P. MARTINO

# PARNASSE ET SYMBOLISME

COLLECTION ARMAND COLIN

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

SHB
210

*Parnasse et Symbolisme*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

DU MÊME AUTEUR :

*L'Orient dans la littérature française au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles*, Hachette, 1906, épuisé.

*Les descriptions de Fromentin, avec le texte critique d'une rédaction inédite du début de l'« Année dans le Sahel »*, Champion, 1910.

*Le roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, 1913, épuisé.

*Stendhal*, 1914, épuisé.

*Fromentin, essai de bibliographie critique*, Champion, 1914.

*Jules Lemaître a Alger*, Champion, 1919.

*Stendhal, Del romanticismo nelle arti*, publié et annoté par Pierre Martino, Champion, 1922.

*Le Naturalisme français* (1870-1895), Collect. Armand Colin, 1923; 3^e^ éd., 1938.

*Le Second Empire* dans *l'Histoire de la littérature française illustrée* de J. Bédier et P. Hazard, Larousse, 1924.

*Verlaine*, Boivin, 1924; 3^e^ éd. 1941.

*Stendhal, Racine et Shakspeare*, nouvelle édition avec introduction et notes, Champion, 1925 (Prix Saintour, Académie française).

*L'abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre*, nouvelle édition avec introduction et notes, Champion, 1927.

*Stendhal, Racine et Shakspeare*, A. Delpeuch, 1928.

*Stendhal, La Chartreuse de Parme*, éditions Bossard, 1929.

*P. Mérimée, Théâtre de Clara Gazul*, Les Textes français, 1929.

*Le Débat romantique* (1813-1830) en collaboration avec E. Eggli. Tome I. Les Belles Lettres, 1933.

*Stendhal*, éd. refondue, Boivin, 1934.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

BOSCO Henri Bosco BHB 210

N° 69.

COLLECTION ARMAND COLIN
*(Section de Langues et Littératures)*

# *Parnasse et Symbolisme*

*(1850-1900)*

par
**Pierre MARTINO**
Recteur de l'Académie d'Aix-Marseille

*6e Édition revue et corrigée*

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1942

Tous droits réservés

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Tous droits de reproduction de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright 1925, by Max Leclerc et H. Bourrelier.

22143-05-A

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## *AVANT-PROPOS*

*On a nommé dans ce livre plus de cent poètes et l'on a parlé avec un peu de détail d'une trentaine d'entre eux. C'est bien peu de noms et bien peu de pages pour représenter la poésie française dans la seconde moitié du* XIX^e^ *siècle! Mais on n'a nullement songé à rédiger un catalogue des poètes de France entre* 1850 *et* 1900 ; *plusieurs anthologies satisfont aujourd'hui à ce besoin de description énumérative. On a voulu dire les principales tendances des cénacles poétiques pendant ce demi-siècle, montrer les efforts des poètes et leurs principales curiosités. Le Romantisme avait affirmé la doctrine de l'Art pour l'Art, qui libérait le poète des règles et des stylisations obligatoires et qui le poussait à augmenter le pouvoir d'expression des mots et du rythme. Ces désirs de liberté et de toute puissance prirent vite des formes très diverses : c'est que les poètes subirent fortement l'influence des grands courants intellectuels du temps, des préoccupations philosophiques, scientifiques, sociales qui furent, dans le monde des hommes de lettres, plus pressantes à cette époque qu'à aucun moment de notre histoire. De ce point de vue, que déjà l'éloignement du temps nous rend accessible, on voit s'atténuer singulièrement les différends qui, tous les dix ou vingt ans, ont lancé l'une contre l'autre les successives générations de poètes.*

1925.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE PREMIER

# LE LENDEMAIN DE 1830. — L'« ART POUR L'ART ». THÉOPHILE GAUTIER ET THÉODORE DE BANVILLE

---

**1. Après 1830 : L'école intime et l'école pittoresque.** — Si l'on faisait commencer l'histoire du Parnasse en 1866 — année où parut la première série du *Parnasse contemporain* —, on rendrait cette histoire bien peu intelligible, et elle serait vite inexacte. On s'obligerait d'abord à ne point parler, ou très peu, de Théophile Gautier, de Théodore de Banville, de Baudelaire, de Leconte de Lisle, dont, à cette date, les œuvres, du moins les belles, étaient presque entièrement parues. Ce sont eux pourtant qui, aujourd'hui, représentent le plus complètement l'idéal parnassien ; ils le définirent eux-mêmes fort nettement, et ils le réalisèrent en des œuvres de grand prestige ; auprès d'eux, un Sully Prudhomme, un Glatigny, un Dierx, un Coppée, même un Heredia ne font pas grande figure. Et puis, ce qui est aussi grave peut-être, on serait disposé, à cause du tour que prit à ce moment-là, et pour un peu de temps, la bataille littéraire, à définir le mouvement parnassien comme une révolte contre le romantisme. Pareillement, vingt années après, les polémiques de revues et de journaux opposeront aussi le Parnasse et le Symbolisme. Opposi-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tions trop simples, qui ne sont fondées que sur quelques-uns des arguments jetés au jour le jour dans cette dispute éternelle qui, à intervalles assez réguliers, dresse la génération des poètes de vingt-cinq ans contre celle des poètes qui vont vers la cinquantaine !

Romantisme, Parnasse, Symbolisme, c'est en réalité une même tradition poétique, un effort continu, malgré des piétinements et des retours, pour la réalisation d'une grande ambition d'art sans cesse élargie.

Aucune date n'est plus favorable que celle de 1830 pour envisager cette histoire de la tradition poétique au XIX^e siècle. Elle est comme un haut belvédère d'où l'on peut envisager les deux paysages et les deux chemins, celui qui montait, celui qui continue.

C'est la date que les historiens choisissent d'ordinaire pour marquer le triomphe du romantisme, du moins son acceptation par le grand public et le succès incontesté de ses manifestations. *Hernani* est joué le 21 février 1830, Lamartine prend place à l'Académie française le 1^er avril de la même année. Mais ces succès, que d'autres, très nombreux, vinrent rapidement consolider, ne parurent pas aussi décisifs aux contemporains que nous avons tendance à les dessiner pour la commodité de nos regards vers le passé. Beaucoup, parmi les romantiques eux-mêmes, eurent l'impression, au lendemain des journées de juillet, que le beau mouvement qui les avait portés jusqu'alors s'alanguissait tout à coup dans une indifférence invincible. Des adversaires triomphèrent : le 29 juillet 1830, Blanqui, tout chaud de la bataille, entre dans un salon ami en criant : « Enfoncés les romantiques ! » Et son cri, qui nous étonne, ne dut point surprendre en ces jours d'exaltation. On avait trop le sentiment que l'occupation des jours nouveaux serait de liquider tout le passé récent, de démolir toutes les constructions politiques et intellec-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tuelles de la Restauration, pour ne pas penser que le romantisme dût être, lui aussi, entraîné dans le désastre. En fait, il y eut alors comme une première liquidation du romantisme. Sainte-Beuve le constatera, en 1840 : « Le mouvement littéraire de la Restauration était au plus plein de son développement et au plus brillant de son zèle, quand il fut brisé et comme licencié par le coup d'État de juillet et par les journées qui s'ensuivirent. » Quand on y vit clair, après quelques années d'incertitude, on s'aperçut que les poètes et les romanciers de la génération romantique avaient de tout autres ambitions et une conception de la littérature fort différente de celles qu'ils proclamaient généralement à la veille de la révolution.

Cette rencontre soudaine des mouvements « littéraires » et des faits politiques et sociaux est une des plus curieuses qui soient, une des plus faciles à noter. Elle eut des conséquences profondes et durables. Elle apparaît comme un cas privilégié pour l'historien des idées et des formes d'art.

Ce fut un vrai changement de direction. Tout pousse alors les « intellectuels » à jouer un rôle considérable dans la nouvelle société, sans renoncer à leurs habitudes de vie et à leurs goûts d'art : la hantise des préoccupations contemporaines, le besoin et les nécessités du succès, l'appel des partis politiques et philosophiques, les exigences enfin du public qui s'offrait maintenant à eux. Dès le mois d'août 1830, L. Véron proclame, dans la très jeune *Revue de Paris*, « la nécessité présente d'appeler les gens de lettres aux affaires ». C'était aller un peu vite, mais quel flair de découvrir ainsi du premier coup une grande orientation nouvelle ! Encore quelques années, presque tous les hommes de lettres deviendraient, au vrai sens du mot, des « journalistes » ; quelques-uns seraient députés, ministres. La plupart

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des grands écrivains romantiques firent vite leur choix, dans les années qui suivirent immédiatement 1830 : il leur parut naturel de « marcher avec leur temps ». Le sens de leurs œuvres fut modifié du tout au tout, et cette empreinte nouvelle se marqua si profondément que, désormais, pendant tout le XIXe siècle, il faudra aux poètes, aux romanciers, aux dramaturges, pour s'affranchir de ces soucis de politique et de ce désir de plaire au grand public, un goût singulier de la révolte, le dédain du succès et l'acceptation des cénacles étroits.

L'heure était d'ailleurs favorable à un renouvellement littéraire. En 1830 la bataille d'idées autour de la doctrine romantique était comme terminée ; du moins on ne produisait plus d'arguments nouveaux. La question théâtrale paraissait réglée : il y avait longtemps que l'on avait accepté, même dans le camp classique, la tragédie historique à sujet moderne ; le grand succès de Walter Scott et du roman historique avait aidé les réformateurs du théâtre à achever leur victoire. Sur les unités on était arrivé à une espèce de compromis ; la campagne du *Globe* avait fini par ébranler la pure doctrine classique ; les plus intransigeants admettaient des tolérances : un élargissement de la scène, une manière moins rigide de compter le temps. D'autre part, les romantiques se montraient moins ardents à prôner, comme autrefois, le drame en prose, qui décidément sentait trop le mélodrame ; le *Globe* s'était prononcé pour l'alexandrin au théâtre. Il ne s'agissait plus que de réaliser, après tant de théories et de discussions, une œuvre qui fût à la fois un succès et une œuvre d'art. Le triomphe d'*Hernani*, préparé avec un grand soin et admirablement réussi, avait brisé le charme ; on n'avait plus qu'à exploiter les bonnes dispositions du public et sa lassitude passagère de la tragédie régulière.

C'était de questions de théâtre qu'on avait surtout

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

disputé de 1826 à 1830. Quelques années auparavant on s'occupait surtout de définir la nouvelle poésie lyrique. Mais, plus vite qu'au théâtre, les œuvres étaient venues au secours des théories, les éclairant, les dépassant. Lamartine, A. de Vigny, V. Hugo avaient essayé quelques-uns des chemins où, sourdement, par dégoût des anciennes routes, désirait s'aventurer la sensibilité de la génération nouvelle. En 1830 on commençait à bien voir le terrain qui avait été gagné. D'un commun accord on y distinguait deux provinces, deux *écoles*, selon le langage du temps, c'est-à-dire en réalité deux grandes tendances : *l'école intime* et *l'école pittoresque*. Cette distinction parut satisfaisante, pendant plusieurs années, à la majorité des critiques de lettres et d'art ; de fait, elle permet de classer fort nettement les tentatives poétiques du temps ; elle aide à mieux comprendre comment s'est produite, en 1830, dans l'école romantique, une grande et définitive cassure.

L'*école intime*, c'était la tendance romantique la plus ancienne, celle que le succès des *Méditations* de Lamartine, puis des premières *Odes* de V. Hugo avait assurée, et qui s'était vite fait accepter, car elle répondait aux désirs des jeunes gens et des femmes, satisfaits que le poète traduisît leurs émotions, leurs inquiétudes, qu'il saisît la nuance de leur foi ou de leur athéisme et qu'il parlât d'amour avec les mots et les images qui les troublaient. Modernité dans le sentiment, ou plutôt dans l'expression du sentiment : c'était la tendance de fond de l'*école intime*.

Et nous aussi, écrivait Philarète Chasles dans la *Revue de Paris* de février 1830, nous sentons qu'il y a aujourd'hui de nouvelles émotions à demander à la poésie. Ceux qui admirent le plus sincèrement la sensibilité profonde et la merveilleuse connaissance du cœur qui distinguent Racine ne peuvent se dissimuler que des passions plus populaires, plus domestiques, plus intimement religieuses, demandent aujour-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'hui leur poétique expression. A peine ce besoin s'est-il manifesté, il a trouvé des interprètes. Les émotions et les regrets du peuple ont trouvé Béranger pour organe. Lamartine a dit admirablement cette tristesse profonde, le recueillement au sein d'un monde meilleur, cette soif d'émotions précises que les âmes tendres et élevées ont ressentie après nos orages civils, au milieu de nos amères querelles.

Plus encore que Lamartine ou Béranger, c'est Sainte-Beuve et George Sand qui, en 1830, servent à caractériser l'*école des intimes*. La poésie simple, humble et familière de *Joseph Delorme* et des *Consolations* (1830) est en grande faveur. Saint-simoniens et romantiques s'accordent pour louer l'actualité des romans de George Sand, son dessein évident de peindre l'amour moderne et le mariage de demain. De toutes parts on sollicite les poètes *intimes* ; on les invite à traduire, non plus les troubles de cœurs solitaires, mais les soucis de la « vie actuelle », ses « agitations » ; on a confiance en eux ; et on se sert de leur exemple pour accabler les poètes de l'autre école, les *sensualistes*, la *poésie visible*, l'*école pittoresque*.

Cette école est récente alors, ou plutôt elle ne s'est manifestée au grand jour que récemment ; il est vrai que cette manifestation fut éclatante : l'éblouissement des *Orientales* et le tapage de leur préface ! Une histoire détaillée de la doctrine romantique nous montrerait cette tendance *pittoresque* se formulant, très maladroitement d'abord, dès les premiers temps de la querelle : liberté dans l'art, droits de la fantaisie, augmentation des ressources de la langue, multiplication des formes rythmiques... tout cela est dans l'air, mais la théorie claire n'en est faite qu'en 1828 par Sainte-Beuve, grâce au hasard d'une étude sur le XVI^e^ siècle, qui lui permet de confronter et de rapprocher les ambitions de la Pléiade et celles du nouveau Cénacle. Déjà, dans le recueil des *Odes* de 1824, V. Hugo s'était plu à des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

thèmes de fantaisie ; en 1826, il avait renouvelé la ballade, et, en 1828, il s'amusait à des tours de force rythmiques. Bientôt on allait réhabiliter le sonnet, exalter la rime, vanter la forme difficile. Toute la querelle romantique était ramenée à une question de style ; il ne s'agissait plus de sentiments et d'émois modernes, mais d'images et de métaphores, de césure mobile, d'enjambement ; la poésie devait pouvoir décrire comme la peinture et faire entendre des sons harmonieux, comme un instrument de musique.

Les *Orientales* s'emplissent de couchers de soleil, de fonds de ciel tout en or sur lesquels se profilent d'imaginaires villes d'Orient ; des nuées de feu y galopent à travers l'espace ; des incendies s'allument sur l'eau ; des pavillons aux couleurs éclatantes se reflètent dans la mer... Tous les rythmes s'y essaient, anciens et nouveaux, — les nouveaux, anciens à vrai dire, mais si oubliés, si méprisés qu'ils apparaissent alors comme de belles inventions du poète. Le vers et la strophe s'enflent ou se rapetissent : ils suivent le balancement d'un corps de femme sur une escarpolette, le grondement de l'ouragan, le galop d'un cheval effréné.

On fut stupéfait. On cria au *sensualisme*, au *matérialisme* : c'était déshonorer la poésie que de l'employer à ces besognes de marchand de couleurs ! Les critiques classiques se virent alors épauler dans leur résistance par ceux des romantiques qui ne comprenaient pas qu'on pût faire autre chose que de la poésie *intime*. « La poésie visible manque d'âme ; elle n'a rien sous la mamelle gauche » : on tourna de vingt façons cette formule pour l'appliquer aux *Orientales*, le livre-maître de la *poésie visible*.

Mais ce livre eut ses enthousiastes. Il révéla à de jeunes poètes, qui n'avaient pas encore pris leurs habitudes en poésie, toute la beauté du monde extérieur,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

toute la volupté qu'il y a à faire jaillir, hors des mots adroitement rapprochés, des images lumineuses et des images sonores.

Je ne puis me rappeler, écrira bien plus tard Leconte de Lisle, sans un profond sentiment de reconnaissance l'impression soudaine que je ressentis, tout jeune encore, quand ce livre me fut donné autrefois, sur les montagnes de mon île natale, quand j'eus cette vision d'un monde plein de lumière, quand j'admirai cette richesse d'images si neuves et si hardies, ce mouvement lyrique irrésistible, cette langue précise et sonore. Ce fut comme une immense et brusque clarté illuminant la mer, les montagnes, les bois, la nature de mon pays.

Ces lignes disent admirablement le sens de la nouvelle révélation : une onde de lumière et de musique s'épandit sur la poésie française.

Autour de V. Hugo se groupèrent quelques jeunes gens, poètes, peintres ou sculpteurs, bien convaincus que la préface des *Orientales* était une Bible d'art, et que le droit de l'artiste à la fantaisie, proclamé par le maître sur les ruines des poétiques et des règles, était la loi du monde nouveau.

On disait à l'univers — raconte Jérôme Paturot dans *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1842), qui est une recension plaisante mais exacte des expériences intellectuelles du temps — on disait à l'univers que le temps des génies était arrivé, qu'il suffisait de frapper du pied la terre pour en faire sortir des œuvres rutilantes et colorées, où le don de la forme devait s'épanouir en mille arabesques plus ou moins orientales. On annonçait que le grand style, le vrai style, le suprême style allait naître, style à ciselures, style chatoyant et miroitant, empruntant au ciel son azur, à la peinture sa palette, à l'architecture ses fantaisies... La littérature que nous allions créer devait... chanter avec l'oiseau, blanchir avec la vague, verdir avec la feuille, ruminer avec le bœuf, hennir avec le cheval, enfin se livrer à toutes ces opérations physiques avec un bonheur extraordinaire, vaincre en un mot, dominer, supplanter et (passez-moi encore une fois l'expression) enfoncer la nature.

Du coup, Jérôme Paturot devient « poète chevelu » ;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

il écrit un poème de cent cinquante vers monosyllabiques ; il réalise de prodigieux enjambements ; il écrit d'innombrables sonnets ; il barbouille ses vers de couleur locale. Daniel Jovard, dans les *Jeunes France* de Th. Gautier (1833), apprend aussi, à la même époque, à trouver la rime riche, à « casser » les vers, à « jeter galamment la jambe d'un alexandrin à la figure de l'alexandrin qui vient après » ; il se « monte une palette flamboyante : noir, rouge, bleu, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, une véritable queue de paon ».

