façon rhétorique, aux accusateurs si c'est un « tort » de refuser d'écrire « pour les boutiquiers [...] ou pour récréer les plèbes » et ensuite il précise sa pensée en définissant le rôle du poète : dans une conception plus moderne, « l'artiste » n'est plus vu comme « un pitre destiné au plaisir des foules » et surtout il n'accepte plus d'adapter son œuvre au goût du public. « Sa mission vise des plus hautes espérances ». Maintenant c'est le public qui doit faire l'effort « de le suivre, de le comprendre » ; l'artiste a le devoir de « composer [...] pour lui » ou, pour être plus précis, pour

exprimer « l'art qui brûle en lui, et qu'il objectivera » ; il ne doit pas se soucier « si, par leur bestialité, les foules restent sourdes et aveugles ».

Par cette explication Adam tient à préciser que les Symbolistes sont pleinement en contact avec « la vie moderne » mais tout simplement ils ne partagent pas les mêmes opinions que les théories littéraires dominantes jusqu'à ce moment : il revendique la permission « de transfigurer dans une synthèse autre que celle donnée jusqu'à ce jour par l'impressionnisme du roman ».

La synthèse réalisée par les poètes symbolistes ne veut absolument pas être un produit objectif ; au contraire elle se propose comme le produit de la « rétine individuelle » de l'artiste qui est capable d'offrir une « vision plus largement embrassante ». Le poète introduira dans sa synthèse aussi « les fantômes du rêve, de l'hallucination, du souvenir, les évocations imaginaires » puisque tous ces éléments font partie de la vie.

Le choix de reprendre des éléments offerts par « les époques anciennes, [...] les hommes anciens, les religions » se justifie par le fait que ceux-ci portent encore le témoignage d'une forme d'art véritable qui peut être encore admiré « dans les temples et les cathédrales » tandis que la société, dans la période contemporaine, depuis qu'elle a vu le pouvoir passer dans les mains des « serfs » et des « bourgeois », a été incapable de produire des œuvres d'arts à moins qu'on ne considère comme telle « la guillotine et la Bourse ».¹¹⁰

Pour compléter sa réponse Adam se demande s'il est légitime de « penser connaître mieux l'employé de bureau » de l'époque contemporaine plutôt « que l'archer du XV^e siècle » mais la réponse semble être négative puisque, malgré l'écart temporel qui implique le changement des décors, les deux « suivent les mêmes instincts ». Aux yeux de l'auteur tout les deux ont l'air « ignoble », la seule « différence » est que « l'archer possédait une brutale grandeur » tandis que « l'employé, plus hypocrite, [...] fait simulacre de raison et de pensée, se proclame franc-maçon, opportuniste, athée, - et s'estime pour cela ».

Pour finir Adam définit le « but » de la « littérature » symboliste : « plus une civilisation s'affine et plus elle tend à multiplier ses sensations, ses sources de joie » et ceci est exactement l'effet qui se propose d'atteindre la nouvelle poésie.

¹¹⁰ Dans ce passage Adam reprend, en partie, les idées que Kahn expose dans son article « Difficulté de vivre » où il fait une critique à la société contemporaine : en particulier il s'en prend à la monotonie de la classe bourgeoise et aux promesses des démocraties qui ont fait des révolutions pour donner des droits aux serfs sans améliorer véritablement les conditions de leurs vies quotidiennes.

« Chronique »

Synthèse critique

Dans le troisième numéro du *Symboliste* paru le 22 octobre, Adam signe le texte « Chronique » : celui-ci est complètement différent du précédent, que nous venons d'analyser, puisque il s'agit en effet d'un passage descriptif où l'auteur s'amuse à montrer son style.

Il se compose d'une longue série de croquis de vie parisienne qui peignent différentes situations de l'existence quotidienne vécue à l'intérieur des habitations, dans les rues, dans les cafés de la ville ou encore dans la salle d'un tribunal.

Par ce texte Adam se propose de donner un exemple du style et du langage typiquement symbolistes qu'il avait définis dans son article précédent.

Il emploie des mots puissants, recherchés et choisis avec soin extrême, capables d'évoquer au lecteur des images mentales riches de détails et des sensations très vives. Dans certains passages on a presque l'impression de percevoir l'air humide et froid typique des soirs d'automne en contraste avec la chaleur des habitations réchauffées par les cheminées.

Particulièrement suggestive est aussi la description de la salle des Assises au tomber de la nuit : les objets, y compris le crucifix des serments, subissent l'effet de distorsion causé par l'éclairage des bougies.

Présentation analytique

Dans le premier paragraphe l'auteur annonce l'arrivée imminente de l'hiver : « Par les pluies grisantes, les pluies hachées de luisures brèves, voici que s'annoncent les grisâtres joies hiémales qui, tôt, jusqu'aux neiges et aux glaces blanchiront ».

Ensuite il peint un portrait de la ville dans les journées de pluie de la saison froide, quand « les polissures d'eau travestissent la Cité en miroir où : jambes sautelantes et jupes troussées, et orbes obstinées de parapluies, et fantasmagiques fuites des équipages clos, et longues larmes fauves des gaz éplorés ».

Après, il jette un coup d'œil aux « vitrines britanniques » qui exposent une variété de « lainages sanitaires », qui « invitent aux luxes de peau, aux désirs de nu dans les appartements chauffés, aux aciers des toilettes ».

En exclamant « Saint-Hubert », Adam amène le lecteur dans la forêt pour lui décrire une scène de chasse.¹¹¹

¹¹¹ Adam ne laisse rien au hasard, il exclame « Saint-Hubert ! » pour introduire une scène de chasse parce que Saint-Hubert est le patron des chasseurs et des forestiers.

« La forêt » est « rousse et gouttelante » le sol est couvert « par les moquettes des feuilles défuntes », on peut entendre les « hululements désespérés » des « foxhunds » qui essaient d'attraper « le lièvre cahoté de ses peurs ». ¹¹²

Les chasseurs « aux barbes parfumées » ont l'air concentrée, ils portent des chapeaux « à penes », et ils serrent dans leurs mains les « armes prêtes » à tirer dont on voit les « canons bleus ».

On entend les cris de chasse « les hallalis, les lancers, les à l'eau » qui se diffusent « parmi les buissons et les sons des cors, qui encore élaborent les modulances, les expirances des galops ».

Un accident survient : une « laie » mange « la main de l'imprudent notaire ».

Pour finir les chasseurs parviennent à tuer le cerf qui atteint par une balle tombe dans la boue, alors que le garde tente de calmer les chiens enragés autour de la pauvre proie.

On aperçoit maintenant les « habits rouges » des chasseurs, qui chevauchent vers la sortie de la forêt, fiers dans leur « triomphal retour ». ¹¹³

À la sortie de la forêt on revient aux routes de la ville où on retrouve le passage des carrosses, « les roues éclaboussantes du mail et les clacs des fouets ». ¹¹⁴ Mais on retrouve aussi la présence humaine qui semble être entourée par un voile de brouillard ; l'auteur remarque « les pipes de belle écume dans les buées, dans les collets fourrés, dans les gantelets fourrés, et propos salés, et chairs de fille, et actes de drilles sous » les rideaux en soie.

Ensuite l'évocation d'une scène à l'intérieur d'une maison contraste fortement avec la brume humide et froide qu'on perçoit dans la description de l'extérieur : l'auteur imagine les « chaleurs fluantes de Bourgogne devant la cheminée à cariatides » ¹¹⁵. Avec peu de mots le lecteur a l'impression de voir des personnages assis confortablement devant la cheminée, en train de siroter un ver de vin. Et encore, à travers les mots d'Adam, on voit « la pure endormie parmi les brindilles de houx et les buissons de bougie ».

Nous sommes confrontés maintenant à une série de petits coups d'œil : « les mains de la châtelaine qui pèlent les poires huméfiées », les braises de la cheminée qui ressemblent à des « diamants violacés aux rais du feu ». Et dans cette atmosphère qui favorise le rêve on trouve la place pour des « contes fantastiques, <des> chevaliers errants ».

Adam crée l'impression de la nuit qui tombe : nous assistons à « l'âpre défilé des rues laquées » pendant que « les maisons s'attristent sous la lourde couronne de toits », d'après cette description les maisons semblent avoir une âme propre, puisqu'elles « s'attristent » et les fenêtres semblent devenir des « yeux » qui laissent entrevoir « les roses des abat-jour intérieurs ».

¹¹² Les « foxhunds » sont des chiens utilisés pour la chasse.

¹¹³ La couleur rouge des habits des chasseurs évoque le sang de la proie qu'ils viennent de tuer.

¹¹⁴ Adam utilise le mot onomatopéique « clacs » pour mieux donner l'idée du bruit des fouets qui donnent le rythme aux chevaux.

¹¹⁵ Les « cariatides » sont des colonnes sculptées en forme de corps de femme.

L'atmosphère du soir rend pensif la jeune fille : « parmi les malines et les flanelles du peignoir », elle regarde « ses bas noirs » et elle a abandonné sa lecture. « Papa a mis par ce temps son pantalon neuf ! ».

Brusquement le regard du lecteur est détourné vers « la salle des Assises » ; le « président » est en train de lire « les questions au jury deuilé » mais la pénombre du soir ne lui permet pas de voir correctement et pour cette raison il « bafouille ». Dans la salle on voit aussi « l'avocat <qui> s'essuie la bouche, et l'accusé navré <qui> file par la porte de chêne devant les gardes ». On peut même entendre les commentaires des présents : « Pourtant, s'il avait nié ? La déposition de la Vache-Rouge ! Et ses punitions au régiment, jadis !, Et le pantalon bleu-ciel, ses premières gloires à la barrière d'Enfer ! On l'emmènera à la Nouvelle !, Il y aura des rats dans son hamac ».

Il commence à faire trop sombre et pour ceci on apporte « des lampes » dans la salle « vers la pourpre des simarres judiciaires » ; l'effet de la lumière donne l'impression que « le Crucifix des serments se tord d'angoisse ».

Nous sommes maintenant dans une cuisine, « au mur » sont suspendues des « casseroles » en « cuivre », disposées en forme de couronne.

« Léontine », probablement une servante, est en train d'essuyer « les quinquets de jade ».¹¹⁶ Pendant qu'elle travaille elle profite pour bavarder avec la « cuisinière » : elle lui raconte « des histoires de jarretière, de municipaux, de porte-monnaie en perles ».

Pendant que les femmes s'entretiennent en conversant, « le beurre » commence à frire dans la poêle et il semble presque crier. « Le sang coule », il s'agit probablement du sang des animaux qu'on a tués pour en faire des plats succulents. Les récoltes du jardin potager « jonchent ».¹¹⁷

« Les poulardes » sont en train de rôtir, elles « se dorent paisiblement la panse en tournant comme des derviches »¹¹⁸.

Pendant que tout le monde est au travail à la cuisine, derrière la porte, le « groom » et « la prudente intendante » s'échangent des effusions¹¹⁹.

Après la description de cette scène de vie domestique l'auteur nous conduit dans une classe scolaire en début d'année : on peut admirer à travers l'imagination « la candeur des livres neufs » et

¹¹⁶ Les « quinquets » sont une sorte de lampe à huile, ils prennent le nom du pharmacien parisien Antoine Quinquet vécu entre 1745 et 1803 qui avait repris et perfectionné l'idée du physicien et chimiste genevois Ami Argand (1750-1803).

¹¹⁷ Le verbe « joncher » normalement est transitif, mais dans ce contexte l'auteur l'utilise avec une valeur intransitive, il est synonyme de « recouvrir ».

¹¹⁸ Le mot « derviche » est d'origine persane et désigne un mendiant ; ensuite il est passé à l'arabe et au turc où il désigne les membres de certaines confréries religieuses ; pour finir il est arrivé en Afrique du nord où il a fini par désigner le fou.

¹¹⁹ Le nom « groom » désigne un jeune domestique.

encore « les arabesques des grammaires grecques » ou songer aux « lectures distrayantes de l'histoire moderne ». Voilà que l'auteur s'arrête un moment pour observer la « barbe du pion »¹²⁰.

Les « pupitres » ont probablement été réparés pendant les vacances : on voit encore sur « le bois » les traces du « mastic » qui « bouche » les fissures laissées par les élèves de l'année précédente qui se sont amusés à graver leurs « initiales ».

Il s'exclame ensuite « La belle occupation que champollioniser ces hiéroglyphes ! ».¹²¹

Après il continue avec une description qui suggère une attitude typique des étudiants : ils sont entourés « par les senteurs d'imprimerie et de brochage », ils se laissent « enivrer » par « ce haschich » et commencent à « rêver » leur futur, « le temps où l'on ira par les routes noires, seuls, en cabriolet, avec beaucoup de courage et des munitions, pour arriver à la ferme et manger du gigot ». Il imagine les « têtes rasées » des étudiants toutes alignées « sur les cols verdis des tuniques usées » ; le bruit des « plumes » qui grattent sur le papier, le « safran du gaz », les « bouches » silencieuses, le « bruit des pieds et des gestes ».

Maintenant on se retrouve « à l'intérieur [...] de l'omnibus mouillé » et on a presque la sensation de faire un tour dans la ville, « par delà les hublots » on voit « les fesses de trois chevaux » qui « houlent infinies ».¹²²

« Le fanal féérique » de la voiture illumine à l'improviste le sac d'une « vieille dame » qui est en train d'y fouiller dedans « anxieusement » comme si elle cherchait quelque chose d'important avec la crainte de l'avoir perdue. « Des enfants » se sont endormis et sont en train de ronfler. On voit des « affiches » bariolées qui « clament [...] la témérité des tapiocas ».

« Sur la plate-forme » de l'omnibus il y a des personnes qui stationnent : un « monsieur qui fume », une « femme qui pleure », un « jeune homme qui lit » et une « fillette qui se mouche » ; à cause du manque de stabilité de cet endroit ils « chancellent ». Dans les vitres on voit défiler Paris avec ses différentes nuances de couleur qui vont du « brun » à l'« or », avec ses « véhicules » qui parcourent ses routes, avec son « ciel noir ».

Les passagers sont silencieux et ils semblent méditer, peut-être pensent-ils « aux infortunées amours, aux piètres économies, aux avenir limités, à la retraite des vieux aux banlieues ».

Ils restent silencieux et pensifs « étroitement, dans l'omnibus étroit et mouillé ».¹²³

¹²⁰ Le terme « pion », en langage familier désigne un assistant d'éducation celui qui était dans le passé un maître d'internat ou un surveillant d'externat.

¹²¹ Le terme « champollioniser » dérive du nom de Jean-François Champollion (1790-1832), égyptologue et déchiffreur de hiéroglyphes.

¹²² Le terme « houer » est synonyme de onduler, c'est le mouvement qui fait la surface marine exposée à un vent éloigné du point d'observation.

¹²³ Dans cette phrase l'auteur utilise les mots « étroitement » et « étroit », ces mots semblent s'accorder aux pensées des passagers qui ne concernent pas des thèmes élevés mais tout simplement des réflexions sur la banale vie quotidienne.

La scène suivante se déroule dans la salle des réunions du parlement, on entend se lever « la voix patriotique de l'orateur », depuis « les bancs » disposés en « hémicycle » provient le bruit des « conversations béates » que les membres échangent entre eux. « Le président empile les amendements » pendant que « les dames » assises « dans les tribunes » au bout d'un moment « se lassent ». Les couleurs qui dominent dans « la salle » sont le vert et le brun, le lecteur a l'impression de voir la salle depuis le haut des tribunes puisque l'auteur lui suggère la vision de « crânes éburnéens ». Les hommes portent « des redingotes » et ils ont « des favoris gris ».

D'un coup tous ceux qui sont dans la salle, « les chefs des groupes, les assesseurs, les huissiers, les sténographes[...] s'immobilisent, et de même font les objets, « le verre d'eau de l'orateur » et « la sonnette du président ».¹²⁴

Tout le monde commence à être las et ainsi on remarque « des mouvements acutangles, des sommeils incidents » qui dénotent le manque d'intérêt et de concentration des participants.

Un « vieux bonapartiste » s'amuse à dessiner « un damier » sur une feuille mais « ses doigts » se tachent d'encre et ainsi, pour les nettoyer, « il les suce alternativement ».

Dans le paragraphe suivant l'auteur nous amène à nouveau dans la rue, c'est un jour de pluie : « les pluies grisantes, aux luisures brisées » tombent du ciel, ces « pluies simplifient les plans et les teintes » parce qu'elles forment une sorte de voile qui filtre l'apparence des objets.

Les seules choses qui se profilent parmi les gouttes d'eau sont « l'horloge » qui compte « les minutes » dans son cadran bleu et « les chapeaux blancs des cochers ».

Dans la rue on entrevoit aussi un « bohème » qui, avec son chapeau tout mouillé, « trôle » ; sans avoir une destination précise il se balade « au fond de l'abîme des rues, entre les maisons abruptes et si haut limitantes », ses chaussures émettent des « glougloutements » comme si elles étaient « ivres », il a un regard « flâneur, vers les femmes chromées des fiacres ».

On assiste aussi au lent défilé des « enterrements », les personnes qui assistent au passage « saluent » et font le signe de la croix. Ce passage est si lent qu'on pourrait penser que les morts regrettent de se séparer « des réverbères et des fiacres et des tavernes » qui sont sur le chemin.

Les gens en deuil qui suivent le cortège funèbre « pataugent et glissent » à cause des flaques d'eau sur le sol, ils sont « désolés » pour avoir sali leur « redingotes neuves ». À la suite du cortège, « dans les carrosses funéraires » on voit « des petites dames » aux visages consternés comme l'exigent les bonnes manières.¹²⁵

Le paragraphe suivant s'ouvre avec une histoire qui semble être tirée des faits divers : l'épisode d'un « gendarme qui tua ce commis imbécile » qui se pavanait devant une femme en faisant des « moulinets » avec une massue.

¹²⁴On a l'impression que la salle se tait pour écouter le discours d'un parlementaire.

¹²⁵ Adam écrit : « les mines correctement navrées des petites dames ».

L'écrivain imagine le tempérament et le caractère du jeune homme, il pense que plusieurs fois il « dut revenir [...] emmi les troupeaux de porcs primés et les orphéons saouls, portant la bannière de quelque ligue gymnastique ». ¹²⁶

Plusieurs fois le jeune homme « dut revenir, triomphant, des concours d'animaux ».

Il devait porter « un col de marin, un sac de soldat, une casquette illustrée de carabines et de grenades, avec des guêtres en toile, un chiffon tricolore à la vareuse ».

Surtout il devait avoir un comportement « d'arsouille hardi » quand il se trouvait en face à des « grisettes spectatrices ». ¹²⁷

Maintenant Adam nous fait une peinture de ce qu'on voit « assis au seuil du café » au soir. Derrière les épaules on a la présence des « glaces éclairées, les ombres lourdes des consommateurs enclos ». Tandis que si on admire du côté du « boulevard » on aperçoit « les yeux des femmes comme des coupes pleines », les enseignes ornementales des « kiosques » ; on voit un « flot de chapeaux » décorés avec des fleurs ; « des fourrures » qui bougent sinueuses comme des serpents, les lumières des fanaux des voitures qu'on aperçoit à travers les troncs des arbres ressemblent à des feux follets. ¹²⁸

Pour l'instant la pluie continue de tomber : elle semble pleurer et elle produit une sorte de gazouillement.

Encore des femmes qui passent : elles portent des pierres précieuses comme ornement de leurs oreilles, mais elles montrent des « sourires ternes », et les « orbes » de leurs seins sont enfermées « dans les cuirasses soyeuses » des corsets, ce sont des « hétaires » qui montrent leurs corps, comme si elles étaient dans une vitrine, « devant l'éternel bock ». ¹²⁹

La description suivante nous amène à un bal : dans la salle « les valse pirouettent au bout des archets, sous les lustres ».

Les invités sont très élégants et richement ornés : « des pastilles d'or solitairement gravitent avec les plastrons amidonnés des diplomates, devers la reine du bal en toilette de cygne et de sandal ».

On remarque les jeunes filles encore très pudiques et sans expérience de vie, leur poitrine toute maigre frémit chaque fois qu'elles entendent craqueler les « failles » du sol sous les pas de danse.

¹²⁶ Les « orphéons » sont des sociétés chorales masculines assez répandues en 1800.

¹²⁷ Le mot « grisettes » désigne des jeunes ouvrières coquettes. Le jeune homme qui a été tué est décrit comme une canaille, qui montre un comportement fortement machiste.

¹²⁸ L'auteur résume cette image avec l'expression « fanaux folets ».

¹²⁹ Le terme « hétaires » est assez ancien et désigne les courtisanes ou bien les prostituées, tandis que le terme « bock » désigne le client typique des brasseries, en effet le « bock » est une qualité de bière.

Les chaussures vernies ressemblent à des miroirs : elles reflètent l'image des lampadaires, des « yeux », des coiffures.

Les « consoles » posent leurs « pieds » dans le sol en parquet et font rêver aux « demeures fermées et bien autrement riches, et bien plus superbement vaporeuses ».

Dans l'avant dernier paragraphe nous avons, en quelque sorte, un petit cadre des espoirs des jeunes filles. Les glaces sont en train de fondre dans les verres en cristal devenus ternes. On entend « les rires passés des jeunes filles » : ces rires « s'adressent aux souvenirs inconnus », aux expériences qu'elles doivent encore vivre, « aux *fêtes mnémoniques* ».

Qui sera capable de les deviner?

Elles rêvent de « livrer leurs chairs pâles et les morbidesses des épidermes à des baisers autres que ceux promis »¹³⁰.

Elles rêvent aussi « de mourir en des galas pompeux » comme des héroïnes tragiques.

« Rires passés des jeunes filles, ainsi que des étoffes mérovingiennes ».

L'auteur nous donne une dernière image qui nous montre des habits éparpillés : « les gazes » laissées à côté « des rideaux de lampas et des portières de peluche », des « bas verts » jetés à côté « des griffes des sphinx en cuivre dans la grande cheminée ».

Le dernier paragraphe réserve un petit coup d'œil à la pluie dans toutes ses caractéristiques : « les pluies tournoient par la tourmente ; les pluies grisantes et qui font tituber et qui brouillent ; les pluies aux luisures brèves ».

¹³⁰ Au moins dans leur imagination les jeunes filles sont libres de rêver d'un amant différent que l'époux choisi par la famille, selon la coutume de la société de cette époque.

Gustave Kahn

Après avoir analysé les contributions que Moréas et Adam apportent à notre revue, nous pouvons maintenant nous concentrer sur les articles signés par Gustave Kahn. Ce qui frappe tout de suite le lecteur attentif est que les articles de Moréas et Adam n'apparaissent jamais dans un même numéro que ceux de Kahn.

Les articles de Jean Moréas et de Paul Adam, nous l'avons déjà dit, sont publiés dans la première et la troisième sortie, tandis que ceux de Kahn se trouvent en ouverture de la deuxième et de la quatrième sortie.

Il paraît que ceci n'est pas dû à une simple coïncidence mais plutôt au fait qu'entre Kahn et Moréas il y avait des incompréhensions concernant les théories symbolistes¹³¹. Adam, de son côté, semble être beaucoup plus proche de son collègue Moréas ; comme on a pu le remarquer, leurs théories ont beaucoup de points en commun.

« Difficulté de vivre »

Synthèse critique

Dans *Le Symboliste* du 15 octobre 1886 Kahn signe un article qui porte le titre « Difficulté de vivre » : c'est une « longue dissertation sur la médiocrité de l'existence dans la société bourgeoise » de son époque tout en gardant l'espoir d'un lendemain meilleur.¹³²

Selon Kahn la société contemporaine vit dans une situation de torpeur très semblable à un état de non vie, caractérisé par une routine grise et morne, qui ne laisse espérer aucun changement dans l'immédiat.

L'auteur pense que la cause principale de cette situation est d'origine politique et sociale : depuis que la bourgeoisie a pris le pouvoir, aux dépenses de l'ancienne aristocratie, elle a eu le monopole de l'économie et de la culture. Cette classe sociale, caractérisée par des ambitions médiocres, plus intéressée par les richesses matérielles que par un véritable développement social, a eu la responsabilité de tout aplatir à son image et ressemblance.

Encore on doit ajouter les faux espoirs créés par les idées démocratiques qui ont fait croire au peuple avoir acquis des droits qui, en réalité, n'ont rien apporté de neuf dans la vie pratique de tous les jours.

Malgré ce cadre assez triste Kahn ne se laisse pas décourager : il pense que le but principal de la vie de tout être humain devrait être celui de développer au mieux ses propres facultés pour les

¹³¹ Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883 – 1896)*, Genève, Slatkine, 2001, p. 111.

¹³² *Ibidem*.

mettre au service de la société, en particulier le savant et le poète, supérieurs au commun des mortels, ont le devoir de préparer les meilleures conditions possibles pour enclencher les changements nécessaires pour un éveil social.

Kahn précise clairement que le travail du poète ne doit pas se limiter à la création, il doit absolument faire le pas successif qui consiste à développer une conscience au sein de la société à fin d'améliorer le monde, de provoquer un réel changement.

Cette vision est assez inusuelle à l'intérieur du mouvement symboliste où les artistes ont plutôt la tendance à s'enfermer complètement dans leur art et s'isoler d'une société qu'ils n'apprécient guère.

Présentation analytique

Dans la première des quatre sections qui composent l'article, l'auteur commence en établissant le véritable but du vivre : « Vivre ce serait, dans un progressif et continu développement de sa force, entouré d'heureuses suggestions des choses, éliminant des nuisibles l'utile, *des inhibitoires les dynamogéniques*, se développer en soi pour le bien de la collectivité ». ¹³³

Dans cette perspective, le rôle du savant serait celui « de découvrir des voies, ou d'ajouter quelques pas sûrs à la marche lente des idées, à la marche grêle des expériences », tandis que l'artiste aurait la fonction « d'enrichir le trop mince répertoire d'images, ou de milieux de fêtes, où viendront les futurs rêveurs s'éveiller ».

Tant le savant que l'artiste doivent tenter de « ramener l'inconscient au conscient, le conscient au divulgué ».

En quelque sorte l'artiste et le savant ont le devoir social d'améliorer le monde présent et surtout de préparer un terrain fertile pour les générations futures, essayant d'aboutir à la « santé sereine de l'absence d'habitudes hébétantes ou de monomanie ».

Toutes les autres occupations de la vie quotidienne peuvent passer en deuxième plan, puisque elles sont utiles seulement à garantir les nécessités primaires, ou comme le dit l'auteur « le travail nécessité par l'impérieux tube digestif, et, plus ou moins exigeante, plus ou moins dévoyé vers d'inutiles opulences », sans apporter aucune amélioration au développement personnel et social.

Pour Kahn, la véritable vie subsiste seulement quand l'être humain s'apprête à « créer ou préparer la création » ; dans les autres cas ils se contentent de survivre, de « végéter comme la plante ».

¹³³ Les mots « inhibitoires » et « dynamogéniques » sont en italique dans le texte et ils sont repris, fort probablement, du langage de la psychologie.

Quelques fois une forme trompeuse d'existence se manifeste « en ceux qui conduisent les nécessiteux, ou expédient leurs affaires », ils croient avoir atteint la véritable existence, se plaçant en dessous de la masse; mais « se tenir comme sur un autel, être la pierre milliaire d'un célèbre carrefour, ou dominer de la parole qui ne sait l'entendre est encore végéter ».

Dans la deuxième section Kahn s'interroge sur la société contemporaine et en particulier il se demande si l'« ambiance » de son époque a le potentiel nécessaire au développement des facultés qui permettent d'accéder à une « vie d'ordre supérieur » au moment où elles se transforment en action.

Malheureusement il voit autour de lui une situation décevante marquée par « la pauvreté générale des théoriciens, écrivains, artistes de la ligne ».

Selon Kahn, aucun endroit ne semble offrir un refuge, un petit moment d'évasion de la routine grise et terne : le « chez soi » n'apporte aucun réconfort puisque il paraît souvent inadéquat ; on manque d'œuvres d'art capables de soulager l'esprit et de proposer « le symbole d'une fuite dans l'espace ou la légende ». Kahn exprime son opinion négative au sujet des femmes aussi : il estime que les relations amoureuses, avec le temps, se révèlent décevantes puisque il y a depuis toujours une « divergence irréductible » entre l'homme et la femme ; cette divergence est due aux rôles sociaux qui veulent l'homme dominant et la femme comme une « petite esclave » qui profite de chaque occasion pour se venger de son dominateur. En général il trouve très difficile de rentrer en communion avec d'autres êtres humains : une bonne partie étant intéressée seulement aux « piètres luxes », tandis que d'autres sont occupés à repousser avec « orgueil et [...] défiance » ceux qui ne sont pas « contents de l'allure purement digestive des illusoires réalités ».

La ville n'offre pas plus de possibilité d'évasion que le chez soi : dans les rues, dans les places, dans les cafés on respire une atmosphère monotone et presque d'atrophie, « l'ennui d'hier s'ajourne au demain, l'ennui et la monotonie engendrés sans cesse aux cerveaux par le gris et la queue leu-leu des choses ».

Dans la troisième section Kahn fait une analyse de la société contemporaine : l'aristocratie a disparu de la scène laissant des « descendants » vidés d'idéaux, capables seulement de s'occuper de leurs passe-temps préférés comme par exemple « les armes, la chasse et le cheval ».

La bourgeoisie, qu'il définit comme une « tumeur », au contraire s'est affirmée, elle a provoqué une « immobilisation du capital » et a fini par imposer sa volonté non seulement dans le domaine des affaires mais aussi dans celui des mœurs et de la culture et ceci a signifié la « stagnation ».

Cette classe a utilisé le prétexte « d'une religion ou d'une libre pensée » imbibée d'intolérance pour fondre « tous ses dogmes en des degrés divers de conservatisme ».

Les emblèmes de la culture bourgeoise semblent être représentés par le Voltaire–Touquet et par le style des œuvres de Béranger.¹³⁴

Kahn critique la nature de la culture bourgeoise qui attache de l'importance seulement aux « intérêts financiers » tandis qu'elle se rapproche d'autres domaines de la vie humaine avec humour grossier.

L'auteur définit très sèchement le comportement bourgeois en affirmant : « L'égoïsme collectif, s'appelle individualisme » et il s'interroge sur un moyen possible de « convertir » cette classe sociale ; mais les possibilités semblent minces puisque « ils ne lisent pas » donc on ne peut pas les éduquer à travers les livres ; les spectacles aussi sont monopolisés par la bourgeoisie, ils sont « faits d'après des patrons adoptés par leur consentement », donc ils ne peuvent pas apporter de nouveaux contenus. Ce qui préoccupe particulièrement Kahn est la stagnation culturelle apportée par cette classe qui semble apprécier seulement les œuvres « identiques aux précédentes », et qui a « la haine de l'effort nouveau ».

L'auteur à ce point exprime une dure critique sur le plan politique : il s'en prend aux démocraties qu'il juge aussi responsables de l'état actuel des choses. Les partisans de la démocratie, sous prétexte de créer des gouvernements plus équitables, réglés par l'intégrité, la générosité et le vouloir du peuple ont fait des révolutions ; mais ces « révolutions qui abolirent le serf, créèrent le mercenaire, qui n'est que le serf actuel de la bourgeoisie ». Selon Kahn les droits que les démocraties ont assurés à la classe populaire sont seulement théoriques puisque pour se garantir de quoi vivre elle est obligée de continuer à obéir de la même façon qu'elle faisait avant l'avent des gouvernements démocratiques.

Ainsi le peuple est incapable de se détacher de ses anciennes habitudes : il « a pris la coutume à vivre digestivement » et, malgré les nouvelles formes politiques, le cours monotone et routinier de la vie quotidienne au sein de cette classe n'a pas changé.

Donc Kahn écrit une quatrième section où il synthétise ses espoirs pour l'avenir avec un ton assez prophétique : premièrement il est conscient qu'aucune des classes sociales qu'il a pris en considération n'est pas prête à un éveil culturel qui l'amènerait à « entrer dans l'initiative de la vie » ; elles sont encore loin d'une prise de conscience qui pourrait les renouveler.

¹³⁴ L'origine du terme Voltaire-Touquet remonte à 1820 environ : à cette époque le colonel Touquet, un ancien militaire avec des convictions libérales, décide d'ouvrir une librairie à Paris, rue de la Huchette, avec le but de publier des ouvrages pour déplaire au gouvernement et combattre les idées religieuses dominantes sous la Restauration. À ce propos il essaye de répandre des livres d'opposition politique et religieuse au plus bas prix possible, entre autres les œuvres de Voltaire. Cf. Adolphe Jullien, « Le Romantisme et l'éditeur Renduel », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1895.

Pierre-Jean de Béranger est un chansonnier français vécu entre 1780 et 1857 ; il a des idées libérales et il prend position contre la Restauration. Ses œuvres ont beaucoup de succès à son époque.

Cependant l'auteur conserve l'espoir que le jour où la société sera prête à un renouvellement viendra : il a la certitude que ce jour-là correspondra à « un éveil libre de la Science » laquelle à présent est « garrottée d'Instituts, bâtonnée d'officialité, laurée de bonne conduite et prise à bail par le Capital ».¹³⁵

Kahn rappelle au lecteur une expression de Rimbaud qui disait : « La science marche trop lentement pour nous » et il précise qu'avec le pronom « nous » Rimbaud voulait signifier tout simplement lui comme poète ; mais le sens de ce « nous » pourrait très bien être étendu à l'entier genre humain dans « l'universel vivre ».

C'est la science qui aura la charge de préparer le terrain pour la naissance d'une société nouvelle : elle « résoudra les questions sociales, [...] elle ralliera à ses besoins les êtres quelque peu d'exception, incapables du grand rêve et trop hauts pour le banal amas d'argent », pour parvenir, par elle-même, à se libérer des contraintes du présent.

C'est à ce moment que l'art aussi aura la possibilité de revivre et de devenir « peut être un art intégral », l'homme retrouvera le plaisir « d'entourer son désert de livres, d'albums, de tromper perpétuellement le leurre tenace des horizons ».

Ainsi Kahn conclut en disant que « le jour où seront trouvées ces choses, d'amples effusions de beauté répandues dans le menu détail et dans les grandes lignes des cités, le rêve, plus conscient et moins paralysé des étouffantes laideurs, produira les œuvres nécessaires et attendues ».

« Théâtres »

Synthèse critique

Le deuxième et dernier article signé par Kahn, dans *Le Symboliste*, porte le titre « Théâtres » et il est publié en ouverture du quatrième numéro de la revue.

Kahn pense que les êtres humains ont été attirés depuis toujours par les spectacles, pour cette raison on a assisté à la naissance presque spontanée des premières formes de représentation théâtrale qui, au fil du temps, ont subi une évolution.

Malheureusement Kahn constate qu'à son époque le théâtre s'est éloigné de toute forme d'art : cette forme de spectacle s'est adaptée aux exigences de la classe bourgeoise dominante et, par conséquent, elle s'est énormément appauvrie.

¹³⁵ Probablement ici l'auteur veut faire allusion au *Capital* de Karl Marx, publié en 1867. Après la mort de Marx, Engels, sur la base de brouillons laissés par l'auteur, développe davantage cette théorie économique et il publie le deuxième et le troisième livre en 1885 et en 1894.

Effectivement le théâtre de l'époque emprunte ses personnages et ses sujets aux idéaux médiocres de la classe bourgeoise et il devient ainsi monotone et répétitif. Parfois on reprend les œuvres classiques mais on les rend méconnaissables en les adaptant au goût contemporain.

Comme si ceci ne suffisait pas, à la banalité des pièces il faut ajouter la mauvaise qualité de la récitation. La seule chose qui reste passable sont certains décors.

Quelques écrivains courageux ont tenté d'apporter des innovations mais sans parvenir à leur but.

Pourtant, selon Kahn, il ne faudrait pas grand-chose pour redonner de l'envergure au théâtre, il suffirait d'avoir le courage d'apporter des innovations essentielles : tout d'abord supprimer la récitation et se concentrer sur la gestualité pour évoquer des sensations chez les spectateurs, et surtout réintroduire la magnifique musique des grands maîtres tels que Wagner.

Voilà un point de départ pour créer le théâtre moderne.

Présentation analytique

L'article débute en expliquant que « L'homme essentiellement aime le spectacle » mais comme il n'est pas encore assez expert pour cueillir « l'existence du spectacle universel et perpétuel », il préfère qu'il lui soit proposé « découpé » en petites scènes reproduites, qu'on lui montre très clairement « les symboles et les concordances », que ces scènes soient interprétées dans des lieux adaptés à cette fonction et selon des schémas connus.

Tout ceci se résume facilement dans le mot théâtre dans toutes ses différentes formes.

Mais le spectacle, en vérité, fait partie de la vie : il n'est pas difficile de trouver des situations quotidiennes qui attirent la curiosité de ceux qui regardent : par exemple on regarde avec intérêt un homme qui sort de l'ordinaire, on s'arrête volontiers pour assister à une dispute, le bon vendeur « ambulante » cherche toujours à créer un contact, à travers la plaisanterie, avec ses clients potentiels et, de cette manière, il attire un petit public autour de lui.

Ce n'est pas à cause de la folie que les individus, dans certaines situations, « perdent » la « conscience » d'eux-mêmes « ou la transposent ».

Ici Kahn fait des exemples tirés de tout contexte où la vie se joue comme un spectacle: il cite les parades militaires, les discours officiels des « orateurs » qui « pérorant, souvent la patrie ». Dans ces circonstances, ce ne sont pas toujours les « orateurs » et les « chefs de guerre » à créer le spectacle, mais plutôt « les carnages, les gloires, les pompes, les bras tendus » évoqués, ainsi « résurgent dans un cadre objectivé et agrandi les souvenirs ».

L'auteur propose aussi l'exemple de l'ivrogne qui, dans le moment de l'ivresse, se raconte et manifeste des états d'âme variés et confus : tout d'abord il commence en parlant de lui-même mais

ensuite il passe aux « évocations dans une durée imaginaire de désirs » ; il reconstitue une sorte d'existence mi réelle mi imaginaire, « une quasi- création s'opère, intense ou débile selon les facultés de l'ivrogne ».

Kahn affirme que la reconstitution d'une situation « avec des éléments connus » peut être définie comme « un spectacle ».

Le théâtre dans sa forme élémentaire ne serait rien d'autre qu'un sujet quelconque représenté « sur des chevalets ». Kahn cite deux acteurs qui remontent au début de XVIII^e siècle : Tabarin et Gaultier Garguille qui sont l'exemple d'une forme encore basique de théâtre.¹³⁶

De façon assez simpliste l'auteur nous résume la naissance du théâtre dans ses différents genres : « deux personnes mimèrent des douleurs, des signes de désir, se fuirent, se cherchèrent, se dupèrent, de là la comédie » ; tandis que la « prouesse du corps humain » a donné naissance aux spectacles des « gladiateurs » et des « cirques » ; pour finir, l'évolution « des temps, des littératures [...] de la conscience » a rendu nécessaire la présence d'un témoin sur la scène ; pour cette raison dans la tragédie on a introduit « le chœur », dans l'*Hamlet* « le spectre » et dans les « pantomimes » le personnage de Pierrot.

Après ce préambule, Kahn critique le théâtre de son époque qui « n'est aucunement du ressort de l'art », il peut trouver une explication dans « les pathologies plus haut indiquées ».

Les thèmes affrontés sont frivoles et stupides : « des amours de clerc de notaire, des propos de frivoles errantes, des farces avinées de calicot, ou des drôleries confites de gens qui s'amuse au dessert ».

L'auteur estime que ces sortes de représentations sont tout juste adéquates « aux repos d'esprit des petites filles » ; ce théâtre se fait le porte parole « de la gloire possible des jeunes bourgeois » : ses personnages en effet ressortent du milieu bourgeois, ils sont « des métallurgistes, perceurs d'isthmes, officiers d'Afrique et de marine », ses thèmes sont répétitifs et fades comme par exemple « la femme qui se drape, le bossu qui se sacrifie, le patriote qui lève un sabre quelquefois sa coiffure au bout ». ¹³⁷

Dans les représentations théâtrales on a introduit les animaux : des éléphants, des chevaux, des chèvres ; parfois le spectacle est accompagné par de « vagues musiquettes ».

Bref, dans le théâtre contemporain il n'y a aucun élément intéressant, la seule chose qu'on pourrait retenir ce sont « certains décors » qui créent un contraste presque gênant par rapport à la

¹³⁶ Tabarin est le pseudonyme d'Antoine Girard ; son nom vient d'un manteau – tabar – qu'il avait l'habitude de porter. Tabarin (1584 - 1626) était magicien et comédien du Théâtre de la foire.

Gaultier Garguille est un comédien du début du XVIII^e siècle, il contribue à donner une nouvelle vigueur à la vieille tradition de la farce. Il avait épousé la fille de Tabarin.

¹³⁷ Il est intéressant de remarquer le ton humoristique que Kahn utilise dans cette description du théâtre contemporain.

mauvaise qualité des vers et de la récitation ; parfois le spectateur aurait envie de réagir et implorer de tout arrêter pour pouvoir apprécier tranquillement le seul « décor ».

Les œuvres considérées comme classiques sont gâchées par « le carnaval officiel et académique qu'elles subissent » à un tel point que même un connaisseur a de la peine à « se les figurer exactement ».

Kahn alors s'interroge sur ce que le théâtre a produit « dans le passé » et il met en évidence trois moments fondamentaux : il pense à « une curieuse mise en scène et la belle traduction de quelque drame eschyléen » et encore au « mystère du moyen âge » avec la représentation de la « Vierge et son Christ, et sa scène en triptyque horizontal » et pour finir au théâtre de Shakespeare dont les œuvres avaient été créées « avant l'existence des décors » et pour cette raison il y avait un unique décor sur scène qui s'adaptait à tous les besoins de la pièce. Malheureusement ses contemporains maltraitent l'œuvre de Shakespeare, « *Roméo*, le *Songe*, le *Tempête*, le *Conte d'hiver* seraient d'admirables spectacles » mais la mise en scène et la diction ne sont pas du tout à la hauteur.

Kahn se plaint parce que des œuvres avec un grand potentiel qui pourraient apporter des bénéfices au théâtre sont complètement ignorées : personne ne s'intéresse aux « farces » et aux « canevas de féeries » de Gozzi, le *Faust* de Goethe semble aussi être oublié et on ne joue plus la musique de Wagner qui « est exilé de Paris par les sociétés de gymnastique ».

L'auteur estime que le théâtre devrait être inséparable de « la sublime musique », une musique telle que l'avait conçue Wagner, le « poète qui réveilla la légende » et il profite pour rappeler quelques œuvres de ce novateur génial : on ne peut pas être indifférents à la puissance évocatrice de chefs d'œuvre comme *Tanhauser*, *Lohengrin*, *Le Hollandais volant* ou encore *Tristan et Isolde*, *La Walkyrie*, *L'or du Rhin*, *Parsifal*, toutes ces œuvres redécouvrent le mythe et la légende « paré de musicale atmosphère [...] enlaçante de tout son lointain, et ses timbres perdus ».

Avant Wagner on traitait ces thèmes de façon ridicule : on présentait toujours au public des histoires d'amour stéréotypées qui avaient comme protagoniste la « perpétuelle Loreley aux yeux pleins de banals cortèges et de chœurs, le broc à la main ».¹³⁸

D'autres ont fait des tentatives pour apporter quelque chose de nouveau : Théodore de Banville a essayé de créer « une comédie libre et versifiée » mais malheureusement son effort est resté sur papier et ses œuvres n'ont pas été représentées au théâtre ; Verlaine aussi a contribué avec la création, entre autre, de « la très jolie saynète, *les Uns et les Autres* », et puis il y a eu « le

¹³⁸ Loreley est le nom d'une nymphe de la mythologie germanique. Selon la légende elle attire ceux qui naviguent le Rhin par ses chants et elle les amène à la perdition. Normalement, le goût classique tend à représenter la fille amoureuse avec un broc à la main, en train de verser de l'eau, avec un air rêveur.

fragment d'*Hérodiade* » mais ce dernier « n'est qu'une scène racinienne aux très beaux hexamètres ». ¹³⁹

Kahn arrive à la conclusion que la littérature de son temps n'a pas eu la possibilité de faire grand-chose pour aider le théâtre à progresser. Tout ce qui reste à voir c'est « des clowns anglais, des équilibristes, l'impression tumultueuse de quelques hétéroclites ballets, et le canaille et pimenté café-concert ». ¹⁴⁰

Pourtant Kahn affirme que dans le contexte de l'époque « se présente, plausible, en de petites salles pour les aristocrates, un développement de la comédie shakespearienne », réalisée à travers « la création par les poètes de fictions légères et fugaces », tenant compte de « toutes les ressources du rythme » et capable de stimuler le public à travers « des notes matérielles incrustées dans leurs cerveaux à savourer le livre, non plus le racontar contemporain, mais le livre suggestif d'évocation ».

Il serait aussi souhaitable le développement d'« un art du ballet » mais ceci demanderait beaucoup de temps puisque un tel art nécessite « la connaissance absolue des rythmes et la science des milieux ésotériques ».

L'auteur, par contre, est persuadé qu'« une esthétique du théâtre » pourrait être réalisée tout de suite : il suffirait tout simplement de bannir « l'inutile parole du comédien » et emprunter « à la symphonie la mise en milieu » pour donner au public « de rapides tableaux ». Ceci laisserait au spectateur « le souvenir de l'ordonnance d'ensemble et l'inquiétude des détails seulement aperçus ».

Il imagine pouvoir donner « l'impression d'un développement de spectacle », avec le mouvement rapide « du machiniste ».

À titre d'exemple il cite « le livre de Quincey » où, suite « à des claquements de mains », on passe du temps présent au temps passé avec l'apparition « du consul Paul-Émile ». ¹⁴¹

Voilà donc que Kahn nous donne sa vision de nouveau théâtre : un spectacle fait « pour les yeux, les oreilles, le cerveau », privé de récitation mais accompagné seulement par la musique et capable d'évoquer « des choses disparues des anciennes consciences ». ¹⁴²

¹³⁹ Dans son article Kahn ne mentionne pas l'auteur du fragment d'*Hérodiade*, à savoir Mallarmé. Le poète travaille à cette création dramatique à plusieurs reprises sans jamais l'achever, il publie le fragment dans le volume *Poésies* en 1887.

¹⁴⁰ Avec le terme « clown anglais » Kahn fait allusion aux comédiens du théâtre anglais, en particulier aux interprétations des œuvres de Shakespeare qui possèdent un fort potentiel et qui pourraient être une bonne source d'idées pour renouveler le théâtre français de l'époque.

¹⁴¹ Thomas de Quincey est un écrivain britannique né à Manchester en 1785 et mort à Edimbourg en 1859. L'exemple cité dans l'article de Kahn est tiré du récit autobiographique *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium*, qui avait été publié de façon anonyme dans le *London Magazine* en 1821, ensuite édité en 1822 et réédité en 1856 après avoir été modifié par l'auteur.

¹⁴² Dans son article Kahn insiste particulièrement sur l'importance du théâtre muet, il affirme : « que diraient les personnages de plus explicite que leur présence et leur mouvement, la comédie italienne, ou même l'adaptation de tous les types comiques des imaginations populaires serait la comédie, et la parole serait inutile à ce KALEIDOSCOPE des mœurs, comme à ce kaleidoscope des temps et des légendes ».

Le spectateur devrait ainsi être dépaycé et « reprendre sa vestiture et ses pensées de dix-neuvième siècle » seulement à la fin du spectacle.

Kahn reproche aussi les prétextes souvent utilisés pour éviter tout changement comme par exemple « l'impossibilité et les frais des changements de décor ». À ce propos il se souvient qu'un jour Mallarmé s'était vu refuser une certaine somme d'argent pour la mise en scène d'une de ses œuvres tandis que la somme avait été accordée à des « farceurs de bas-étages qui mènent le prince Zinzolin au palais des *Pieds de Mouton* ». ¹⁴³

Selon l'auteur, aucun « impresario » ne demanderait à un « grand poète » de réaliser une féerie, même pas à des poètes réputés comme Verlaine ou Banville, et à son avis ce comportement n'est qu'« une des nombreuses formes de la haine de l'art, si enracinée chez les béotiens et les folâtres ».

Kahn reconnaît qu'une forme de comédie moderne est possible mais il faut la « créer » complètement ; quelque principe général se retrouve dans les représentations des « clown anglais » dont il nous a déjà parlé. Il se figure la scène d'un théâtre où un homme habillé en noir, sans prononcer aucun mot, seulement avec la gestualité de son corps et accompagné par la musique, pourrait produire « une violente évocation » reproduisant des « décompositions d'existence, tantôt satyrique, tantôt outré et farce ». Il pense qu'une telle pièce, accompagnée d'un « décor congruent » pourrait porter le titre *Homme des foules*, elle serait tout simplement « la photographie instantanée de la vie jaillissant au théâtre ».

Kahn pense qu'il y a « cinq formes d'art théâtral » encore inexplorées et à exploiter ; il en fait une liste : « des visions de décor et de légende, des visions de mœurs perpétuelles, des comédies libres, des ballets logiques et évocateurs, une pantomime satyrique de la vie coudoyée ».

L'auteur se plaint parce qu'au lieu de penser à un renouvellement du théâtre on trouve encore « sur tous les frontons » la phrase du poète Jean de Santeul « Castigat ridendo mores » et encore « dans tous les échos » des annonces stupides et frivoles, comme par exemple : « charmante mademoiselle une telle, dans... ; sa robe a coûté 1000 francs », qui pourraient intéresser seulement un public bourgeois. ¹⁴⁴

¹⁴³ *Le Pied de Mouton* est une sorte de mélodrame féerie comique écrit par César Ribié et Alphonse Martainville, il a été représenté pour la première fois en 1807, à Paris, au Théâtre de la Gaîté dont Ribié était directeur.

¹⁴⁴ Jean de Santeul est un poète vécu entre 1630 et 1697. Selon cet auteur, la comédie avait le devoir de corriger les mœurs à travers le divertissement.

Félix Fénéon

Félix Fénéon est rédacteur en chef de *La Revue indépendante* et collaborateur de *La Vogue* au moment où *Le Symboliste* voit le jour. Ce journaliste et critique d'art décide de mettre au service de la rédaction de cette nouvelle revue ses excellentes qualités d'écrivain. Dans notre hebdomadaire il signe deux articles qui mettent en évidence son style toujours précis et raffiné et surtout ses capacités de critique capable d'espacer du domaine de la littérature à celui de la peinture.¹⁴⁵

« *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud »

Synthèse critique

Dans cet article, publié dans le premier numéro du *Symboliste*, Félix Fénéon évoque le souvenir d'Arthur Rimbaud : ce poète de génie est loin de l'Europe depuis tellement de temps qu'on a fini pour perdre ses traces.

Quelqu'un a avancé l'hypothèse de sa mort, d'autres le croient en Afrique ou en Asie mais personne n'a de nouvelles précises à son sujet.

Après des années de silence, en 1886 on assiste à la publication des *Illuminations*, un recueil de poèmes en prose qui prouvent encore une fois le grand talent de ce jeune poète aventurier qui a eu une grande influence sur la poésie symboliste et en particulier sur celle de son ami Verlaine.¹⁴⁶ Fénéon consacre cet article à la célébration du grand poète et de son œuvre.

Présentation analytique

L'article de Fénéon s'ouvre avec un hommage à Rimbaud à travers la citation d'un passage tiré de l'œuvre *Une Saison en Enfer*, en particulier de la section *Délires II : Alchimie du Verbe* :

...et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

¹⁴⁵ Il faut préciser que, dans le premier numéro du *Symboliste*, l'avis de la rédaction signale la participation de Fénéon et de Laforgue à la rubrique « Des essais sur l'art », tandis qu'à partir du deuxième numéro, Fénéon a sa propre rubrique qui porte le titre « Les cirques ».

¹⁴⁶ La dernière publication d'une œuvre de Rimbaud remontait à 1873, quand il publia son recueil de poèmes en prose sous le titre *Une Saison en Enfer*. Il est intéressant de savoir que la publication d'*Une Saison en Enfer* est la seule soignée directement par l'auteur. *Les Illuminations* sont d'abord publiées en feuilleton dans la revue *La Vogue* et pour finir, vers la fin de 1886 elles paraissent en volume dans une première édition introduite par une *Notice* de Paul Verlaine. Concernant la datation des poèmes qui composent le recueil, Verlaine signale dans la *Notice* qu'ils ont été composés entre 1873 et 1875 pendant des voyages en Belgique, en Angleterre et en Allemagne mais les critiques ont des opinions divergentes, quelqu'un affirme qu'ils remontent à une période antérieure à *Une Saison en Enfer*, d'autres les situent dans une époque successive.

Dans ces lignes Rimbaud exprimait l'essence de sa recherche poétique, la recherche du mot évocatoire, capable d'éveiller simultanément toutes les perceptions humaines.

Ensuite Fénéon rapporte des nouvelles contradictoires sur le sort de Rimbaud, semblables à celles qu'on retrouve dans la *Notice* signée par Verlaine qui introduit *Les Illuminations*: « un liminaire de M. Paul Verlaine » affirme que « ce disparu vaguerait en Asie, se dédiant à des travaux d'art » ; d'autres le disent « marchand de cochons dans l'Aisne » ; d'autres encore l'imaginent comme « roi de nègres » ou encore comme « raccolleur pour l'armée néerlandaise de la Sonde ».