Ce sont là des caricatures certes, mais point trop éloignées de la réalité. Jérôme Paturot et Daniel Jovard ont existé à quelques dizaines d'exemplaires. Au lendemain de 1830, on les appela les *Jeunes France*, les *bouzingots*... et les excentricités de leur costume et de leurs œuvres devinrent vite célèbres. On les raille. Eux, ils se réclament de l'« Art ». C'est à ce moment-là que se vulgarise l'emploi, au singulier, de ce mot qui allait faire, avec ce nouveau sens, une belle fortune au XIX^e^ siècle. « L'*Art*, pour ces messieurs, bougonne la *Revue de Paris* de janvier 1833, c'est tout, la poésie, la peinture, etc. ; ces messieurs sont amoureux de l'*art* ; ces messieurs méprisent quiconque ne travaille pas pour l'*art*, et ils passent leur vie à parler *art*, à causer *art*. » Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Célestin Nanteuil, Jehan du Seigneur, Ed. Ourliac, Petrus Borel, Philothée O'Neddy, Lassailly, Mac Keat (Maquet), Théophile Gautier incarnent le nouvel idéal, batailleur et fantasque. Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Théophile Gautier s'unissent pour vivre, rue du Doyenné, une vie conforme à ce programme d'art total : de belles peintures aux murs, des séances poétiques, de belles femmes, des soupers savoureux, des fêtes costumées, une orgie « folle, échevelée, hurlante », que les bols de punch éclairent diaboliquement ! Les *Jeunes France* de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Théophile Gautier (1833) sont l'épopée burlesque de cette joyeuse bohème ; mais, si les aventures sont plaisantes et la volonté de satire constante, la préface est là pour nous avertir que la doctrine continue à être prise très au sérieux ; les déclarations de la préface des *Orientales* y sont poussées à l'extrême : l'art, les « jongleries » de l'art sont dits la seule raison de vivre ; tout le reste ne compte point.

**2. Les « Utilitaires ». Contre-réaction de « l'Art pour l'Art ».** — Dans cette préface et dans celle de ses *Poésies* (1832), Théophile Gautier affirme avec une certaine violence dans l'expression que l'art ne sert à rien. Il paraît attaquer : en réalité il se défend. La révolution de 1830 avait en effet donné un grand courage aux défenseurs de *l'art utile*, aux classiques qui voulaient que l'œuvre littéraire eût pour but « l'instruction des hommes », à la « secte philosophique » qui désirait employer la prose et le vers pour assurer « les progrès de l'esprit humain », aux nouveaux réformateurs enfin, à qui tous les auxiliaires sont bons pour achever la transformation de la société et des mœurs. Tous ces adversaires se dressent contre *l'art*, contre la prétention du poète à être libre et maître de sa fantaisie ; ils veulent qu'il soit utile.

Le plus puissant de ces adversaires est l'école saint-simonienne, qui réunit en un même faisceau les classiques de la *Revue Encyclopédique* et les doctrinaires romantiques du *Globe*. En quelques années une bonne partie de la littérature devient saint-simonienne, de volonté déclarée ou de fait, plus ou moins consciemment. Jérôme Paturot, qui était poète chevelu en 1829, ne manque pas de se faire saint-simonien dès le chapitre deuxième de ses mémoires. Il est le symbole d'une grande tentation à laquelle succombèrent beaucoup de gens de lettres.

Il ne s'agissait de rien de moins que de régénérer

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'humanité, en améliorant le sort des classes les plus pauvres, en supprimant le capitalisme, en développant l'industrie ; il suffisait, pour réussir, de créer un esprit d'association, une sorte de mysticisme d'amour et de fraternité, une vraie religion. A cette religion il fallait des prêtres ; ce furent les « artistes », poètes, romanciers, peintres, musiciens, que l'on convia à occuper cet emploi dans l'humanité nouvelle ; eux-mêmes ils s'offrirent. Dès 1826, le *Producteur*, organe de la doctrine, avait proclamé la « fonction sociale de l'art ». « Le génie des beaux-arts, disait-il, n'est point un esclave destiné à suivre pas à pas la société ; il lui appartient de s'élancer devant elle pour lui servir de guide ; c'est à lui de marcher, c'est à elle de suivre » (Buchez).

La révolution fait sortir la doctrine du cénacle étroit où elle s'était élaborée. Tout autour d'elle fleurissent des utopies, des mysticismes, des philosophies, une extraordinaire ardeur de foi et de propagande, dont elle bénéficie, car elle est la plus vivante de toutes ces fois, et elle recueille les hésitants et les insatisfaits. Fourier attaque la doctrine de Saint-Simon, mais son idéal « sociétaire » et phalanstérien est tout voisin ; lui aussi, il a besoin des hommes de lettres ; il enthousiasmera un Leconte de Lisle et un Louis Ménard, qui lui demanderont leurs croyances sociales et leur conception présente des besoins de l'humanité. Auguste Comte, « élève de Saint-Simon », pose, dans le même temps, « l'efficacité populaire » comme « le vrai critérium des beaux-arts » ; son positivisme « incorpore l'art à l'ensemble de l'ordre moderne ». L'esthétique de tous ces réformateurs est sensiblement la même.

Une propagande spéciale est d'ailleurs entreprise auprès des « artistes » : un enseignement régulier est créé pour eux rue Taitbout. On leur dit que « leur place est au Forum », qu'ils ont « une tribune », qu'ils sont



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

« les précepteurs de l'humanité ». Dès mars 1830, le saint-simonien Barrault a publié une sorte de déclaration officielle : *Aux artistes. Du passé et de l'avenir de la doctrine de Saint-Simon*, qui définissait les arts et la poésie selon l'esprit nouveau. Fini le temps des effusions sentimentales, de l'art désintéressé et indépendant, de la poésie de luxe, des vers « bien ciselés », des strophes « bien panachées » : c'était là, pour les artistes, des métiers de baladin. « Qu'ils ne ressemblent plus, si nous osons le dire, à des danseurs s'étudiant à retomber en mesure avec l'orchestre qui préside à leurs jeux ; mais que l'humanité se remette en marche à leur voix et au bruit de leurs accords... Désormais les beaux-arts sont le culte et l'artiste est le prêtre. »

Les grands écrivains de l'époque romantique, en des conversions presque soudaines, se laissent aller à ce souci d'action publique et de littérature sociale. Quelques-uns vont jusqu'au saint-simonisme. Sainte-Beuve, rallié pour un temps, rédige en novembre 1830 la profession de foi littéraire du *Globe* régénéré et devenu saint-simonien : « la mission, l'œuvre de l'art aujourd'hui, affirme-t-il,... c'est de réfléchir et de rayonner sans cesse et en mille couleurs le sentiment de l'humanité progressive » (*Premiers Lundis*, t. I) ; il tient, pendant quelques mois, l'emploi d'un vrai prédicateur saint-simonien. V. Hugo ne récrit point les *Orientales*. A ses récents disciples les *Feuilles d'Automne* apparaissent comme une poésie bien pâle ; ils y voient le signe d'une trahison envers « l'art ». Bien vite le poète va se persuader de la réalité et de l'urgence de la « fonction du poète ». Lamartine veut enseigner le peuple et lui chanter la toute-puissance de l'association familiale ; il se fait homme politique. Musset croit que les larmes du poète malade sont un baume pour l'humanité. Vigny étudie curieusement le saint-simonisme et affirme son propre désir de régénérer la France

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

par l'exercice des vertus stoïciennes. George Sand, gagnée à la doctrine de la femme nouvelle, émancipée et prêtresse de l'humanité, est considérée par les saint-simoniens comme un véritable missionnaire. Même dans le camp des « artistes » il y a bien des défaillances : l'*Artiste*, leur journal, parle avec sympathie des doctrines de Fourier ; il laisse quelques-uns de ses rédacteurs défendre la cause des *utilitaires* ; Petrus Borel y affirme qu'on doit considérer l'art comme un « élément social » ! Maxime du Camp veut nous faire croire que Th. Gautier songea, en 1832, à devenir saint-simonien ; il aurait trouvé trop laid le costume des habitants de la cité de Ménilmontant : légende probablement ; mais elle est symbolique !

De toutes parts, dans les années qui suivent 1830, la tradition romantique est attaquée, surtout celle du romantisme fantaisiste et pittoresque des *Orientales*. On crie partout la mort du romantisme, en dépit de ses grands succès au théâtre. Du moins la réaction est-elle violente ; Michiels (*Histoire des idées littéraires en France au* XIX^e^ *siècle*, 1842) la dira « effrénée ». Nisard a commencé dès 1830 ses études sur les *Poètes latins de la décadence*, qui, réunies en volume (1834), apparaissent nettement pour ce qu'elles ont voulu être : un pamphlet contre le romantisme ; dans le même temps, il lance un manifeste bruyant contre « la littérature facile ». Musset, en 1836, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*, raillera les ambitions romantiques ; il n'aime point certes les « humanitaires », mais ses brocards vont surtout à « l'art pur », au « rythme brisé », aux « contorsions poétiques ».

A toutes ces attaques les « artistes » ripostèrent par la doctrine de l'Art pour l'Art ; ou plutôt ils définirent alors plus exactement leurs chers principes, en les exagérant, pour mieux répondre. Non, l'art n'est pas

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*pour l'humanité, pour la société, pour la morale,* etc. ; il est *pour lui-même* ; il est *l'art pour l'art.* Cousin l'avait dit quinze ans auparavant ; mais c'était en Sorbonne, et on l'avait oublié. La paternité de cette expression semble revenir à V. Hugo ; du moins, il l'a avouée. C'est que, en 1833, il n'a pas encore lâché ouvertement la doctrine à laquelle ces mots vont servir d'étiquette ; il la défend même à l'occasion. Il est un des collaborateurs notables de l'*Europe littéraire* (mars-décembre 1833), qui est considérée comme le journal de l'Art pour l'Art, et qui affirme orgueilleusement son dédain de toute politique ; il s'y prononce contre « l'utilité directe » de la littérature. La revue ne cesse de louer son œuvre et d'y découvrir une sûre doctrine d'art : l'affirmation de la toute-puissance de l'artiste et de l'illimitation de son droit.

L'art a été posé comme un élément nécessaire, absolu, *sui generis*, spontané, laissant échapper de ses sources vives une suite infinie de créations.

La vraie parole d'émancipation a été prononcée, et le dogme de l'esclavage détruit, lorsqu'on a nié que l'*imitation de la nature* fût l'objet de l'art. La nature est l'instrument de l'artiste. Pour s'en servir, il doit la connaître ; mais lorsqu'il s'en sert pour créer, il l'assimile à sa propre substance, il l'*humanise* en quelque sorte, et la marque du sceau de son intelligence et de sa volonté. Le poète n'imite pas la nature, il imite Dieu, qui crée suivant des lois absolues, *omniformes* et non *uniformes* (12 juin 1833).

Mais, bientôt, l'*Europe littéraire* meurt ; Hugo abandonne la partie ; l'*Artiste*, malgré son beau titre, est encore assez timide, et comme troublé par les idées à la mode ; il a trop le désir d'améliorer le sort des peintres et des sculpteurs pour ne pas tenir compte un peu des idées présentes du public. Théophile Gautier reste seul. Les invectives des adversaires s'acharnent. Exaspéré, il écrit (mai 1834) la préface de *Mlle de Maupin*, qui ne fit pas très grand bruit au moment même de sa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

publication, mais qui ne tarda pas à apparaître aux initiés comme le vrai manifeste de l'école de l'Art, de l'ancienne et pure école romantique. Avec une indignation bouffonne, mais sincère, Th. Gautier attaque l'art utilitaire, les prétentions de la littérature à être morale, pieuse, démonstrative... Il s'en prend surtout aux saint-simoniens. Les choses, dit-il, sont belles en proportion inverse de leur utilité ; « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ». Il affirme son absolue indifférence à la politique du jour ou du lendemain, son mépris de tous les plans de réforme sociale. Seule compte, à ses yeux, la jouissance que donnent les belles œuvres d'art ; et c'est pourquoi il admire l'antiquité qui ignorait la tristesse de la morale chrétienne et qui n'avait point le souci de la pudeur.

Le roman, *Mlle de Maupin* (1836), confirme cet exposé de doctrines. Th. Gautier y verse toutes ses théories, toutes ses aspirations artistiques et littéraires, toutes ses ambitions de vie ; et il pousse leur expression jusqu'à l'extrême. Il dit son fait au christianisme, qui a développé une fâcheuse préoccupation de la spiritualité, au romantisme et à son mièvre amour sentimental. A la Vierge Marie, symbole de chasteté, il préfère de beaucoup la Vénus Anadyomène, à cause de sa nudité et de ses promesses de joie. Son héros, qui est poète, regrette de n'être point peintre ou sculpteur ; mais il ne se soucie, comme s'il avait en mains un pinceau ou un ciseau, que de la beauté physique et « palpable », que des lignes et des formes du monde visible, que de la splendeur des couleurs étalées sur l'univers. Le nu surtout le ravit, le nu harmonieux d'un corps de femme immobilisé en une belle statue. Les arts n'ont plus de domaine séparé : le poète et le peintre travaillent sur une même matière avec des outils semblables.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

O beauté ! s'écrie-t-il, nous ne sommes créés que pour t'aimer et t'adorer à genoux, si nous t'avons trouvée, pour te chercher éternellement à travers le monde, si ce bonheur ne nous a pas été donné... Amants, poètes, peintres et sculpteurs, nous chercherons tous à t'élever un autel, l'amant dans sa maîtresse, le poète dans son chant, le peintre dans sa toile, le sculpteur dans son marbre ; mais l'éternel désespoir c'est de ne pouvoir faire palpable la beauté que l'on sent.

Qui parlerait de morale ou de progrès serait conspué ; voir et jouir, adorer, sous toutes ses formes, la beauté comme une « divinité visible », la représenter au vrai, c'est le seul but et la seule raison de vivre de l'artiste.

**3. Théophile Gautier et l'« École de l'Art ».** — Vingt ans après *Mlle de Maupin* — exactement en décembre 1856 —, Th. Gautier (1) répéta ce programme dans l'*Artiste*, dont il prenait la direction ; un manifeste proclama ses intentions ; il lui servit surtout à se définir et à se raconter.

A proprement parler, nous ne sommes pas un homme de lettres... Épris, tout enfant, de statuaire, de peinture et de plastique, nous avons poussé jusqu'au délire l'amour de l'art ; — arrivé à l'âge mûr, nous ne nous repentons nullement de cette belle folie ; nous lui avons dû et lui devons encore nos moments les plus heureux : c'est par elle que nous valons quelque chose — si nous valons quelque chose. D'autres ont plus de science, plus de profondeur, plus de style, mais nul n'aime plus que nous la peinture ; nous avons toujours laissé, on le voit bien, la littérature pour les tableaux et les bibliothèques pour les musées... L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum* : — ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera. — Jamais œil ne fut plus avide que le nôtre, et le bohémien de Béranger n'a pas mis en pratique plus consciencieusement que nous la devise : voir c'est avoir. — Après avoir vu, notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque sou-

(1) Voir page 29 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette...

Quant à nos principes, ils sont suffisamment connus : nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but ; — tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux ; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme, pas plus que nous ne comprenons le corps sans l'âme, ou l'âme sans le corps, du moins dans notre sphère de manifestation ; — une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien ?

Ce morceau est la plus exacte des biographies intellectuelles de Th. Gautier ; il marque aussi très exactement sa place dans l'histoire littéraire et son rôle comme « chef de branche » du romantisme.

Ses premiers recueils de poésies (*Poésies*, 1830 ; *Albertus*, 1833) sont déjà caractéristiques. On est, il est vrai, frappé par l'abondance des imitations, par le retour des pastiches à la mode ; aussi bien les tout premiers poèmes ont-ils été écrits de quinze à dix-huit ans, et *Albertus* immédiatement après. Le très jeune poète est pénétré à fond de l'influence de V. Hugo ; tous les thèmes des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, il les essaie, comme des exercices nécessaires : thèmes sentimentaux et romanesques, méditations philosophiques et byroniennes, fantaisies macabres, évocations du moyen âge, cathédrales gothiques, descriptions colorées et pittoresques. *Albertus* est un conte fantastique sur un vieux thème de folklore, écrit à la manière du Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Tous les effets sont grossis et donnent souvent l'impression d'une parodie voulue, écrite par un disciple respectueux, mais qui est trop sûr de bien connaître les bonnes recettes poétiques. Toutefois de nombreux paysages, des descriptions nous frappent ; évidemment ce nouveau poète est — il s'en est vanté plus tard — un « homme pour qui le monde extérieur existe », et

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

il était tout préparé à comprendre la grande leçon des *Orientales*. « Poète et peintre », il décrit comme il dessinerait et colorerait une toile ; ses images sont d'une étonnante netteté : les plans très marqués, les accidents du paysage fixés, la lumière du tableau saisie et nuancée à point.

C'est une poésie au moins, une palette
Où brillent mille tons divers,
Un type net et franc, une chose complète,
De la couleur ! des chants ! des vers !

Ce *Jeune France* laissa tomber très vite les oripeaux moyenâgeux et byroniens, la défroque fantastique qu'un débutant, à la veille et au lendemain de 1830, se devait de porter quelque temps. Il alla vers ce qui était son vrai goût.

La *Comédie de la mort* (1838) est oubliée aujourd'hui ; et pourtant il est peu de poètes au XIX^e^ siècle qui aient appelé à eux de façon aussi saisissante que Th. Gautier l'image de la mort. C'était évidemment une hantise chez lui ; elle apparaît dès ses premiers vers, on la retrouvera dans *España*, dans *Émaux et Camées*, dans toute l'œuvre poétique. Il ne médite point sur la mort ni sur l'au delà ; il croit au néant d'ailleurs et son matérialisme est fort brutal ; mais il *voit* le cadavre sous terre, il *voit* les vers qui le rongent, et ce qu'il voit si bien, il le fait voir. Inspiré peut-être par une œuvre d'un poète anglais, Th Gautier imagine une série de visions funèbres, macabres ou dantesques : dans un décor de cimetière nocturne, le ver du tombeau s'entretient avec le cadavre, les morts se réincarnent, désespérés de l'usage qu'ils ont fait de leur vie ; Faust dit la vanité du savoir ; il aurait voulu aimer ; Don Juan avoue le dégoût d'aimer, il désirerait savoir ; la gloire paraît à Napoléon une chose vaine... Rien ne vaut la peine de vivre, et pourtant on désire jouir passionnément de sa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

jeunesse et de l'univers jusqu'au jour où « la vieille infâme » avec ses « grands yeux creux » viendra nous saisir de « ses maigres bras ». Ces pensées, évidemment, n'ont point ruiné chez Th. Gautier la joie de vivre, qui était grande ; et mainte autre poésie nous le représente fort et joyeux ; mais ces poèmes « noirs » correspondent à des moments de crise, à des obsessions visuelles ; ils sont comme les images d'une *danse macabre* moderne, haute en couleur romantique, dont le mouvement et l'angoisse s'imposent au souvenir.