À partir du printemps de 1886 on a commencé même à soupçonner la mort du poète : « la *Revue des Journaux et des Livres* annonçait le décès de M. Arthur Rimbaud » ; entre-temps « M. Bourget tenait d'Anglais qu'il était mort, récemment, en Afrique, au service de trafiquants d'arachides, d'ivoire, de peaux » et la revue *La Vogue* écrivait déjà « Feu Arthur Rimbaud ». ¹⁴⁷

Les Illuminations sont publiées dans cette situation d'incertitude au sujet de la vie de l'auteur : leur parution provoque l'admiration d'une partie du public mais aussi une forte polémique du côté de la critique officielle.

Surtout, les circonstances de cette publication contribuent à donner une dimension presque légendaire à Rimbaud : on se demande si ce poète a vraiment existé où s'il s'agit tout simplement d'une « ombre mythique » flottante « sur les Symbolistes ».

Pourtant il y a plusieurs témoignages de son existence : « des gens l'ont vu, vers 1870 » ; plusieurs portraits l'immortalisent, comme le *Coin de table* d'Henry Fantin-Latour de 1872 qui représente un groupe de poètes à la fin d'un repas parmi lesquels on peut reconnaître Rimbaud assis à côté de Verlaine, il y aurait aussi un portrait inconnu de Rimbaud réalisé par le peintre Jean Louis Forain dont Verlaine annonce l'existence dans la *Notice* qui introduit *Les Illuminations*.

Il reste aussi le témoignage de photographies qui montrent le visage de Rimbaud avant sa disparition et des gravures réalisées d'après la photographie comme par exemple celle de Blanchon, qu'on retrouve dans le volume *Les Poètes Maudits*. Pour finir avec cette série de portraits de différente nature, Fénéon en cite un dernier qui se trouve « au mur de la Revue Wagnérienne, une graphide non encore signalée, d'Edouard Manet », dans cette représentation Rimbaud apparaît comme « un louche éphèbe, debout, appuyé à une table où un verre de cabaret et une tête d'ivrogne ». <sic>

Après cette petite dissertation concernant le poète, Fénéon commence à analyser l'œuvre en citant une série d'extraits.

D'après la présentation de Fénéon il est évident que *Les Illuminations* offrent un répertoire très varié, certains poèmes présentent « des images d'une beauté bestiale, énigmatique et glorieuse

¹⁴⁷ Le « M. Bourget » cité dans le texte est fort probablement l'écrivain et journaliste Paul Bourget né en 1852 et mort en 1935.

suscitant du sang, des chairs, des fleurs, des cataclysmes, de lointaines civilisation d'un épique passé ou d'un avenir industriel » comme par exemple dans *Villes* (II).

En d'autres circonstances « le lyrisme s'enfle en folie ; les mots se massent chaotiquement, et derrière eux se creusent des espaces d'abîme » comme dans le poème *Barbare*.

Dans d'autres poèmes on retrouve les récits de la « vie intime, des détraquements saturniens » qui ressemblent presque à des anecdotes comme le témoignent « *Matinée d'Ivresse, Tant que la lame n'aura...*, *Conte* <et> *Vagabonds* ». ¹⁴⁸

Parfois on retrouve « de déconcertantes incidentes <sic> rompant et bifurquant le récit, des visions d'ambiguë luxure, des phrases d'une bouffonnerie ténébreuse » comme dans le poème *H* ou dans le poème *Dévotion*.

Fénéon cite encore en exemple quelques extraits tirés des poèmes *Veillées, Fleurs, Vagabonds* et *Conte* pour montrer les « phrases évocatoires » à travers lesquelles Rimbaud réalisait le « lourd projet » qu'il se proposait dans son *Alchimie du Verbe*, c'est-à-dire l'invention « du verbe poétique accessible [...] à tous les sens ».

Pour finir Fénéon tire ses conclusions à propos du poète : il rappelle aux lecteurs que Rimbaud, étant un génie précoce, vers 1870 avait déjà trouvé la clef d'une nouvelle poésie révolutionnaire qui est clairement exemplifiée dans le poème *Le Bateau Ivre*, ensuite un typographe belge lui avait imprimé « quelques exemplaires vite détruits d'*Une saison en Enfer* » et pour finir il avait écrit *Les Illuminations* vers 1874 « sur des tables d'auberge ou des bordages de paquebots » pendant ses nombreux déplacements sans même se préoccuper de les publier. À cette époque, malgré son jeune âge Rimbaud avait déjà atteint « sa vieillesse littéraire » et ainsi « il s'évada des lettres et des hommes ». Fénéon fait remarquer avec beaucoup d'humour et de finesse que « les femmes [...] l'avaient peu préoccupé ».

Selon Fénéon, Rimbaud, à travers le voyage, cherchait « à dissiper l'hallucination où se suppliciait son génie » mais malgré son absence et son silence littéraire, l'influence sur l'œuvre de son ami « fraternel » Verlaine a laissé des traces profondes.

Fénéon se réjouit qu'après tant d'années, les poèmes encore inconnus de Rimbaud soient finalement publiés et que le public puisse connaître sa création au lieu du simple réflexe aperçu dans l'influence qu'il a exercé sur ses amis et ses collègues.

La matière poétique proposée par *Les Illuminations* est considérée comme une « terre novale » capable de fournir des sources nouvelles aux poètes de l'époque.

Pour finir Fénéon fournit une description rapide de la logique utilisée pour organiser « les feuillets, les chiffons volants de M. Rimbaud » et ainsi donner leur structure aux *Illuminations* : tout

¹⁴⁸ Le poème cité par Fénéon « Tant que la lame n'aura... », en réalité paraît dans le recueil *Les Illuminations* sous le titre *Honte*.

d'abord on a consacré une section aux poèmes concernant les « révolutions cosmiques » ; ensuite on a laissé la place aux évocations des « Villes monstrueuses » dans lesquelles « une humanité hagarde y développe une féerie de crime et de démence » ; à la suite on trouve « l'individu » isolé des foules qui manifeste des « exaltations passionnelles » souvent « déviées en érotismes suraigus ».

Cet individu est affligé par une « lipothymie » qui le fera aboutir à une vie végétative : dans cette section on retrouve l'évocations des « silhouettes d'êtres humbles <qui> errent, des jardinets de banlieue bruxelloise <qui> fleurissent, pâlement nuancés, dans une tristesse dolente ».

On passe d'une « primitive prose souple, musclée et colorée » à des « labiles chansons murmurées, mourant en un vague de sommeil commençant, balbutiant en un bénin gâtisme, ou qui piaulent ». Parfois on assiste à un réveil inattendu, « des sursauts, un appel à quelque bouleversement social, glapi d'une voix d'alcoolique » qui abouti à un sourire mélancolique comme dans le poème *Démocratie* qui termine par un vers ironique.¹⁴⁹

Pour finir Fénéon exprime son admiration pour l'œuvre de Rimbaud qu'il définit « hors de toute littérature et, probablement, supérieure à toute ».

« Le Musée du Luxembourg »

Synthèse critique

L'article « Le Musée du Luxembourg » paraît dans le deuxième numéro du *Symboliste*. Dans l'espace d'environ deux colonnes Fénéon accompagne le lecteur en une sorte de visite guidée du musée qui a ouvert ses portes au public après une période de fermeture nécessaire au fin de réaménager l'exposition et donner une collocation à de nouvelles acquisitions.

Malheureusement, selon Fénéon, ces efforts de renouvellement n'ont pas produit un résultat satisfaisant : le musée consacre son espace presque exclusivement aux œuvres classiques et conventionnelles souvent fades et répétitives tandis qu'il oublie complètement celles des peintres contemporains qui ont introduit des nouveautés thématiques et techniques.

Présentation analytique

Fénéon annonce l'ouverture du musée du Luxembourg après « quelques semaines » de fermeture. En ton ironique l'auteur remarque que l'introduction « des récents achats n'a pas rompu l'unité harmonique de cet asile » qui garde toujours « un uniforme ennui en sourd ».

¹⁴⁹ Le poème *Démocratie* est une critique à la démocratie qui, selon Rimbaud, présente un revers de la médaille négatif comme par exemple « les exploitations industrielles et militaires » mais on ne peut pas arrêter ce processus et alors le poète conclut son poème avec un jeu de mots qui renferme un jugement cynique : « En avant, route ! ».

Après cette remarque Fénéon commence une description détaillée des salles du musée et des œuvres qu'y sont exposées.

L'auteur précise que le visiteur est obligé de passer dans le salon consacré à la sculpture avant de pouvoir admirer la peinture.

Fénéon n'apprécie guère les sculptures anciennes qu'il définit comme de « blanches horreurs », il pense qu'on pourrait au moins les valoriser davantage avec une exposition adéquate, les séparant par exemple « par des verdure », peut-être pas avec des fleurs naturels qui ont leur place dans les jardins, mais au moins en faisant recours à des plantes « en fer battu, en taffetas et en caoutchouc ». Malheureusement ces statues en marbre et en bronze sont entassées l'une à côté de l'autre « dans une promiscuité de bains à quatre sous ».

Pendant que le visiteur, défini ironiquement par Fénéon comme « l'explorateur », avance dans la salle des sculptures, il se retrouve entouré de statues à l'aspect inquiétant : tout d'un coup « des gestes balistiques l'éborgnent ; d'expressifs faciès l'intimident ; des Vierges de Mégare le harponnent d'impudiques appels ; Mgr Darboy le bénit ; des romains le regardent, rogues ».¹⁵⁰

En même temps, plus loin « Tarcisius, martyr chrétien, meurt ; deux Mercures inventent le caducée et un Bacchus la comédie ; un Amour se coupe les ailes ; Jeanne Darc cuit ; une jeune fille confie son premier secret à Vénus ».

En faisant appel encore une fois au sens de l'humour, Fénéon remarque que « les épouvantements des peintures » n'auront plus aucun effet sur le pauvre « explorateur » désormais forgé par les agressions subies par les sculptures.

Fénéon ne peut pas s'empêcher de constater que « l'administration des Beaux-Arts », malgré l'introduction de quelques nouvelles œuvres, n'a pas apporté de grands changements : on a introduit « des statues de MM. Franceschi, Longepied, Peynot, Injalbert et Claude Vignon, des toiles, aquarelles et desseins de MM. Pelouse, Dagnan-Bouveret, Dinet, Bail, Berthon, Luc-Olivier Merson, Gaston Béthune » mais tout le reste est resté, à peu près, identique.

On peut toujours admirer l'œuvre de Lecomte de Nouy avec ses « messagers » qui portent des « nouvelles » au « pharaon » ; et encore « l'ange de Tobie de Gustave Doré », des « nus » de Gervex et de Cabanel qui semblent toujours montrer une certaine rivalité ; « le chaudronnier antique » de Boulanger.

L'œuvre de Bonnat aussi se trouve toujours à la même place ainsi que celle de William Bouguereau, de Benjamin Constant, de Tony et Nicolas Robert-Fleury, d'Alexandre et Blaise Desgoffe, de Feyen-Perrin, d'Harpignies. Fénéon ajoute ironiquement que les illustrations du *Faust*,

¹⁵⁰ À propos des Vierges de Mégare, nous précisons que Mégare est une ville de la Grèce situé dans la région de l'Attique. Au sujet de Monseigneur Darboy, il est intéressant de savoir que Georges Darboy a été évêque de Nancy de 1859 à 1863 et archevêque de Paris de 1863 à 1871 quand il fut emprisonné et ensuite exécuté par la Commune.

réalisées au crayon par Jean-Paul Laurence, « conservent leur gaîté », quand en réalité, il n'y a rien de plus terne puisqu'elles sont en noir et blanc.

Seulement quelques œuvres ont disparus dans cette nouvelle disposition du musée : *L'Ode* d'Auguste Galimard et *Le Christ et la femme adultère* d'Émile Signol.

Parmi les nouveaux tableaux exposés au musée, Fénéon signale deux toiles qui traitent des sujets de guerre signés par des auteurs illustres comme Protais et Aimé Morot.

La toile d'Aimé Morot porte le titre *Rezonville* et représente la charge des cuirassiers français sur les ennemis Allemand du 16 août 1870, pendant la guerre franco-prussienne.¹⁵¹

Fénéon ne peut pas s'empêcher de critiquer ce style de peinture et en ton sarcastique il affirme que malheureusement la « galerie de Gand » a acheté le tableau *Toro colante* que le même auteur avait exposé au « salon de 1885 » puisque « ces deux peintures de cirque se seraient complétées l'une l'autre ».

La toile signée par Protais porte le titre *Bataillon carré* ; cet auteur aime représenter « des fusiliers nostalgiques ; des plaines où tombe le crépuscule sur des jonchées de morts ; des redditions ». Fénéon ne peut pas perdre l'occasion d'exprimer son commentaire : il ajoute que pendant encore plusieurs années, « l'œil paludéen » de Protais « essangera ses toiles » qui ne sont que de « patriotiques mouchoirs ».

Fénéon passe maintenant à considérer les œuvres de François Bonvin, en particulier le *Réfectoire de Religieuses* et *Servante à la Fontaine* ; ce peintre fournit des « adaptations des Hollandais intimistes » mais il n'arrive pas à les égaler, une comparaison avec les peintures de Ter Borch ou de Pieter de Hooch suffit pour mettre en évidence sa médiocrité.

Nous trouvons, après, la présentation de la *Baratteuse* de Jean-François Millet, un « pastel d'austère style » qui représente une paysanne dans sa cuisine occupée dans le travail quotidien ; ensuite le *Repriseur de vieilles tapisseries* de Gilbert, un « pastel aux inusités dimensions » et encore *Floréal* de Raphaël Collin qui représente une « aimable femme, jambes croisées, yeux fous sous des cheveux cendrés, couchée dans un paysage fuyant ». Cette peinture de Raphaël Collin est encore très conventionnelle, les figures représentées sont toujours « sans aucune relation avec l'alentour » mais le dessein est raffiné et élégant, loin de « cette crapuleuse élégance » qui caractérise les représentations de Cabanel.

Pour finir on trouve *Un Vieux* de Jules-Emmanuel Valadon et *Chez le Fondateur* de Jean-François Raffaëlli.

Fénéon définit l'œuvre de Valadon : le portrait du vieillard « peut être une ferme étude, non sans psychologie et de facture fouillée » mais pour ce qui concerne son travail général, ses sujets

¹⁵¹ En effet le titre complet de cette œuvre est *Rezonville, 16 août 1870, charge des cuirassiers*.

principaux sont « des portraits de femmes aux lignes de souffrance discrète, aux yeux doucement fanés et obscurément éloquents, et surtout des natures-mortes ». Ce qui le rend différent des autres peintres de natures mortes de l'époque et qui « l'approche de Chardin » est le choix des objets représentés : en effet il choisit des « objets usuels », de « pauvres bibelots », et des « ustensiles de ménage [...] caractéristiques d'un milieu ».

Son style n'a rien à partager avec « le faire bravache de Vollon, ni <avec> les imprécisions de Zakarian » ; il utilise, au contraire, « une logique et expressive exécution » et des nuances de gris qui sont typiques d'un « coloriste ».

Pour finir Fénéon consacre quelques lignes de sa critique à l'œuvre de Raffaëlli : même si *Chez le Fondateur* n'est pas la meilleure de ses peintures, dans ce contexte médiocre, elle « acquiert une importance de chef-d'œuvre ». Toutefois l'auteur trouve que les personnages de Raffaëlli « s'isolent idéalement » : ceci était évident « au Salon de 1886 » où Raffaëlli exposait le *Fondateur* et *Une Ménagère dans la neige* : en voyant ces tableaux côte à côte ce défaut ressortait plus accentué, ils donnaient l'impression que « la femme par la campagne gelée et les fondeurs au travail se baignaient d'identiques lumières ».

Fénéon reconnaît l'habileté graphique et « l'intelligence aiguisée » de Raffaëlli « qui a construit les schémas des gens du bas peuple et inventé le paysage suburbain » mais il trouve que tout son intérêt se concentre sur « la recherche exclusive du caractère », de cette manière les personnages qu'il peint deviennent des « masques biographiques » ; en d'autres mots ses personnages ne symbolisent pas l'humanité mais ils sont des masques choisies pour interpréter une situation donnée.

Raffaëlli exprime une situation à travers le titre de son œuvre et ensuite « il pose son bonhomme sur un paysage », le résultat est celui d'avoir des personnages qui semblent détachés de leur environnement : ceci est évident dans ses tableaux comme *l'Assassinat de la Vieille au cabas*, *le Cireur de l'Hôtel des Voyageurs*, *la Maison où l'on se bat toujours* et *Chez le Dentiste* mais aussi dans ses œuvres théoriques comme *l'Étude des mouvements de l'Art moderne et du Beau caractériste*.

Fénéon pense que Raffaëlli « manque de confiance en la loquacité de son art » et pour cette raison il accompagne ses tableaux par des titres qui se chargent d'exprimer tout le contexte laissant peu de place à l'expression de la peinture : comme dans le cas de *Vous aurez vingt-cinq francs pour commencer*, qui représente une femme bourgeoise en train d'engager une domestique.

Pour terminer Fénéon soulève le principal défaut du Musée du Luxembourg : « les maîtres de la peinture moderne sont absents ». Le visiteur sera attiré quelques secondes par les œuvres de Rodin, Ribot, Bastien-Lepage, Courbet, Corot, Rousseau, Eva Gonzalès et Marie Bashkirtseff qui

souvent capturent l'attention plus à cause du nom de leur auteur qu'à cause de leurs qualités artistiques ; mais il sera déçu par l'absence de Degas, de Camille Pissarro, d'Edouard Manet, de Rops, de Puvi de Chavannes. On peut trouver seulement une peinture de Gustave Moreau datant de 1865.

Fénéon termine son article avec l'humorisme habituel qui le caractérise : il pense qu'« un incendie assainissant le hangar luxembourgeois » serait le bien venu « si ne s'accumulaient là des documents indispensable » pour faire connaître « la bêtise » qui à caractérisé le « XIX^e siècle » à la postérité.

Plowert

Dans les quatre numéros de la revue *Le Symboliste* nous trouvons la rubrique « Parenthèses & Incidences » ; cette rubrique porte la signature « Plowert » et à ce sujet il est intéressant d'approfondir l'identité de notre mystérieux chroniqueur.

Jacques Plowert est un des personnages de *Les Demoiselles Goubert, mœurs de Paris*, écrit par Jean Moréas et Paul Adam et publié en 1886. Ce personnage est un voyageur commercial, qui manque de son bras gauche, dont le nom a été repris pour créer un fantomatique collaborateur de notre hebdomadaire.

Dans le passé il y avait la tendance à croire que ce pseudonyme cachait tout simplement l'identité de Paul Adam, mais des études plus récentes, en particulier ceux d'Evanghélia Staed¹⁵², prouvent que plusieurs auteurs utilisaient ce nom de plume et que, pour ce qui concerne notre rubrique, il s'agit bien « d'une rédaction à plusieurs » à laquelle participent, entre autres, sûrement Adam, Kahn, Fénéon et Moréas. Evanghélia Staed affirme que dans le premier numéro il est possible de distinguer cinq contributions différentes ; dans le deuxième, deux ; dans le troisième, cinq et dans le quatrième, trois.

« Parenthèses & Incidences »

Synthèse critique

La rubrique « Parenthèses & Incidences » est un espace consacré à la bataille verbale, où contrebattre les critiques négatives et hasardées de la presse contre le journal même et ses collaborateurs.

Comme nous l'avons déjà dit la critique officielle ne réserve pas un accueil favorable à la nouvelle école symboliste, les articles de l'époque sont le témoignage concret des débats quotidiens qui enflammaient la presse. Les objections principales qu'on soulève contre les Symbolistes concernent le caractère obscur et incompréhensible de leur poésie ; on ne perd jamais l'occasion pour se moquer de leurs théories et de leur littérature. Les rédacteurs du *Symboliste*, protégés par un pseudonyme, décident, à travers cette petite rubrique collective, de répondre à ces attaques multiples et de défendre leur identité en voulant prendre définitivement les distances des Décadents avec lesquels ils sont souvent confondus. Le langage qu'ils emploient dans ce contexte est souvent riche d'ironie et d'humour.

¹⁵² Cf. Evanghélia Staed, « Soixante et un mots de Gustave Kahn, recueillis par Jacques Plowert » dans *Gustave Kahn (1859 – 1936)*, études réunies par Sophie Basch, Éditions classiques Garnier, Paris, 2009, p. 48-49.

Deux articles de cette rubrique font exception pour ce qui concerne leur sujet : l'un se propose de donner aux lecteurs des informations concernant Arthur Rimbaud dont on a perdu les traces près du canal de Suez pendant qu'il revenait de l'Asie ; l'autre concerne la description de la cérémonie officielle de l'inauguration d'un monument en hommage à Hector Berlioz.

Présentation analytique

« Parenthèses & Incidences » dans *Le Symboliste* du 7 octobre 1886

La première « Parenthèse » porte le titre « Les marchands de décadence » : l'auteur se propose d'expliquer encore une fois la différence entre les Symbolistes qui ont marqué une nouvelle étape dans l'histoire littéraire et tous ceux qui ont baissément profité de cette période de fervent débat pour semer des équivoques et en traire des avantages.

L'auteur souligne le fait que la publication de l'œuvre *Le Thé chez Miranda* a suscité « de longues et réitérées controverses » qui ont donné le prétexte pour ouvrir à nouveau le débat « à propos des théories émises par certains écrivains de la *Revue Indépendante* (1884-85) et de la *Vogue* ».

Ensuite il nous donne une liste détaillée de ces articles et de ces écrivains qui ont formulé en différentes manières, « les principes fondamentaux de l'évolution littéraire » dont *Le Symboliste* se fait ambassadeur.

Ces articles sont : « L'Esthétique scientifique » de Charles Henry et « Suggestion en Art » de Charles Vignier, parus dans la *Revue Contemporaine* en 1885 ; deux articles sur le Symbolisme signés par Jean Moréas parus respectivement dans le *XIX^e Siècle* au mois d'août 1885 et dans le *Figaro* le 18 septembre 1886 ; un article de Gustave Kahn publié dans l'*Événement* en début octobre et plusieurs notes bibliographiques de Félix Fénéon parues dans la *Revue Indépendante*.

Selon l'auteur, l'intérêt qui s'est développé autour de la nouvelle littérature a commencé à donner des profits au marché littéraire et a fini pour attirer « les industriels ordinaires de folioles de rive gauche » ; ainsi des « turlupins », des « bas-bleus », auxquels se sont ajoutés « quelques bons naïfs et des jouvenceaux aisés », ont profité de la situation et ont cherché de se mélanger aux véritables exposant du nouveau goût littéraire en engendrant une certaine confusion.

L'auteur, au nom des « convictions » et de la « moralité littéraire » qui caractérisent son groupe de collègues et lui-même tient à prendre les distances de ces profiteurs.

La deuxième « Parenthèse » porte le titre « Les voltes de M. Baju ». Il s'agit d'une critique ouverte aux comportements d'Anatole Baju, directeur de la revue *Le Décadent* et aussi d'une prise de distance de la rédaction de cette feuille.

Il paraît qu'Anatole Baju avait demandé à Gustave Kahn et à « ses amis », collaborateurs de la *Vogue*, de participer à la rédaction du *Décadent*. Gustave Kahn accepta mais seulement « à la condition que certains des collaborateurs ordinaires seraient exclus » puisqu'il ne voulait pas risquer d'être mélangé avec ces derniers. Donc Kahn et « ses amis » collaborèrent au n°23 du *Décadent*.

Malheureusement Baju, sans aucun respect pour l'accord pris avec Kahn, invita les écrivains précédemment exclus à se joindre à nouveau à la rédaction du numéro suivant.

Bien évidemment Kahn et ses collègues arrêtèrent immédiatement la collaboration et pour cette raison ils ne se sentent pas du tout concernés par ce journal.

La troisième « Parenthèse » porte le titre « Contumellies illustrées ».¹⁵³ Plowert entre en polémique avec un collègue de l'*Univers illustré* qui paraît considérer le « Manifeste » du Symbolisme de Moréas comme une expression théorique dont les Décadents sont les mandataires. Dans le texte il n'y a aucune mention du nom de ce chroniqueur mais nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'Anatole France puisque quelques lignes plus loin Plowert l'indique comme « le Gérome » et nous savons que Gérome était justement le pseudonyme employé par Anatole France, qui était d'ailleurs un collaborateur de l'*Univers illustré*.¹⁵⁴

Dans son article France montre le même mépris pour les Symbolistes et pour les Décadents et il voit dans le Symbolisme tout simplement un phénomène médiatique.

Plowert ouvre son article par la citation des mots adoptés par France vis-à-vis du Symbolisme et de Moréas dans l'article publié dans l'*Univers illustré* du 2 octobre 1886. Nous rapportons intégralement la citation pour l'analyser :

Les décadents ont fait parler d'eux ces temps derniers. Les aimables (?) jeunes hommes avaient délégué le décadent Jean Moréas au *Figaro* pour y faire une déclaration de principes.

La littérature décadente s'appellera désormais le Symbolisme, et l'école des décadents, école symbolique. *La presse toute entière à marché comme un seul homme* : le Symbolisme est grand et Moréas est son prophète.

Il est intéressant de souligner que Plowert définit « ces paroles saines et sagement devineresses » ; ceci signifierait admettre que l'école symboliste n'est qu'une évolution du Décadentisme et non pas un mouvement parallèle et indépendant.

¹⁵³ Le terme « contumellies » ou plus exactement contumélies, dérive du latin contumelia qui signifie injure.

¹⁵⁴ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 184-185.

Après ces mots, France poursuit en accusant « de pornographie le *Thé chez Miranda* et attribue un sonnet vaguement pervers à M. Moréas ».

Plowert part à l'attaque « des façons non moins surannées que malhonnêtes » qu'Anatole France a montré en cette circonstance : il s'en prend en particulier à son mauvais goût littéraire, il l'accuse d'être sensible seulement à une littérature médiocre, de consumer « sa provision de pastilles du sérail en l'honneur de Paul de Kock » ; et de s'extasier « devant l'éternel amoureux aspergé par les liquides des vases nocturnes, ou heurté brusquement d'un volet qui s'ouvre ». ¹⁵⁵

La quatrième « Parenthèse », qui porte le titre « Monsieur au-jour-le-jour », est une réaction à un article de Mermeix paru dans la *France* du 6 octobre. Nous précisons que Mermeix est tout simplement le pseudonyme adopté par le critique littéraire Gabriel Terrail, qui utilisait aussi le nom de Gabriel d'Encre. ¹⁵⁶

Dans ces lignes Plowert s'en prend à Mermeix, responsable d'une attaque contre la nouvelle littérature, et notamment contre Verlaine et Mallarmé, à l'origine -à son dire- d'un maniérisme linguistique outré. En même temps il s'en prend au *Décadent*, défini comme journal pseudo-symboliste dont le ton peut attirer les sarcasmes.

Et c'est avec ironie que Plowert fait remarquer au lecteur que Mermeix « eut toujours pour la langue française une sollicitude filiale » et ayant appris qu'au cours de 1886 cette « mère » avait été « victime » de plusieurs « attentats » qui ont fini par l'assassiner, il a cru nécessaire de s'engager à sa défense. Ainsi « ce Ballerich », dans son article a raconté ce « crime » et stigmatisé « deux des chefs, MM. Verlaine et Mallarmé ». ¹⁵⁷

La cause principale des accusations absurdes de Mermeix serait imputable aux articles qu'il avait lu dans *Le Décadent*, que Plowert définit « un tolichon journal pseudo-symboliste » qu'en réalité correspond bien à son titre.

L'auteur compare Mermeix à Albert Dubrujeaud, journaliste à l'*Echo de Paris* et écrivain de romans populaires, dont il n'est certainement pas un admirateur.

Pour finir il le traite de « retardataire gazetier départemental, confiné dans sa bourgade » puisque, d'après les jugements qu'il exprime dans son article, il semble ignorer complètement les

¹⁵⁵ Les « pastilles du sérail » étaient des pastilles emportées originellement de Constantinople qui répandaient une odeur agréable.

Paul de Kock est un romancier et auteur dramatique français né en 1793 et mort en 1871.

¹⁵⁶ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme*, cit., p. 182.

¹⁵⁷ Il est intéressant de remarquer la finesse du langage et des associations que Plowert utilise: il définit Mermeix un « Ballerich », empruntant le nom à une épisode qui avait donné de la matière aux faits divers de l'époque. Plus précisément, le 6 janvier 1885, les frères Ballerich, deux policiers, avaient attaqué la rédaction du journal le *Cri du peuple*, un quotidien politique et social.

articles parus au cours de l'année dans le *Figaro*, dans l'*Événement*, dans le *Cri*, dans le *Temps* et dans la *Justice*. Ces lectures auraient pu combler une petite partie de sa vaste « ignorance ».

La cinquième « Parenthèse » porte le titre « Schiomachie Limosine » : elle est une contre-attaque à l'article de Gustave Isambert paru dans la *République Française* du 3 octobre.

Dans l'article de la *République Française* Isambert montre son étonnement à propos des affinités que les Symbolistes prétendent avoir avec le style de Rabelais. Après une connaissance des œuvres de Rabelais qui date de trente ans il ne voit absolument pas où il pourrait avoir « patronné le Symbolisme ». Avec une profonde ironie il ajoute que son ami et collègue Arthur Ranc a suggéré de chercher un possible lien « dans le chapitre de l'Écolier limousin ».¹⁵⁸

Dans cet épisode, en effet, Pantagruel et ses compagnons font la rencontre de l'Escholier Limousin à Paris et Rabelais en profite pour se moquer du jargon prétentieux de ceux qui ont étudié à la Sorbonne et qui ont pris l'habitude de latiniser leur langue au point de devenir incompréhensibles. Exactement ce qu'on reproche aux Symbolistes.

La réponse de Plowert est sèche : il s'étonne à son tour qu'en trente ans Isambert n'ait pas cueilli le « caractère quidditativement symbolique » des œuvres de Rabelais.

Deuxièmement, il précise que dans l'épisode de l'Escholier limousin, Rabelais « se badelaurlait [...] de ses propres procédés en les exagérant, jovial » ; autrement dit il soutient que dans l'Escholier limousin Rabelais fournissait une sorte de parodie de son propre style littéraire.

Voici donc que Plowert propose une liste d'« obsolètes vocables » typiques du langage de Rabelais : « otacuste » dérive du grec et signifie prêter l'oreille à tout ce qui se dit pour en profiter et se faire délateur ; « hircin » ou hircin dérive de hircinus et signifie de bouc ; « astome » signifie sans bouche, « uranopète » signifie descendu du ciel ; « zythe » dérive de zythum qui signifie de la bière ; « péricharie » se trouve dans Rabelais qui parle de « Morts causées par péricharie »¹⁵⁹ ; « anagnoste » est un terme qui désigne un esclave qui faisait des lectures pendant les repas, chez les riches Romains ; « lucerne » signifie lampe, « flamivore » est un terme qui résulte introuvable mais d'après sa composition on pourrait penser qu'il concerne quelque chose qui mange la flamme ; « tenel » signifie très tendre, délicat ; « catégide » est un terme qui désigne un phénomène météorologique qui se manifeste pendant la tempête ; « agélaste » dérive du grec et signifie celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour ; « furt » signifie vol, larcin ; « hypernéphéliste » signifie contemplateur des choses célestes ; « acut » dérive du latin et signifie aigu ; « cranocolapte » dérive de krano et kolapto, signifie phalange (insecte) ; « manigoule » se retrouve dans *Le Quart livre* de Rabelais au chapitre LIX ; « compacture » signifie liaison, assemblage,

¹⁵⁸ Arthur Ranc ainsi que Gustave Isambert sont des journalistes et hommes politiques républicains.

¹⁵⁹ Cf. François Henri Stanislas de l'Aulnay, *Œuvres de F. Rabelais*, cit., p. 435.

union ; « spadonique » dérive du terme spado, en latin désigne l'eunuque ; « caprimulgue » ou tette chèvre est un oiseau nocturne que l'on dit tetter les chèvres la nuit ; « acamas » est un nom propre grec qui signifie infatigable.

Plowert espère trouver ces mots, à l'avenir, dans les articles d'Arthur Ranc publiés dans le *Voltaire*, le journal auquel il collabore.

« Parenthèses & Incidences » dans *Le Symboliste* du 15 octobre 1886

La première « Parenthèse » porte le titre « Belges ». Il s'agit d'un commentaire à plusieurs articles parus dans la revue l'*Art Moderne* de Bruxelles.

Premièrement Plowert critique un article, paru dans le numéro du 3 au 10 octobre, dont l'auteur, après la lecture du « Manifeste » de Moréas paru dans le *Figaro*, déclare : « Nous comprenons très imparfaitement. Infirmité sans doute. ». Plowert ne perd pas l'occasion pour accentuer la probable infirmité qui a causé le manque de compréhension des collègues belges, puisque l'article de Moréas « se maintenait volontairement dans les lignes générales, évitait la technicité, s'adressait au grand public », donc il n'était pas du tout obscur.

Deuxièmement Plowert se plaint de l'attitude de ses collègues « du Brabant » qui semblent s'étonner trop facilement.¹⁶⁰ En particulier il critique la petite rubrique qui porte le titre « Pathologie littéraire » où les rédacteurs de l'*Art Moderne* présentent des extraits d'œuvres considérées ésotériques. Dans le numéro du 3 octobre, cette rubrique publie le début du *Thé chez Miranda*, que les « adversaires » du *Symboliste* « savent par cœur pour l'avoir lu cent fois dans leurs feuilles » et en plus « un fragment des *Illuminations* », qui porte le titre *Mouvement* et qui propose des « images » ordonnées par « une logique suprême ».

Selon Plowert les journalistes de l'*Art Moderne* sont des « écrivains érudits et intelligents » mais malheureusement ils se montrent trop naïfs en persistant à croire « à la réalité des choses » dans un sens objectif, leur attitude serait capable d'affliger le personnage d'Apollonius de *La Tentation de saint Antoine*¹⁶¹

Troisièmement Plowert critique l'article paru dans le numéro du 10 au 17 octobre 1886 de l'*Art moderne*. Son auteur s'inspire d'un article « baveux », paru dans l'*Evénement* du 3 octobre,

¹⁶⁰ Le Brabant est une région de la Belgique.

¹⁶¹ *La Tentation de saint Antoine* (1874) est un poème en prose de Gustave Flaubert auquel l'auteur a travaillé pendant une bonne partie de sa vie en établissant trois versions successives. Dans ce texte, la foi d'Antoine est toujours minée par la raison. Il dialogue avec des apparitions successives, il évoque les souvenirs de son passé et il connaît à nouveau les tentations du démon qui, sous le nom de la science, lui dévoile les secrets de l'univers, mais pour finir, dans le disque du soleil, le visage du Christ dans toute sa puissance lui apparaît. Dans ce contexte le personnage d'Apollonius, qui était un philosophe neopythagoricien vécu entre le 16 ap. J.-C. et le 97 ou 98 ap. J.-C., est considéré comme une sorte d'imposteur qui veut se comparer à la grandeur du Christ ; mais malgré ses tentatives il n'arrive pas à duper Antoine.

signé Paul de Bart, pour diriger une nouvelle critique contre les théories symbolistes ; en particulier contre celles définies par Moréas dans le « Manifeste » du *Figaro* et par Kahn dans l'article « Réponse des symbolistes », paru dans l'*Evénement* du 28 septembre, où Kahn donne quelques précisions techniques sur la forme du nouveau vers symboliste.

Plowert profite pour préciser à ce journaliste qui se laisse influencer par « de telles follicules déliquescentes » comme l'*Evénement*, que cette sorte de presse souvent utilise des expédients trompeurs: entre autre elle présente « comme œuvres inédites de vieilles pages de MM. Mallarmé, d'Aurevilly etc. » pour faire croire à ses lecteurs de compter ces auteurs parmi les collaborateurs.

Pour finir Plowert commente la critique que le journaliste belge fait au poème *Après le déluge* qui se trouve en ouverture des *Illumination* d'Arthur Rimbaud : le collègue belge se demande si cette nouvelle poésie est le produit de « folie ou fumisterie » ; mais il arrive à la conclusion qu'il s'agit « plutôt <de> fumisterie » et il souligne la nécessité d'être toujours attentif aux artistes qui, à cette époque, semblent éprouver un grand plaisir à « se moquer [...] de ce public » qu'ils considèrent « odieux ».

Plowert conclut en ton humoristique en précisant aux journalistes de l'*Art Moderne* que Rimbaud n'a sûrement pas écrit les *Illuminations* pour se moquer d'eux.

La deuxième « Parenthèse » porte le titre « Equivoques » et se propose de donner une réponse à deux articles de presse récents qui, bien évidemment, se sont joints aux polémiques persistantes contre le Symbolisme.

Le premier de ces deux articles a paru dans le *Voltaire* et il est signé Auguste Germain, le deuxième a paru dans l'*Evénement* et il est signé Félicien Champsaur.

Les deux articles félicitent Moréas et Adam mais ensuite les affirmations des auteurs « s'écartent de toute littérature et [...] frisent la calomnie ».

Auguste Germain semble être dépourvu de ses propres opinions et donc se limite à « rééditer les antiques inepties » racontées sur les Symbolistes dans les deux dernières années, « par de taulpetiers scribes »¹⁶². Malgré cette fâcheuse attitude, Plowert décide de le pardonner puisqu'il attribue ce comportement au jeune âge du journaliste.

Au contraire Champsaur résulte impardonnable ; ce « goffe et talvassier chroniquant » qui s'empare des idées des autres et « arrive toujours mauvais dernier » a une attitude vraiment déplorable.¹⁶³

¹⁶²« Taulpetiers » est une expression empruntée à Rabelais qu'il utilise pour définir des moines calomniateurs qui étaient enfermés comme des taupes. (François Rabelais, *Le Tiers livre*, chapitre XLVIII).

¹⁶³ « Talvassier » est une expression empruntée à Rabelais qui désigne un grand parleur qui se montre hardi seulement quand il est en sûreté et hors danger.

Premièrement Champseur est critiqué pour avoir repris la plaisanterie de l'article de Gustave Isambert publié dans la *République Française* du 3 octobre, où on déclarait que le seul lien existant entre Rabelais et les Symbolistes était peut-être le passage de l'Escholier Limosin, à laquelle Plowert avait déjà donné une réponse, et en avoir fait un article sans aucune originalité. Ensuite il est accusé d'avoir dépassé les limites pour avoir ajouté à son article des commentaires à propos du « spectacle répugnant » auquel on assiste dans les « brasseries » fréquentées par les Symbolistes.

Plowert, sans hésiter, répond à « l'hydropathe et montmartrais » Félicien Champsaur que les Symbolistes ne sont pas des habitués des brasseries, en tout cas ils ne fréquentent pas les mêmes brasseries que Champsaur, où il doit sans doute avoir assisté aux spectacles répugnants dont il parlait dans son article.

« Parenthèses & Incidences » dans *Le Symboliste* du 22 octobre 1886

La première « Parenthèse » porte le titre « Débats politiques, - mais littéraires ? ».

Elle constitue le commentaire d'un article paru dans le *Journal des Débats* du 13 octobre, signé par le journaliste Hallais, qui présente « un récent dictionnaire de biographies fantaisistes sur l'invasion de Paris par les Helvètes ».

D'après l'article provocateur, il paraît que les Helvètes, dès leur arrivée dans la capitale, ont tout de suite fait la rencontre d'« un petit groupe de farceurs et de badauds » qui perdaient leur temps « à traduire les dernières poésies de M. Stéphane Mallarmé » ; malheureusement seulement peu de monde avait « la chance de connaître les ressources de la langue française » au niveau de « l'excellent écrivain » suisse Edouard Rod.¹⁶⁴

Pour défendre la langue du symbole de cette attaque, Plowert, comme d'habitude, a recours à son humorisme: il constate que « le *Journal des Débats* n'est pas polyglotte », il se limite à comprendre et goûter « le dialecte de la Corraterie », donc il ne peut pas connaître les magnifiques ressources de la langue française, employée par les Symbolistes.¹⁶⁵

La deuxième « Parenthèse » porte le titre « À Bruxelles ». Dans cet espace Plowert fournit les extraits d'un article paru dans le numéro du 17 au 24 octobre de la revue *l'Art moderne*, sous la rubrique « Les Visionnaires », signé par Edmond Picard.

¹⁶⁴ Edouard Rod, né à Nyon, en Suisse, en 1857 et mort à Grasse, en France, en 1910, est un critique littéraire, journaliste, écrivain et membre de la Société de Belles Lettres, société suisse d'étudiants. En 1878 il arrive à Paris et il écrit des romans naturalistes inspirés de Zola ; en 1884 il devient rédacteur en chef et éditeur de la *Revue contemporaine*. Il collabore à plusieurs périodiques comme la *Revue réaliste*, *Le Figaro*, *le Journal des débats*, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue wagnérienne* et, en Suisse, à la *Semaine littéraire*.

¹⁶⁵ La Corraterie est un quartier de Genève où anciennement s'étaient fixé des hommes qui ne jouissaient pas de tous les droits des citoyens de la ville et qui étaient soumis à la corvée qu'on appelait corraterii.

Plowert choisit de publier des extraits sans les commenter et sans même pas corriger « les erreurs de citation » ; mais il ne peut pas s'empêcher de faire quelques remarques pour les introduire : il souligne le fait que la revue, malgré l'impression d'une « compréhension croissante », propose « toujours le même article » au sujet des théories symboliste en le positionnant dans des rubriques différentes.

Après ce préambule voilà une succession d'idées tirées directement de l'article de Picard : premièrement Picard affirme que la « réforme » symboliste trouve son plus grand « obstacle » dans « cette queue exécutée par M. Kahn et M. Moréas » ; celle-ci « met les lettrés en défiance et fournit aux adversaires un moyen facile de confondre tous les réformateurs », en particulier on n'arrive plus à faire la distinction entre les véritables « artistes » et les « insensés » avec des prétentions d'artistes.

Dans l'extrait suivant Picard cite l'idée exprimée par Moréas dans son « Manifeste » qui affirme que « l'art ne saurait chercher dans le monde extérieur qu'un point de départ très succinct » et la compare à l'affirmation de Mallarmé qui dit qu'« il y a dans l'idéal un aspect capable de servir de type », pour énoncer enfin la « formule abstraite » dans laquelle les deux poètes semblent résumer leur théorie : « Notre art est d'objectiver le subjectif (les conceptions propres du cerveau) au lieu de subjectiver l'objectif (le réel au sens ordinaire du mot) ».

Picard, à travers l'analyse des affirmations précitées, arrive donc à la conclusion que le Symbolisme se pose en antithèse « de l'art réaliste ou naturaliste » : cette dernière se propose de décrire « la nature vue à travers le tempérament » ou, pour mieux dire, la nature « vue à travers un cerveau » ; tandis que les Symbolistes se proposent de donner l'image du « cerveau vu à travers la nature, et même sans la nature ».

Donc Picard arrive à mieux comprendre la théorie symboliste en la comparant à la théorie naturaliste.

Picard trouve quand même étonnant la volonté de la « littérature symbolique » de se rattacher à Flaubert ainsi que le fait « la littérature réaliste ».

Ceci démontrerait la grandeur et l'« eclectisme » de Flaubert capable de produire des œuvres naturalistes comme *Madame Bovary* et des œuvres symbolique comme la *Tentation de saint Antoine*.

Malgré la comparaison précédente Picard préfère penser que le Naturalisme « se réclame » de l'œuvre *l'Education Sentimentale*, qui offre une certaine épaisseur littéraire, plutôt que « du roman feuilleton » *Madame Bovary*.

La troisième « Parenthèse » porte le titre « Encore Monsieur Rimbaud ».

En peu de lignes on prend l'occasion pour donner des nouvelles d'Arthur Rimbaud qui semble avoir mystérieusement disparu.

Dans le premier numéro du *Symboliste*, Félix Fénéon avait consacré un article à Rimbaud, présentant des extraits des *Illuminations* et donnant quelques renseignements fort imprécis sur le sort du poète : quelqu'un affirmait qu'il était mort, quelqu'un disait qu'il s'était établi en Asie, mais personne ne connaissait la réalité des faits.

À distance de quelques semaines les rédacteurs du *Symboliste* reçoivent des nouvelles au sujet d'Arthur Rimbaud qui ne dissipent pas les doutes mais apportent quand même quelques précisions.

Il paraît que Rimbaud était en train de revenir vers l'Europe, depuis l'Asie, en passant par Suez. Malheureusement il tomba malade et, arrivé à la ville d'Aden, « un négociant français », un certain « M. Bardey », se prit charge de le soigner et ensuite « l'envoya trafiquer chez les Soudanais, à Harrar ».¹⁶⁶ À cause des conflits éclatés au Soudan, la plupart des « Européens habitant Harrar » décida de se déplacer dans des lieux plus sûrs. C'est exactement ici qu'on perd les traces de Rimbaud : personne ne sait s'il fait partie des européens qui se sont déplacés ou bien s'il fait partie de ceux qui sont restés à Harrar et qui furent massacrés par les hommes « d'Osman-Digma ».

La rédaction du *Symboliste* préoccupée pour l'ami Rimbaud s'est adressée au négociant français Bardey pour avoir plus d'informations et ce dernier s'est engagé à donner des nouvelles « par cable ».

La quatrième « Parenthèse » n'a aucun titre, elle rapporte simplement des extraits d'un article paru quelques jours auparavant dans l'*Illustration*.

L'article de l'*Illustration* débute avec un proclame officiel qui annonce la naissance du groupe littéraire des Symbolistes et en particulier la fondation du *Symboliste*, « leur gazette officielle » ; mais à ces quelques lignes faussement magnanimes, suivent des commentaires venimeux : l'auteur de l'article se demande si ces « productions extraordinaires » sont la conséquence d'une humanité qui est en train de devenir « bête ou malade ». Il suppose que le grand psychiatre Legrand du Saulle, devant une telle manifestation, « aurait dit que le cerveau de l'homme moderne subit on ne sait quelle modification ».¹⁶⁷

¹⁶⁶ Aden est une ville qui se trouve dans l'actuel Yémen et Harrar est une ville qui se trouve au centre de l'Abyssinie. L'Abyssinie est l'ancien nom de l'Éthiopie, qui, à l'époque, comprenait : l'Erythrée, la Somalie, une partie du Soudan et de la Nubie. Ces deux villes sont assez proches l'une de l'autre, elles sont séparées par le canal de Suez.

¹⁶⁷ Henri Legrand du Saulle est un psychiatre français né en 1830 et mort en mai 1886, quelques mois avant la naissance du *Symboliste*.

L'auteur continue en exprimant sa perplexité pour l'avenir : il craint une probable « influence » du Symbolisme « étant donné le goût extrême de tous nos modernes pour l'excentricité ».

L'auteur de ces lignes cache son identité sous le pseudonyme de Rastignac, empruntant ce nom au personnage romanesque Eugène de Rastignac d'Honoré de Balzac dont les aventures débutent dans le *Père Goriot* et dont l'évolution va se poursuivre dans un nombre considérable de romans qui constituent la *Comédie humaine*.

Plowert, faisant recours à son sens de la repartie habituel, ne se laisse pas prendre au piège et il s'exclame : « Oh ! Rastignacorama, dirait Vautrin », faisant allusion à un épisode du *Père Goriot* où Rastignac a une conversation animé avec Vautrin, qui l'appelle ironiquement « Marquis de Rastignacorama. »¹⁶⁸

La cinquième « Parenthèse » aussi est sans titre, elle informe les lecteurs qu'il a été installé « à Paris, entre un bouillon de peintres et un café parnassien » un monument d'un « joli Berlioz au pupitre » pour rendre hommage à ce musicien.¹⁶⁹ Une grande foule était présente à la cérémonie officielle. Ernest Reyer, ami du musicien, a prononcé un discours touchant, Edouard Dujardin, directeur de la *Revue Indépendante*, participait à titre tout à fait exceptionnel, tandis que « M. Wolff n'assistait pas ».¹⁷⁰

Après le discours de Reyer on a déclamé les « vers éloquentes » écrits par le poète Charles Grandmougin qui ont été « le coup d'encensoir » du musicien « romantique ».

Cette cérémonie a été l'occasion pour faire une « réclame heureuse » aux « concerts du Châtelet » qui profitent du défunt Berlioz pour « massacrer Wagner » et elle a été aussi « la belle occasion de croix et de parade pour le disciple qui n'est pas élève »¹⁷¹

¹⁶⁸ Vautrin est un personnage qui apparaît dans quatre romans de la *Comédie humaine* ; dans le *Père Goriot* il a environ quarante ans, il est un ancien forçat, qui cache son vrai nom Jacques Colin sous différents pseudonymes, entre autres Vautrin, pour fuir à la loi.

¹⁶⁹ Le 17 octobre 1886 eut lieu l'inauguration de la statue d'Hector Berlioz au Square Vintimille (devenu ensuite Square Berlioz). Ce musicien et écrivain, né en 1803 et mort en 1869, fut considéré comme un romantique malgré son souhait d'être défini plutôt comme un classique. Il fut énormément contesté de son vivant, mais après son décès un groupe d'amis et admirateurs, parmi lesquels on peut compter des journalistes, des écrivains, des musiciens et des membres de l'Académie des beaux-arts, constitua un comité pour obtenir une reconnaissance à son talent. Ainsi dix-sept ans après sa mort on décida de le commémorer avec un somptueux monument.

¹⁷⁰ Ce « M. Wolff » est, fort probablement, le compositeur autrichien Hugo Wolf, critique musical de l'hebdomadaire *Wiener Salonblatt*.

¹⁷¹ L'affirmation « le disciple qui n'est pas élève » est directement reprise du discours officiel prononcé par Ernest Reyer lors de la cérémonie d'inauguration du monument. Un passage du discours de Reyer précise : « Berlioz n'a pas fait d'élèves, mais il a eu des disciples. Nous sommes de ceux-là. Et s'il ne nous a pas été donné de suivre ses leçons, s'il ne nous a rien enseigné, du moins nous a-t-il beaucoup appris. Il nous a appris à connaître les chefs-d'œuvre et à honorer le grand art ».

Pour conclure Plowert exprime son souhait : maintenant que Berlioz a été suffisamment célébré, il pense qu'il serait préférable de jouer ses compositions dramatiques plutôt que de continuer à parler de lui comme d'un martyr.¹⁷²

« Parenthèses & Incidences » dans *Le Symboliste* du 30 octobre 1886.

La première « Parenthèse » porte le titre « Renseignements ».

Il s'agit de quelques lignes en réponse à un article paru dans la *République Française* du 24 octobre.

Plowert d'abord rapporte un petit extrait de cet article : « j'imagine que dans le privé, M. Mallarmé dit comme un autre : Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit »<sic>. Après quelques points de suspension l'extrait continue : « M. Sarrien et ses subordonnés ont été traités par les grévistes comme Boileau lui-même ne le serait pas par M. Mallarmé ».¹⁷³

Plowert, toujours ironique, tient à corriger « les renseignements erronés » fournis par ce journal : premièrement il précise que la domestique de M. Mallarmé travaille seulement jusqu'à quatre heures ; en plus, elle ne s'appelle pas Nicole et aucun membre de la famille de Mallarmé ne porte ce nom. Ensuite il ajoute que Mallarmé met lui-même ses pantoufles, sans besoin d'être aidé par des serviteurs, et avec la même « main qui écrit l'*Hommage à Wagner* » il met son bonnet de nuit, mais seulement quand il est enrhumé. Pour finir, il ne déteste pas Boileau autant que cet article voudrait le faire croire.

La deuxième « Parenthèse » porte le titre « Le vocabulaire de M. Mermeix ».

Dans ces quelques lignes Plowert répond à la rubrique de Mermeix ou Gabriel Terrail, « Paris au jour le jour », parue dans la *France* du 24 octobre.

Ce numéro de la rubrique était consacré aux Symbolistes, en particulier, on y citait « le début et la conclusion de « Peintures », l'article de Moréas paru dans *Le Symboliste* du 22 octobre et on s'étonnait « d'y trouver telles louanges » à Félix Fénéon et à son œuvre *Les Impressionnistes en 1886* puisque, selon Mermeix, Fénéon « écrit avec assez de simplicité » et son « style ne rappelle que par des scories volontairement semées ici et là, celui des décadents ».

Plowert trouve cette critique très dure et il ne perd pas l'occasion de contrebattre.

¹⁷² Le discours de Reyer en effet met en relief un Berlioz complètement incompris de son vivant qui a dû attendre la mort pour recevoir les appréciations qu'il méritait.

¹⁷³ Jean Marie Ferdinand Sarrien, né le 15 octobre 1840 et mort le 28 novembre 1815, est un avocat et homme politique français. Ce radical modéré, du 7 janvier 1886 au 3 décembre 1886, est ministre de l'Intérieur dans le gouvernement Charles de Freycinet ; dans cette période, le gouvernement réprime très durement la grande grève des mineurs de Decazeville qui protestaient à cause des réductions successives des salaires.

Premièrement il informe Mermeix que ses collègues et lui même s'autorisent l'usage de « quelque inusité mot » parce qu'ils ont la « haine de la périphrase et du délayage » et non pas « dans le dessein méchant de dévoyer l'érudition » de leur « si spirituel confrère ».