Des « poésies diverses » accompagnent la *Comédie de la mort* et *España* (1845) — un volume de vers inspiré par un voyage en Espagne, où le poète satisfit sa passion de pittoresque et de couleur locale. Pour la plupart, ces poésies diverses et les poèmes d'*España* sont des *transpositions d'art*, au sens que Gautier donnait à cette expression. Ce peintre manqué, échappé de l'atelier de Rioult, le jour où les *Orientales* l'eurent convaincu qu'on pouvait peindre aussi chez les gens de lettres, se propose à l'ordinaire de traduire avec des mots soit un paysage, soit, bien souvent, la traduction déjà stylisée par un peintre ou un sculpteur d'un paysage ou des belles lignes d'un corps humain. « Je préfère le tableau à l'objet qu'il représente », disait-il déjà dans la préface des *Jeunes France*. Sans cesse il affirme ces équivalences : la plume est un pinceau, l'encrier un godet, le dictionnaire une palette... Son tableau terminé, il ne peut pas s'empêcher de reculer, de lui voir un cadre doré et de chercher instinctivement quelque clou où l'accrocher. D'ailleurs son métier de critique d'art, de revuiste des *Salons* à la *Presse*, l'obligea à « décrire, pour les faire voir, les tableaux » ; son goût naturel devint une habitude professionnelle. A force de décrire, il se fit plus exigeant, plus difficile ; il voulut tout représenter, et comme sa vision était généralement

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

somptueuse et colorée, — il s'affirme un *flamboyant* en face des *grisâtres*, — il chargea sa palette et l'élargit. Ses couleurs, ce sont ses épithètes... : il se lance à la chasse des épithètes ! « Tout me paraît plat, déclare-t-il aux Goncourt... Je f... du rouge, du jaune, de l'or ; je barbouille comme un enragé, et jamais ça ne me paraît éclatant ! »

Les « poésies diverses » sont souvent éclatantes, mais toujours lumineuses, pittoresques, aux plans bien équilibrés, à la composition harmonieuse. Celles qui frappent le plus sont des transpositions de tableaux célèbres : le *Triomphe de Pétrarque* de L. Boulanger, le *Thermodon* de Rubens d'après les cartons de Vostermann. Ce dernier poème est célèbre, et on l'a reproduit, comme il convenait, en édition de luxe, avec les gravures qui l'ont inspiré ; si l'on met sur sa table, en même temps, le long feuilleton de la *Presse* (8 novembre 1836), où le poète avait décrit longuement ces belles grandes gravures, on a véritablement les trois états du travail de Th. Gautier ; l'image visuelle à l'origine, la description minutieuse, l'interprétation poétique, parallèle, si je puis dire, à celle du graveur. De même, bien des poèmes d'*España* peuvent être rapprochés utilement des pages en prose du *Voyage en Espagne*.

Beaucoup de ces poèmes sont d'intention symbolique. Mais, par une singularité qui ne nous surprend point, ce n'est pas le symbole qui crée la métaphore, c'est la métaphore qui conduit le poète vers le symbole. Des deux termes de la comparaison symbolique, Th. Gautier s'attache exclusivement au second, la réalisation concrète de l'idée ; il le décrit avec complaisance, parce qu'il est visible, « palpable ». C'est cette image qui a été la raison d'être du poème, et l'idée n'occupe qu'une toute petite place ; elle est souvent insignifiante d'ailleurs et paraît n'intervenir que pour justifier le choix

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de l'image. Un « choc de cavaliers » de pierre sur l'arche d'un pont... c'est l'image du tumulte de ses pensées, mais c'est surtout une vision fantastique ; un aloès qui brise avec ses racines le beau vase chinois où il grandissait... c'est un amour qui s'est insinué et qui a brisé le cœur, mais c'est d'abord une éclatante gravure en couleurs. De créer ainsi des images, de faire des « métaphores qui se suivent », Th. Gautier tirait grand orgueil. « Tout est là », disait-il.

En 1845 il fit ses adieux à la poésie. Ses besognes de journaliste et de critique l'accaparaient tout entier. Mais il avait trop joui de cet « harmonieux trésor » pour ne pas le rouvrir et le faire miroiter encore. De 1847 à 1852 il écrit les poèmes des *Émaux et Camées*, qui parurent en 1852, la même année que les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle ; jusque vers 1870 il écrira de nouveaux poèmes pour ce recueil, qui est son préféré, et qui reste le plus célèbre. C'est justice, car dans ce charmant petit livre les qualités de Th. Gautier et la manière de l'Art pour l'Art se manifestent avec une adresse parfaite ; c'est une des réussites les plus heureuses de la poésie au XIX^e^ siècle. Ce recueil renferme (édition de 1858) le poème intitulé *L'Art*, le plus sévère et le plus connu des *credos* parnassiens. Th. Gautier y proclame que l'artiste doit être un bon ouvrier, connaissant toutes les ressources de la langue et du vers, et que, pour faire valoir son habileté technique, il doit choisir la forme difficile, la matière dure, « sceller son rêve dans le bloc résistant » ; seule la *forme* demeure, plus forte que le temps et que la mort.

Les strophes des *Émaux et Camées* sont de courtes stances d'octosyllabes, unies en de brefs poèmes, sur des sujets menus et jolis, quelquefois insignifiants à plaisir, pour que l'habileté de l'exécution soit plus apparente : des faits-divers, des images pittoresques, des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sensations plastiques, des harmonies de lignes, des symphonies de couleurs. Th. Gautier était très fier de sa *Symphonie en blanc majeur*, où il avait voulu jouer avec des mots sur une gamme étendue de couleurs blanches délicatement nuancées, en évoquant au passage des souvenirs de parfums et des sons de musique. C'était, selon sa pensée, une transposition d'art complète.

Au moment où il publia les *Émaux et Camées*, Théophile Gautier était célèbre et aimé ; il était le chef reconnu de l'École de l'Art ; il dirigeait la *Revue de Paris* ; il allait diriger l'*Artiste* ; il avait des disciples (1) qui, à son exemple, voulaient être de bons ouvriers en vers et en prose et des dévots de la « Beauté ». Flaubert ne jurait que par lui ; il accueillait sans les discuter toutes les idées d'art du maître, et il les outrait ; ne rêvait-il pas d'écrire un livre sans sujet où seule la forme eût été visible ? Baudelaire dédiait à Gautier ses *Fleurs du Mal* comme à un poète « impeccable », un « magicien » de la langue. La génération parnassienne se groupera respectueusement autour de lui, car elle salue comme un maître celui qui a reçu de V. Hugo le flambeau sacré, à la plus belle heure du romantisme — celle des *Orientales* — et qui a su parfois aviver sa lumière. Au lendemain de sa mort, Th. de Banville, Dierx, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Stéphane Mallarmé, etc. lui élèveront un magnifique « tombeau » poétique ; ils l'encenseront comme une vraie divinité du Parnasse moderne.

**4. Théodore de Banville.** — C'est en 1842 que Théodore de Banville (2) publie son premier recueil de vers ; mais il s'est toujours fait gloire d'appartenir à « la race de 1830 » et d'en avoir les enthousiasmes et les haines :

(1) Voir page 29 : Quelques poètes de l'école de l'art.
(2) Voir page 30 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la religion de l'art, le mépris du bourgeois. Il s'est avoué disciple de Th. Gautier et dévot de V. Hugo, dont il prétendra, dans sa vieillesse, rester le dernier adorateur. Les œuvres du maître lui étaient, suivant ses propres mots, « la Bible et l'Évangile ». A côté de Th. Gautier, qui n'est guère son aîné que d'une dizaine d'années, il est le plus représentatif des poètes de l'Art pour l'Art.

Ses premiers vers, les *Cariatides*, ont été écrits entre seize et dix-huit ans : rien d'étonnant qu'il ait imité alors la plupart des grands poètes romantiques, Musset et Sainte-Beuve aussi bien que V. Hugo. Mais déjà Banville sent que son goût vrai le conduit à aimer, plus que les émois du sentiment, les belles images et tout le luxe de la nouvelle orfèvrerie poétique.

> Hélas ! ma folle muse est une enfant bohème
> Qui se consolera d'avoir fait un poème
> Dont le dessin va de travers,
> Pourvu qu'un beau collier pare sa gorge nue,
> Et que, charmante et rose, une fille ingénue
> Rie et pleure en lisant ses vers.

La beauté qu'il préfère à toutes les autres, c'est la beauté antique, telle que les sculpteurs et les peintres voluptueux l'ont stylisée, et telle que la révèlent les agréables histoires des vieilles mythologies. Évidemment ce retour à la Grèce, qui est, dès le début de son œuvre, sa note originale, ne va pas sans de belles déclarations sur la signification symbolique des mythes antiques : la Grèce, dit-il, symbolise ce qu'il y a de meilleur au monde, la Beauté, la Force, l'Amour ; les Grecs sont nos aïeux spirituels, et si la tristesse et la laideur ont envahi le monde moderne, c'est que nous avons oublié leurs traditions. Ces idées, nous allons le voir, sont dans l'air vers 1845. Louis Ménard et Leconte de Lisle les fixeront et essaieront de leur donner une base sûre selon la science du temps. Banville se contente

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à moins de frais. La Grèce et l'antiquité se colorent, dans son esprit, avec les couleurs des trumeaux où Boucher peignit des nymphes et des bergères : des seins blancs, des corps de lys et de roses, des appels d'amour, des enlacements gracieux, la musique miraculeuse de la lyre, l'ivresse jolie des Bacchantes :

La Coupe, le Sein et la Lyre
Nous donnent le triple délire.

C'est une perpétuelle cascade de noms antiques, oubliés ou inconnus du public, harmonieux en eux-mêmes ; sans cesse défilent les dieux et les héros antiques en un splendide cortège que conduisent Cypris, maîtresse du monde, et l'Amour, le premier des Immortels... Aucun souci archéologique, aucun désir de reconstituer ou même d'imaginer quelque chose de la vie antique et du paysage grec. Le décor est absolument fantaisiste : il n'est, à vrai dire, qu'une atmosphère diaphane et exquise où se dressent d'admirables images, symboles d'amour, de volupté, de bonheur. « Dans tout ce qu'on me voit écrire, dit Banville, j'abuse sans pudeur du mot suave : *J'aime.* » C'est ce goût de l'amour gracieux et charmant, facile et insoucieux, qui, transposé à l'antique, est la note dominante des principaux recueils poétiques de Banville : les *Stalactites*, le *Sang de la Coupe*, les *Exilés*.

L'évocation de l'antiquité, telle qu'il l'avait inaugurée en poésie, fut vite abandonnée ; on préféra une autre facture plus sévère. Mais ces thèmes faciles étaient chez lui une occasion de faire montre de sa virtuosité technique. C'est en cela surtout que ses contemporains et la génération qui suivit l'ont reconnu pour un maître. Baudelaire dit fort exactement de lui que sa gloire fut d'avoir réalisé la « certitude dans l'expression lyrique ». Plus absolu encore que Th. Gautier, il fait consister

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tout l'art dans la difficulté vaincue, et peu importe, si un tour de force est réussi, que le thème qui l'a permis soit sans beauté plastique. « Je ne m'entends qu'à la métrique, dit Banville dans une *Ballade sur lui-même*... Je suis un poète lyrique » ; et encore : « Faisons des vers pour rien, pour le plaisir... Chantons, contons comme Schéhérazade ! »

L'art principal, l'art unique en réalité est celui de la rime, « clou d'or » de la poésie, vraie génératrice du vers, sa seule harmonie. C'est ainsi que Banville la définira dans son *Petit traité de poésie française* (1872) ; c'est ainsi qu'il l'avait toujours comprise. Son influence a été énorme sur les poètes de la génération parnassienne ; il est certainement un de ceux qui ont le plus contribué à fonder ce culte de la rime riche qui est une des plus notables caractéristiques de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Pour mettre en valeur la rime, devenue très riche, il cherche des formes de strophes compliquées et rares ; il s'attache « obstinément... pendant toute sa carrière d'ouvrier et d'artiste, à restituer les anciennes formes poétiques et à tenter d'en créer de nouvelles (ce qui est tout un) ». La ballade est sa forme préférée à cause des retours malaisés de rimes ; mais il aime le rondel, le sonnet, le rondeau, le rondeau redoublé, le triolet, la villanelle, le lai, le virelai, le chant royal, le sextin, la glose, le pantoum... ! La variété rythmique est extrême chez lui, bien plus grande qu'elle ne l'avait été dans les *Orientales*, et son œuvre a l'aspect d'un musée d'arts et métiers où sont venus s'instruire et se former la plupart des parnassiens et des symbolistes.

Sa maîtrise et son ingénieuse habileté sont telles qu'il ose tenter l'expérience dangereuse des *Odes funambulesques*. Il voulait y créer non pas « une manifestation de sa pensée », mais « une forme nouvelle ». Avec

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des faits-divers, des actualités, des coupures de journal, des motifs de revue, il fallait faire du « comique rimé », une « ode bouffonne », petite sœur de « l'ode lyrique », « cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques », et produisant le rire « par des combinaisons de rimes, par des effets harmoniques ou par des sonorités particulières » ; aussi exagère-t-il les allitérations et fait-il la rime si riche qu'elle est un vrai calembour, ou un écho très obéissant. Dans ce recueil, Banville réalise jusqu'au bout sa théorie poétique ; il monte « sur l'échelle du saltimbanque », il « daigne faire des tours sur la corde funambulesque » ; c'est, pense-t-il, une manière comme une autre de « marcher au-dessus des fronts de la foule » ! Quant aux sujets des poèmes, ils sont menus, si liés à l'actualité qui passe, que de son vivant Banville a dû les accompagner de longs commentaires, et que ces commentaires, aujourd'hui, par ce qu'ils nous apprennent sur l'époque, intéressent plus quelquefois que les poèmes eux-mêmes.

C'était peut-être exagérer la doctrine de l'Art pour l'Art ; mais quel exemple de virtuosité ! Après ces déhanchements, il n'était rien qu'on ne pût demander au vers : il devenait pure musique et l'on peut en écrire pour une opérette et pour une revue ou bien pour d'admirables symphonies. Aussi les symbolistes ont-ils généralement excepté Banville de leurs mépris sur le Parnasse ; ils l'aimèrent parce qu'il avait libéré les formes rythmiques et rendu le vers admirablement sonore. L'homme d'ailleurs était charmant ; on ne l'approchait pas sans l'aimer ; et il a été très aimé. On ne le lit plus guère, semble-t-il, aujourd'hui, mais son prestige dure. On l'a bien vu quand on a célébré son centenaire en 1923 : c'est par jonchées qu'on est venu jeter des fleurs sur son souvenir. Sa fête anniversaire fut, comme il l'eût souhaitée, toute de sourire et de joie.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

**I.** Théophile Gautier. — Théophile Gautier est né à Tarbes en 1811 ; il vint très jeune à Paris. Au sortir du lycée, il se destina à la peinture et entra dans l'atelier de Rioult. En février 1830 on réquisitionna, pour faire triompher *Hernani*, des bandes de rapins romantiques ; Th. Gautier se distingua dans la bataille. En juillet 1830, en pleine révolution, il publie ses *Poésies* qu'il fait réapparaître en 1833 avec vingt pièces nouvelles et une préface dans le même volume qu'*Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique*. Il mène à cette époque, avec quelques amis peintres et écrivains, notamment Gérard de Nerval et Arsène Houssaye, une joyeuse vie de « bohème dorée », qui lui a inspiré les *Jeunes France, romans goguenards* (1833) et *Mademoiselle de Maupin* (1836), roman très fantaisiste, qui lui fut surtout un prétexte d'exprimer toutes ses idées sur la vie et sur l'art. Deux autres recueils poétiques, la *Comédie de la mort* (1838) et *España* (1845), contiennent, en outre du poème principal, de très nombreuses poésies diverses. Les *Émaux et Camées* sont de 1852 (éd. crit. 1927) ; la 1re éd. a 18 pièces ; la 2e (1853), 20 ; la 3e (1858), 27 ; la 4e (1863), 38 ; la 5e (1866), 39 ; la 6e (1872), 47 ; la 7e (1884), 48 ; la pièce *L'Art*, qui termine le recueil, réponse à une odelette de Banville (1856), a paru dans l'*Artiste* le 13 septembre 1857, et est entrée dans la 3e éd. des *Émaux et Camées*. Toutes les poésies antérieures et postérieures à ce recueil, y compris les *Poésies nouvelles* (1868), ont été publiées sous le titre de *Poésies complètes*, 2 vol. 1876. *Choix de poésies* (1922) ; *Chefs-d'œuvre*, 5 vol. (1929) ; *Poésies complètes*, éd. Jasinski (1932).

En 1836 Th. Gautier commença à collaborer régulièrement à la *Presse* ; il donne des *Salons* et des chroniques dramatiques ; le journalisme et la critique l'accaparent dès lors presque tout entier, et la plupart des volumes qu'il publie sont des recueils d'articles. En outre de sa collaboration à de très nombreux journaux, il fonde la *Revue de Paris* (1851) et dirige l'*Artiste* (1857). A signaler, parmi ses ouvrages en prose, ses récits de voyage en Espagne, Algérie, Italie, Grèce, Turquie, Russie, Égypte ; et, parmi ses œuvres romanesques, *Le roman de la momie* (1857) et le *Capitaine Fracasse* (1863).

Il meurt à Paris le 23 octobre 1872.

A consulter : Spœlberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 1887 ; R. Jasinski, *Les années romantiques de Th. Gautier* ; *L'España de Th. Gautier*, 2 vol. (1929).



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

II. Quelques poètes de l'art pour l'art. — Parmi les *poetae minores* qui se réclament de la tradition de l'Art pour l'Art il convient de citer tout particulièrement Charles Coran (1814-1883), auteur de *Onyx* (1840), *Rimes galantes* (1847), *Élégances* (1846-1857), *Dernières élégances* (1868), *Sous les rides* (1867-1878), recueils réunis dans *Poésies* (1884-1895), 3 vol. ; — Amédée Pommier (1804-1877), auteur notamment de *Poésies* (1832), *Océanides et fantaisies* (1839), *Crâneries et dettes de cœur* (1842), *Colères* (1844), *L'Enfer* (1853), *Colifichets et jeux de rimes* (1860), *Paris* (1866) ; il s'appelait lui-même « le Métromane » et se vantait de sa virtuosité :

Je fais avec le vers devenu mon hochet
Ce que Paganini faisait de son archet ;

— enfin Arsène Houssaye (1815-1895), grand ami de Th. Gautier, directeur longtemps de *L'Artiste*, polygraphe infatigable, auteur notamment de *Sentiers perdus* (1841), *La Poésie dans les bois* (1845), *Sapho*, drame (1850), *Cent et un sonnets* (1874), etc., œuvres réunies plusieurs fois, et particulièrement dans *Œuvres poétiques* (1857), *Les Poésies de A. Houssaye* (1877). Beaucoup de « vers antiques ».