Ensuite Plowert met en évidence l'importance de « constamment revivifier la phrase par des préparations martiales et accuser par des mots nouveaux son relief persistant » puisqu'il estime que les mots subissent le même sort que les monnaies : « au frottement de circulation [...] s'efface l'effigie de l'objet représenté ». Selon Plowert, un lecteur moyen arrive à lire « trois fois une page des écrivains qu'aime M. Mermeix » sans s'apercevoir « d'avoir rien lu ».

Plus loin Plowert rapporte un autre petit extrait de l'article de Mermeix au sujet de Moréas : « Il y a cinq ou six ans, M. Moréas était un très gentil garçon, poli avec les hommes et galant avec les femmes. Il était beau ». L'espoir de Mermeix est que le Symbolisme n'ait pas changé ce garçon.

Plowert à ce propos informe les lecteurs qu'il s'arrêtera là avec son commentaire puisqu'il n'a aucune envie de suivre ce « sympathique courriériste » dans ce « reportage physiologique ».

La troisième « Parenthèse » porte le titre « Météorologie ».

Il s'agit de la réponse au commentaire d'Anatole France, paru dans le *Temps* du 24 octobre, suite à la publication des informations à propos d'Arthur Rimbaud dans *Le Symboliste* du 22 octobre.

Dans ce « vaste pluviomètre » qui est le *Temps* Anatole France « verse » ses critiques : tout d'abord il s'étonne sur les « incertitudes » qui règnent autour de la destinée d'Arthur Rimbaud.

Anatole France compare la vie de Rimbaud, entremêlée de récits fabuleux, à celle d'Orphée, le héros de la mythologie grecque, fils du roi de Thrace Oeagre et de la muse Calliope.

Avec une note de sarcasme France se réjouit puisque même « si les véritables œuvres d'Orphée sont perdues », on a la chance de faire connaissance de celles de Rimbaud, récemment publiées.

Sur ce point France avance un commentaire malicieux : il ne croit pas entièrement que les *Illuminations* aient été « inédites jusqu'à ces derniers jours ».

Pour ce qui le concerne, France admet que, jusqu'à présent, un seul vers de Rimbaud lui était connu : « Avec l'assentiment des grands héliotropes ».

Ce vers est tiré du poème *Oraison du soir* qui remonte probablement à 1871, et qui montre déjà le goût provocateur de Rimbaud : en effet il frise presque le ton blasphème, puisqu'il donne le titre d'*Oraison* à un poème qui a comme sujet son habitude, typique des buveurs qui passent les soirées dans les cafés, d'aller uriner sur les murs en arrosant les « grands héliotropes ».

France poursuit en ton humoristique, il avoue que « ce seul vers » le faisait croire que Rimbaud exprimait « un symbolisme transcendant » et ensuite, la publication des *Illuminations* lui a dissipé tous les doutes à ce sujet.

Avec un ton moqueur il ajoute qu'on ne peut plus avoir de doutes sur le fait que « M. Arthur Rimbaud a fixé la prose de l'avenir », et il ajoute : « Le Symbolisme a trouvé son Pascal » établissant une comparaison entre Rimbaud et la littérature d'un côté et Pascal et la science de l'autre.

Ensuite il invite les lecteurs à en juger eux-mêmes et il cite encore un vers comme exemple pour montrer, ironiquement, la grandeur de la poésie de Rimbaud : « Ce soir, à Circeto des hautes glaces », tiré du poème en prose *Dévotion* qui fait partie des *Illuminations*.

Plus loin France cite la phrase qui conclut l'article de Félix Fénéon paru dans le premier numéro du *Symboliste* qui définit l'œuvre de Rimbaud « hors de toute littérature et probablement supérieure à toute » et il emprunte une phrase de Rousseau pour tirer ses propres conclusions : « Il est, pour ainsi dire, des épidémies d'esprit qui gagnent les hommes de proche en proche comme une espèce de contagion », donc selon France le Symbolisme ne serait qu'une maladie contagieuse.

Plowert profite pour retourner cette affirmation contre France : il insinue que peut-être France est victime d'une contagion puisque « il entra au Temps critique délicat et avisé » mais le contact avec les collègues Jules Claretie et Edmond Schérer semble avoir éclipsé ces qualités.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Jules Arsène Arnaud Claretie, né en 1840 et mort en 1913, est un romancier et auteur dramatique, historien, chroniqueur de la vie parisienne et collaborateur de plusieurs journaux, entre autres le *Figaro* et le *Temps*. Edmond Henri Adolphe Scherer, né en 1815 et mort en 1889, est un critique littéraire, théologien et homme politique, collaborateur du *Temps*.

Jules Laforgue

Au moment où *Le Symboliste* est publié, Jules Laforgue vient de quitter son travail de lecteur auprès de l'impératrice allemande Augusta de Saxe-Weimar-Eisenach et de rencontrer une jeune anglaise qui deviendra sa femme.¹⁷⁵ Il s'engage à collaborer à cette feuille où nous pouvons lire trois textes, ou, comme les définit l'avis de la rédaction, trois « essais sur l'art » qui portent sa signature.

« Bobo »

Synthèse critique

«Bobo» est publié dans le deuxième numéro de la revue.¹⁷⁶

Dans ces lignes, qui mélangent la poésie et la prose, Laforgue traite un sujet qui lui est cher : l'inévitable opposition entre les sexes.¹⁷⁷ Cette réflexion rentre dans un cadre plus vaste qui conduit le poète à s'interroger sur le sens de la vie. Bien évidemment ses conclusions sont chargées d'un profond pessimisme accentué par l'influence qu'il reçoit des conceptions philosophiques de Schopenhauer et surtout de Hartmann.¹⁷⁸

Puisque la vie humaine lui semble complètement insensée, la seule chose qui lui reste à faire est de traduire en « poésies fugitives » sa mélancolie et sa résignation.

Présentation analytique

Le texte de Laforgue débute par la description de paysages très différents entre eux qui lui rappellent, peut-être, des endroits connus, puisque depuis son enfance il a été accoutumé aux déplacements et au voyage : « Une capitale créole, où jamais de neige, jamais de patinage ; mais quelles romances d'exil d'après-midi ! » ; ensuite une « capitale boueuse du nord » mouillée par la pluie, située « au bord de la mer d'où Hamlet raille les mouettes inapprivoisables » ; plus loin il parle d'« une capitale dans le sable » caractérisée par « un vent furieusement indiscipliné protestant contre la discipline des administrations bien rangées » ; après il décrit l'image de « trois béatifiques Rembrandt agonisant sous des lèpres ambrées en un musée grec dont les acrotères exactes sont

¹⁷⁵ En 1886 Jules Laforgue quitte son poste de lecteur qui recouvrait depuis 1881 et en même temps il rencontre la jeune anglaise Leah Lee qu'il épousera à Londres le 31 décembre ; après le mariage il viendra s'établir à Paris jusqu'au 20 août 1887, date de son décès.

¹⁷⁶ *Le Symboliste* du 15 octobre 1886.

¹⁷⁷ Le thème de l'opposition entre les sexes est aussi traité dans la section « Notes Sur la Femme » de l'œuvre de Laforgue *Mélanges Posthumes*, présentation de Philippe Bonnefis, Genève, Slatkine, 1979.

¹⁷⁸ Cf. Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 25.

souillées par des corbeaux de passage ». ¹⁷⁹ À suivre on a une « capitale petit Paris, affiches de Chéret, café dans des verres, brillants pourboires dans l'air » qui donne une sensation de « vide absolu mais désarmant ». ¹⁸⁰ Enfin on trouve Paris qui est définie comme « une salade d'arrondissements » : le poète, avec un ton mélancolique, souligne la monotonie et l'inutilité de la vie qu'on y mène : dans cette ville on assiste à des « consommations divines et humaines », on y trouve « cent sociétés de prévoyance ; mais nulle opération de vie définitive, nuls signaux dans le ciel ».

Pour finir on passe à admirer la mer, « la mer sans capitales, la mer bleue et printanière des derniers beaux jours » et de loin, « accoudé à un vieux canon, tout au bout de la jetée, dont les poutres sont gravées de noms de lascars d'un couteau qui put faire des besognes plus exotiques », on aperçoit un « beau et confortable bateau qui met trente-cinq minutes à s'effacer dans la gloire de l'horizon ».

Laforgue, presque en soupirant, s'exclame : « Ah, jeune fille, douleur, vieillesse ! », et tout de suite son attention est attirée par le son de l'Angélus qui l'amène à réfléchir sur l'existence : il se définit comme un « solitaire amputé » qui reste indifférent au son des cloches qui ont accompagné « le mariage ou l'enterrement de frères » dans la journée, presque à signifier la banalité routinière et l'inutilité d'une existence qui nous accompagne inexorablement à la mort.

Son indifférence devient encore plus aiguë quand « Sur une baraque de la gare » il remarque le panneau « Pompe à incendie » qui témoigne du concret et du quotidien : Laforgue admet que même un incendie qui brûlerait tout le laisserait impassible. Il affirme qu'au cas où un incendie devrait se déclarer, son « chat n'en perdra pas une caresse de sa main inhumaine ».

Dans sa réflexion il revient à considérer les paysages « les côtes de France, et les ouvrages de défense maritime, et les dunes », une variété de paysages qui offre un cadre naturel à une humanité impuissante et résignée.

Ces pensées le conduisent à un instant poétique : il abandonne pour un moment la prose pour introduire quelques vers de réflexion intime sur sa propre existence :

J'aurai passé dans cette vie,
Tel un corbeau au-dessus des villes,
Car je me méfie
Des idylles ;
Dans cette vie, j'aurai passé
Comme un insensé qui se méfie.
J'aurai passé, cadennassé.

¹⁷⁹ Les acrotères sont des éléments d'architecture qu'on retrouve dans les temples grecs. Il s'agit de socles soutenant des ornements, positionnés au sommet ou aux deux extrémités d'un fronton.

¹⁸⁰ Jules Chéret, né en 1836 et mort en 1932, est un artiste peintre et lithographe français, maître dans l'art de l'affiche.

Le poète pense que la seule chose qui lui reste c'est « le piano, le piano chez soi ; et quelques poésies fugitives ».

Après avoir fourni ce cadre pessimiste de l'existence humaine Laforgue introduit une réflexion concernant l'opposition des sexes, comme nous l'avons déjà annoncé : selon le poète la femme est la « compagne » de l'homme mais d'une nature tout à fait différente. Elle est « un être bien brave, quotidien » et surtout « bien terrestre » qui ne s'est « jamais tourmentée d'au-delà, créé des religions consolatrices de la mort, comme l'a fait l'homme ».

Laforgue en profite pour introduire une petite strophe au sujet de la femme qui éclaire davantage son idée d'un univers féminin très peu spirituel et bien lié à la vie terrestre :

O femme de la terre,
Tu as ton dieu dans ta couche,
Mais lui a dû s'en faire,
Et si loin de sa bouche !

Cette strophe, avec quelques variations, se retrouve dans le poème *L'aurore promise* qui fait partie du recueil *Des Fleurs de bonne volonté* publié posthume en 1890.

Le poète pense que la femme est un « associé » de l'homme, normalement considéré comme appartenant au « sexe fort », et il est persuadé que les hommes devraient s'occuper des femmes seulement dans le « moment de l'amour » puisque en réalité l'association de ces deux sexes est vouée tout simplement à la reproduction. Malheureusement l'homme, qui a toujours eu le besoin d'idéaliser son vécu, « a été poussé à vouloir des mondes et des dieux dans la demi-heure de l'amour » ; il ne s'est pas contenté d'accepter la réalité des choses et, pour ceci, il a eu recours à des expédients tels que la création de « gynécée, chevalerie, salon », il a « tout fouillé, tout inventé, et corrompu ses religions » pour donner une signification plus spirituelle à la rencontre des deux sexes.

Cette attitude masculine n'a fait que marquer une profonde différence entre l'homme et la femme : les hommes ont permis que la femme reste « dans la paresse, le miroir, l'esclavage, sans autre occupation que son sexe, sa seule arme et monnaie ».

Depuis le temps que cette séparation entre l'homme et la femme s'est produite, la femme a « hypertrophié son sexe » : le concept d'humanité s'est évolué en concept de « Féminin » et de « Masculin ».

Laforgue reconnaît que la cause de cette séparation ne peut pas être attribuée à la femme et pour ceci il s'exclame : « Ah ! Jeunes filles, je vous pardonne de n'être pas de bonne guerre avec nous ».

Il constate que l'homme a laissé sa « petite sœur humaine faire humanité à part » et maintenant il en paye les conséquences.

Il pense que tout ce que la femme peut donner à l'homme consiste simplement dans la vie sexuelle indispensable à la reproduction : elle s'efforce toujours de se rendre plus attrayante pour stimuler les intérêts de l'homme « chaque an, chaque saison, une mode, une coiffure [...] renouvellent ses appâts d'idéal » et surtout elle semble s'amuser à faire souffrir les génies « pour leur faire donner des chefs-d'œuvre qui la renouvellent aussi, la retransfigurent et alimentent la banque de la loterie ».

Selon Laforgue cette opposition entre les deux sexes est responsable d'avoir « conduit l'homme, seul chargé de l'Histoire humaine. [...] au Pessimisme » et il cite une expression attribuée à Victor Hugo qui définissait le Pessimisme « Philloxera du Progrès ».¹⁸¹

L'auteur définit l'Histoire humaine « une histoire boiteuse » puisque, comme il l'affirme, elle a été écrite sans la participation de la femme qui est toujours restée à l'écart.

La conclusion de Laforgue semble supposer une victoire de la femme « petit être brave, quotidien et bel et bien terrestre », sur l'homme puisque « l'Homme est mort avec ses dieux ».

Ceci semble être, dans un sens général, une déclaration de victoire du matériel sur l'idéal, du naturel sur l'intellectuel.

En tout cas selon le poète c'est « Eve qui va sauver le monde ». Les rôles des deux sexes semblent être bien définis dans la pensée de Laforgue : « l'Homme s'occupera désormais des arts et des intuitions scientifiques » tandis que la Femme, bien plus terrestre et pratique, « fera le ménage de la Planète (sciences, industries, catalogues, propreté, caresses hygiéniques) ».

Au poète ne reste que « le piano chez soi, et les poésies fugitives » pour exprimer son état d'âme mélancolique et dépouillé de toute illusion.

« À propos d'Hamlet »

Synthèse critique

« À propos d'Hamlet » est publié dans le troisième numéro du *Symboliste* paru le 22 octobre 1886, ce mélange de prose et vers met en scène une rencontre fantomatique entre Laforgue et Hamlet : Laforgue partage avec le lecteur le souvenir de son séjour au Danemark remontant au début du mois de janvier 1886, en particulier il se souvient du jour du premier janvier quand, en fin d'après-midi, il décide de faire une promenade solitaire sur la plage d'Elseneur.

Ces lieux, cadre géographique de la tragédie shakespearienne *Hamlet*, absorbent entièrement l'âme du poète à cause de leur pouvoir suggestif. Laforgue rêve d'un hypothétique entretien entre le

¹⁸¹ Le Philloxera ou mieux Phylloxéra est un insecte homoptère qui attaque la vigne ; cet insecte fut responsable de la crise du vignoble en Europe vers 1863.

spectre du personnage d'Hamlet et lui-même : l'échange qui se passe entre les deux est l'occasion, entre autre, pour une petite dissertation philosophique à propos de l'existence humaine, qui met en relief la pensée de Laforgue toujours parsemée de pessimisme.

Présentation analytique

Laforgue commence son texte par le souvenir de son voyage au Danemark, « loin de Paris, loin de la langue française » dont, il précise, « la santé lui est bien chère », loin de la vie mondaine, « loin des Belles-Lettres et loin des Beaux-Arts ». Le matin du premier janvier il est encore à Copenhague, la ville est animée par une atmosphère de fête malgré la pluie qui tombe « à verse » depuis des jours.

Le poète ne peut pas quitter le pays sans avoir visité la plage d'Elsenuer où il espère rencontrer le « seigneur Hamlet de shakespearienne mémoire ».

Il se retrouve tout seul sur la plage et en se promenant il admire « cette mer dont les flots monotones ont assurément inspiré à Hamlet cette épitaphe sur l'Histoire Humaine : “Des mots, des mots, des mots” ». ¹⁸² Le paysage semble imbibé d'une certaine tristesse de fond suggérée par la description fournie par l'auteur : « la plage était déserte sous la pluie, la mer mélancolique comme aux plus mauvais jours, les mouettes vauaient à leurs affaires ».

Finalement « vers cinq heures du soir, à force de siffler dans le vent le motif vainqueur (mais sur un ton triste) du Siegfried de Wagner » le poète réussit à évoquer le fantôme de « l'infortuné prince ». ¹⁸³

Hamlet lui apparaît : il semble avoir « toujours son âge psychologique, trente ans », il est « rasé comme un acteur heureusement doué d'une maladie de foie », habillé en noir, « coiffé d'une toque, ganté de peau de Suède ».

L'auteur souligne qu'Hamlet le reconnaît sans difficulté.

Le poète raconte au lecteur les détails de cette rencontre comme s'il parlait de la rencontre d'un vieil ami : tout d'abord il se renseigne sur l'état de santé d'Hamlet et ensuite les deux causent « des petits ennuis quotidiens, puis de choses et d'autres ».

Pour finir, « après un duo de muette rêverie en face de la mer une heure durant », Hamlet commence à interroger le poète et à partir de ce moment on assiste à un dialogue entre les deux, rapporté en style direct, qui fournit à Laforgue un escamotage pour exprimer ses jugements concernant plusieurs sujets.

¹⁸² Citation tirée de la tragédie *Hamlet* de Shakespeare. Pollonius demande à Hamlet : « Que lisez-vous Monseigneur ? » et Hamlet, déchirant son livre répond : « Des mots, des mots, des mots. »

¹⁸³ Cet expédient semble représenter une sorte d'histoire emboîtée dans une autre histoire: dans la tragédie shakespearienne le fantôme d'Hamlet père apparaît au jeune Hamlet tandis que dans le texte de Laforgue le fantôme du jeune Hamlet apparaît au poète.

Premièrement Hamlet demande au poète s'il a eu l'occasion de voir Irving jouer dans son rôle au théâtre ; le poète, qui s'adresse toujours à Hamlet lui donnant le titre d'Altesse comme il se convient avec un prince, se souvient d'avoir vu un *Hamlet* interprété par Irving à Berlin.¹⁸⁴

Le poète avoue n'avoir guère apprécié cette interprétation, puisque « cet Irving <était> trop dramatique, concentré dans son masque, se prenant trop au sérieux, ce qui ne fut assurément jamais le fait d'un homme distingué » tel que le prince Hamlet.

Donc selon l'auteur l'interprétation d'Irving n'était pas capable de représenter fidèlement le caractère d'Hamlet.

À peine le poète cite-t-il la ville de Berlin, qu'Hamlet semble assailli par une multitude de souvenirs : il se rappelle de son séjour en Allemagne quand il était étudiant à Wittemberg et aussi la légende de Faust, inspiratrice de nombreuses œuvres littéraires et artistiques.¹⁸⁵

Le fantôme d'Hamlet est décrit par Laforgue comme le fantôme d'un être humain plutôt que comme celui du protagoniste d'une pièce de théâtre. Ceci est évident si l'on considère qu'il utilise des éléments de la pièce pour lui créer des souvenirs comme par exemple celui des années d'études en Allemagne que nous venons de citer.

Le poète met en garde Hamlet : il lui avoue que l'Allemagne, qu'il nomme l'état « fausteux » puisque il s'agit de la patrie de Faust, a bien changé dans les dernières années, elle est devenue « un état de bien pauvre ou de trop riche ». Le changement, qui s'est produit en Allemagne selon Laforgue, semble être un changement d'ordre social puisque il affirme que « Les Allemands d'aujourd'hui ne sont plus pauvres et ne sont pas encore assez riches. Ils traversent la crise du Parvenu ». Fort probablement le changement social a eu des répercussions sur le théâtre qui a sans doute eu l'obligation de s'adapter au goût des nouveaux riches. En ton colloquial, utilisant un langage assez informel, il dit à son Altesse qu'il se ferait de « la mouvaie bile » s'il voyait Berlin à l'état actuel.

Hamlet alors se renseigne sur ce qui se passe à Paris et le poète le rassure : à Paris la « légende » d'*Hamlet* peut bien compter sur des estimateurs comme « Paul Bourget qui la cultive et l'aggrave, avec assez de correction cependant pour s'arrêter (feignant de se cabrer) devant le Nihilisme ».¹⁸⁶ On trouve aussi des estimateurs de la légende d'Hamlet de la portée d' « Arthur Rimbaud qui en est mort, après une série d'accès d'agonie dont a recueilli les merveilleux

¹⁸⁴ Henry Irving est un comédien britannique vécu entre 1838 et 1905.

¹⁸⁵ Nous rappelons que Faust est le protagoniste d'une légende populaire allemande qui est devenu par la suite le sujet de plusieurs œuvres. La première œuvre qui raconte la légende de Faust remonte à 1587, il s'agit d'un volume en prose écrit en allemand dont l'auteur est toujours resté anonyme, ensuite en 1600 Marlowe écrit une pièce sur le même sujet, mais sans doute c'est le Faust de Goethe l'œuvre la plus célèbre inspirée à ce sujet populaire.

¹⁸⁶ Paul Bourget né en 1852 et mort en 1935 est un écrivain et essayiste auteur de romans, de poèmes, et d'essais, entre autre *Essais de psychologie contemporaine* de 1883, il s'occupe aussi de l'adaptation de pièces de théâtre.

délires ». ¹⁸⁷ Pour finir il y a Laforgue même, qui avoue prendre le personnage d'Hamlet en gaité, avec la même attitude qui aurait eu le personnage de Yorick connu pour être "un garçon de beaucoup d'enjouement, d'une très excellente imagination". ¹⁸⁸

Par la suite Hamlet demande au poète si le personnage d'Ophélie a subi des transformations au théâtre : il lui répond qu'elle est devenue « plus irrésistible que jamais, grâce aux inventions industrielles des uns et aux arts hypertrophiés des autres », mais elle a certainement subi une transformation profonde « elle n'est plus croyante et pieuse » et elle a dû s'adapter aux changements que les temps imposent. Elle a arrêté d'être « candide » dans l'âme, elle l'est restée seulement dans le teint de sa peau. Le poète déclare : « De ces autels bâtis de nos terreurs du ciel étoilé et de la mort, elle a fait un ineffable comptoir où d'abord elle nous marchande ses beaux yeux et ensuite nous fait passer, pour lui signer entretien et fidélité ». Les yeux d'Ophélie ont perdu l'innocence puisque ils ont « scruté les planches anatomiques de l'existence ». Malgré cette perte de candeur elle garde toujours sa valeur d'idéal, « rien ne prévaut contre son sexe ».

Laforgue profite pour exprimer encore une fois son opinion concernant l'opposition des sexes : la femme reste à ses yeux un être que la nature rend attrayant tout simplement pour satisfaire le besoin de survie de l'espèce, pour employer ses mots « la Nature, encore qu'inconsciente, a bien pipé ses dés ».

Pour préciser sa pensée au sujet de la femme il introduit quelques vers tirés du *Concile féerique* publié pour la première fois dans *La Vogue* du 12 juillet 1886 :

La femme, mûre ou jeune fille,
J'en ai frôlé toutes les sortes,
Des faciles, des difficiles,
C'est leur mot d'ordre que j'apporte !
Des fleurs de chair, bien ou mal mises,
Des airs fiers ou seuls, selon l'heure;
Nul cri sur elles n'a de prise;
Nous les aimons, Elle demeure.
Rien ne les tient, rien ne les fâche;
Elles veulent qu'on les trouve belles,
Qu'on le leur râle et leur rabâche,
Et qu'on les use comme telles.
Sans souci de serments, de bagues,
Suçons le peu qu'elles nous donnent;
Notre respect peut être vague ;
Les yeux sont hauts et monotones.
Cueillons sans espoirs et sans drames;

¹⁸⁷ Comme on a déjà dit, à cette époque Rimbaud est loin de l'Europe depuis longtemps sans donner de ses nouvelles, pour cette raison on commence à le croire mort.

¹⁸⁸ Dans *Hamlet* Yorick est le personnage du fou du Roi dont on retrouve le crâne dans un cimetière à la présence d'Hamlet. Les mots entre guillemets qui définissent Yorick sont les mots utilisés par Hamlet dans la tragédie au moment où l'on découvre le crâne de Yorick et il se souvient de l'avoir connu quand il était vivant. Laforgue emprunte ces mots pour créer une sorte de familiarité dans le langage avec son noble interlocuteur.

La chair vieillit après les roses;
Ah! parcourons le plus de gammes !
Vrai, il n'y a pas autre chose.

Après avoir entendu ces mots Hamlet semble être gagné par la folie : il s'exclame « Des gammes, des gammes avant la vieillesse... » il ricane et il tord ses bras tout en criant avec désespoir : « Aux armes citoyens, il n'y a plus de RAISON ! ».

Cette dernière exclamation est un vers tiré du poème de Laforgue *Simple agonie* paru pour la première fois dans *La Vogue* du 18 octobre 1886 et ensuite dans le recueil *Dernier vers* publié posthume en 1890.

Laforgue donc fait prononcer ses propres mots à Hamlet, ainsi les deux se confondent dans un même cri de fou désespoir contre le destin cruel réservé au genre humain.

Cette folie contagieuse fait que le poète commence « follement à danser » devant Hamlet sous la pluie battante, il danse ce qu'il appelle « le pas du *Critérium de la Certitude humaine* », un pas de danse qui « consiste à décrire avec les pieds la figure du carré de l'hypoténuse, ce Gibraltar de la certitude, figure simple et immortelle ». Malgré sa simplicité en exécutant « son dernier trait, on ne sait pourquoi, on trébuche fatalement et <on> se casse le nez contre terre ».

Comme le poète même l'avoue quelques lignes plus loin, en conclusion de ce texte, cette danse du « *Critérium de la Certitude* » a une valeur purement « symbolique », nous pouvons l'interpréter dans sa valence philosophique comme la nécessité humaine de croire à des certitudes qui se démontrent inexorablement fausses : exactement comme il arrive à la fin de ce pas de danse, elles tombent sans même pas savoir pourquoi.

Donc, selon Laforgue, même les évidences scientifiques, les « Gibraltar de la certitude » ne sont que simple apparence qu'on peut démentir à tout moment.

Le poète déclare qu'à la fin de la danse lui aussi se retrouve par terre : ceci paraît presque l'aveu de sa défaite personnelle comme si lui aussi avait été aveuglé par le piège de la certitude auparavant.

Selon le poète cette danse folle qui se termine par une chute « était la meilleure conclusion à cette entrevue ».

Les deux interlocuteurs se séparent « sur un rendez-vous vague » en se « tirant dogmatiquement la révérence ».

« À propos de toiles ça et là »

Synthèse critique

« À propos de toiles ça et là » est un article critique sur la peinture signé par Jules Laforgue, publié dans le quatrième numéro du *Symboliste*.

Mireille Dottin présente cet article à l'intérieur du recueil de textes de critique d'art de Laforgue qu'elle a soigné, où elle affirme que « Laforgue fait ici, sous forme de flânerie “ça et là” un bilan humoristique de l'art en 1886 ». ¹⁸⁹

Il ne s'occupe ni de l'art impressionniste, comme l'avait fait Moréas dans son article basé sur le volume *Les Impressionnistes en 1886* de Félix Fénéon, ni de la description d'un salon ou d'une exposition en particulier ; il se propose tout simplement d'exprimer librement son point de vue concernant des peintres et des œuvres de son époque qu'il a eues l'occasion d'admirer.

Cet article aurait dû avoir une suite, ce qui est annoncé dans une petite note en bas de page, mais à cause de l'interruption brusque de la feuille elle ne sera jamais publiée.

Laforgue semble avoir une très bonne connaissance de la peinture, due probablement au fait que, tout jeune, il avait été collaborateur du critique et collectionneur d'art Charles Ephrussi. ¹⁹⁰

Présentation analytique

Laforgue commence son article par une constatation concernant le comportement des peintres qui semblent appliquer à la lettre le proverbe « l'union fait la force ». Il remarque qu'« ils se blagent entre eux, mais, dès qu'ils exposent ensemble, Salon ou musée, ils se servent entre eux étourdissant le monsieur qui entre, de leurs sincérités contraires ». À cause de cette attitude des artistes, le visiteur « a vite molli dans ses principes misanthropes de tout à l'heure, quand il venait par les rues abstraites ». Ainsi Laforgue arrive à la conclusion que « l'apôtre n'a qu'à se changer en flâneur ; c'est l'histoire de l'Histoire ».

¹⁸⁹ Laforgue *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, 1988, Presses Universitaires de Lille, p. 97.

¹⁹⁰ Laforgue *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, cit., p. 43.

Ensuite Laforgue fait une réflexion très concrète : il affirme qu'« il y a des modes dont vivent » les peintres, entre eux il faut distinguer les « lanceurs de modes » de ceux qu'il appelle « les obstinés des vieilles modes », qui escamotent « tout dans le même gras savoureux ».

Après cette réflexion Laforgue fait quelques considérations sur les tendances de la période dans laquelle il vit : il y a « les puvistes<qui>commencent à aller à la petite toile pour gagner le public, escamotant dans le petit grand-style ; archéologie et greenway, âme tout en légende »¹⁹¹.

Ensuite « il y a M.Wisthler et ses cartonnages anglais qui amusent les mondains las du Japon ».¹⁹²

Puis il y a encore « M. Israëls et son mélancolique et prolétaire brouillard escamoteur dans la pitié universelle des automnes ».

Laforgue remarque avec ironie que les peintres « fortunystes ont le feu d'artifice de plus en plus mouillé dans ce brouillard d'Israëls »¹⁹³

Ensuite il cite Mackart et Benjamin Constant qu'il définit comme des « décorateurs », Fantin et Raffaëlli qu'il juge « des simples, essayant de ne pas escamoter », Manet qu'il considère avoir été « un amateur » et pour finir Degas, défini comme « le doyen des virtuoses ».

Il ajoute à sa liste « les exotiques qui, les fiesolesques étant morts, arrivèrent avec des yeux tout ophéliaques devant Babylone ».

Laforgue remarque que pour les peintres les temps ont changé, il n'y a plus « la solidité de la corporation » comme quand « on allait à Rome à pied », à présent « le grand coup des faiseurs en vedette a été d'associer le grand-style à la pochade ».

Après cette introduction générale qui représente une sorte de classement de la peinture à son époque, Laforgue déclare qu'il « préfère flâner sans principes », exposer ses opinions à sa guise sans rentrer dans des schémas précis; d'ailleurs, déjà dans le titre de l'article, il annonce sa volonté de parler de toiles « ça et là », sans un fil conducteur lié à un thème précis comme, par exemple, le compte rendu d'une exposition ou l'analyse d'un goût artistique en particulier.

L'auteur commence son commentaire par la présentation de *La jeune fille à la tête d'Orphée* de Gustave Moreau : ce tableau, qui remonte à 1865, représente une jeune femme thrace qui porte sur sa lyre la tête d'Orphée, personnage de la mythologie grecque, fils du roi de Thrace et de la muse Calliope.

Laforgue exprime beaucoup d'admiration pour cette œuvre : il la définit comme une « conception digne des larmes des meilleurs » de son temps.

¹⁹¹ Les « puvistes » sont les peintres qui suivent le style de Puvis de Chavannes.

¹⁹² Fort probablement il s'agit du peintre américain James Whistler né en 1834 et mort en 1903, qui fait ses études à Paris et se lie d'amitié avec plusieurs peintres de la capitale où domine le goût impressionniste et symboliste.

¹⁹³ Les fortunystes sont les peintres influencés par le peintre catalan Marià Josep Bernat Fortuny Marsal (1838 – 1874), sa peinture est caractérisée par des tons vifs qu'il avait adoptés après un séjour en Afrique.

Il en apprécie particulièrement la « technique s'arrêtant au respect de la toile ou même du panneau de bois » et aussi la « composition » jugée « immortellement inébranlable dans la dignité de sa tenue ».

Laforgue retrouve dans cette peinture un « ton de Leonard » mélangé à la touche de « pinceau du temps d'Ingres », tandis que les « tons décoratifs, < sont > figés en une dureté » semblable à celle des peintres « Primitifs ». La jeune fille représentée, que Laforgue compare à Cordélia, est caractérisée par la fraîcheur de la jeunesse mais en même temps elle montre une expression mûre, « compatissante et supérieure ».¹⁹⁴

Ensuite Laforgue passe à examiner l'œuvre de Puvis de Chavannes, en particulier l'œuvre exposée au « dernier Salon », fort probablement il s'agit du salon de 1886.

Laforgue retrouve dans Puvis de Chavannes un « génial idéal de rêve agissant et symphonique dans le translucide des beaux soirs de l'âge d'or ». La peinture examinée par Laforgue représente une « jeune Eve qui a la pose d'un des esclaves de Michel-Ange, les pieds fixés au sol natal, mais le torse se balançant déjà, et la tête se contournant, et les yeux alors absolument perdus » ; à côté d'Eve se trouve la figure d'un homme en train de pêcher. Laforgue admire le ton de la peinture de Puvis de Chavannes qui n'est jamais « sale » et il remarque que le peintre n'a jamais recours au « japonais même < pas > pour le remplissage des coins ».

Laforgue met en évidence que dans un temps où les artistes réalisent des « décorations de salles de billard », ce peintre hors du commun « a recréé la décoration picturale des palais ésotériques futurs », s'inspirant aux littératures intimistes et aux grandes musiques de son temps, mais aussi aux nouvelles techniques typiques de la peinture moderne.

Dans le paragraphe suivant Laforgue fait des considérations à propos de « ces charmants fonds de campagne moderne, si faciles à établir, damiers de cultures, toitures couleur crevette etc. ».

Ces paysages ont la capacité d'étoffer immédiatement les figures humaines et de créer un contexte solide.

Un exemple de tout ceci se trouve dans l'œuvre de Jules Breton, en particulier dans la peinture exposée au Salon qui représente « trois bonnes femmes » : selon Laforgue, dans cette œuvre la campagne, qui constitue le fond, a presque la même importance que les trois femmes qui en sont le véritable sujet.

Ensuite Laforgue avance une critique pleine d'humour concernant les œuvres d'Auguste Pointelin : il affirme que ce peintre « a attrapé une recette sympathique » et il s'y tient sans oser se lancer dans des répertoires nouveaux. À son temps, Corot aussi avait trouvé sa propre recette ; seule

¹⁹⁴ Cordélia est une des trois filles du roi dans la tragédie de Shakespeare *Le Roi Lear* mais aussi un personnage féminin de la mythologie galloise.

différence : la recette de Corot était plus élaborée, plus méditée par rapport à celle de Pointelin, puisque à son époque les artistes étaient « plus consciencieux ».

Les sujets de Pointelin sont « la campagne et le crépuscule », dans sa peinture il n'y a « ni vulgarité, ni charge », et toujours avec ironie Laforgue ajoute : « d'une nuance qui a ses amateurs et même ses droits, qui est respectable en somme et même [...] irrésistible aux âmes assez riches pour prêter ».

Laforgue passe maintenant à considérer l'œuvre d'Antoine Guillemet exposée au Musée du Luxembourg : la peinture représente un coin de Bercy, à « la fin de la journée salariée », à l'approche de l'hiver, le contexte est plutôt triste mais Laforgue ne se sent « pas volé » pour autant.

Puis Laforgue fait une petite considération, en passant, au sujet d'Alexandre Desgoffes qu'à son avis vaut tout l'argent qu'on paye pour le voir et tout de suite il passe à examiner Fantin-Latour qui peint « des grâces mythologiques » semblables à celles de Diaz et de Baron, « dans une averse délicate de pastellé sur canevas de fine tapisserie ». Selon Laforgue ce peintre ne se rattache à aucun style en particulier, « ses portraits sont bien attachants d'apparition et d'une très riche modestie de facture ».

Dans le paragraphe suivant Laforgue se plaint de « l'abus du modèle vivant » qu'on fait partout, cet abus vient « du conseil municipal, de la collection Reinwald, des sanguinaires et occultes littératures de Léo Taxil avec leurs affiches ». Il critique aussi ce temps où « le nom immortellement mélancolique d'Eden » a été choisi pour « baptiser » les salles des théâtres.

Laforgue ensuite témoigne de son sentiment de respect à l'égard de Paul Flandrin qu'il définit comme « dédaigneux églogue », il le considère comme un « paysagiste plein de tact » et il le compare au peintre allemand, vécu à cheval entre le XVI^e et le XVII^e siècle, Adam Elsheimer.

Laforgue critique assez durement l'œuvre de Carolus Duran : il l'accuse d'utiliser « une psychologie de revendeuse à la toilette ». Laforgue estime que le nu exposé par Duran au Salon était « modelé sans accent par un riche amateur. Et la pose en valait la facture rose et confite ».

Lors de l'exposition, raconte Laforgue, « des jeunes filles en rose et en deuil s'arrêtaient devant avec des mines de profession de foi » et il ajoute que « les classes dirigeantes d'une capitale n'ont que l'art qu'elles méritent ».

Selon Laforgue, les spectateurs ont eu l'habitude à être confrontés au nu masculin comme, par exemple, dans le cas des sculptures grecques mais au contraire ils n'ont pas eu l'habitude à être confrontés au « nu féminin » et, à son avis, il est trop tard pour changer d'attitude. Il remarque que « les livres et les gravures » qui représentent des nus peuvent facilement être cachés mais, pendant le Salon, le nu de Duran était suspendu devant les yeux de tous les visiteurs.

Pour terminer Laforgue consacre quelques lignes à des considérations d'ordre plus technique : il constate que « la tradition de la touche tournante dans le sens du modèle » est en train de disparaître. Israëls a mis en vogue l'usage de « la brosse égratignant à plat ». Les peintres d'autrefois se limitaient tout simplement à « l'imitation de la nature, à l'état où l'on peut voir encore comment se pétrit la nature » tandis que les peintres contemporains de Laforgue ont adopté de nouvelles techniques qui donnent un résultat plus réaliste et un effet plus lumineux.

Laforgue termine son article en remarquant que pour finir « le prolétaire panthéiste noyé de toutes parts a fait place au truculent romantique se ramassant envers et contre les ambiances ».

Jean Ajalbert

Jean Ajalbert participe à la rédaction du *Symboliste* comme responsable de la rubrique « Actualités » ; il signe trois articles et il offre aux lecteurs quelques-uns de ses vers extraits d'un volume en préparation¹⁹⁵.

« Timbale milanaise »

Synthèse critique

L'article « Timbale milanaise » est publié dans *Le Symboliste* du 7 octobre 1886 ; dans ces lignes Ajalbert, à travers une longue métaphore, fait une critique à la société contemporaine, qu'il juge médiocre. Peu à peu, on a pris l'habitude à mener une existence stérile, privée de toute nourriture intellectuelle. En particulier il dénonce l'attitude de la critique officielle par rapport à la nouvelle littérature : selon l'écrivain la critique officielle reproche au nouveau goût littéraire d'être obscur et incompréhensible, mais Ajalbert met en évidence que ceci est seulement un prétexte puisque en réalité la littérature, depuis des siècles, n'a jamais été compréhensible à la masse.

Selon Ajalbert, la bourgeoisie, classe dominante qui a pris le pouvoir dans tous les domaines, même dans le domaine de l'art, est responsable de la perte de vitalité de la littérature, puisqu'elle est incapable de la nourrir avec des éléments nouveaux, elle l'oblige à un état de misérable survie.

Présentation analytique

Ajalbert introduit son article par la citation de la tragédie lyrique *Mignon*¹⁹⁶ mais il adopte tout de suite un style humoristique puisqu'il s'amuse à transformer en ton ludique ces vers poétiques.

En effet les vers célèbres de cet air :

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger?
Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles,
Où la brise est plus douce et l'oiseau plus léger,
Où dans toute saison butinent les abeilles,
Où rayonne et sourit, comme un bienfait de Dieu,
Un éternel printemps sous un ciel toujours bleu!

dans l'article d'Ajalbert se transforment en :

¹⁹⁵ Voir à ce propos la section « Poèmes et extraits d'œuvres littéraires » de notre analyse.

¹⁹⁶ *Mignon* est une tragédie lyrique en trois actes, musique d'Ambroise Thomas et livret de Jules Barbier et Michel Carré. Cette tragédie a été inspirée de l'œuvre *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe et elle a été représentée la première fois à l'Opéra Comique à Paris le 17 novembre 1866.

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger, où s'allongent d'inextricables macaronis, où s'échafaudent les cylindriques mortadelles ? Connais-tu Venise, la gondolante, et la Rome papale ? Alors tu ne peux pas ignorer Milan, la tige de botte italienne. C'est là que je voudrais vivre [...].

Ce préambule, riche de stéréotypes liés à l'Italie, est utile à Ajalbert pour introduire l'argument dont il veut parler au lecteur : « le jeûne de Succi » qui a pris le départ en Italie avant de répandre sa réputation à l'étranger.

Ce discours est lié à une sorte d'expérience pseudo scientifique qui se proposait de démontrer les bienfaits du jeûne. Une pareille découverte aurait donné l'illusion, peut-être, d'une solution pour améliorer la condition de la vie humaine. On trouve plusieurs articles dans la presse de l'époque qui témoignent de l'intérêt qui s'était créé à propos de la pratique du jeûne entreprise par Succi.¹⁹⁷

Ajalbert poursuit son commentaire ironique en disant que cette « Révolution lombardo-stomachique se propage dans le monde, dont Succi se propose de faire le tour en quatre-vingts jeûnes, après avoir apporté les ultimes perfectionnements à sa découverte »¹⁹⁸.

Ajalbert ajoute que Succi au début de son expérience « en ressentait une indigestion qu'il médicamentait, progressivement, par des liquides et des nourritures » mais après quelques temps, ayant pris l'habitude à ce nouveau style de vie, il ne ressentait plus « aucun malaise ».

L'auteur de l'article raconte que Succi « sans rompre son *modus vivendi* très neuf et très spartiate » a accepté le « brouet noir de l'amitié »¹⁹⁹ offert par le Président de la République Grévy « dans la frugale hospitalité de l'Elysée » et il commente aussi qu'il sera peut-être un des « futurs centenaires » grâce à la découverte de Succi.

Ensuite Ajalbert informe que Succi restera à Paris quelques temps « pour consulter le glorieux Piperlin, retiré des affaires à Montrouge. Sa mâchoire s'ankylosait, [...] après trente jours d'abstention masticatoire »²⁰⁰. Ajalbert poursuit son discours en ajoutant « quelques notes documentaires sur l'existence postvaginale de Succi » et il commence ainsi une sorte de biographie comique du personnage :

« Aux langes, encore, à refuser le sein de sa nourrice, il s'exerçait à la famine et s'entraînait pour les abstinences rêvées ».

¹⁹⁷ Giovanni Succi (1850-1918) est devenu célèbre pour ses jeûnes qui ont attiré l'attention du public ainsi que celle de la communauté scientifique et de la presse.

¹⁹⁸ Il est intéressant de remarquer le jeu de mots à travers lequel Ajalbert cite l'œuvre de Jules Verne *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* publié en 1873.

¹⁹⁹ Le terme « brouet noir » désigne un plat très simple, typique de la Grèce antique.

²⁰⁰ Avec cette affirmation Ajalbert veut peut-être citer la comédie bouffe *Le Cabinet Piperlin* qui avait été mise en scène par l'actrice française Marguerite Macé-Montrouge avec la troupe du théâtre de l'Athénée, mais ceci entraîne une certaine confusion puisque Montrouge est aussi une ville située en Hauts de Seine.

Au temps du collège il était « au pain sec et à l'eau, dans la solitude des retenues, où, sans avoir besoin d'oublier le boire et le manger, il étudiait "La Diète de Cologne"²⁰¹. Il y puisa les principes de son "Economie ventrifuge du corps humain" ».

Une fois terminées les études « il entra dans la vie sans guide et sans secours » se demandant s'il était nécessaire de « jeter l'inéluctable adieu à sa maigre jeunesse, à sa filiale sobriété ». Pendant la période des « révolutions au nom du peuple où pouvait-on être assuré de ne pas manger ! Succi est d'une énergie fougueuse » et il s'engage dans l'armée française pendant cinq ans, il aurait même envisagé d'y rester par la suite, si on n'avait pas introduit « l'innovation de la morue rouge, de par la réforme culinaire du général ».

Pour échapper à ce nouveau régime « il quitta le régiment, sans avoir voulu conquérir les sardines de caporal qu'il jugeait, pour lui, séditeuses »²⁰².

En conservant toujours un langage énigmatique qui rend assez difficile l'interprétation du texte, Ajalbert reprend sa dissertation au sujet de la vie de Succi : il raconte qu'après avoir quitté l'armée le jeune homme s'est occupé exclusivement de « ses tempérantielles études ».

Depuis ce temps il passe son temps à jeûner, il « jeûne aux Quatre-Temps et le reste du temps, n'importe où, partout ».

Ajalbert affirme qu'après tout « le régime est facile à suivre en secret et en voyage », et avec cette affirmation il lance encore une fois un message ambigu qui se prête à une double interprétation puisque le terme régime désigne en même temps une habitude alimentaire mais aussi une typologie de gouvernement.

Ensuite Ajalbert se préoccupe d'expliquer les éléments qui caractérisent « la foi nouvelle » que Succi est en train de répandre : selon cette nouvelle foi « manger est un besoin factice, créé par la première femme, qui, lasse de la pomme d'Adam, s'en fut avec un serpent. Vraiment, notre mère Eve ne faisait pas assez "sa poire". L'appétit vient en mangeant ».

Le but que Succi se propose est de diminuer « l'appétit en ne mangeant pas – graduellement – et ne mange plus, lorsqu'il a tué l'appétit et – avec l'appétit – la douleur de ne pas manger ».

Pour appliquer la théorie de Succi « il fallait, en outre, trouver un nutritif infinitésimal – pour sustenter imperceptiblement la machine » et pour cette raison il a inventé « la liqueur de Succi » et cette liqueur « il ne la vend pas, il la donne ».

Ajalbert affirme que « des officines se fondent pour préparer, selon la formule, la solution Succi, qui se trouve être aussi la solution sociale ».

²⁰¹ Ajalbert joue ici avec le double sens du mot « diète » qui désigne une « assemblée » en langage politique et une « pratique alimentaire » dans le domaine de la nutrition.

²⁰² Le mot « sardines » se prête bien à la création d'ambiguïté puisque la dénomination « sardines » désigne une espèce de poisson mais aussi les galons cousus sur les manches des officiers.

Cette dernière affirmation révèle l'intention d'Ajalbert d'utiliser la longue dissertation sur la vie de Succi et sur sa découverte révolutionnaire en sens métaphorique, pour parler des problèmes de la société contemporaine.

« La liqueur <de Succi> est à la portée de tous » et pour ceci elle permet d'espérer un futur où règne « l'Égalité, <et> la fin des meurt-de-faim ». Grâce à cette découverte l'esprit de Vallès, mort depuis peu de temps, pourra trouver la paix²⁰³ et le critique Sutter-Laumann, « qui reproche à la nouvelle littérature de n'être pas celle que le peuple attend, vraisemblablement, sans impatience », pourra calmer sa colère puisque, jusqu'à présent, selon Ajalbert, ce critique n'a jamais pu apporter des preuves pour démontrer ses idées.

Ajalbert poursuit donc avec une considération personnelle : il estime que « toujours à la masse, ignare, la littérature a été fermée comme désormais la poitrine de Succi aux aliments. Rabelais, Marivaux, Paul Louis Courier ne sont pas plus compris que Verlaine par le "Peuple" »

Selon Ajalbert la société est en train de changer, « la réforme intestinale de Succi » a complètement changé les points de repère, désormais « les projets de loi peuvent dormir dans la poudre des cartons », puisque les préoccupations usuelles de la vie quotidienne sont devenues inutiles. Aucune femme n'aura plus de doutes à accepter la proposition de mariage d'un prétendant qui, à la place « de fallaces promesses matrimoniales », garantira à son épouse « le litre de liqueur suffisant pour nourrir l'enfant depuis le berceau jusqu'à la majorité ».

Ajalbert pense qu'il y aura enfin « la liberté de l'amour après l'amour de la liberté – sans les misérables craintes d'avenir d'une nombreuse famille – que Dieu oublie toujours de bénir ».

À l'avenir les règles de vie seront complètement bouleversées. « Chacun "vivant de faim" au lieu d'en crever » ne pourra pas « exciter le désir d'autrui », puisqu'il y aura une situation d'égalité.

Cette nouvelle structure sociale simplifiera aussi « les rapports internationaux » : il n'y aura plus de raison d'entretenir des échanges, « plus de commerce et meure la Bohème ».

Personne ne pourra plus se plaindre de « l'impossibilité de "gagner son pain" lorsque tous les bourgeois devenus Mécènes, traitant la littérature et l'invitant à "ne pas manger" verseront à leurs hôtes une goutte de Succi de la comète, du Succi de derrière les fagots ».

Ajalbert dit que l'univers, ainsi qu'il avait été conçu jusqu'à présent, n'existe plus ; « désormais on affirmera "Fontaine, je ne boirai plus de ton eau" »²⁰⁴.

²⁰³ Jules Vallès (1832-1885), son vrai nom est Jules Louis Joseph Vallez, est un journaliste, écrivain et homme politique communiste français. Fondateur du journal *Le Cri du Peuple*, il est parmi les élus de la Commune de Paris. Condamné à mort, il dut s'exiler à Londres de 1871 à 1880.

²⁰⁴ Cette expression est reprise du proverbe "Il ne faut pas dire : « Fontaine, je ne boirai plus de ton eau »". On retrouve cette expression en France à partir du XIX^e siècle mais il faut rechercher son origine dans le *Dom Quichottes* de Cervantes remontant au XVII^e.

L'auteur croit que « cette révolution sera dénombrée parmi les cataclysmes de l'histoire ». L'époque dans laquelle il écrit aura assisté à la fin du « monde des mangeurs des choses immondes » et à l'arrivée du « jeûneur de Milan, suscité par Dieu, au pays des massives mortadelles, des longs macaronis et des suaves orangers ».

« Parallèles d'Horizontales »

Synthèse critique

Dans *Le Symboliste* du 15 octobre 1886 Ajalbert signe un article qui porte le titre « Parallèles d'Horizontales », ce titre évoque celui du recueil de poèmes *Les Horizontales* d'Henri Beauclair qui date de 1885.

Dans ce contexte Ajalbert annonce la mort de Musette, célèbre protagoniste de l'œuvre *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger.²⁰⁵ La mort de Musette représente la mort d'un monde idéal lié à la période de la jeunesse. En quelque sorte, la mort de Musette ou, comme le dit le poète, sa mutation, correspond à la mort de l'esprit bohème qui avait caractérisé la génération précédente d'intellectuels. Ajalbert souligne ainsi que les temps ont changé, il y a eu une évolution qui a complètement mué le concept d'artiste : à présent l'artiste n'a plus besoin de passer son temps dans une brasserie ou de s'habiller de façon excentrique pour prouver son talent ; mais au fond ce sont les apparences qui ont changé, les principes de base sont restés les mêmes : les femmes causent toujours les mêmes peines aux hommes et les enfants naissent toujours de la même manière depuis des siècles.

Présentation analytique

L'article commence par la triste annonce de la mort de Musette, « Musette, pour toujours, s'est effritée aux quatre vents de la glacière odéonesque »²⁰⁶. À son enterrement il y avait beaucoup de monde et « M. Porel, parmi des musiques surannées, conduisait le deuil »²⁰⁷.

Musette est morte et le vide qu'elle a laissé fait penser qu'elle a existé seulement « par l'imagination sadique et naïve des collégiens ». Dans leurs rêves de jeunesse, qu'elle soit Lydie ou

²⁰⁵ Henri Murger (1822-1861) est un écrivain français. Il mène une vie de bohème qu'il décrit dans son œuvre principale *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849). Cette œuvre, ainsi que son adaptation théâtrale *La Vie de bohème*, inspireront l'opéra *La Bohème* de Giacomo Puccini composée entre 1892 et 1895.

²⁰⁶ L'adjectif odéonesque dérive du mot grec « odéon » qui désigne une construction destinée aux concours de musique et de poésie.

²⁰⁷ Le « M. Porel » cité par Ajalbert est, fort probablement, le comédien, metteur en scène et directeur de théâtre Paul Désiré Parfouru dit Porel (1843-1917).

Néère, ils la couchaient volontiers « dans la senteur des aromates », ils lui faisaient des couronnes « d'ache et de safran », ils lui offraient « en de coupes de terre cuite le vin épais des cratères ».

Ajalbert souligne la naïveté typique de « l'adolescent <qui>cueille le sourire de Diane aux joues d'une cousine et baise la chair de rêve de Calypso sur le cou d'une cuisinière ».

Musette a existé tout simplement grâce aux « affabulations dont sont coutumiers les jeunes, aux primes amourettes, entre une ode fade d'Horace et les hexamètres détremés de Virgile ».

Dès que l'adolescence a fait son cours et sur le visage du jeune homme commence à pousser une petite moustache, il « s'affirme le besoin d'aimer, sans transpositions ».

Mais comme le jeune homme va vite oublier « les remembrances classiques » et il ne pourra pas non plus « vivre longtemps des espoirs de bohème dont son cœur était lesté », il se lassera de chercher « l'inconnue Musette » et finira par cracher « son dégoût [...] sur la mémoire de la pauvre : telle la pelletée de terre sur une bière ».