III. Théodore de Banville. — Théodore de Banville est né à Moulins le 14 mars 1823 et mort à Paris le 13 mars 1891. Ses recueils de poésies sont les *Cariatides* (1842) ; les *Stalactites* (1846) ; les *Odelettes* (1856) ; les *Odes funambulesques* (1857), le *Sang de la Coupe* (1857), rééd. en 1874 et 1890 ; *Améthystes, nouvelles odelettes* (1862) ; *Les Exilés* (1867) ; *Nouvelles odes funambulesques* (1869) ; *Rimes dorées* (1869), rééd. en 1875 ; *Occidentales* (1869), rééd. en 1874 ; *Idylles prussiennes* (1871) ; *Trente-six ballades joyeuses* (1873) ; les *Princesses* (1874) ; *Nous tous* (1884) ; *Roses de Noël* (1889) ; *Sonnailles et clochettes* (1890) ; *Dans la fournaise* (1892). Les recueils publiés de 1842 à 1875 ont été réunis dans 3 vol. de *Poésies complètes* (1879-1880, éd. Charpentier augmentée plus tard dans des rééd.) et dans les *Œuvres complètes* (1872-1891, éd. Lemerre). Un *Choix de poésies* a paru en 1912 : une anthologie de l'œuvre a été donnée en 1923 (*Contes, souvenirs et portraits, poésies, théâtre*). Aux recueils de poésies il faudrait ajouter, pour être complet, le volume des *Comédies* (1878), le *Petit traité de poésie française* (1872) et plusieurs volumes de nouvelles et de souvenirs.

A consulter : M. Fuchs, *Théodore de Banville*, 1912. — It. Siciliano, *Th. de Banville* (en italien), 1927.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE II

## POSITIVISME ET POÉSIE. NOUVELLES CURIOSITÉS HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES.

**1. Le positivisme et ses curiosités. Nouvelles tendances de la recherche historique.** — Les *Émaux et Camées* et les *Odes funambulesques* marquent, il semble bien, — et à la même date, entre 1850 et 1860, — le terme des réalisations de l'Art pour l'Art : ces sujets menus et étroits, cette virtuosité, cette forme parfaite, c'était à quoi devait aboutir l'effort de la génération de poètes qui avaient voulu affranchir l'art de toutes les préoccupations contemporaines ; au delà, il n'y avait plus à satisfaire que des manies de collectionneurs, des raffinements d'artiste lettré. Le Parnasse prolongea alors l'Art pour l'Art de la durée d'une longue génération, mais il modifia singulièrement son esprit. Les jeunes poètes, vers 1850, n'avaient plus à se défendre, comme leurs aînés, contre les injonctions des *utilitaires* ; ils se laissèrent influencer, sans guère de résistance, par l'atmosphère intellectuelle où ils avaient été plongés pendant leur jeunesse ; s'ils n'atténuèrent pas tous leurs déclarations d'intransigeante opposition au monde moderne, ils furent, pour la plupart, atteints par la contagion de l'esprit positiviste, dans la vigueur de sa force adulte,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et qui envahissait tous les domaines de l'esprit : la recherche historique et critique, la fiction romanesque, la philosophie, la spéculation politique. Alors s'imposèrent en poésie des thèmes nouveaux ; la forme parfaite qu'avaient réussi à ouvrer les aînés fut tout naturellement appliquée à les mettre en valeur.

A aucun moment, sous la Restauration, même quand la réaction *ultra* s'était faite la plus vive, l'esprit « philosophique » n'avait reculé devant les efforts combinés du spiritualisme et du romantisme. La diffusion des grandes œuvres philosophiques du XVIII^e^ siècle a été énorme alors, et elle a contribué, bien plus que tous les arguments de la polémique littéraire, à limiter les progrès du romantisme et à l'assagir. L'avance incessante de la recherche scientifique venait d'ailleurs directement en aide au vieil esprit d'analyse et de critique. La révolution de 1830, qui marque la fin réelle des grandes tentatives pour ramener la France vers son passé, donna aux « philosophes » les coudées franches. C'est à ce moment que s'élabore dans l'esprit d'un homme, dont l'influence allait être énorme, une doctrine puissante, qui dut son prestige à ce qu'elle fut la synthèse de toutes les grandes aspirations du temps : un reste de besoins mystiques, la passion d'organiser une société démocratique, et la foi absolue dans la science, sous toutes ses formes. Cette doctrine, Auguste Comte lui donna sa formule entre 1830 et 1845 ; elle ne commence à manifester son influence réelle qu'après 1850, mais les forces sourdes qui la créaient avaient agi déjà, de toutes parts, sur les contemporains.

La plupart des jeunes gens qui eurent vingt ans entre 1840 et 1850 furent pénétrés d'esprit positiviste, même quand ils combattirent Auguste Comte, même quand, s'attachant à des différences de détail dans les affirmations, ils crurent qu'ils ne devaient rien à sa pensée.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Un de ces adversaires est Renan ; et pourtant quel livre plus positiviste que l'*Avenir de la science, pensées de 1848* ! Quelle œuvre plus capable de nous révéler les enthousiasmes et les ambitions, à cette date, du nouvel esprit philosophique ! Elle enregistre le résultat des longues conversations de Renan et de Berthelot ; cette union des pensées d'un chimiste et d'un philologue, pour dégager les perspectives de l'avenir intellectuel, est singulièrement caractéristique de l'époque : l'homme de laboratoire et l'historien philologue s'offrent, à la place des « artistes », « prêtres de l'humanité », pour être les conducteurs de la société moderne.

Ce sont les philologues surtout qui agissent directement alors sur le monde des intellectuels ; leur besogne est voisine de celle des écrivains, tandis que les découvertes du savant ont besoin d'être vulgarisées d'abord, tamisées à travers d'incertaines et changeantes philosophies des sciences ; la poésie n'y trouve d'ailleurs matière qu'à quelques tableaux nouveaux de la vie de l'univers ou à des hymnes d'une foi plus ou moins bien informée. Nous aurons à signaler plus loin, dans ce chapitre, quelques échantillons de poésie « scientifique ». Mais ce sont surtout les progrès de la recherche critique et historique qui permirent aux poètes l'exploitation de thèmes nouveaux. L'histoire avait eu en France, vers 1820, un bel élan ; mais c'était un élan presque poétique, le désir de *voir* le passé plutôt que la volonté de le comprendre et de l'expliquer. Tout cela fut changé, dans les années qui suivirent, grâce à la vulgarisation des résultats que venait d'atteindre la philologie allemande. La Philologie, qui était jusque-là assez peu en honneur dans le public français, conquit très vite un prestige égal presque à celui de la science.

Cette philologie nouvelle était ambitieuse : elle voulait être, non pas la simple recherche érudite, mais bien,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

selon l'expression de Renan, la « science des produits de l'esprit humain » ; elle avait pour but d'expliquer l'humanité, de retrouver ses origines, de prédire son avenir, de donner enfin les raisons d'être et de vivre de l'homme ; elle allait fonder la religion des temps futurs. Le point de vue historique s'imposa alors : tous les problèmes se muèrent en des problèmes d'origines. « Le grand progrès de la réflexion moderne, écrit en 1848 Renan, a été de substituer la catégorie du *devenir* à la catégorie de l'*être*, la conception du relatif à la conception de l'absolu, le mouvement à l'immobilité. Autrefois tout était considéré comme *étant* : on parlait de droit, de religion, de politique d'une façon absolue. Maintenant tout est considéré comme en voie de se faire. » C'était là une grande vue philosophique d'origine allemande ; mais ses conséquences seules nous intéressent ici. Les philologues, pour se rapprocher le plus possible des vraies origines, pour mieux envisager l'ensemble des évolutions, furent poussés à étudier les langues les plus anciennes, les œuvres les plus primitives. Les littératures, modernes ou classiques, trop chargées d'éléments divers, trop soumises aux influences accumulées des siècles, les intéressent peu désormais ; au contraire, les vieilles légendes germaniques et scandinaves, les vieux livres juifs, les vieilles épopées hindoues, les vieux chants homériques, les vieilles traditions chinoises..., tout cela est peu à peu mis en faveur : là sont les documents les plus sûrs et les plus purs qu'on puisse trouver sur le mécanisme de l'esprit humain. Ce « primitivisme » devient une mode littéraire : l'*Edda*, le *Ramayana*, le *Mahabharata*, Confucius sont bientôt familiers aux poètes, parce que les philologues les rendent assez accessibles, et parce que ces vieilles œuvres, longtemps méprisées, paraissent maintenant riches d'enseignements, dont la portée est infinie.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Plus encore que les littératures primitives, les religions anciennes, productions spontanées de l'esprit humain, hypnotisent les philologues et, après eux, les poètes. « La vraie histoire de la philosophie, affirme Renan, est l'histoire des religions. L'œuvre la plus urgente pour le progrès de l'humanité serait donc une théorie philosophique des religions. » Or une telle œuvre a été entreprise en Allemagne, il y a plus d'un demi-siècle, et elle se continue. Il suffit de se mettre à l'école des savants allemands. Ils ont commencé par les religions antiques. Creuzer a bouleversé les études mythologiques (*Symbolik und Mythologie der alten Vœlker*, 1810-1812) ; il a, dit la *Revue encyclopédique* de décembre 1820, qui vient de recevoir quelque information sur sa doctrine, « il a créé pour la mythologie une ère nouvelle : ce n'est plus une série de fables ingénieuses, c'est un système complet de fictions utiles... ; c'est là philosophie elle-même rendue sensible par des images, parlant quelquefois un langage intelligible au vulgaire, mais conservant toujours sa majesté ». On est encore bien mal informé ! Mais Benjamin Constant commence à vulgariser les idées de Creuzer (*De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, 1824-1831 ; *Du polythéisme romain*, 1833) ; Guigniaut traduit Creuzer en dix volumes, où il enrichit considérablement et refond l'œuvre primitive (*Les Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 1825-1851). Alors on s'enthousiasme devant une doctrine qui voit dans tous les mythes une série d'images merveilleuses de la nature, telle que pouvaient la comprendre des esprits primitifs : tout est allégorie, tout est symbole, tout a un sens mystique et philosophique ; les légendes les plus banales reçoivent une signification profonde ; et, dans l'ensemble, la philosophie qui s'élève hors des symboles de la mythologie,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ainsi expliquée, est assez belle pour trouver des adeptes en plein XIXe siècle. Louis Ménard et Leconte de Lisle prétendront trouver dans la religion grecque, bien comprise, la satisfaction de tous les besoins moraux et politiques de la France moderne.

Les idées de Creuzer sont combattues en France et en Allemagne ; on propose d'autres explications que les siennes, mais voisines ; et la théorie du « mythe » et de son interprétation symbolique triomphe vite. Un peu partout, vers 1840, on trouve des marques de ce nouvel état d'esprit : Lamennais, Quinet, entre bien d'autres, étudient les religions anciennes pour y découvrir la matière d'explications mythiques. De nouveaux ouvrages vulgarisent les résultats du travail de recherches qui continue en Allemagne et qui a commencé en France: Thalès Bernard traduit en 1846, sous le titre de *Dictionnaire mythologique universel*, le *Dictionnaire* de mythologie grecque et romaine de Jacobi (paru en 1830-1835) ; il donne, en 1853, une *Étude sur les variations du polythéisme grec* ; en 1854, une *Histoire du polythéisme grec*. A. Maury publie une *Histoire des religions de la Grèce antique* (1857) ; on traduit en 1859 l'*Essai de mythologie comparée de* Max Müller ; Louis Ménard vulgarise ses idées dans le *Polythéisme hellénique* (1863)... Ce ne sont là, bien entendu, que quelques titres d'œuvres importantes, pour marquer l'ampleur du mouvement.

Après les religions antiques, on passe aux autres religions, aux religions du monde entier, et surtout à la religion juive, à la religion chrétienne. Les Allemands l'ont fait. Pourquoi n'aurait-on pas appliqué la méthode « mythique » à la religion de Jésus ? Strauss l'a tenté en écrivant une *Vie de Jésus* (1835), presque aussitôt traduite en français (1839) ; ses adversaires lui reprochent de nier l'existence même de Jésus. Les savants de France s'engagent sur cette voie : en 1848, Renan est

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

bien décidé à écrire une histoire des origines du christianisme, car il sait que cette histoire, « écrite d'une manière scientifique et définitive, révolutionnerait la pensée ». Quinze ans après, il publie sa *Vie de Jésus* (1863), premier volume de son *Histoire des origines du christianisme* : c'est un scandale énorme ; mais c'est aussi une des grandes dates de l'histoire intellectuelle du siècle. Pour une partie du public français, la négation du surnaturel est un fait acquis, une conquête définitive de l'esprit. La méthode d'explication critique et historique du fait religieux est désormais vulgarisée. Au même moment, — et c'est un synchronisme bien significatif, — Leconte de Lisle publie ses *Poèmes barbares*, une revue imagée de quelques religions du monde, y compris la chrétienne. Trente ans auparavant, il lui aurait été bien difficile de concevoir même le dessein de cette revue.

Leconte de Lisle n'était point du tout impartial ; Renan croyait l'être. Mais la plupart des lecteurs qui applaudissaient à son entreprise ne se contentaient pas de la curiosité désintéressée du savant ; ils entendaient bien que l'étude critique de l'humanité ancienne et de ses croyances aboutît à des conclusions utilisables pour les contemporains. Le positivisme était hostile à l'esprit chrétien ; il se réjouissait de voir le catholicisme mis au même rang que les plus grossières croyances, et expliqué, comme elles, par les lois fondamentales de l'esprit humain. Le positivisme était républicain, fidèle à la tradition révolutionnaire, sympathique aux aspirations socialistes du temps : il voulait créer la république idéale, organiser scientifiquement et démocratiquement l'humanité. La religion lui paraissait le grand obstacle à vaincre. Ne se sentait-il pas et ne se disait-il pas une vraie religion ? Aussi tout le travail contemporain de recherche critique sur le passé était-il accueilli avec

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

passion, et comme un perpétuel encouragement aux désirs d'affranchissement. L'amour de Leconte de Lisle et de Louis Ménard pour le polythéisme grec tient en grande partie à ce que le polythéisme, selon eux, a permis l'existence de la république, et que la république grecque est à leurs yeux une image idéale, qui, en France, au lendemain de 1850, est un grand regret et un grand espoir.

Tableaux des religions et des civilisations mortes, hostilité au christianisme, enthousiasme républicain et haine des autocraties, espoir d'une prochaine régénération, foi absolue en la science... c'est le bilan du positivisme, ou plutôt de sa philosophie populaire ; ce sont aussi les thèmes favoris des Parnassiens, ceux que, entre 1850 et 1860, a magnifiés et vulgarisés Leconte de Lisle. Et c'est ainsi que se fondirent, fort curieusement, en une union étroite les anciennes aspirations de l'école de l'Art et les ambitions nouvelles du positivisme. En 1861, un an avant la publication en volume des *Poèmes barbares*, Baudelaire reconnaissait dans Leconte de Lisle deux influences : l'influence de Th. Gautier : « tous deux ils aiment à habiller leur pensée des modes variables que le temps éparpille dans l'éternité... Tous deux ils aiment l'Orient et le désert ; tous deux ils admirent le repos comme un principe de beauté. Tous deux ils inondent leur poésie d'une lumière passionnée » ; l'influence aussi de Renan : « dans le poète comme dans le philosophe je trouve cette ardente mais impartiale curiosité des religions et ce même esprit d'amour universel... pour ces différentes formes dont l'homme a, suivant les âges et les climats, revêtu la beauté et la vérité ». Constater l'union de ces deux influences, c'était reconnaître un grand fait de l'histoire intellectuelle : l'union de « la science et de l'art », de l'esprit « artiste » et de l'esprit positiviste.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

2. **La renaissance du goût pour la Grèce antique. La révélation de l'Inde et de la Chine.** — Ce goût général d'érudition et de recherche historique attira alors l'attention du grand public et des écrivains sur des pays qui étaient inconnus ou comme oubliés : la Grèce ancienne, l'Inde, la Chine. De ces révélations savantes la poésie reçoit, vers 1850, des thèmes et des inspirations.

La Grèce ancienne n'avait point été, à l'époque romantique, dédaignée de parti-pris ; mais l'attention qu'on lui donnait fut considérablement réduite par la place qu'il fallut faire à toute sorte de curiosités nouvelles. Et puis, l'image qu'en offraient les tragédies et les livres d'histoire à la mode avait cessé d'être suggestive. Dès 1830, cette situation change et l'on note quantité de petites circonstances, dont l'ensemble permet d'affirmer une vraie « Renaissance de la Grèce ancienne ». Musset évoque parfois l'antiquité grecque à travers les beaux noms de ses villes ou de ses divinités ; Banville, débutant, lui demande presque tous ses thèmes poétiques ; Th. Gautier, après avoir pressenti, à l'époque de *Mlle de Maupin*, la pure beauté grecque, abandonne le culte romantique du moyen âge ; le Parthénon lui est bientôt une révélation ; il s'accusera d'avoir « connu trop tard la beauté véritable ». Renan, sur l'Acropole, médite et écrit une prière qui est un acte de foi envers la Beauté et la Sagesse antiques. Avant lui Leconte de Lisle et Louis Ménard avaient retrempé la pensée moderne aux sources grecques.