Ajalbert s'adresse au « Monsieur d'aujourd'hui » qui est sorti de l'adolescence et qui doit sans doute se souvenir d'avoir « épelé Murger » dans sa période bohémienne et il lui demande son opinion sur Musette qui est, à présent, méconnaissable, tellement elle est « décharnée ». Au lieu de Musette, Ajalbert préfère à présent l'appeler « Grisette »²⁰⁸ puisque, en fin de compte, elle n'est « pas très jolie, pas très propre, pas très bien habillée ». En plus elle a toujours eu l'habitude de tromper « son amant chaque fois qu'il se désargentait ». L'écrivain affirme que « les naturalistes durement, mais justes, la qualifieraient de roulure ! ».

Dans sa réflexion Ajalbert constate que Musette n'est pas vraiment morte, elle a tout simplement « mué », son nom peut changer, elle peut être appelée Nana ou Tigrette mais son essence reste immuable.²⁰⁹

On peut la retrouver partout : elle travaillait pendant l'« hiver chez une modiste » ensuite on l'a vue « sur un banc, au Luxembourg », en train de danser « à Bullier », en train de chevaucher « un âne râpé à Robinson » et à plusieurs places encore, mais ce qui est important est que « Musette est toujours Musette, quoiqu'elle ait changé de nom, et suive la mode, si elle ne lui donne pas le ton ».

L'écrivain fournit un portrait de Musette chargé d'une coquetterie très féminine : « Elle porte des bottines vernies à bouts pointus, teint ses cheveux, façonne sa gorge aux courbes de corsets géométriques mais le même cœur bat dessous ». Ajalbert continue avec la description des traits physiques de Musette : « La même insouciance rit sur la bouche carminée, et les mêmes yeux de feu brûlent sous l'arc charbonneux des sourcils ». Son caractère est toujours assez capricieux : « elle

²⁰⁸ Dans le vocabulaire du XIX^e siècle une « grisette » était une jeune ouvrière aux mœurs légères.

²⁰⁹ Nana est la protagoniste du roman homonyme de Zola, ce roman date de 1880 et il est le neuvième de la série des Rougon –Macquart.

donne à l'un ce qu'elle fait payer à l'autre, <elle> n'est pas nécessairement à qui la veut et s'offre un "béguin" pour un qui n'y pensait ».

L'auteur invite le « Monsieur d'aujourd'hui » à arrêter de pleurer, en fin de compte il n'y a pas à être tristes puisque « rien n'a changé dans les choses d'amour », il y a eu seulement quelques changements dans la forme : on a cherché de parcourir des « rues nouvelles », on a assisté à la naissance de Paulus et à la « mort de Schaunard, dont la pluie avait fortement anémié le béret rouge »²¹⁰.

Pour ce qui concerne le « beau pays de Bohême, dont les propriétaires se payaient d'un mot d'esprit, où l'on déchirait les protêts et brûlait les commandements, on n'en trouve pas trace sur les atlas ». Selon l'auteur ce pays doit avoir été un « mirage aux yeux de poètes ».

À l'heure actuelle cette apparence bohème n'est plus du tout nécessaire pour confirmer le talent d'un artiste : « Il n'est pas nécessaire, pour le talent, que le pantalon s'effrange aux tibias du peintre ; les philosophes n'abusent plus de manchettes qui s'effilochent » et pour finir « les poètes, quoique la honte de leurs ascendants, se vêtent avec décence, s'apérivent à Tortoni, s'enfraquent pour voir le monde et ne riment pas leurs symboliques alexandrins sur les tables des brasseries ».

Ajalbert explique que de temps à autre il arrive encore de rencontrer « des gens malpropres et chevelus, traînant leur prétendu génie en loques » mais ceux-ci représentent simplement des exceptions à la règle.

Selon Ajalbert donc les artistes de son temps ont changé leurs habitudes par rapport à la génération précédente, il déclare qu'à présent, « nul qui ait souci de l'art, ne croupit [...] dans la salle bohème, d'ailleurs mal attrayante ». À son époque « les artistes ne naissent pas plus rentés ; mais ne dédaignent-ils pas les besognes rémunératrices qui assurent l'indépendance de l'idée et la dignité de la vie ».

Ensuite Ajalbert s'adresse à nouveau au « Monsieur d'aujourd'hui » ; il l'invite à vivre librement sans craindre les changements et à aimer « sans regret du passé fallace », en fin de compte, les femmes n'ont pas changé, elles « ont toujours offert les mêmes inconvénients psychologiques, pécuniaires et sociaux ; elle se sont toujours données, ou vendues, suivant l'heure » et de même « les enfants ont gardé l'habitude, prise depuis longtemps, de naître un peu sans permission ».

Pour finir Ajalbert affirme que Musette et Nana ne sont pas très différentes l'une de l'autre, elles « ont les mêmes chansons. Elles meurent à l'hôpital où se font épouser ».

²¹⁰ Schaunard est un jeune bohémien protagoniste de *Scènes de la vie de Bohème* qui partage une mansarde au cœur de Paris avec ses amis. *Paulus* est le titre d'une composition de Felix Mendelssohn, exécutée pour la première fois devant un public en 1836, mais aussi le pseudonyme de Jean-Paul (ou Jean-Paulin) Habans (1845-1908), une vedette du Café-Concert de la deuxième moitié du XIX siècle.

L'article se termine par un dernier échange entre l'auteur et son interlocuteur : « Ce que je voulais vous dire, à l'Odéon, Monsieur d'aujourd'hui. Vous aviez si l'air de croire que "c'est arrivé" ».

« Actualités »

Synthèse critique

L'article d'Ajalbert publié dans *Le Symboliste* du 30 octobre 1886 porte tout simplement le titre « Actualités ». Il relate plusieurs événements assez récents qui ont capturé l'intérêt de la population.

Premièrement Ajalbert fait un petit compte rendu de la cérémonie officielle qui a marqué le départ des soixante-dix hôtes Cingalais qui avaient vécu pendant quelques semaines au jardin zoologique d'acclimatation à Paris.²¹¹

Deuxièmement Ajalbert analyse la révolte mise en acte par des corporations de travailleurs, en particulier par « les garçons limonadiers et laveurs de vaisselle » soutenus par les collègues cuisiniers. Ce fait met en évidence la naissance des premiers syndicats ouvriers et aussi une prise de conscience croissante des droits des travailleurs.

Pour finir l'auteur annonce le décès de la comtesse de la Fauconnière, une femme avec une vie assez singulière qui avait offert des arguments de conversation intéressants à la presse de l'époque.

Présentation analytique

Ajalbert ouvre son article en faisant ses excuses aux lecteurs puisque les arguments qu'il va traiter datent désormais de quelques jours. Il ne perd pas l'occasion pour introduire depuis le début des remarques ironiques tels que : « J'arrive Grosclaudieant, bon dernier, sur des aventures déjà anciennes » ; fort probablement avec cette phrase il voulait se moquer du journaliste Etienne Grosclaude envers lequel il ne devait pas avoir une grande estime²¹².

²¹¹ À ce propos il faut savoir qu'à partir de 1877 au jardin zoologique d'acclimatation on organisait des exhibitions ethnographiques. Pendant ces exhibitions des individus, provenant de pays lointains, étaient installés pendant quelques semaines dans la pelouse du jardin zoologique et ils étaient forcés de reproduire le même style de vie que celui du pays d'origine. Au début cette pratique était considérée intéressante pour permettre aux ethnographes de faire des études sans le besoin de se déplacer, mais avec le temps elle a fini par se transformer tout simplement en spectacle pour satisfaire le public curieux. La dernière exhibition ethnographique eut lieu en 1931.

²¹² Etienne Grosclaude (1858-1932) est un journaliste qui collabore à la revue *Grimaces* d'Octave Mirbeau à partir de 1883 et ensuite il travaille aussi dans les rédactions de *l'Illustration*, du *Gil Blas* et du *Figaro* ; en 1886 il publie son œuvre *Les gaietés de l'année*.

Malgré le retard dans la publication de ces nouvelles, il espère recevoir le pardon compréhensif des « Cyngalais » et des « garçons limonadiers » en soulignant surtout que la cause de ce retard est due au fait que *Le Symboliste* est publié seulement une fois par semaine.

Après avoir fait ses excuses Ajalbert informe le lecteur à propos du départ des Cyngalais et il relate la cérémonie qui s'est déroulée en occasion des salutations officielles : « Paris s'éveilla, justement ému, au matin de ce jour qui était fixé pour le départ » ; les rues étaient remplies de monde qui voulait assister aux adieux : « quelques anarchistes sillonnaient la foule pacifique et attristée ; mais le cœur de la ville battait comme un seul pouls. Les perturbateurs ont dû s'abstenir ». Ensuite la cérémonie prend un ton plus officiel mais Ajalbert garde son ton moqueur : « Entre deux pas redoublés de la fanfare des Beni-Bouffe-Tout, M. Clovis Hugues a prononcé une brillante allocution »²¹³. À suivre « M. Albert Lambert fils, de l'armée française, prêté par le général Boulanger, a récité des vers de M. Grandmougin »²¹⁴. Pour finir Lajeune-Vilar, que Ajalbert indique comme « futur résident à Asnières », a donné « de la part du Président de la République », qui était à cette époque Jules Grévy, « deux vases » fabriqués par les artisans des céramiques de « Sèvres » aux hôtes qui allaient partir²¹⁵. Malheureusement « la pluie a bien un peu détremé la fin de cette petite fête de famille, cependant le départ s'est effectué en bon ordre ». Ajalbert ajoute que « les Cyngalais, qui ont assisté, après les spahis, à pas mal de représentations » avant leur départ auront eu la possibilité de voir le spectacle « d'un peuple grand et généreux, qu'on se plaît trop souvent à [...] montrer léger et frivole »²¹⁶.

Mais, pendant que la ville entière était occupée dans ces dernières salutations « une révolution s'agençait dans les sous-sol <sic> et les arrière-boutiques de la capitale ».²¹⁷ En effet, la « corporation des garçons limonadiers » réclamait l'abolition du tarif à payer aux bureaux de placement, considérant les « placeurs » tout simplement « comme d'inutiles intermédiaires ». En ton humoristique Ajalbert ajoute que « le résultat de tout cela pourrait bien être de faire choir les placeurs dans la limonade ». Ajalbert remarque que « les garçons limonadiers et laveurs de vaisselle » ont été les premiers à rentrer en guerre mais ils ont pris de l'assurance depuis que leurs

²¹³ Hugues Clovis (1851-1907) était un poète, romancier et homme politique. Il avait pris part à la Commune de Marseille en 1871, ensuite il s'était présenté aux élections de 1881 comme représentant du Parti ouvrier français et après avoir été réélu à la chambre en 1885 il se joint au mouvement boulangiste.

²¹⁴ Albert Lambert était un acteur vécu entre 1865 et 1941, fils de l'acteur homonyme et sociétaire de la Comédie-Française depuis 1891. Fort probablement au moment où Ajalbert écrit cet article, Albert Lambert prêtait service dans l'armée française qui était sous l'autorité de Georges Boulanger, nommé ministre de la Guerre depuis début janvier 1886. Dans la cérémonie organisée pour le départ des Cyngalais, Albert Lambert était chargé de lire des vers écrits par le poète Charles Grandmougin.

²¹⁵ Lajeune –Vilar est probablement le journaliste André Lajeune –Vilar. Lajeune-Vilar, fortement critiqué à cause de ses idéaux républicains, pour se défendre des calomnies écrites sur son compte par des journalistes, publie en 1895 *Les coulisses de la presse : mœurs et chantages du journalisme*.

²¹⁶ Cette remarque chargée d'humour semble enfermer une critique d'Ajalbert envers la culture et les mœurs français.

²¹⁷ Ajalbert commente qu' « une révolution bien propre à émouvoir les philosophes, comme dit Marcel Fouquier », se préparait.

collègues cuisiniers ont accordé leur soutien. L'écrivain ajoute que « les syndicats ouvriers », hormis les frais inutiles liés aux placeurs, « soulèvent des questions de haute morale, à laquelle l'élévation même de la tour d'Eiffel ne [...] permet pas d'atteindre » et, tout de suite après, il fournit une série de « doléances » exprimés par les syndicats en précisant qu'elles n'ont pas été vérifiées. Ajalbert raconte qu'« il paraîtrait que des placeurs scrupuleux, désireux de ne livrer à la consommation que des articles essayés et garantis, soumettraient à des stages réitérés les clientes provinciales, les naïves débarquées dont ils trompent la candeur et l'innocence ». Les placeurs, pour se défendre de ces accusations, expliquent la position délicate dans laquelle ils se trouvent : ils reçoivent « des rosières²¹⁸ » et ils doivent « fournir le plus souvent des bonnes à tout faire ». Donc à la place d'être un « pur trait d'union pour leurs clientes » ils se sentent obligés d'intervenir ou comme le dit Ajalbert « de mettre la main à la pâte ».

La même procédure de connaissance approfondie de la part des intermédiaires s'avère nécessaire pour garantir des « nourrices abondantes et saines ».

Le maire de Lavallois-Perret, Jean-Baptiste Trébois, « président de la Ligue », s'était tout de suite activé pour trouver une solution et à ce fin il avait « installé dans sa mairie des registres » dans lesquels les aspirants travailleurs pouvaient enregistrer leurs noms et les patrons consulter la main d'œuvre disponible. Ceci apportait un grand travail aux employés de la mairie qui devaient écrire des centaines de noms par jour sur ces registres avec le gros risque de commettre des fautes mais cette procédure aurait pu apporter des bénéfices en éliminant tout intermédiaire.

Ajalbert rapporte au lecteur que dans ce climat révolutionnaire, les travailleurs unissaient leurs forces pour entraîner des changements : « Des boulangers, délaissant les petits pains quotidiens, s'unissaient à des charcutiers en rupture de saucisses, pour assaillir le Corps législatif ».

Malgré cet enthousiasme les « rangs » des travailleurs manifestants n'avaient pas pu dépasser les « cordons de sergents de ville qui gardaient les abords du Palais-Bourbon » à Paris, siège, à cette époque, de la chambre des députés.

Si les manifestants avaient persisté davantage, le Parlement se serait effondré « dans le pétrin ».

Pour terminer son article d'actualité Ajalbert annonce aux lecteurs le décès de madame de la Falconnière : cette femme, qui se nommait Clémence Girard avant le mariage, « tenait, rue de la Harpe, une maison de placement d'un genre particulier ». Ajalbert raconte en ton sarcastique que cette femme avait passé toute sa vie « en butte au mariage, obligée de lutter contre des amants qui prétendent tous à sa main, - lorsqu'elle n'a plus rien à leur refuser ; ce qui est le moment où, d'ordinaire, les amoureux lèvent le pied ».

²¹⁸ Les rosières sont des jeunes filles qu'on récompense pour leur réputation vertueuse. Normalement elles étaient couronnées publiquement avec une couronne de roses. Cette tradition se perpétue dans quelques villages.

Toujours en sens ironique Ajalbert ajoute que cette femme, entre 1840 et 1870 avait vécu une période comparable à la guerre de Trente ans et dans cette circonstance elle avait fait preuve d'un talent semblable à celui du roi de Suède Gustave Adolphe.²¹⁹ Malheureusement en 1870, elle commença à ressentir des répercussions des problèmes politiques et sociaux qui affligeaient la France, et ainsi elle fut obligée par les circonstances à se laisser « traîner à l'autel [...] par un employé de bureau arabe, Albert Sorel ». Mais n'étant pas satisfaite elle quitta son époux à Londres et accepta la proposition de mariage du comte de la Falconnière qui en était amoureux depuis des années. Suite à ce deuxième mariage elle fut accusée de bigamie mais au tribunal « elle fut acquittée ».

À cause de sa propre expérience elle avait pris l'habitude « d'assister aux procès de bigamie » ; Ajalbert suggère que son intérêt pour les procès était peut-être finalisé à prendre des renseignements pour écrire un jour ses « Mémoires ».

Elle avait assisté, entre autre, à l'audience de l'affaire Lecouty au tribunal d'Alfortville en 1885.²²⁰

Ajalbert relate qu'au moment où « les Cyngalais et Coquelin ²²¹[...] délaissent » leurs spectateurs, on peut assister au « réconfortant spectacle » offert par « les anciennes clientes » de feu madame de la Falconnière qui couvrent de fleurs sa tombe.

Pour terminer son article Ajalbert affirme : « il serait fâcheux que le culte des morts s'éteignit sur notre belle terre de France, où la mort est le moyen le plus ordinaire de quitter la vie ». Pour accentuer l'évidence de son affirmation il ajoute : « Dixit La Palisse ».²²²

²¹⁹ La guerre de Trente ans est une suite de conflits armés qui ont déchiré l'Europe de 1618 à 1648 ; dans le contexte de cette guerre le roi de Suède Gustave Adolphe eut une grande importance.

²²⁰ Cette affaire concernait un tel Monsieur Lecouty qui vivait avec sa femme à Paris et qui avait eu l'occasion de connaître une charmante jeune femme d'Alfortville, Mademoiselle Levanneur. Quelques temps après avoir fait connaissance de Mademoiselle Levanneur, Monsieur Lecouty la demanda en mariage et la cérémonie fut célébrée le 5 mars 1885. La première femme de Monsieur Lecouty, ayant des suspects au sujet de son époux, décida de prendre des renseignements et ainsi elle découvrit la vérité. Monsieur Lecouty fut accusé de bigamie et jugé par le tribunal d'Alfortville. Cf. <http://cgma.wordpress.com/2010/07/17/histoire-de-maisons-viii-alfortville-depuis-1885/>, site consulté le 4 janvier 2011.

²²¹ Benoît Constant Coquelin (1841-1909), dit Coquelin aîné pour le différencier de son frère, est un acteur français très célèbre. Il quitte la Comédie-Française en 1886.

²²² Cette expression dérive du nom de Jacques de Chabannes, seigneur de La Palice (ou La Palisse) sur lequel on fit une chanson populaire remplie de vérités particulièrement évidentes, dites vérités de La Palisse. On l'utilise donc pour désigner une affirmation par laquelle on exprime une évidence ou qui cherche à démontrer quelque chose qui se démontre par soi-même.

Selwyn

Dans le deuxième numéro du *Symboliste* nous trouvons un article critique qui porte le titre « Louise Leclercq, de M. Paul Verlaine ». L'article est signé Selwyn, cette signature correspond à un pseudonyme qui cache l'identité de l'auteur mais qui lui permet de marquer sa relation d'affinité avec Verlaine du point de vue de l'homosexualité.

En effet, Georges Selwyn est un personnage du roman *La Faustine* d'Edmond de Goncourt publié en 1882. Dans le roman, Selwyn, qui recouvre un rôle secondaire, est entouré d'une atmosphère d'homosexualité. Au moment où cette œuvre paraît, tout le monde croit reconnaître le poète anglais Swinburne dans le personnage de Georges Selwyn. Ainsi, « Georges Selwyn acquiert grâce à la fois à son référent réel, Swinburne, et au talent de Goncourt, une existence quasi réelle ». ²²³

« Louise Leclercq de M. Paul Verlaine »

Synthèse critique

Cet article n'est que la présentation de la première œuvre en prose de Paul Verlaine, exception faite pour « l'étude critique sur les Poètes Maudits », publiée par Léon Vanier en 1886.

Le volume porte le titre *Louise Leclercq* qu'il emprunte à la nouvelle d'ouverture, mais il contient aussi deux récits qui portent respectivement le titre *Pierre Duchâtelet* et *Le Poteau* et un acte qui porte le titre *Madame Aubin*.

L'auteur de l'article identifie les lecteurs idéaux de cette œuvre dans les « dilettanti de quintessence littéraire ».

Présentation analytique

Après une présentation de l'œuvre dans son ensemble l'article fournit une description détaillée de la nouvelle principale *Louise Leclercq* : Louise Leclercq est la protagoniste de la nouvelle homonyme, elle est présentée comme une jeune fille éduquée « religieusement et saintement », qui passe son temps à aider les parents dans le ménage et dans le travail de comptabilité de l'épicerie dont ils sont propriétaires.

« L'ennui de cette existence monotone incite la jeune fille à s'éprendre d'un calicot joli garçon, que son caractère sérieux domine vite ».

²²³ www.frères-goncourt.fr/notices/3faustin.htm site consulté le 25 janvier 2011.

Les deux fuient à Bruxelles et Louise Leclercq tombe enceinte, elle se rapproche ensuite à la religiosité dont elle s'était écartée pendant un bon moment et elle décide de revenir « auprès de ses parents » mais entre-temps le père est mort et la mère est « paralysée et agonisante ».

Elle se consacre aux soins de sa mère et une fois restée orpheline elle épouse son amant, elle se fait « l'épouse aimante et la femme forte, en un mot l'unième sur mille ».

L'article fournit un commentaire de la nouvelle : elle est « écrite en un style exquisément vieillot » et malgré le sujet « simple et banal », elle « a de délectantes saveurs anciennes, des odeurs d'antan qui ravissent, comme retrouvées, après un trop long oubli » mais qui assument un goût nouveau puisque elles sont savamment appliquées à la « petite bourgeoisie » de l'époque.

Tout au long du récit on retrouve « des réflexions de l'auteur » qui aident le lecteur à cueillir « le point juste de vision qu'il faut avoir devant ces conceptions, pour en saisir l'extrême délicatesse sentimentale et sensationnelle ».

Cette nouvelle, qui fournit « une balzacienne physiographie des Batignolles décelante de végétatives existences, de médiocre bien-être, de luxe modique, d'abstinence d'air et de lumière », capture l'intérêt du lecteur « dès les phrases initiales ».

À suivre, nous trouvons un petit commentaire du récit *Pierre Duchâtelet* qui analyse la lutte intérieure du protagoniste partagé entre « les élans d'enthousiasme patriotique et le souci d'une existence à sauvegarder pour l'amour ». Selwyn dit que dans le récit est introduite « une courte description de bataille pathétiquement simple » qui met en relief le style de Verlaine : un écrivain qui montre « un tempérament fait plutôt de sentiments nuancés que de sensations brusques ou d'impressions nettement chromatiques ».

Ensuite un commentaire très court présente *Le Poteau* comme « un conte pseudo-fantastique et terrible » et pour finir, une petite synthèse thématique de *Madame Aubin* : « un acte spirituel et très franchement instructif sur la psychologique économie du mariage contemporain, de l'adultère, de la rédemption possible ».

Charles Vignier

En 1886 Charles Vignier occupe très souvent les pages de la presse non seulement en qualité de journaliste et écrivain mais aussi à cause d'événements personnels qui finiront pour devenir une partie intégrante de sa biographie.

En effet, suite à un article de journal qu'il avait publié dans la *Revue Moderniste* du 1 février 1886 où il citait en passant une dispute entre l'écrivain Robert Caze et le critique Félicien Champsaur, il fut défié en duel par Robert Caze qui estimait avoir été outragé par les mots de cet article. Le duel eut lieu le 15 février 1886 ; Caze, qui avait entre autre choisi Paul Adam en qualité de témoin, fut blessé au foie et suite à cette blessure il mourut à la fin du mois suivant. Cet événement a fini pour lier indissolublement les noms des deux écrivains.

Mais l'année 1886 est aussi l'année où Charles Vignier publie son recueil de poèmes *Centon* et collabore à la rédaction du *Symboliste*.²²⁴

Dans le deuxième numéro du *Symboliste* nous retrouvons, en effet, son article qui porte le titre « Hamlet ».

« Hamlet »

Synthèse critique

Comme nous avons déjà eu l'occasion de constater à travers d'autres articles du *Symboliste*, à cette époque on assiste à un débat assez complexe autour du théâtre.²²⁵

Le point principal du débat semble intéresser le goût avec lequel les œuvres littéraires sont adaptés pour leur représentation sur scène.

Dans ce contexte, les pièces de Shakespeare attirent beaucoup d'attention autour d'elles et en particulier *Hamlet* qui est considéré comme son chef d'œuvre.

En effet, vers la fin du XIX^e siècle le sujet d'*Hamlet* inspire beaucoup de poètes et d'écrivains qui subissent sans doute le charme du goût suggestif et symbolique de ce drame.²²⁶

Dans cet article Vignier fait quelques petites considérations au sujet des représentations du drame shakespearien, s'inspirant fort probablement des articles de presse parus dans les revues de l'époque.²²⁷

²²⁴ Le recueil de poèmes *Centon* de Charles Vignier est publié en 1886 par l'éditeur Léon Vanier.

²²⁵ Gustave Kahn « Théâtres », *Le Symboliste*, n°4, 30 octobre 1886.

²²⁶ Jules Laforgue « À propos d'Hamlet » *Le Symboliste*, n°3, 22 octobre 1886 et *Hamlet ou les suites de la piété filiale* tiré de l'œuvre *Moralités légendaires* publiée en 1887.

²²⁷ Dans le premier paragraphe il affirme « Au travers des colonnes des gazettes, des noms sont jetés fébrilement ».

Présentation analytique

L'article de Vignier s'ouvre sur la constatation que le critique Sarcey a admis « de ne goûter point Hamlet à la scène », et pour consolider son affirmation il a demandé « l'opinion respectable d'une douairière de ses amies » : ceci a mis en évidence la présence d'une « discorde jusques dans le camp des Shakespeariens ». Vignier constate que les différentes parties qui animent le débat autour de la qualité des œuvres shakespeariennes représentées au théâtre font appel « aux grands principes » et à « l'érudition des encyclopédies » pour justifier leurs opinions. « Les colonnes des gazettes » deviennent le lieu de bataille par excellence et les articles sont parsemés de noms connus comme par exemple Rouvière, Delacroix, Marlowe, Ahmalet, Rossi, Salvini et Goethe, grâce auxquels on construit des « ingénieux parallèles » pour rendre plus solides les interprétations proposées²²⁸. Pendant que les intellectuels s'occupent du débat, «le public, sagace [...] estimerait volontiers que le vieux Will baisse joliment ».²²⁹

Vignier commence le deuxième paragraphe avec une citation tirée directement du drame : il mentionne la phrase qu'Hamlet adresse à son ami Horace dans la scène cinquième du premier acte et plus exactement “There are more things in heaven and hearth ; than are dreamt of in your philosophy”<sic>. Ensuite il se rattache à cette citation pour affirmer qu'il y a fort probablement « plus de choses dans *Hamlet* que n'en contiennent les morales au jour le jour » ; ceci sonne comme une critique aux débats qui se révèlent souvent stériles et finalisés à eux-mêmes.

Vignier se réjouit de pouvoir affirmer librement cette opinion sans subir des jugements sévères pour cela, il reconnaît qu'au moins « dans de certains milieux »<sic> il est encore possible de parler ouvertement.