Ce sont là quelques-uns des faits qu'on aperçoit d'abord, mais on ne tarde pas à constater qu'une masse considérable d'œuvres littéraires et artistiques, à sujet antique, a été produite devant le public français entre 1840 et 1850. Derrière cela, — et expliquant le mouvement littéraire, — il y a un grand développement de la curiosité philologique, toute une série de découvertes

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

archéologiques, dont la connaissance fut très vite transmise au public. L'origine de ce mouvement est à chercher, ici encore, en Allemagne ; mais la vulgarisation en fut rapide et facile en France, car il ne s'agissait pas d'un goût tout à fait nouveau ; on renouvelait simplement, grâce aux méthodes de la critique historique et positiviste, un fond d'idées et de connaissances depuis longtemps incorporées à l'héritage intellectuel français. Il est inutile de dresser ici une liste, même sommaire, des ouvrages de vulgarisation ou des œuvres « antiques » de l'époque (1) ; constatons que, entre 1850 et 1860, on parle couramment de « l'école païenne » en poésie. « Impossible, écrit Baudelaire en 1852, de faire un pas, de prononcer un mot sans buter contre un fait païen ! ; » il s'indigne contre cette « comédie dangereuse », contre « ce pastiche inutile et dégoûtant », qui heurte son goût du modernisme ; Veuillot, quelques années après, se moque grossement des « païens enragés », qui « malsains..., cuirassés de flanelle..., dos voûté..., jambes menues », ne savent qu'adorer Vénus et jurer par Hercule ! Les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (1852) marquent assez exactement l'heure où réussit à s'imposer cette mode nouvelle, et le commencement d'une longue période où elle ne sera plus sérieusement discutée.

La révélation de l'Inde fut d'un effet plus considérable encore. Elle renouvela le goût de l'exotisme allumé, trente ans auparavant, par le succès des *Orientales* ; elle donna des aliments à la philosophie du siècle. Ce fut une véritable révélation : un pays où tout est gigantesque, la nature comme les mythes, la littérature comme la philosophie ; des civilisations et des formes de pensée que l'Europe avait peine à concevoir. Les études indien-

(1) Voir page 47 : Quelques œuvres « antiques » vers 1850.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nes avaient bien commencé en France dès le XVIIIe siècle; mais que la science d'un Anquetil-Duperron est pâle auprès de celle de Garcin de Tassy, de Burnouf ! Sous la Restauration, les études orientalistes se développent soudain avec vigueur ; la fondation de la Société Asiatique, en 1822, marque assez bien le commencement de ce mouvement. Purement érudit d'abord, il atteint bientôt le grand public : revues et journaux, surtout après 1830, s'empressent à vulgariser les découvertes de l'école allemande et des savants français.

A partir de 1840, des études d'histoire littéraire et des traductions font connaître en France la poésie épique et la poésie lyrique de l'Inde, et du même coup ses doctrines religieuses. Burnouf donne en 1845 sa célèbre *Introduction à l'histoire du bouddhisme*. On traduit d'abord les formidables épopées : *le Mahabharata* (trad. fragmentaire Pavie, 1844 ; Sadous, 1858 et Foucaux, 1862 ; trad. Fauche, 1863-1870, etc.) ; *le Ramayana* (trad. partielles de Burnouf, Loiseleur-Deslonchamps, etc. ; trad. Parisot, 1853 ; Fauche, 1854-1858). La traduction du *Bhagavad Gita* (Burnouf, 1861) initie les lecteurs aux spéculations de la théologie et de la métaphysique brahmaniques ; le *Bhagavata Purana* (premiers livres traduits par Burnouf entre 1840 et 1847) a déjà révélé les légendes religieuses de l'Inde ; le *Rig Véda* (trad. Langlois, 1849-1851) fait connaître sa poésie lyrique religieuse. D'autres livres hindous sont encore ouverts alors à la curiosité du public, et le mouvement continue dans les années qui suivent.

Une masse énorme de faits et d'œuvres est ainsi jetée, en moins de vingt ans, dans la circulation, et le « poème hindou » devient vite une mode aussi obligatoire que le « poème antique » ; Krishna, Vishnou, Baghavat, Çunaçépa sont, au bout de quelques années, des noms aussi familiers qu'Aphroditè, Apollôn ou Zeus ; la fleur de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lotus pousse en larges plates-bandes dans le jardin des poètes. L'effet est très rapide : on en peut juger par Leconte de Lisle ; il a commencé à écrire, dès 1845, avec *Hélène*, ses poèmes « antiques » ; en 1847, on le voit qui donne à la *Démocratie pacifique* un récit inspiré du *Bhagavata Purana* ; et les *Poèmes antiques* de 1852 se termineront sur un *Souryâ* et un *Bhagavat* ; dans les éditions ultérieures, ces poèmes, accompagnés de plusieurs autres sur les mêmes thèmes, prendront le pas sur les poèmes proprement antiques, et ouvriront le recueil.

C'est que, aux yeux de Leconte de Lisle et de beaucoup de ses contemporains, la véritable « antiquité », riche d'enseignements et de symboles, est là, dans ces mythes bouddhiques et brahmaniques, beaucoup plus que dans les légendes trop simples, trop stylisées de la Grèce, ou dans les théogonies confuses et grossières des pays scandinaves. Ces poèmes indiens ne donnent pas au lecteur moderne que des visions exotiques et de prodigieuses sensations de dépaysement ; elles lui enseignent une philosophie dont il peut se faire une nourriture substantielle. La spéculation métaphysique hindoue joue avec les idées d'être et de non-être ; elle donne des affres aux clairs esprits latins ; mais, au terme, elle leur révèle une théorie simple et profonde : la théorie de l'Illusion. La grande erreur est de croire à l'existence de la réalité ! et qui peut parvenir à se persuader que, en lui et autour de lui, il n'y a qu'apparences chimériques et néant réel, celui-là est sauvé. Le monde est un rêve, un reflet. Cette conviction donne la plus absolue des quiétudes possibles. Schopenhauer, grâce à la connaissance des livres hindous, révélés plus tôt en Allemagne qu'en France, était parvenu jusqu'à cette philosophie de l'Illusion ; mais sa doctrine n'était pas encore vulgarisée chez nous, en 1850 ; et c'est bien la révélation du nirvâna hindou qui renouvelle alors en France l'expres-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sion du pessimisme moderne et du désenchantement romantique.

Auprès de cette grande influence, celle qu'a exercée la révélation de la Chine paraît médiocre ; mais elle existe, et on en trouve souvent la marque, au milieu et dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette révélation a commencé plus tôt : dès 1811, Abel Rémusat a publié son *Essai sur la langue et la littérature chinoises*. Avec St Julien, Bruguière de Sorsum, Th. Pavie, — auxquels viendront se joindre Hervey de St Denis et G. Pauthier, — il a fait connaître un certain nombre de poèmes et d'œuvres dramatiques chinoises, de livres de morale et de philosophie ; les revues et les journaux littéraires tiennent le public au courant de ce travail. Mais peu d'écrivains s'intéressent assez à ces publications pour s'en inspirer. Sous le nom de Judith Walter, la fille de Théophile Gautier, instruite par un Chinois auquel son père avait donné l'hospitalité, se fait, à partir de 1867, une spécialité de traductions et d'adaptations du chinois. Bouilhet s'adonne dix ans à l'étude du chinois, avec l'espérance de renouveler la forme de sa poésie. La Chine fournit ainsi un certain nombre de thèmes aux poètes en mal de curiosité exotique ; mais elle ne leur donne pas cette forte nourriture intellectuelle que l'on demande alors à la Grèce antique et à l'Inde ; et c'est pourquoi, sans doute, son influence reste secondaire.

**3. Deux poètes érudits et philosophes : Louis Bouilhet et Louis Ménard.** — La gloire de Louis Bouilhet (1) n'est pas grande, — et ce n'est pas une injustice, — mais l'amitié que Flaubert eut pour lui entraîne à prononcer souvent son nom ; et il est, par ailleurs, un fort bon exemple de la curiosité des poètes, vers 1850, pour

(1) Voir page 48 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'érudition antique et orientale. Son livre de début, *Melænis* (1851), est un conte archéologique, écrit avec le style dandy de Musset, mais extrêmement informé et bourré d'intentions érudites. Flaubert, qui le lut en manuscrit et qui lui donna ses soins, chercha à atténuer ce caractère trop technique ; il fit disparaître, en particulier, toutes les notes justificatives que Bouilhet avait rassemblées. Aussi bien celui-ci avait-il voulu, en une série de tableaux pittoresques, reconstituer la vie romaine à l'époque de la décadence ; sa lecture antique avait été considérable et il avait fait feu de toute l'archéologie du temps. C'est la méthode de *Salammbô* : l'imagination de l'écrivain ne peut s'enflammer qu'après un long échauffement au contact des textes et d'images représentant les monuments de l'antiquité.

Les *Fossiles* (1854) sont une œuvre plus originale, car ils sont, au XIXe siècle, un des premiers poèmes inspirés par des préoccupations scientifiques. Ce souci de créer une « poésie scientifique » inquiéta alors quelques écrivains (1) ; et les purs adeptes de l'Art pour l'Art eurent peur de ce goût soudain de modernisme. Bouilhet expose dans les *Fossiles* ce qu'il a retenu des grandes synthèses de la biologie moderne ; son poème est une brève histoire de la terre, conduite depuis les millénaires où la vie n'y était point apparue jusqu'aux temps modernes, jusqu'aux temps futurs où à nouveau l'humanité aura disparu de l'univers. Le dessein a de la grandeur ; il y a de belles descriptions de paysages primitifs ; et Bouilhet a su trouver dans les livres de vulgarisation scientifique des images pittoresques et la possibilité d'exprimer fortement quelques-unes des émotions de l'esprit moderne devant les affirmations de la science.

Sa probité artistique fut extrême ; comme Flaubert,

(1) Voir page 48 : La poésie scientifique vers 1850.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

il visait à la perfection absolue de la forme par le travail ; il espérait que cette probité lui tiendrait lieu de génie. On a vu qu'il apprit le chinois afin de recevoir des poètes d'Extrême-Orient le secret de rythmes nouveaux et de réalisations plus difficiles. Tout son effort a tendu comme celui de Flaubert à augmenter la puissance d'expression harmonieuse des mots.

Louis Ménard (1) eut l'ambition plus grande. Sa culture érudite était immense et son intelligence étincela souvent. Son influence fut considérable ; il a été le vrai maître intellectuel de Leconte de Lisle, et, par lui, de maint Parnassien. Personne n'a mieux vulgarisé, sous une forme immédiatement assimilable à la poésie, tout le travail des mythologues de France et d'Allemagne, Dès 1844 il avait publié un *Prométhée délivré*, en vers, où il donnait une explication, à sa manière, de ce grand mythe, alors très en faveur. Peu après il se remettait à l'étude du grec, s'y passionnait et entraînait à sa suite vers ce nouveau goût ses amis, Leconte de Lisle et Thalès Bernard (2). Lui aussi, il a écrit des « poèmes antiques », mais ils sont pâles auprès de ceux de Leconte de Lisle, et c'est dans ses œuvres de critique et d'histoire — *La morale avant les philosophes* ; *Le Polythéisme hellénique* ; *Rêveries d'un païen mystique* — que l'on se donne l'idée la plus juste de son talent et de son influence.

Il a toute une théorie de l'hellénisme, que l'on peut retrouver, en fragments, dans les préfaces de Leconte de Lisle. Le polythéisme hellénique, selon lui, est un grand mythe, une prodigieuse association de mythes, qui expliquent toute la civilisation, toute la société, tout l'art grecs, et dont la valeur de suggestion reste vivante, aujourd'hui. Son admiration est passionnée ; elle lui fait mépriser tout ce qui, dans l'histoire de l'hu-

(1) Voir page 48 : Notes complémentaires.
(2) Voir page 49 : Notes complémentaires.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

manité, a suivi les siècles radieux de l'hellénisme. Mais aussi, que ne trouve-t-il pas dans l'hellénisme ? Tout absolument, jusques et y compris la réalisation de ses aspirations républicaines et socialistes, que la France, apeurée, n'a pas osé satisfaire, au lendemain de 1848.

Le polythéisme grec, rénové par les explications des mythographes, apparaît à Louis Ménard comme l'expression symbolique de l'ordre, de l'harmonie dans le multiple ; il signifie le concert des forces libres, qui, dans tout l'univers, cherchent à réaliser un grand but. Dans l'image de ses dieux, qu'il a créés, l'homme grec admire et vénère son plus haut idéal de raison et de lumière. Tout s'explique alors par le polythéisme : l'art n'eut longtemps d'autre rôle que de traduire de manière plastique cette conception de la divinité et du Cosmos ; la tradition monothéiste, sémitique et chrétienne, a détruit, au contraire, toutes les vraies traditions d'art. La république grecque est l'image et le produit du polythéisme ; au monothéisme et au panthéisme correspondent les gouvernements détestables de la monarchie et de l'aristocratie. La république, c'est l'ordre dans la liberté, le concert des dieux groupés autour de Zeus. Si l'on parvenait à restaurer cette foi morte, on rendrait faciles immédiatement les plus belles manifestations républicaines ; la France, troublée et inquiète, oublierait ses peurs et trouverait subitement la solution des plus difficiles problèmes de politique et de philosophie.

On le voit : Louis Ménard était bien un « païen mystique », comme il s'en est donné le titre. Jamais cette ardeur de foi ne diminua ; mais elle se fit assez large pour accepter peu à peu toutes les formes de l'idée de divinité et les fondre en une seule. Louis Ménard fit même l'effort auquel Leconte de Lisle se refusa toujours, et qui le conduisit à comprendre un peu de l'esprit du christianisme. Sa passion d'interpréter les mythes le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

poussa à ne pouvoir croire que les dieux, tous les dieux, symboles du divin sous ses diverses formes, pussent jamais mourir ; et il cherchait à reconstituer en lui un Panthéon intérieur où, sous la protection des sereines images de Zeus et d'Athéné, tous les efforts de l'âme humaine pour créer l'idéal divin eussent trouvé leur chapelle, avec un autel et de l'encens.

## *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Quelques œuvres « antiques » vers 1850. — On ne peut pas ne pas rappeler Maurice de Guérin (1810-1839), qui se prit d'un grand amour pour la mythologie grecque et les explications « naturistes » qu'on commençait à en donner. Son *Centaure* (publié en 1840) et sa *Bacchante* évoquent, avec beaucoup de charme et de puissance, la vision de la terre aux premiers temps de la vie, et les êtres divins de l'antiquité, pures émanations des forces naturelles. Leconte de Lisle n'a point ignoré le *Centaure* (voir son *Khirôn*).

De 1840 à 1860 sont publiés, sans parler des traductions en vers, de nombreux recueils de poésie et des œuvres dramatiques à l'antique, notamment : E. Quinet, *Prométhée*, 1838 ; Ch. Coran, *Onyx*, 1840 ; A. Renée, *Heures de poésie*, 1841 ; La Rochefoucauld-Liancourt, *Agrippine*, 1842 ; *Achille à Troie*, 1848 ; Ponsard, *Lucrèce*, 1843 ; *Horace et Lydie*, 1850 ; *Études antiques*, 1852 ; É. Augier, *La Ciguë*, 1844 ; *Le Joueur de flûte*, 1845 ; Ph. d'Arbaud-Jouques, *Etnéennes*, 1845 ; *Idylles antiques*, 1846 ; *La Corinthienne*, 1850, etc. ; Mme de Girardin, *Cléopâtre*, 1847 ; J. Autran, *La Fille d'Eschyle*, 1848 ; A. Barthet, *Le moineau de Lesbie*, 1849 ; *Le chemin de Corinthe*, 1853 ; *Théâtre complet*, 1861 ; P. Deltuf, *Idylles antiques*, 1851 ; Louis Ménard, *Poèmes*, 1855 ; E. de Wailly, *La lyre antique*, 1855 ; J. Méry, *Les vierges de Lesbos*, 1858, etc. Le succès de la *Belle Hélène* de Meilhac et Halévy, qui est de 1865, s'explique par cette mode. Voir H. Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France* (1843-1870), 1932.

Il faut signaler aussi une partie de l'œuvre de V. de Laprade (1812-1883) : *Psyché*, 1841 ; *Odes et poèmes*, 1844 ; *Idylles héroïques*, 1858 ; *Harmodius*, 1870 ; *Œuvres poétiques*, 1878-1881, 6 vol. Son inspiration est souvent puisée aux sources grecques. « J'appris », dit-il en 1853,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à marier dans Athènes ma mère
Le verbe de Platon et la lyre d'Homère...
Et, pressant les beaux fruits de la sagesse antique,
J'en ai fait, sous mes doigts, jaillir le vin mystique.

II. Louis Bouilhet. — Louis Bouilhet (1829-1869), après une tentative malheureuse pour vivre dans le milieu littéraire parisien, passa sa vie à Rouen, où la place de bibliothécaire de la ville le sauva de la misère. Ses œuvres poétiques, *Melœnis*, 1851 ; *Festons et astragales*, 1859, (qui contient *les Fossiles*, parus en 1854) ; *Dernières chansons* (recueil posthume publié par Flaubert), 1872, ont été réunies en 1 vol., 1880. Des poésies inédites ont été publiées en 1919 par L. Letellier comme appendice à son *Louis Bouilhet, sa vie et ses œuvres d'après des documents nouveaux* ; elles montrent de façon intéressante l'adhésion progressive de Bouilhet, sous l'influence de Flaubert, à la doctrine de l'Art pour l'Art. Bouilhet a fait jouer un certain nombre de drames en vers dans la tradition du théâtre romantique.

III. La poésie scientifique vers 1850. — Les progrès de l'industrie et l'approche de l'Exposition universelle de 1855 mirent en faveur la poésie scientifique et accessoirement la poésie d'intention sociale (faveur alors des « poètes-ouvriers »). Voir l'article de L. Ulbach, *La liquidation littéraire* (*Revue de Paris*, mars 1853) et surtout sa préface de *Suzanne Duchemin* (1855) ; les *Chants modernes* de Maxime Du Camp (1855) et leur préface (parue d'abord dans la *Revue de Paris* du 1er octobre 1854) : l'auteur s'en prend à l'Art pour l'Art, parle de l'*imprescriptible progrès* et écrit des hymnes sur la vapeur et les chemins de fer. Il y eut d'ailleurs, sous le Second Empire, une grosse reprise de l'activité saint-simonienne, détournée vers des réalisations pratiques. La préface des *Poèmes et poésies* de Leconte de Lisle (1855) attaque ces tendances nouvelles.

IV. Louis Ménard. — Louis Ménard (1822-1901), après avoir passé par l'École normale (1842), publie un *Prométhée délivré* (1844), puis devient chimiste et découvre le collodion. Très lié aux groupes révolutionnaires, il est condamné au lendemain des journées de Juin, et passe trois ans à Londres. En 1852, revenu à Paris, il se consacre tout entier à l'étude du grec et des religions antiques commencée quelques années auparavant en compagnie de Leconte de Lisle. Il publie en 1855 ses *Poèmes* avec une préface significative, devient docteur ès lettres en 1860 avec une thèse sur *La morale avant les philosophes*, dont il vulgarise les conclusions dans le *Poly-*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*theisme hellénique*, 1863. Il s'adonne ensuite à la peinture, et publie plusieurs ouvrages d'érudition et de critique, parmi lesquels le plus significatif de ses livres, les *Rêveries d'un païen mystique*, 1876 (réimprimé plusieurs fois ; éd. augmentée en 1911) ; *Lettres inédites*, éd. H. Peyre, 1932. — Voir : H. Peyre, *Louis Ménard*, 1932.