Ensuite il fournit quelques commentaires à propos des comédiens : Rossi est très apprécié, « Salvini plaît beaucoup en Russie, [...] Irving est un étonnant tragédien, [...] Mounet-Sully est supérieur au rôle qui lui a été confié, [...] Reichemberg est galante à ravir dans l'Augier et le Sardou »²³⁰

Après cette liste Vignier ajoute que ce qui le laisse indifférent est « la passe d'armes si méticuleusement ordonnée par Vigeant ».²³¹ Mais il trouve « bien joviales aussi les personnes

²²⁸ Philibert Rouvière est un comédien français né en 1809 et mort en 1865, il a interprété le rôle d'Hamlet ; le peintre Eugène Delacroix (1798-1863) réalise des tableaux inspirés à une représentation d'*Hamlet* ; Christopher Marlowe est le célèbre dramaturge et poète anglais contemporain de Shakespeare, né vers 1564 et mort en 1593 ; les comédiens italiens Ernesto Rossi et Tommaso Salvini ont été des interprètes internationaux très appréciés des tragédies shakespeariennes ; pour finir Goethe est responsable d'avoir donné sa propre interprétation du personnage d'Hamlet après de longues études de l'œuvre.

²²⁹ Charles Vignier utilise l'expression familiale « Le vieux Will » pour qualifier William Shakespeare.

²³⁰ Mounet-Sully joue le rôle d'Hamlet en 1886, tandis que la comédienne Suzanne Reichenberg est interprète des pièces de théâtre des auteurs dramatiques Émile Augier et Victorien Sardou.

²³¹ Arsène Vigeant était un maître d'armes de l'époque.

possédant une teinture d'anglais, qui avouent des pudicités au lire des strophes de la ballade d'Ophélie ».

Dans le troisième paragraphe Vignier admet qu'« aux adaptations françaises d'*Hamlet* » plus récentes », il préfère sans doute « la très démonétisée version de Ducis » puisque, à son dire, l'*Hamlet* de Ducis ne fait aucune tentative de copier celui de Shakespeare et il garde ainsi un caractère indépendant. Il affirme à ce propos que « Ducis a rencontré Shakespeare dans un miroir concave et ne l'a pas reconnu » tandis que des tragédiens tels que Meurice, Dumas, Cressonnois et Samson « ont infligé à *Hamlet* les avant derniers outrages dans le cul de basse-fosse où grouillent les alexandrins tortus ». ²³² En ce qui concerne l'étude critique que Goethe fait d'*Hamlet*, Vignier le considère tout simplement « un plan de pièce, entre beaucoup d'autres ». Selon Vignier, Goethe fournit un « Hamlet fragmentaire, comme Coriolan et Macbeth », aussi « fragmentaire » que les représentations d'*Hamlet* dans les toiles de Delacroix et de Manet et que les représentations de Salvini ou Mounet-Sully sur scène. Vignier pense que Goethe « aplanissant Shakespeare » était déjà en train de préparer son second *Faust*.

L'auteur souhaite qu'un poète « briguant un succès d'estime » se démontre enfin capable de tirer « une pièce d'*Hamlet* », admettant ainsi que pour l'instant personne n'a été à la hauteur de représenter *Hamlet* dignement.

Dans le quatrième paragraphe Vignier se propose de « ratiociner quelque peu sur la signification littéraire d'*Hamlet* ». Il pense que les dramaturges ont commis la faute de vouloir trouver dans cette œuvre « des éléments de distraction idoines aux digestions contemporaines », mais l'*Hamlet* ne possède pas ces traits, sa caractéristique principale est, au contraire, celle de « définir par l'écriture et d'une manière discontinue une catégorie d'humains ».

Selon Vignier, « Hamlet est la transition du dramaturge au platonicien de la Tempête ». Il ajoute que « ce genre est sans contredit plus ennuyeux » que les historiettes de « madame Ange Bénigne » ²³³ mais on ne peut pas changer la nature d'une œuvre, on ne prendrait pas au sérieux celui qui voudrait « adapter autrement qu'en opéra-bouffe nanti de ballets, *La Tentation de saint Antoine* » de Gustave Flaubert.

Pour finir Vignier essaie de donner une définition de l'artiste : il considère un artiste « celui qui vient expliquer la féerie des contingences dans son moi » ; l'artiste a à sa disposition

²³² Paul Meurice est un dramaturge né en 1818 et mort en 1905 ; Alexandre Dumas père écrit une adaptation d'*Hamlet* en collaboration avec Meurice en 1847 ; Lucien Cressonnois et Charles Samson collaborent à une adaptation d'*Hamlet* en 1886.

²³³ Ange Bénigne est le pseudonyme de Madame Paul Gaschon de Molènes, née Louise-Antoinette-Alix de Bray ; elle écrit de nombreuses histoires comme par exemple *Le mauvais œil* qui date de 1886.

« l'écriture, les couleurs, les signes musicaux et diverses substances pétrissables » pour créer son œuvre.²³⁴

En conclusion, selon Vignier, « Hamlet (prince du Danemark, pour ce motif initial du Nord spéculatif, du Midi objectif) est un homme de rêve, en proie à la vie, dans le temps ».

²³⁴ Vignier cite à ce sujet un article de Félix Fénéon paru dans le n°10 du tome I de la *Vogue* : Fénéon affirmait qu'au nombre de ces diverses substances pétrissables « on doit ranger certains résidus de la saponification ».

Gaston Dubreuilh

Gaston Dubreuilh, en qualité de compositeur et grand connaisseur de musique signe l'article « Courrier musical » dans le troisième numéro du *Symboliste*.

« Courrier musical »

Synthèse critique

Dans son « Courrier musical » Gaston Dubreuilh définit la musique comme « la fusion d'une ligne mélodique avec des harmonies », malheureusement il relève un manque de sensibilité du public, même le plus expert, envers l'harmonie, qui est, comme nous l'avons dit, un élément constitutif essentiel de la musique. Ceci est la cause d'une compréhension toujours superficielle et incomplète des œuvres musicales. Dubreuilh est persuadé que le public arrive à bien comprendre seulement les manifestations d'« art extérieur », qui donnent des sensations moins intenses mais qui ont l'avantage d'être plus immédiates donc facilement accessibles.

Dans l'article de Dubreuilh, caractérisé par l'emploi d'un langage très technique, nous pouvons remarquer l'influence exercée par Wagner.

Présentation analytique

Pour commencer son article Dubreuilh remarque :

Les dilettantes, le plus initiés même, ceux qui prennent un intérêt sincère à l'audition des symphonies de Beethoven et des œuvres de Richard Wagner aux concerts du dimanche, sont le plus souvent insensibles aux plus grossiers effets de l'harmonie.

Il se souvient qu'en accompagnant la phrase « O Richard, ô mon roi », dans la représentation de l'œuvre d'André Grétry *Richard Cœur-de-Lion* de 1784, il a apporté des variations au niveau de l'harmonie « sans causer aucun étonnement ni la moindre observation chez des auditeurs réputés excellents juges en matière d'art musical ». ²³⁵

Ensuite il déclare avoir apporté plusieurs fois aussi des variations à l'harmonie « des motifs quelconques de la *Dame Blanche* », opéra comique d'Adrien Boïeldieu, avec livret d'Eugène Scribe, datée de 1825 ; du *Barbier de Séville* de Rossini de 1816 ; ou encore du *Lohengrin* de Richard Wagner composé entre 1845 et 1848. Ces expériences ont démontré « presque toujours une absence complète du sentiment de l'harmonie » de la part du public.

²³⁵ Dubreuilh parle d'une substitution de l'accord du sixième degré mineur sur le mot « roi », qui confère à la phrase « l'expression de majesté », avec « celui de tonique ».

Etant donné que la musique est le mélange « d'une ligne mélodique avec des harmonies », selon Dubreuilh, il va de soi que :

Dans une page d'orchestre, abstraction faite des timbres, par exemple à la réduction pour piano, les seules ressources de la mélodie et de l'harmonie doivent suffire à donner l'expression [...] du morceau instrumenté.

Si ceci ne s'avère pas, « il faudrait en conclure que cette expression est due tout entière à des effets de timbres, c'est-à-dire qu'elle est incomplète ».

À titre d'exemple Dubreuilh explique que « une pastorale » ayant une mélodie et une harmonie qui la qualifient comme telle, « conserve son caractère même avec les timbres du violon ou du piano ».

Il arrive à la conclusion que « le choix de l'instrument peut ajouter à l'expression, mais celle-ci doit exister dans la musique même ».²³⁶

L'auteur remarque qu'une « intelligence de la mélodie est très généralement répandue », tandis que « l'harmonie est chose fermée à la plupart des auditeurs » malgré l'importance que les musiciens lui accordent en essayant de lui donner « la plus grande puissance expressive ».

Selon Dubreuilh les oreilles du public arrivent à percevoir seulement la mélodie et le timbre et donc elles restent insensibles à l'harmonie qui est celle qui donne les « sensations musicales les plus intenses ».

De ce fait, il est évident que le public n'arrive pas à comprendre entièrement les œuvres auxquelles il assiste, même pas les plus simples.

Pour cette raison, une œuvre comme la *Dame Blanche*, où « les effets des timbres et les sonorités puissantes » manquent et « les mélodies soi-disant connues y semblent banales et dépourvues d'expression », est considérée à tort « inférieure » à d'autres œuvres de l'époque. Si le public arrivait à percevoir les harmonies qui sont à la base de cette composition il pourrait la comprendre pleinement et l'apprécier à son juste titre.

Malheureusement le public, selon Dubreuilh, semble être beaucoup plus sensible aux spectacles éclatants qu'aux réelles beautés qui se cachent derrière la simple apparence : il est « plus remué par un beau feu d'artifice que par le ciel de l'*Embarquement pour Cythère* ».²³⁷

L'auteur est résigné à cela, il est conscient que « l'art extérieur est celui qui procure les sensations les moins intenses, mais il est évidemment le plus accessible à la compréhension ».

²³⁶ Donc l'expression doit exister dans l'« harmonie et dans la mélodie ».

²³⁷ *L'Embarquement pour Cythère* est une peinture de Jean-Antoine Watteau qui remonte à 1718 et qui est conservée au Château de Charlottenburg à Berlin.

Poèmes et extraits d'œuvres littéraires.

Comme nous l'avons déjà dit dans l'avant-propos, selon l'usage de l'époque que nous sommes en train de traiter, souvent les extraits d'œuvres littéraires étaient présentés au public à travers la presse avant d'être publiés en volume.

Conformément à cette habitude, *Le Symboliste* publie plusieurs poèmes et extraits de romans que nous signalons sans en fournir une analyse détaillée : ce serait un domaine tellement vaste qu'on risquerait de donner tout simplement des informations trop superficielles ou, encore pire, inexactes.

Nous croyons que la compréhension d'une œuvre est strictement liée à une connaissance approfondie de l'évolution de son auteur et du contexte où elle prend vie, donc, à la lumière de ces réflexions, il est peut-être préférable de citer tout simplement ces œuvres et les références nécessaires à les repérer dans les bibliographies de leurs auteurs.

La brume du soir de Jean Ajalbert

La brume du soir de Jean Ajalbert est un poème publié dans le troisième numéro du *Symboliste* paru le 22 octobre 1886.

Une note introductive informe le lecteur que le poème est « extrait d'un volume en préparation ».

Seuls de Francis Poictevin

Seuls est le titre du roman de Francis Poictevin publié par Tresse et Stock en octobre 1886.

Dans le *Symboliste* nous trouvons un aperçu de l'œuvre grâce à la publication de deux extraits de ce roman, le premier paraît dans le numéro du 7 octobre 1886 et le deuxième dans le numéro du 22 octobre ; ce dernier extrait est précédé d'une petite note qui annonce la publication de l'œuvre intégrale au cours de la semaine.

Bouquet à Marie de Paul Verlaine

Bouquet à Marie est le titre d'un poème de Verlaine publié dans le *Symboliste* du 15 octobre 1886.

Une note en bas de page informe que le poème est un extrait du volume *Amour* en préparation chez l'éditeur Léon Vanier, défini comme le « bibliopole des "Symbolistes" ».

En réalité le recueil *Amour* sera publié seulement en 1888 ; dans ce volume le poème *Bouquet à Marie* changera son titre en *Un conte* et il sera précédé d'une petite dédicace à Huysmans.

Vision de Maurice de Faramond

Poème publié dans *Le Symboliste* du 22 octobre 1886, extrait du volume *Quintessences*, un recueil de vers publié par Tresse et Stock.

Contempler de Camille de Sainte Croix

Un extrait du roman *Contempler* de Camille de Sainte Croix est publié dans *Le Symboliste* du 30 octobre, accompagné par une note qui en annonce la publication en volume en 1887.

La publicité littéraire.

Dans la quatrième et dernière page du *Symboliste* on trouve un espace consacré à la publicité littéraire, sélectionnée avec soin par la rédaction du journal. Cet espace permet aux éditeurs, en particulier ceux qui s'occupent de la diffusion de la nouvelle littérature, de renseigner les lecteurs sur les nouveautés qui viennent de paraître ou qui sont en préparation.

Depuis le premier numéro nous pouvons lire les annonces de la librairie Tresse et Stock qui vient de publier: *Le Thé chez Miranda* et *Les Demoiselles Goubert*, deux romans écrits par Jean Moréas et Paul Adam ; *Le Pantalon de Madame Desnou* d'Henri Beauclair ; le roman *Seuls* de Francis Poictevin et pour finir *Soi* de Paul Adam.

À suivre on trouve les annonces de l'éditeur Léon Vanier qui se proclame « Bibliopole des Symbolistes ».

Cet éditeur, qui a ses bureaux au 19 de Quai Saint-Michel, propose aux lecteurs une grande variété d'œuvres : pour commencer il annonce les six nouveautés qui paraîtront dans le courant du mois d'octobre et de novembre 1886 : le volume de Paul Verlaine *Louise Leclercq* qui contient une nouvelle d'ouverture qui donne le titre à l'œuvre, suivie de deux contes *Le Poteau* et *Pierre Duchâtelet*, et un acte qui porte le titre *Madame Aubin*.

Du même auteur *Les Mémoires d'un veuf*, un « curieux volume autobiographique » et une élégante réimpression du recueil *Les Fêtes galantes* défini comme un « délicat et piquant chef-d'œuvre du maître incontesté de la nouvelle école littéraire ».

Ensuite Vanier annonce les œuvres en préparation de Stéphane Mallarmé : *L'Après-midi d'un faune* accompagné par des desseins de Manet et *Les Poèmes* d'Edgar Poe, une traduction avec dessins inédits de Manet.

Pour finir l'éditeur informe de l'imminente publication du recueil *Centon* de Charles Vignier.

Suite à la liste des œuvres en préparation nous trouvons une liste d'œuvres récentes qui ont remporté un certain succès : la « nouvelle édition très augmentée » des *Croquis Parisiens* de Huysmans ; *Les Cantilènes* et *Les Syrtes* de Jean Moréas ; *Les Complaintes* et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* de Jules Laforgue et encore la plaquette *Vers de Couleurs* de Noël Loumo ; *Les Hantises* d'Edouard Dujarin ; la collection des quatre premiers numéros des *Taches d'Encre* de Maurice Barrès ; les recueils d'Henri Beauclair *L'Eternelle Chanson*, *Les Horizontales*, et *Pentecôte*.

Pour terminer cette liste on trouve deux œuvres nées à titre de plaisanterie qui ont fini par caractériser cette époque : on parle bien évidemment des *Déliquescences* d'Adoré Floupette et du « curieux volume » *Têtes de Pipes* signé L. G. Mostrailles.²³⁸

Chez Vanier on publie aussi *Les Hommes d'aujourd'hui*, une série de « biographies et portraits-charge » de François Coppée, Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle-Adam, J. Richepin, Barbey d'Aurevilly, Edmond de Goncourt, Sully Prudhomme, Huysmans, Moréas et beaucoup d'autres, qui portent la signature de Paul Verlaine.

Une petite place est réservée aux annonces publicitaires de la librairie Soirat : on informe à grands titres de l'imminente publication d'un livre contenant des « révélations scandaleuses sur les d'Orléans », plus exactement une confession qui démontrerait l'origine populaire de Philippe VII comte de Paris. Il est évident qu'il s'agit d'un escamotage littéraire pour capturer l'attention du public.

Pour terminer, la librairie Soirat, qui se trouve au 146 de rue Montmartre, consacre quelques lignes à la publicité du recueil *Les Poèmes de la chair* de Robert Caze, décédé depuis quelques mois.

Dans les numéros suivants du *Symboliste*, la place réservée à la publicité augmente : on ajoute les annonces concernant les publications de La Vogue qui propose *Les Impressionnistes en 1886* de Félix Fénéon, *Le Concile Féérique* de Jules Laforgue et *Notes sur Mallarmé* de Teodore de Wyzewa. On annonce la publication imminente des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, des *Voyages de Balthasar de Monconys* introduits par Charles Henry, de *La Théorie de Rameau sur la musique* toujours de Charles Henry, des *Opuscules littéraires de Casanova de Seingalt* publiés par Gustave Kahn, des *Palais nomades* de Gustave Kahn et pour finir de *L'Art poétique d'Horace*, traduit par Jacques Peletier et édité par Alfred Dehodencq, du premier tome de *La Vogue*.

Dans cet espace publicitaire on introduit aussi des informations concernant la Bibliothèque du dimanche, une « opération de librairie » organisée par « le bibliophile N. Blanpain » qui propose la publication hebdomadaire de romans nouveaux et inédits, en volume de luxe, vendus au prix de vingt centimes la pièce.

Peu à peu aux annonces littéraires on ajoute des informations concernant les loisirs : les spectacles des théâtres, les ballets, les spectacles des cirques, les fêtes et les soirées dansantes, les piscines.

Ainsi, d'une demie page consacrée à la publicité dans le premier numéro du *Symboliste*, on passe, à peu près, à une page entière dans sa dernière publication.

²³⁸ Le volume *Têtes de Pipes* est le recueil de plusieurs portraits d'écrivains collaborateurs de la revue *Lutèce*, ces portraits parurent tout d'abord par tranches hebdomadaires dans la revue *Lutèce* et ensuite ils furent réunis en volume. Les auteurs de ces portraits sont Léo Trézenik et Georges Rall qui se cachent sous le pseudonyme L. G. Mostrailles.

La publicité littéraire dans Le Symboliste du 7 octobre 1886.

**Dernières publications de la librairie
TRÉSSÉ et STOCK**

LE THÉ CHEZ MIRANDA
Par **JEAN MOREAS** et **PAUL ADAM**
Un vol. in-18..... 3 fr. 50

SOI, par **PAUL ADAM**. — 1 vol. in-12.

LE PANTALON DE MADAME DESNOU
Par **HENRI BEAULOIR**
Un volume in-32..... 2 fr.

SEULS, Par **FRANCIS POICTEVIN**
Un volume in-18..... 3 fr. 50

LES DEMOISELLES GOUBERT
Par **JEAN MOREAS** et **PAUL ADAM**
Un volume in-18..... 3 fr. 50

LÉON VANIER
Bibliophile des Symbolistes
PARIS, 49, **QUAI SAINT-MICHEL**, 19, PARIS
Envoi franco contre timbres ou mandat.

PAUL VERLAINE
LOUISE LECLERCQ, suivie de : **LE POTEAU, MERRE DUCHATELET, MADAME AUBIN** (un acte). Un vol. in-18 3 50
Tirage sur hollandaise..... 8 »
LES MÉMOIRES D'UN YEUF. Curieux volume auto-biographique..... 3 50
Tirage hollandaise..... 8 »
LES FÊTES GALANTES, élégante réimpression de ce délicat et piquant chef-d'œuvre du maître incontesté de la nouvelle école littéraire, plaquette artistique, holl. 2 »
Du même auteur : *Poèmes antiques*, 6 fr. — *La bonne Chanson*, 2 fr. — *Romances sans Paroles*, 3 fr. — *Jadis et Naguère*, 3 fr. — *Sagesse*, 3 fr. — *Les Poètes maudits* (épuisé).

STÉPHANE MALLARMÉ
L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, épique avec dessins de Manet, plaquette artistique..... 5 »
LES POÈMES D'EDGAR POE, traduction avec dessins inédits de Manet. Magistral volume in-18..... 12 »
Du même auteur : *Le Corbeau d'Edgar Poe*, traduit par Mallarmé avec les dessins de Manet. In-folio..... 25 »

CHARLES VIGNIER
CENTON. Impression de luxe, tirage à petit nombre. 3 »
AVIS. — Ces 6 nouveautés paraîtront successivement dans le courant d'octobre ou de novembre.

J.-K. HUYSMANS
CROQUIS PARISIENS. Nouvelle édition très augmentée. 4 vol. format des euclages..... 6 fr.
Quelques exemplaires tirés à part sur papier chandelle, papier hollandaise, de..... 10 à 15 »

JEAN MOREAS
LES CANTILÈNES, poésies contenant : *les Fandrilles, Interlude, Assonances, Le Pur Concept, Histoires merveilleuses*..... 3 50
Volumés sur hollandaise..... 7 »
LES SYRITES. Epuisé, reste quelques exemplaires... 10 »

JULES LAPORGUE
LES COMPLAINTES..... 3 »
L'IMITATION DE NOTRE-DAME LA-LUNE..... 2 »

NOËL LOUMO
VERS DE COULEURS, plaquette..... 2 »

EDOUARD DEJAROIN
LES HANTISES. Prose..... 3 50

MAURICE BARRES
LES TACHES D'ENCRE. Collections des quatre numéros parus..... 4 »

HENRI BEAULOIR
L'ÉTERNELLE CHANSON. Triolets..... 1 »
LES HORIZONTALES. Plaquette, format décadent... 1 »
PENTECÔTE..... 2 »

ADORE FLOUPETTE
LES DÉLIQUESCENCES. Reste 5 exemplaires, net... 10 »

MOSTRAILLES
TÊTES DE PIPES. Etudes de jeune avec portraits. — Curieux volume, tiré à 100 exemplaires seulement. 12 »

LES HOMMES D'AUJOURD'HUI. Intéressante publication de biographies et portraits-charge. — Lire les biographies signées **PAUL VERLAINE** de : *F. Coppée, Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle-Adam, J. Richepin, Barbey d'Aurevilly, E. de Goncourt, Sully Prudhomme*, et celles de **HUYSMANS, JEAN MOREAS**, etc., chaque numéro..... 10 cent.

Le Gérant, A. SOIRAT.

Paris. — Imprimerie N. Billaudin, 7, rue Jeanne.

NOUVELLE LIBRAIRIE A. SOIRAT
PARIS, 116, rue Montmartre, 116, PARIS

RÉVÉLATIONS SCANDALEUSES SUR LES D'ORLÉANS
(OUVRAGE DEUX FOIS NAISI)

PHILIPPE VII
COMTE DE PARIS
PRÉTENDANT AU TRÔNE DE FRANCE
PETIT-FILS D'UN GEOLIER
PROUVÉ PAR
LES MÉMOIRES DE MARIA STELLA
(SEULE ÉDITION COMPLÈTE ET AUTHENTIQUE)

PAR JUGEMENT
DE LA
COUR ECCLÉSIASTIQUE
DE FAENZA
DU 29 MAI 1824

PROHIBÉ EN AUDIENCE PUBLIQUE PAR
MONSIEUR VALEUR DEBOUT, POU-
VICIENS GÉNÉRAL, IL EST DÉCLARÉ QUE
MONSIEUR LE COMTE DE JOURVILLE
A SUBSTITUÉ CHIFFRÉMENT LE FILS
DU GEOLIER CHAPPINNI A SA PROPRE
FILLE, MARIA STELLA, ET BESOIN A CELLE-
CI SES VÉRITABLES TITRES.
Signé : Anou Monna,
Notaire-greffier-général-épiscopal.

Prix : 5 Francs

Il fut publié de 1820 à 1839 deux éditions de ce livre. C'est à peine s'il est possible aujourd'hui d'en trouver un exemplaire. Effroyable cauchemar pour Louis-Philippe, les mémoires de Maria-Stella ont été détruits avec une sorte de rage par le père du roi, le jour même de leur apparition. L'auteur montre l'échange criminel d'elle-même, Maria-Stella, demoiselle du plus haut rang, contre un garçon de la condition la plus vile, qui régna depuis sous le nom de Louis-Philippe. Tout est appuyé de preuves solides dans ce volume écrit en caractères de feu. Beaucoup de Parisiens ont connu Maria-Stella, femme de la plus austère vertu. On ne sait ce qu'elle est devenue, depuis la publication de son livre. Disparait-elle volontairement de la scène politique, ou la fit-on disparaître dans l'espoir d'étouffer le scandale et l'indignation que ses Mémoires avaient provoqués dans l'opinion publique? C'est une recherche qu'il serait curieux de faire et nous serions fort obligé à qui nous renseignerait.

LES POÈMES DE LA CHAIR
Par **ROBERT CAZE**. Prix : 1 franc.

Sommaire

N°1 du 7 au 14 octobre 1886

I	Chronique.	Jean Moréas	p. 13
II	Avis de la Rédaction.		
III	Parenthèses et Incidences.	Plowert	p. 61
IV	La Presse et le Symbolisme.	Paul Adam	p. 28
V	Réponse à M. A. France.	Jean Moréas	p. 15
VI	Les Illuminations d'Arthur Rimbaud.	Félix Fénéon	p. 52
VII	Timbale milanaise.	Jean Ajalbert	p. 87
VIII	Seuls.	Francis Poictevin	p. 106

N°2 du 15 au 22 octobre 1886

I	Difficulté de vivre.	Gustave Kahn	p. 42
II	Parenthèses et Incidences.	Plowert	p. 65
	Avis de la Rédaction.		
III	Bouquet à Marie.	Paul Verlaine	p. 107
IV	Hamlet.	Charles Vignier	p. 100
V	Bobo.	Jules Laforgue	p. 74
VI	Parallèles d'Horizontales.	Jean Ajalbert	p. 91
VII	Le Musée du Luxembourg.	Félix Fénéon	p. 55
VIII	Louise Leclercq, de M. Paul Verlaine.	Selwyn	p. 98

N°3 du 22 au 29 octobre 1886

I	Peintures.	Jean Moréas	p. 22
II	Parenthèses et Incidences.	Plowert	p. 67
	Avis de la Rédaction.		
III	Chronique.	Paul Adam	p. 35
IV	À propos de Hamlet.	Jules Laforgue	p. 77
V	La brume du soir.	Jean Ajalbert	p. 106
VI	Courrier musical.	Gaston Dubreuilh	p. 104
VII	Vision.	Maurice de Faramond	p. 107
VIII	Seuls.	Francis Poictevin	p. 106

N°4 du 30 octobre au 6 novembre 1886

I	Théâtres.	Gustave Kahn	p. 46
II	Parenthèses et Incidences.	Plowert	p. 71
	Avis de la rédaction		
III	À propos de toiles, ça et là.	Jules Laforgue	p. 82
IV	Actualités.	Jean Ajalbert	p. 94
V	Contempler.	Camille de Sainte Croix	p. 107