V. Thalès Bernard. — Thalès Bernard (1821-1872) est une figure curieuse et qui vaudrait d'être étudiée. D'abord adonné à vulgariser les études de mythologie comparée (traduction du *Dictionnaire mythologique* de Jacobi, 1846 ; *Étude sur les variations du polythéisme grec*, 1853 ; *Histoire du polythéisme grec*, 1854), il s'emploie ensuite à faire revivre la poésie lyrique populaire, idéaliste et religieuse (*Adorations*, 1855 ; *Mélodies pastorales*, 1856-1871 ; *Poésies nouvelles*, 1857 ; *Poésies mystiques*, 1858 ; *Lettre sur la poésie*, 1868). Mais il continuait à prendre comme modèles les chefs-d'œuvre de la littérature grecque, « sinon pour la doctrine, du moins pour la méthode, c.-à-d. pour la composition et le style ». Il exerça une certaine influence.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE III

## LECONTE DE LISLE

**1. Les années de jeunesse.** — Le nom et l'œuvre de Leconte de Lisle (1) dominent toute l'époque parnassienne : ses deux plus beaux recueils de vers ont précédé le groupement des poètes qui, en 1866, furent dits des Parnassiens ; il a été leur plus haut modèle, leur maître le plus respecté ; quand il meurt, la réaction est si vive déjà que l'on peut considérer comme terminé le mouvement qu'il avait tant contribué à lancer. Si l'on regarde attentivement les faits, on s'aperçoit qu'une grande partie de ce pouvoir échut à Leconte de Lisle parce que, beaucoup plus que d'autres, il absorba en lui et sut exprimer, dans une œuvre admirablement réussie, les principales aspirations auxquelles pouvaient être sensibles les poètes, vers 1850. Écrire sa biographie intellectuelle, c'est retracer, en abrégé, l'histoire des grands courants intellectuels, entre 1840 et 1860.

Bien qu'il soit né « aux Iles », la plus grande partie de sa vie se passa en France ; il n'a habité la Réunion qu'une dizaine d'années ; il est vrai que son plus long séjour y fut à l'époque où l'on reçoit les influences les plus profondes, entre dix et dix-huit ans. Il assure que c'est la lecture des *Orientales* qui lui révéla la beauté de son pays ; mais, bien sûrement, elles ne lui donnèrent que

(1) Voir page 63 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

le goût et le moyen de dessiner le paysage natal avec une facture éclatante : les lignes et les couleurs de ce paysage, les fortes sensations qu'il en avait reçues, tout cela s'était peu à peu empreint dans son cerveau. Ces souvenirs enfouis remonteront en lui plus tard et ils s'épandront avec une singulière magnificence d'expression. L'idée abstraite de « la Nature », force toute-puissante, bonne ou mauvaise indifféremment et suivant les hasards, se concrétera presque toujours chez lui en un paysage de l'île de la Réunion : vallée à la végétation exubérante et fourmillante de vie, ou bien gigantesque panorama nocturne de mer et de montagne. Il croyait se souvenir que, tout enfant, devant cette « grâce » et cette « beauté », il pleurait, « saisi de l'angoisse future, épouvanté de vivre... et d'être né », et peut-être forçait-il ainsi l'expression de son désespoir enfantin ; mais il reste ce fond de tableau, trop luxuriant ou trop grand pour ne pas inviter à de hautes pensées ; et ce tableau, on le retrouve souvent dans ses vers, largement dessiné, ou bien simplement entrevu, ou bien encore comme une vague et confuse suggestion.

Les lectures d'adolescent du poète furent celles des adolescents d'alors : V. Hugo, Lamartine, Walter Scott, George Sand. Comment n'aurait-il pas été romantique ? Ses amis de lycée étaient, comme lui, républicains et anti-catholiques : on était au lendemain de 1830 ! D'ailleurs son père, très féru de philosophie encyclopédiste, voyait sans déplaisir cette jeune exaltation. Elle s'exaspéra dans le milieu provincial de Rennes, où le conduisit la nécessité d'achever en France ses études. Auprès de ses parents de France, bons bourgeois de province que tourmentait l'appréhension d'un changement de régime, il faisait figure d'un véritable anarchiste. La mystique révolutionnaire, fort à la mode parmi la jeunesse d'alors, ne tarda pas à le gagner : il se fait fouriériste et fourié-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

riste militant, collaborateur des organes officiels du groupe, la *Phalange* et la *Démocratie pacifique*.

C'est là qu'il débute véritablement comme écrivain, en 1845. Il a bien, à vingt ans, pendant son séjour en Bretagne, donné des vers à une revue locale ; mais ces vers, quelquefois très spiritualistes, ne sont guère que des pastiches où l'influence la plus notable est celle de George Sand ; tout cela, qui est très superficiel, est vite effacé. Les articles et les poèmes que Leconte de Lisle donne à la *Phalange* et à la *Démocratie pacifique* sont au contraire très personnels ; quelques-uns de ces vers, conservés dans les *Poèmes antiques*, portent la marque d'une maîtrise bien assurée. A ce moment-là, — il a près de vingt-cinq ans, — Leconte de Lisle vit dans une vraie fièvre intellectuelle : il croit à la révolution prochaine, à la République universelle, à la grande destinée de son groupe, qui doit organiser « sociétairement » l'humanité. Et, en même temps, avec Louis Ménard il s'enthousiasme pour la Grèce ; avec lui il apprend le grec ; avec lui il trouve une clef pour l'explication des mythes helléniques : ces mythes ne sont pas autre chose que des symboles républicains, socialistes au besoin ! Un poète qui les fera revivre et les commentera écrira un bel Évangile moderne. Mais la Révolution échoue, et très vite ; la misère menace le poète : il faut vivre, il faut attendre. Il se résigne à n'être que poète, à écrire des vers simplement grecs, et non plus gréco-fouriéristes. « Les grandes œuvres d'art, écrit-il en 1849, — pour se défendre et pour se consoler, — pèsent dans la balance d'un autre poids que cinq cents millions d'almanachs démocratiques et sociaux. L'œuvre d'Homère comptera un peu plus dans la somme des efforts moraux de l'humanité que celle de Blanqui. » A demi désabusé, il glisse vers l'Art pour l'Art ; il retouche ses vers grecs ; il en écrit d'autres ; il publie les *Poèmes antiques*.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

**2. Les « poèmes antiques ».** — La plupart des « poèmes antiques » — une quarantaine dans l'édition définitive des *Poèmes antiques* et une quinzaine environ dans les autres recueils — ont été écrits par Leconte de Lisle au temps de sa plus grande ferveur pour l'étude du grec, pendant les années où il pensait, comme son ami Louis Ménard, que rien n'égalait les formes de la Pensée et de la Beauté grecques. En même temps, il s'adonnait à un travail de traduction : il a publié, à partir de 1861, une dizaine de volumes qui prétendirent faire apparaître les grandes œuvres grecques sous un aspect plus « grec » qu'on n'avait coutume de le faire ; il mit à la mode une nouvelle orthographe des noms de dieux et de héros, pour mieux les transcrire dans leur vraie forme, avec, presque, leur sonorité originelle. La première de ces traductions a paru en 1861, mais le travail du poète est bien antérieur : la traduction de l'*Iliade* est des environs de 1850, et, en 1855, Leconte de Lisle annonçait la publication prochaine d'une série de traductions comme une œuvre commune de lui et de Louis Ménard.

Un certain nombre de « poèmes antiques » ne sont d'ailleurs que des traductions en vers : du Théocrite, du vrai et du faux Anacréon. Le poète se borne à regrouper plus harmonieusement les traits du modèle, il silhouette, au besoin, un décor. Puis ce sont des pastiches, des petits *quadri* à la manière d'André Chénier, où reluit une marqueterie de textes anciens. Ailleurs Leconte de Lisle se livre à un travail d'adaptation plus savant : en même temps qu'il dessine la scène ou conte la légende antique, il suggère l'explication mythique, il souligne la philosophie naturaliste enclose dans cette vision mythologique. Jamais il ne s'éloigne beaucoup du livre ancien qu'il a ouvert sur sa table à écrire.

Les larges poèmes sont beaucoup plus indépendants à l'égard des « sources » ; Leconte de Lisle tente et réussit

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des synthèses où il rassemble les traits caractéristiques des grandes époques de la civilisation hellénique : la Grèce préhistorique dans *Niobé* et *Khirôn*, la Grèce homérique dans *Hélène*. Il utilise non seulement les textes littéraires, mais les découvertes récentes de l'archéologie ; il ne veut pas — il reproche à Vigny et à Hugo de l'avoir fait — emprunter à l'histoire et à la légende des cadres bons seulement pour enfermer l'expression stylisée de grands sentiments contemporains ; il prétend que ses peintures aient une valeur historique : il décrit les demeures, les armes, les vêtements, les sacrifices, les fêtes, les rites des funérailles. L'image qu'il donne de la Grèce est drue, savante et pittoresque.

Le paysage, il ne le connaît point : il l'imagine à travers les œuvres pastorales, celles de Théocrite surtout : le paysage méditerranéen, l'étroite vallée qui, parmi les arbustes parfumés, s'ouvre sur la mer très bleue, les pasteurs et les troupeaux au repos,... une grande pureté et une grande simplicité de lignes. Le génie grec, tel que le poète le comprend, est fils de ce ciel clément, de ce soleil radieux ; il est juste, doux, humain, modéré, épris de raison et de beauté, point ardent au plaisir, volontiers chaste. Aphrodite, la plus grande de ses divinités, n'est pas la Cypris de Banville, escortée d'amours roses et rieurs, elle est la « Vénus de Milo », symbole d'ordre et d'harmonie universelle.

Cette harmonie, Leconte de Lisle l'avait aimée d'abord comme un symbole de l' « harmonie » fouriériste : Hélène et Vénus lui étaient apparues comme de clairs et sévères symboles phalanstériens. Il remania ses poèmes et atténua leur signification symbolique, trop précise ; il enferma en eux d'autres symboles, plus larges, pour dire, comme avaient fait les Grecs, « ce qui sera éternellement donné à l'esprit humain de sentir et de rendre ». *Niobé* n'est pas seulement chez lui un tableau de la vie

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

primitive, ou l'histoire du conflit de deux traditions religieuses, c'est le symbole de la raison humaine, longtemps comprimée par la religion, mais qui sait que son jour viendra. Les *Plaintes du Cyclope* symbolisent la poésie, seul remède à la douleur de l'homme. La chimère « Ekhidna » dévore tous les amants de l'idéal, tous ceux qui, philosophes, artistes, veulent être plus que des hommes, etc. De pareils symboles, Leconte de Lisle en trouve surtout dans les légendes les plus anciennes ; et c'est pourquoi il aime, de préférence, non pas, comme Louis Ménard, l'Athènes républicaine du Ve siècle, mais la Grèce toute primitive, celle des géants, des centaures et des faunes, où les dieux, les héros et les hommes n'étaient encore que des émanations des grandes forces naturelles ; avec Zeus et ses dieux sujets, une grande contrainte a commencé à peser sur l'humanité. Mais ce ne sont que des nuances dans son admiration de l'antiquité. Au total, le paganisme, surtout quand il l'affronte aux autres religions, lui apparaît comme une religion de beauté et de science ; les autres religions, la chrétienne surtout, sont des religions de laideur et d'ignorance. Deux fois, pour le dire, Leconte de Lisle revient à évoquer l'histoire d'Hypatie et de Cyrille et la vision de la belle païenne meurtrie et tuée par la foule des chrétiens barbares.

3. « **Poèmes barbares** ». — Déjà, dans la première édition des *Poèmes antiques*, deux poèmes « hindous » annonçaient l'élargissement de la curiosité du poète et indiquaient, suivant les mots de la préface, « une voie nouvelle » : Leconte de Lisle commençait, par l'Inde, une revue des principales formes religieuses de la pensée humaine. A cette revue est employée la plus grande partie des *Poèmes barbares*. Leconte de Lisle estime « barbare », au sens antique, tout ce qui n'est

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

point grec, tout ce qui est en dehors de la tradition du polythéisme grec. Il évoque successivement les légendes religieuses hindoues, juives, égyptiennes, musulmanes, scandinaves, finnoises, celtiques, polynésiennes, écloses dans l'esprit des hommes sous l'influence du paysage et du climat qui les enveloppent. Toutes, après un temps, elles disparaissent et vont s'enclore dans ce Panthéon des dieux morts que le poète fera sortir des brumes funéraires dans sa *Paix des dieux*. La religion chrétienne est vivante encore, mais il escompte sa mort inévitable : il lui fait une place particulièrement grande.

Cette curiosité d'amateur mythologue permet que surgisse du passé tout un monde d'évocations pittoresques : l'Inde des ascètes avec la philosophie de l'Illusion, le Dieu jaloux de la Bible et ses prophètes menaçants, l'Égypte des momies et des tombeaux, les étranges légendes cosmogoniques du Nord et les civilisations farouches qui les ont rêvées, la conquête musulmane et les croisades espagnoles, les barbares imaginations des sauvages du Pacifique, les « siècles maudits » du catholicisme médiéval, l'immense entreprise de la Papauté appuyée sur l'Inquisition.

Une bien noire vision de l'humanité ! car, hormis les croyances de l'Inde, toutes ces théogonies paraissent à Leconte de l'Isle fort grossières, et elles ont permis d'épouvantables crimes. Depuis que le polythéisme a disparu, la puissance que l'homme a de créer ses dieux a déchaîné sur le monde l'esprit de haine et de massacre. Le mot « barbare », qui était d'abord un simple mot de classification géographique, a maintenant, dans la pensée du poète, le sens d'un dur jugement moral : l'histoire du monde, telle que son imagination la ressuscite en des tableaux précis et pittoresques, est un vrai cauchemar.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On a cherché et trouvé, on cherche et l'on trouve encore les « sources » de Leconte de Lisle. Il n'a pu écrire ses poèmes, quelquefois fort abstrus et d'un pittoresque déconcertant, qu'après une recherche qui suppose une lecture assez considérable. Presque toujours il s'est adressé aux textes originaux eux-mêmes, ou bien à des livres de première main dont les érudits du temps affirmaient la valeur documentaire. L'usage qu'il en fait n'est pas, du point de vue de l'histoire et de la critique, toujours irréprochable ; et Leconte de Lisle est beaucoup plus un « amateur », passionné d'histoire, que lui-même et ses disciples ne l'ont pensé ; il altère assez facilement les textes, pour donner de l'intérêt au récit ou pour rendre le tableau plus pittoresque. Mais, au total, il comprend assez sûrement tous ces vieux textes, selon les interprétations qui étaient à la mode alors dans le monde des savants. Ce n'est que dans les poèmes « chrétiens » que ce souci du document se trouble : la passion antichrétienne de Leconte de Lisle était grande et elle n'a fait que s'accroître avec l'âge. En 1871, il publiera une *Histoire populaire du christianisme*, qui est une violente philippique contre l'Église ; cette lecture éclaire bien les noirs poèmes où le poète a évoqué l'enfer chrétien, les papes ambitieux et dominateurs, les moines farouches et sanguinaires, le triomphe brutal des pires superstitions. Il dessine l'image de Jésus avec un certain respect (*Le Nazaréen*) ; mais c'est que, dans sa pensée, il le tient pour mort et qu'il lui fait place auprès des beaux dieux antiques descendus au séjour des ombres ; ou bien, il l'évoque au Jardin des Oliviers, voyant en rêve « la bête écarlate » qui dévore le monde, et épouvanté devant « cette géhenne effroyable, ces flots de sang et cette haine, ces siècles de douleur, ces peuples abêtis ». Ces visions hallucinées plaisent à sa passion, qui ne pardonne point.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

**4. Idées esthétiques et philosophiques.** — « Barbares » ou « antiques », ces poèmes et ceux qui les accompagnent sont conçus et écrits d'après une esthétique très « réfléchie ». Leconte de Lisle a plusieurs fois formulé ses idées : en 1852 et 1855, dans des préfaces, mises ensuite de côté, et qu'a recueillies un livre posthume ; en 1864, dans une série d'articles sur les poètes contemporains ; en 1887 enfin, dans son discours de réception à l'Académie française. Pendant ces trente années sa doctrine n'a point varié ; elle ne fut pas un programme de rencontre, et provisoire : elle répondait aux besoins les plus forts de l'intelligence du poète.

Ses formules sont hautaines et dédaigneuses. Il condamne durement le sentimentalisme romantique, la poésie de propagande sociale, les hymnes scientifiques, tout ce qui est marqué de l'empreinte trop immédiate des soucis modernes ; sa propre pensée, il l'enveloppe dans des formules hiératiques qui ont quelquefois paru obscures, parce qu'elles sont très pleines de sens. Mais on reconnaît bien vite trois couches d'idées assez différentes, qui correspondent à des développements successifs de la pensée du poète ; les plus anciennes ont été recouvertes, mais des affleurements très caractéristiques les signalent. Il y a d'abord l'idée que le poète est un « instituteur du genre humain », qu'il a un « apostolat », une mission à remplir dans la société moderne. Cette idée apparaît surtout dans la préface de 1852, écrite à une époque où Leconte de Lisle vibre encore au souvenir de ses rêves fouriéristes. Mais il renvoie à plus tard, à un moment perdu dans le lointain des temps, cette union souhaitée de « l'action et du rêve » ; elle se réalisera le jour où l'humanité, délivrée des autocraties, sera redevenue maîtresse de ses destinées ; en attendant le poète se réfugiera « dans la vie contemplative et savante », en un « sanctuaire de repos et de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

purification ». Cela ne l'empêchera pas d'ailleurs de « rentrer dans la voie intelligente de l'époque » et de concourir à l'« élaboration des temps nouveaux » ; il peut aider à la recherche positiviste des « titres de l'intelligence humaine ». Il y a là une seconde couche de pensées, très profonde, qui correspond à l'influence des doctrines historiques et critiques d'« une génération savante ». En étudiant le passé, en évoquant les dieux morts, le poète renouvellera « le fonds pensant » de l'humanité. L'archaïsme n'est tel qu'à l'apparence : « Les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans toute l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains ». Des siècles d'histoire sont à rayer pour que l'humanité soit heureuse. L'avenir est dans le passé, dans un passé si lointain que l'homme ne le comprend plus. C'est la tâche du savant et du poète de le faire comprendre et d'en faire aimer l'image.

Et enfin, — couche la plus récente de convictions, et la plus épaisse, — Leconte de Lisle donne une adhésion entière à la doctrine de l'Art pour l'Art. L'art est un « luxe intellectuel » ; « le monde du Beau est un infini sans contact possible avec toute autre conception... Le Beau n'est pas le serviteur du Vrai ». La contradiction avec les prémisses n'est qu'apparente, car aussitôt Leconte de Lisle définit le poète un « créateur d'idées, *c'est-à-dire* de formes visibles ou invisibles, d'images vivantes ou conçues », qui « doit réaliser le Beau dans la mesure de ses forces et de sa vision interne par la combinaison complexe, savante, harmonique, des lignes, des couleurs et des sons, non moins que par

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

toutes les ressources de la passion, de la réflexion, de la science et de la fantaisie ».

La « beauté sensible » est nécessaire à l'œuvre d'art; mais l'œuvre d'art doit être en même temps, et avant tout, une création intellectuelle. C'est ainsi qu'elle atteindra cet idéal difficile qui permet d'unir « la science et l'art ». Dès lors on ne saurait comprendre que le poète soit impassible. La forme dans laquelle Leconte de Lisle fixe ses pensées est hiératique, pure, froide ; mais il est passionné, et son œuvre est emportée tout entière par un grand élan de passion ; il est vrai que c'est une passion intellectuelle, et point de l'émotion sentimentale : la description des ivresses de l'amour ou de ses désespoirs n'est pas l'aliment dont l'humanité moderne a besoin. Comment s'étonner de ce que, avec ces théories, presque tous les poèmes de Leconte de Lisle, et ses paysages et ses descriptions d'animaux comme ses évocations historiques, soient avant tout des confidences intellectuelles ? « Toute vraie et haute poésie contient, dit-il, une philosophie, quelle qu'elle soit, aspiration, espérance, foi, certitude ou renoncement réfléchi et définitif au sentiment de notre identité survivant à l'existence terrestre ». Sa philosophie a passé par toutes ces étapes ; et ses poèmes traduisent les émois successifs de son intelligence, le découragement progressif de sa pensée devant la vision de l'univers que donnait la science moderne.

Il avait « recherché Dieu » et il ne l'avait point trouvé; il avait eu une foi sociale et il l'avait jugée inefficace et insuffisante ; il avait aimé la nature, puissante et bonne, il avait fini par comprendre son indifférence qui est comme une vraie méchanceté. Autrefois, sur les montagnes de l'île natale, il entendait passer dans le vent de la tempête les désirs de sa jeunesse, l'adoration de la beauté des choses ; maintenant, ce même vent

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ne lui apporte que « des sanglots sauvages..., le roulement sourd des ondes furieuses ». Aussi souhaite-t-il alors l'anéantissement, le sien, celui de l'humanité, celui de la terre ; avec joie il figure « la dernière vision » : « la nuit aveugle..., la grande ombre », le Néant. Les livres hindous, qu'il a tant aimés, lui ont appris une philosophie qu'il voudrait faire sienne : la théorie de l'Illusion, le renoncement, l'idéal de l'ascète indien, qui parvient à éteindre en lui-même, avec le goût de la vie, le don et la souffrance de penser. Aux heures où il était tenté par ces idées, Leconte de Lisle se sentait bien loin de son enthousiasme confiant dans la pensée et la beauté grecques ; mais ce n'étaient que des heures ; et, même alors, en ces pires moments de désespoir positiviste, il se rattachait, comme à la seule joie possible, à son idéal d'art.

**5. La maîtrise de Leconte de Lisle.** — En 1865, au moment où se forme le groupement du « Parnasse contemporain », Leconte de Lisle avait écrit la plus belle partie de son œuvre : les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares* ; sa doctrine d'art était arrêtée en de nettes formules. Son prestige fut considérable dans la génération des jeunes poètes, et il fut très vite traité comme un maître infiniment respecté, exigeant d'ailleurs et jaloux de son autorité, qu'il exerçait parfois durement. Aucune œuvre alors, pas même celle de V. Hugo, ne paraissait aussi forte, aussi pleine de pensée, aussi pénétrée des préoccupations les plus nobles de la pensée contemporaine : de fait, elle semble bien, à distance, résumer très exactement les joies d'esprit et les angoisses d'une bonne partie de l'élite intellectuelle française dans la seconde partie du XIX^e^ siècle.

Mais c'est surtout au prestige de sa facture impeccable qu'il dut cette maîtrise et l'espèce de royauté



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qu'il exerça pendant plus de vingt ans dans le monde des poètes. « Personne ne fera les vers mieux que nous », affirmera-t-il à son disciple préféré, J.-M. de Heredia ce n'était pas un vain orgueil, car on en était unanimement persuadé, autour de lui, et d'ailleurs il savait le travail et l'effort qu'exigeaient ces parfaites réalisations. « Si le poète, disait-il, est avant tout une nature riche de dons extraordinaires, il est aussi une volonté intelligente qui doit exercer une domination absolue et constante sur l'expression des idées et des sentiments, ne rien laisser au hasard, se posséder soi-même, dans la mesure de ses forces. C'est à ce prix qu'on sauvegarde la dignité de l'art et la sienne propre. » Théophile Gautier et toute l'École de l'Art avaient eu cette ambition, mais jamais encore les scrupules de l'ouvrier en poésie n'avaient été si grands : il semblait, à chaque poème, que Leconte de Lisle se chargeât de parfaire un chef-d'œuvre unique de maîtrise.

Son vocabulaire n'a point la richesse cherchée que désirait Th. Gautier. Ce qui le caractérise surtout, c'est « l'expression propre, précise, unique », le moyen le plus parfait, selon le poète, pour atteindre l'idéal « à travers la beauté visible ». La composition de ses poèmes est très rigoureuse, d'une symétrie où les proportions s'accusent, pour mieux faire sentir l'harmonie du tout. Qu'il s'agisse d'étager les époques d'une grande synthèse d'histoire, de distribuer les plans d'un paysage ou d'emmêler étroitement dans le symbole l'idée et l'image, l'architecture du poème a toujours des lignes massives et admirablement simples. Le poète ne craint pas, pour assurer la liaison des différentes parties, de faire les « joints » si solides qu'ils sont visibles ; il use des lourdes conjonctions dont les poètes, généralement, ont peur ; il allonge ses phrases ; cette construction solide donne l'impression, souvent, de l'immobilité

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et de la raideur. Vite, cette manière devint une mode chez les disciples ; et, par réaction, elle sera fort critiquée à l'époque symboliste : la phrase cherchera à être aussi souple et fluide qu'elle fut, chez le maître, finalement renié, immobile et comme figée.

Les soucis rythmiques de Leconte de Lisle sont ceux de l'École de l'Art ; mais son goût et sa conception de l'art ne le portaient pas vers la virtuosité. Ses rimes sont riches, pour l'ordinaire, très somptueuses quelquefois, surtout quand s'inscrivent à la fin du vers les beaux noms de dieux grecs ou les noms barbares, tout hérissés de consonnes et d'accents. Le vers alexandrin domine ; et le poète combine les coupes classiques avec les coupes romantiques. L'allitération est fréquente, mais point recherchée de parti-pris, comme un jeu. Les formes de strophes sont assez variées ; leur mouvement, lent ou rapide, se plie sur celui de la pensée. De temps en temps, le maître s'amuse à des tours de force de rimes et de strophes, à la manière de Banville ; mais ils sont rares ; il laisse ces jeux à ses disciples. Il veut que le vers puisse tout exprimer, par le moyen des sons : « la puissance, la passion, la grâce, la fantaisie, le sentiment de la nature et la compréhension métaphysique et historique » ; mais, plus que la grâce ou la fantaisie, il s'attache à exprimer la puissance, la passion, la compréhension philosophique : la virtuosité musicale n'est point nécessaire. Les symbolistes, qui firent grâce à Banville, furent impitoyables pour l'harmonie du vers selon le mode de Leconte de Lisle ; ils n'y virent que le rythme d'une prose oratoire et rimée, et point du tout une expression musicale de la pensée poétique.

### *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

Leconte de Lisle est né à la Réunion, le 22 octobre 1818, d'une famille bretonne établie « aux îles » ; il quitta son pays à trois ans, y revint à dix ans, y acheva ses études, et vint,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à dix-huit ans, faire son droit à Rennes. Il collabore alors à des revues locales et écrit des vers ; quelques lettres et des poésies de cette époque ont été publiées sous le titre de *Premières poésies et lettres intimes*, 1902. Il séjourne à la Réunion de 1843 à 1845. En 1845, il revient à Paris et collabore assidûment aux journaux fouriéristes, la *Phalange* et la *Démocratie pacifique* ; il y publie des articles d'actualité politique, des « poèmes antiques » et des nouvelles ; ces dernières ont été éditées sous le titre : *Contes en prose. Impressions de jeunesse*, 1911. Leconte de Lisle essaie, en 1848, de jouer un rôle politique. Après 1851, il se consacre tout entier à la poésie.

En 1852 il publie les *Poèmes antiques* (31 poèmes et une préface, ultérieurement reproduite dans *Derniers poèmes* ; l'édition définitive (1872) contient 56 poèmes) ; — en 1855, *Poèmes et poésies* (28 pièces, dont 24 reproduites dans les *Poèmes barbares* et dans les éditions ultérieures des *Poèmes antiques* ; une préface reproduite dans *Derniers poèmes* ; une deuxième édition (1857) est augmentée de la *Passion*, reproduite également dans *Derniers poèmes*) ; — en 1858, *Poésies complètes* ; — en 1862, *Poèmes barbares* (36 poèmes, publiés, pour la plupart, dans la *Revue contemporaine* ; édition définitive, 1878 : 81 poèmes). A partir de 1861, Leconte de Lisle publie une série de traductions : *Odes anacréontiques*, 1861 ; l'*Iliade*, 1866 ; l'*Odyssée*, 1867 ; *Hésiode*, 1869 ; *Eschyle*, 1872 ; *Horace*, 1873 ; *Sophocle*, 1877 ; *Euripide*, 1885. Il accepte, en 1864, une pension impériale ; on la lui reprochera vivement, après 1870.

Son *Histoire populaire du christianisme*, son *Histoire populaire de la Révolution française*, 1871, son *Catéchisme populaire républicain*, de ton assez vif, provoquent un incident au Sénat (6 juin 1872). A partir de 1872, une sinécure, celle de bibliothécaire au Sénat, lui permet de vivre honorablement. Le 6 janvier 1873, il fait jouer une adaptation de l'*Orestie* : *les Erinnyes* (publiée dans les *Poèmes tragiques*) ; en 1884, il publie les *Poèmes tragiques*, et, en 1888, l'*Apollonide* (recueillie dans *Derniers poèmes*). Il est élu à l'Académie française le 11 février 1886 (réception le 31 mars 1887). Il meurt à Louveciennes, près de Versailles, le 18 juillet 1894. Les *Derniers poèmes*, recueil posthume (1895), contiennent des poésies inédites ou non recueillies, des préfaces anciennes et des articles de critique, son discours de réception à l'Académie ; *Poésies complètes* (1927 et s.) (inédits et variantes) ; *Morceaux choisis* par Peyre (1937).

A consulter : J. Vianey, *Les sources de Leconte de Lisle*, 1908 ; — Edm. Estève, *Leconte de Lisle*, 1922 ; — P. Flottes, *Le poète Leconte de Lisle*, 1929 ; — J. Vianey, *Les Poèmes barbares*, 1933.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE IV

## LE « PARNASSE CONTEMPORAIN »

---

**1. Revues et cénacles préparnassiens.** — C'est entre 1860 et 1866 que se forme le groupement des poètes parnassiens. Il serait peut-être plus exact de parler d'une troisième génération des poètes de l'Art pour l'Art — la première génération étant représentée par Th. Gautier, qui, en 1865, a près de soixante ans, et la seconde par Leconte de Lisle et Th. de Banville, qui ont alors dépassé la quarantaine. Les débutants, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Heredia, Verlaine, ont de vingt à vingt-cinq ans. Leur groupement s'est réalisé comme se produisent toujours, du moins au XIX^e^ siècle, ces sortes de groupements. Il y faut deux ou trois salons ou des « cafés » qui permettent les rencontres fréquentes, des réceptions chez quelques maîtres choisis et bienveillants, des revues « jeunes » de tendances diverses, dont les rédactions se mêlent ; un ou deux animateurs enfin, qui ont la passion d'organiser des réunions, de fonder des revues et de trouver des imprimeurs. En peu d'années, ou en peu de mois, suivant les cas, il se fait un choix parmi les tendances et les goûts ainsi affrontés ; quelques-uns sont mis provisoirement au rancart ; d'autres, sur lesquels l'accord est à peu près unanime, sont poussés au premier plan. Quand ce

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mouvement de concentration est terminé, on rédige les manifestes, on publie les recueils collectifs, on se donne ou bien on accepte une étiquette ; chacun publie, en profitant du bruit créé, le petit volume de vers qu'il venait d'écrire. Et déjà la dispersion commence : chacun retourne à ses goûts et s'affranchit du programme qui avait permis la concentration. Le public et la critique, au moment où ils entendent parler de « l'école nouvelle », sont surtout frappés par les divergences de ceux qui la composent, par la contradiction des œuvres et des théories. L'école n'a existé, au vrai sens du mot, qu'un court moment ; elle avait été une volonté d'union, elle devient un principe de dispersion.

Le premier « animateur » du groupe parnassien fut Catulle Mendès, et la première revue la *Revue fantaisiste* (15 février-15 novembre 1861). C'est une revue sans tendances très caractérisées, une revue de jeunes, qui croient à l'indépendance de l'art, aux droits de la fantaisie poétique. « Mes collaborateurs, dit le directeur, jouissent des plus grandes libertés ; ils ont le droit de se passer toute sorte de fantaisies, même celle d'être réalistes — à condition cependant que cette dernière ne leur vienne pas trop souvent. » De fait, Champfleury et Gozlan écrivent dans la *Revue fantaisiste* à côté de Mendès, de Th. Gautier, de Banville, de Baudelaire et de Louis Bouilhet ; Glatigny, Léon Cladel, Villiers de l'Isle Adam figurent parmi les collaborateurs. Le directeur, Catulle Mendès (il a dix-huit ans), est, à cause de son *Roman d'une nuit*, condamné à un mois de prison et 500 francs d'amende, pour « outrage à la morale publique et religieuse ».

Deux ans après, paraît le second « animateur » ; son rôle, quoiqu'il soit bien oublié aujourd'hui, fut fort efficace. L.-X. de Ricard (1843-1911) fonde, à vingt ans, la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*et artistique* (mars 1863-mars 1864) ; cette revue est de tendances à peu près exactement contraires à celles de la *Revue fantaisiste*, car elle veut être politique et maltraite fort les poètes qui ne se soucient que de l'Art ; on n'y aime point Th. Gautier, ni Flaubert, ni Vigny ; on y exalte la poésie scientifique et le génie poétique de Népomucène Lemercier ! Mais les articles de littérature semblent être là surtout pour servir de paravent aux articles politiques. Au bout d'un an d'ailleurs, la *Revue du progrès* est saisie pour « outrage à la morale religieuse » et pour avoir parlé, sans autorisation préalable, d'économie politique et sociale. Le nouveau groupement est dissous : il satisfaisait surtout les « politiques » parmi les jeunes ; Verlaine, qui était d'opinions fort avancées, apporta sa collaboration : quelques vers. Mais il était évident que la passion politique et philosophique était impuissante à concentrer les aspirations des jeunes.

Le salon où recevait Mme de Ricard était plus littéraire que la revue fondée par son fils : on y rencontrait Verlaine, Catulle Mendès, Coppée, Sully Prudhomme, Villiers de l'Isle Adam, tout l'état-major du jeune Parnasse qui allait naître. Ces jeunes gens se réunissent aussi chez Nina de Callias, un salon littéraire pittoresque et bruyant. Ils vont chez Th. de Banville, chez Leconte de Lisle. C'est l'année (1864) où ce dernier publie une série d'articles au *Nain Jaune*, avec l'exposé d'une esthétique qui semble nouvelle. Il apparaît à ces jeunes gens enthousiastes comme « le grand moteur du mouvement poétique » : il faut vulgariser ses idées et rénover la poésie. L.-X. de Ricard se fait une seconde fois directeur de journal ; il abandonne l'art social et vient à l'Art pour l'Art. Il est vrai que la doctrine bien comprise de Leconte de Lisle permet de sauver quelque chose de la foi politique et du désir d'action sociale. Le nouveau

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

périodique, un journal hebdomadaire, se donne pour titre *L'Art* (2 novembre 1865-6 janvier 1866) ; il est édité par un petit libraire accueillant : « Lemerre, 47, passage Choiseul ». Les rédactions de la *Revue fantaisiste* et de la *Revue du progrès* se fondent : Verlaine est un collaborateur assidu ; Leconte de Lisle envoie des vers ; Coppée et Dierx figurent plusieurs fois au sommaire de la revue. On y encense à la fois Quinet, Michelet, — côté *Revue du progrès*, — Leconte de Lisle, Flaubert, Th. Gautier, Baudelaire, Banville — côté « Art ». On attaque Musset et Lamartine. Surtout on paraphrase les préfaces et les articles de Leconte de Lisle : art et science..., philosophie hindoue..., l'idée et la forme..., facture impeccable.

La nouvelle génération poétique, y affirme-t-on, bien convaincue que la rêverie et les négligences de forme sont les signes caractéristiques de l'enfance dans l'art, se distingue surtout par un culte sévère de cette forme tant dédaignée et par la précision mathématique de ses idées. Le nom de *Puritains* que lui donna un jour M. Sainte-Beuve lui conviendrait sans l'interprétation religieuse à laquelle il pourrait donner lieu, car elle ne reconnaît d'autre religion que celle de l'art.

Le poète idéal n'est point ce *vates* épileptique que l'on nous peint échevelé, les yeux hagards, émettant indéfiniment et d'un seul jet, sous l'*inspiration* de je ne sais quelle muse bavarde, des vers faciles et incohérents, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et longuement ciselées.

C'est bien une marqueterie d'expressions de Leconte de Lisle. La lumière émanée du maître illumine le Parnasse naissant.

2. **Le « Parnasse contemporain »** (1866-1876). — Le groupement était, au début de 1866, vraiment réalisé. Point de dissidences graves, de l'enthousiasme !... Presque tout le personnel parnassien — auteurs et imprimeur — était rassemblé. Malheureusement l'ar-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

gent manqua, et l'*Art* mourut ; mais l'élan était donné ; d'une façon ou d'une autre, il fallait que le jeune groupe manifestât son existence : il était devenu batailleur et avait vivement « donné » pour venir au secours de « l'Art », lors des représentations tumultueuses d'*Henriette Maréchal*. En place d'un organe périodique, trop lourd à soutenir, on décide de faire paraître, à des intervalles plus ou moins éloignés, un « recueil de vers nouveaux ». On dispute longtemps sur le titre : c'est une grande affaire qu'un titre pour une école nouvelle !... « Formistes »,... « Stylistes »..., « Impassibles »..., ce sont les injures qu'on leur a déjà jetées, et cela pourrait servir ; mais le programme est trop haut, trop large, et ces mots, équivoques et étriqués. Alors un humaniste — Marty-Laveaux, sans doute — proposa d'appeler le nouveau recueil... *Recueil* tout simplement, ou, comme l'on disait au XVII^e^ siècle, *Parnasse*. On se résigne à ce titre un peu vieillot, qu'on est d'ailleurs obligé d'expliquer par une glose : *le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux* (1866). Le volume paraît en livraisons, de mars à juin ; et le libraire Lemerre estampille la feuille de titre d'une belle vignette : un paysan, très chaudement habillé, qui bêche sous la devise *Fac et spera*. Plus tard, on complètera le symbole en y joignant un soleil levant et en dévêtant le paysan, à l'antique. Ainsi l'image symbolique de la nouvelle école est complète : travail, lumière glorieuse, beauté de l'antique.

Le *Parnasse contemporain* de 1866 n'est pas un bien gros volume : moins de trois cents pages. Les premiers vers qui y paraissent sont des vers de Th. Gautier, de Banville et de Leconte de Lisle, les maîtres. A leur trinité on joint Heredia, qui est célèbre déjà, quoiqu'il n'ait rien publié encore ; mais les revues et les lectures de cénacle ont fait connaître ses sonnets. Baudelaire vient

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ensuite avec Louis Ménard, Fr. Coppée, C. Mendès, L. Dierx, Sully Prudhomme. Après eux, L.-X. de Ricard, Verlaine et Mallarmé voisinent... Moins de quarante poètes en tout, dont la plupart ont déjà fait leurs preuves et qui appartiennent à la tradition de l'Art pour l'Art. Le volume se termine par une belle jonchée de sonnets.

Le *Parnasse contemporain* a du succès. Son apparition provoque une polémique assez bruyante. Barbey d'Aurevilly, notamment, que Verlaine avait assez malmené dans l'*Art*, lui reprochant sa malveillance à l'égard des nouveaux poètes, riposte de vive façon ; il publie, à la fin de l'année, une série de *Médaillonets* qui sont des caricatures passionnées. Quelques jours après, une plaquette anonyme (composée par un groupe de jeunes écrivains, dont Alphonse Daudet et P. Arène) paraît, qui s'intitule le *Parnassiculet contemporain, recueil de vers nouveaux* : il rassemble un certain nombre de pastiches de la nouvelle manière. Tout ce bruit est une bonne réclame, et Lemerre en profite pour lancer, à peu d'intervalle, les *Épreuves* de Sully Prudhomme, le *Reliquaire* de Fr. Coppée, les *Poèmes saturniens* de Verlaine. L'époque parnassienne a commencé.

Le deuxième *Parnasse contemporain* — un volume de quatre cents pages — porte la date de 1869 ; mais il n'a paru qu'après la guerre, en 1871. Le succès l'a grossi : près de soixante collaborateurs ; aux « aînés » sont venus se joindre V. de Laprade, A. Glatigny, Anatole France, A. Mérat, L. Valade, C. Lafenestre, F. Plessis, Ch. Cros, Claudius Popelin, etc... Tous sont des Parnassiens convaincus ; mais d'autres sont admis dans le recueil, un peu bien par complaisance, car ils n'ont pas cette religion intransigeante de l'Art qui avait permis le concile poétique de 1866. Un dernier recueil paraît en 1876 : il n'a plus guère de caractère ; le volume

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

est comme un grand hall où l'on appose aux murs, ainsi que dans un Salon, les productions poétiques de l'année. On n'y voit plus figurer Verlaine, que sa vie malheureuse a jeté loin de Paris, ni Mallarmé, qui a fait peur. La troupe est encore plus mêlée qu'en 1871. Maintenant, le *Parnasse contemporain* mérite véritablement son titre incolore ; il n'est plus qu'une anthologie, et non pas, comme d'abord, un manifeste.

3. **Les tendances parnassiennes.** — Ce changement de caractère du recueil est significatif. La doctrine parnassienne a été bien vite, en dépit des belles déclarations de 1865-1866, très incertaine ; les grosses influences qui dirigèrent le mouvement, à son début, se sont rapidement atténuées. Vingt ans après, pour se défendre contre les jeunes symbolistes qui les imaginent comme un bloc étroitement uni et malfaisant, quelques Parnassiens diront avec bonne foi que le Parnasse n'a jamais été une école, qu'il fut simplement une amitié ; et c'est très vrai, puisque les amitiés se relâchent.

Existe-t-il, entre 1870 et 1890, une doctrine parnassienne ? Il vaut mieux parler de « tendances ». Les poètes du Parnasse sont assez unanimes pour affirmer ce que la poésie ne doit pas être ; ils n'aiment point Lamartine et Musset, ou plutôt leur manière, le romantisme sentimental et confidentiel. Ils donnent parfois l'impression, tant leurs critiques sont vives, qu'ils sont les adversaires du romantisme ; et cette impression, hâtivement acceptée, a bien souvent créé une fausse vue sur le Parnasse. La mauvaise volonté est très grande surtout à l'égard de Musset, parce qu'il est le poète dont, vers 1870, le succès s'est le plus vulgarisé : lui et Béranger, ils sont devenus les poètes de la bourgeoisie impériale. On trouve partout alors, dans les revues de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

jeunes et dans les recueils de vers des débutants, une philippique contre Musset ; elle est comme une formule première d'initiation à la poésie nouvelle. Inspiration..., spontanéité..., facilité..., égoïsme..., pleurs d'amours..., incuriosité d'esprit..., mépris des grands espoirs de l'humanité... C'est une laide défroque que l'initié doit laisser à la porte de la chambre baptismale.

Dans son *Rapport sur le mouvement poétique français* (1902), qui fut comme un manifeste d'outre-tombe du Parnasse, Catulle Mendès a consacré plusieurs pages à affirmer que « le jeune Parnasse se rapprocha... de la grande Foule universelle... Nous allions, dit-il, vers le peuple ». Sans doute, il écrit ces mots en 1900, et une ambiance favorable, toute contemporaine, le détermine à enfler les aspirations sociales du Parnasse. Mais nous avons vu que, dans les années au moins où s'élabora la doctrine, des préoccupations de cette sorte inquiétaient en effet les jeunes poètes ; ils déploraient que, par suite de la méchanceté des destinées de la France et du monde, l'Action eût cessé d'être la sœur du Rêve ; Verlaine, dans ses *Poèmes saturniens*, évoque, en 1866, avec un regret qu'on peut croire plein de conviction, le temps où le poète était chef d'État, chef de bataille ! Mais c'est là, plus encore que la philippique contre Musset, une clause de style ; on satisfait ainsi à bon compte l'esprit d'hostilité contre l'Empire, qui est très répandu dans le monde des poètes ; au besoin, comme Anatole France, on écrira des poèmes antiques, qui soient des satires antinapoléoniennes. Ces tendances du Parnasse à l'action morale et sociale sont fort vagues ; il ne s'agit jamais que d'influences très lointaines, de foi dans la puissance de la beauté et des pures idées. Mais si, plus tard, quelques-uns de ces jeunes décident d'écrire des poèmes de propagande scientifique ou de composer des vers populaires et d'action sociale, ils

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pourront se persuader qu'ils ne manquent point à l'idéal parnassien.

Les adversaires du Parnasse, dès le premier jour, lui reprochent son impassibilité : c'est la grande accusation ! Les Parnassiens s'en sont toujours défendus, et dès le premier jour. Il est bien question d'*Impassibles* dans le journal l'*Art* ; mais c'est dans un article où l'on se moque durement des manies d'une petite chapelle littéraire qui exclut la passion des ouvrages d'art et de poésie, et où l'on ne croit qu'au rythme, à l'érudition pittoresque, à l'exactitude plastique. « La manie de cette école, y est-il dit, est de peindre ce qu'elle n'a jamais vu. » Tous les poètes parnassiens ont protesté contre le reproche d'insensibilité : le calme, affirment-ils, n'est point l'impassibilité ; les images sereines, les phrases équilibrées peuvent être employées à exprimer de grandes douleurs ou de fortes pensées philosophiques ; et la philosophie, telle qu'ils la conçoivent, est trop mêlée à la vie pour pouvoir jamais être indifférente. Quelle puissance d'expression et de sentiment moderne le poète peut enfermer dans une évocation de la Vénus de Milo ou de Niobé !

Mais que « la forme » doive être impassible, sculpturale, et très pure dans ses lignes, c'est un point sur lequel tous les Parnassiens, bien après 1870, sont et restent d'accord. Le goût pour l'exotisme, où l'on a cru voir quelquefois une tendance commune, n'a été, chez tous, qu'une tendance très momentanée et ne les a conduits qu'à exécuter quelques pastiches hindous ou chinois, ou grecs, selon les modèles des maîtres. La haine de « l'incohérence de l'idée » et celle de « l'incorrection du verbe » — avec leurs conséquences qui sont grandes — restèrent jusqu'au bout le seul sentiment fort et commun de tous les poètes qui trouvèrent plaisir à être appelés Parnassiens. C'est cette idée, ou plutôt

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cette volonté qui constitue toute l'armature du *Petit traité de poésie française* de Th. de Banville (1872) ; et ce court volume, sans théories d'art, sans vues ambitieuses d'esthétique, fait uniquement de conseils et de recettes, est vraiment le manuel du Parnasse, après 1870. Cette esthétique est bien pauvre, et les symbolistes ne seront point embarrassés pour la railler : elle ramène tout à des tintements de rimes, à des rencontres de voyelles, à des questions de coupe ; elle paraît ne point se soucier des visions différentes que la poésie peut avoir de l'univers ou des destinées de l'homme. Elle n'a plus de philosophie ; celle que Leconte de Lisle avait insufflée dans la doctrine de l'Art pour l'Art s'alanguit ; les disciples qui l'avaient adoptée s'en lassent. Le jour où les symbolistes attaqueront en elle toutes les croyances de l'école positiviste, on ne songera point à la défendre, car on n'y croit plus. On avait convié les poètes du Parnasse à être de bons ouvriers en vers, pour se préparer à une grande tâche obscure ; ils sont devenus de bons ouvriers et se satisfont à essayer leur habileté sur tous les sujets que leur fantaisie ou bien les circonstances jettent entre leurs mains.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE V

## QUELQUES POÈTES PARNASSIENS (1860-1895) DE GLATIGNY A HEREDIA

---

**1. Albert Glatigny.** — Glatigny (1) fut un des parnassiens de la toute première heure : son livre de début, *Vignes folles*, date de 1857. La grâce poétique lui fut donnée à dix-sept ans, le jour où dans une petite ville de province, au cours d'une tournée, — il était un assez misérable comédien ambulant, — il lut les *Odes funambulesques* de Th. de Banville, qui venaient de paraître. Sa vocation lui apparut : il serait un bon disciple ; il apprendrait à réaliser ces acrobaties du vers ; lui aussi, il s'avancerait sur la corde raide en jonglant avec des rimes lourdes de richesse... Et, quelques semaines après, il publia ses *Vignes folles*, qu'il dédia à Th. de Banville. Il se faisait gloire de l'avoir « copié d'une façon servile », d'avoir « perdu l'haleine à souffler dans son cor ». « Son culte pour Th. de Banville, raconte Bergerat, confinait à la pure idolâtrie. Il ne tolérait point la restriction la plus minime sur quoi que ce fût, vers, prose ou parole qui émanait de ce génie, et il fallait rompre tout de suite sur ce sujet, si l'on ne voulait point que les choses tournassent au pire. »

(1) Voir page 88 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On s'en aperçoit bien à la lecture des vers de Glatigny : ce sont les mêmes caprices, les mêmes fantaisies, la même richesse de rimes poussée jusqu'au calembour, des hymnes à la beauté, des évocations de belles statues grecques, etc. Les sujets comptent bien peu.

Voilà tout ce que je fais :
J'accouple des mots, jaunes, bleus ou roses,
Où je crois trouver de jolis effets.

La virtuosité de Glatigny était grande naturellement ; l'exercice l'exagéra ; il en fit métier : bientôt il donna des séances d'improvisation : on lui jetait un sujet, des rimes ; il les attrapait « au vol » et les rendait aussitôt très convenablement fichées, en aigrette, au bout des vers qu'on lui avait demandés.

Il essaya de se hausser jusqu'aux grands thèmes parnassiens et de « faire du Leconte de Lisle » comme il avait « fait du Banville ». Les *Flèches d'or* sont dédiées à l'auteur des *Poèmes antiques* ; elles contiennent des tableaux mythologiques, des pièces d'inspiration panthéiste, des hymnes à la divine Poésie... Mais sur ces sévères monuments antiques grimpent aussitôt les « vignes folles » de sa poésie, couvrant le tout d'un enjolivement capricieux, mais uniforme. Quelques tableaux d'un assez solide réalisme descriptif attirent un moment le regard, et déjà on a fini le léger volume.

Heureusement la légende s'est emparée de Glatigny : sa vie fut pleine d'aventures pittoresques. Il devint l'enfant chéri du Parnasse, et un enfant gâté : un poète naturel et spontané, à qui les fées avaient donné de ne pouvoir écrire que des mots fleuris et joyeux. La légende a sauvé son nom.

2. **Léon Dierx.** — Léon Dierx (1) tint une bien autre place dans le Parnasse. Catulle Mendès, en 1900,

(1) Voir page 88 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

le saluait comme « le plus pur poète, l'âme la plus irréprochable de toute une génération... un des saints, non le moins méritoire, de la religion poétique ». A la mort de Mallarmé, il fut élu « prince des poètes » : c'était l'hommage de deux générations, la parnassienne et la symboliste, réunies, un moment, dans un grand sentiment d'amitié et de respect.

Nul ne fut plus parnassien ; on a l'impression, parfois, qu'il est plus parnassien que Leconte de Lisle lui-même : c'est à force de lui ressembler, parfaitement et continument. Les principaux poèmes de Léon Dierx ont l'air d'avoir appartenu à une édition très complète de Leconte de Lisle, dont on les aurait retranchés avant l'impression, pour éviter le retour trop fréquent de certains thèmes et de quelques effets. Il se faisait gloire d'ailleurs de cette ressemblance ; et ses *Poèmes et poésies* sont dédiés à son « cher et vénéré maître Leconte de Lisle ». Ce sont des visions bibliques, égyptiennes, celtiques, des aventures tragiques et compliquées, qui montrent l'histoire de l'humanité comme une succession de crimes abominables, et qui concluent à la vanité du catholicisme, au désespoir philosophique, à l'effroyable inutilité de la vie. Lazare sort de son tombeau pour se lamenter de sa résurrection ; il souhaite de mourir ; il emplit ses yeux d'une vision radieuse, celle de la destruction de toute vie sur la terre. La dernière pièce des *Lèvres closes* évoque aussi l'image de cette catastrophe cosmique, de ce néant, si souvent rêvés par Leconte de Lisle.

Et ces poèmes sont composés et écrits comme ceux du maître : solennels, froids, solides dans leur architecture, avec une expression uniformément martelée et ferme. Dierx, il est vrai, ne s'est pas toujours obligé à porter ces vêtements somptueux, encore qu'il les préférât évidemment, pour faire avec plus de dignité cortège



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à son maître. Abandonnant le vers hautain et la musique solennelle dont on usait dans les offices quotidiens du Parnasse, il s'est parfois plu à essayer des rythmes nouveaux, à jouer un peu de musique avec le vers ; et c'est pourquoi les symbolistes lui ont fait si bon visage, passant condamnation, j'imagine, sur le reste de son œuvre. Quelques poèmes montrent le poète qui cherche des réalisations difficiles : il veut, avec des effets très simples, des refrains, des allitérations, des retours de mots, créer dans la sensibilité de celui qui lit des correspondances de couleurs, de sentiments et de sons. L'influence de Baudelaire a agi. — *Un soir d'automne...* un paysage triste et brumeux, des tintements de cloche qui se répètent... Peu à peu la tristesse du poète, la tristesse du paysage, la tristesse des sons de cloche se fondent en une sensation unique : la cloche sonne à la fois tristement dans la plaine et dans le cœur. — Ou bien ce sont deux sensations de blancheur animée, distribuées des deux côtés d'une « croisée ouverte » : les touches d'un piano sur lesquelles courent des mains de jeune fille, un vol de pigeons sur le pré voisin ; ces deux mouvements accordent leur rythme, et puis se fondent en une même sensation. Ces « réussites » étaient bien dans la tradition de l'Art pour l'Art, et le Parnasse ne les avait certes point condamnées ; mais, trop préoccupé de philosophie et d'antiquité, il avait tendu, de plus en plus, à se les interdire.

**3. Sully Prudhomme.** — Sully Prudhomme (1) a été, sinon un des plus populaires, du moins un des plus connus parmi les Parnassiens. Dès 1865, Sainte-Beuve citait avec complaisance son *Vase brisé* et, depuis, les anthologies et les récitations scolaires ont vulgarisé ces vers plus qu'à souhait. Vers 1880, les milieux

(1) Voir page 88 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'« intellectuels » aimaient fort Sully Prudhomme ; on l'imitait. Après cette gloire vinrent de durs mépris ; les symbolistes, contre lesquels il défendit avec une sérieuse bonne volonté l'art poétique de sa génération, furent ironiques ou dédaigneux ; on parla de son « incolore pipi philosophique » ! Il n'est plus guère lu, je crois, aujourd'hui ; du moins le nombre de ceux qui aiment cette forme de poésie a singulièrement diminué ; il est vrai que, parmi eux, il y a des dévots très fervents et qui parlent de leur auteur favori, ou en écrivent, avec un respect attendri.

Ses premiers recueils de vers (1865 à 1869) sont fort sympathiques ; ils font entendre, au moment où prélude le concert parnassien, une note originale. Ils révèlent une sensibilité tourmentée, un esprit qui analyse longuement de menues sensations, qui cherche vainement des explications aux énigmes de l'humanité et de l'univers, qui se désole de n'en point trouver, qui semble jouir de cette impuissance, et qui, finalement, reçoit de toute cette agitation de pensées une sereine tristesse. Deux thèmes principaux : des confidences sentimentales et des émois intellectuels. Ce sont les poèmes sentimentaux qui sont, d'abord, les plus nombreux : le poète y peint avec tendresse « des affections obscures et ténues de l'âme », une volonté d'aimer, qui, toujours, semble lassée avant de se satisfaire, des curiosités d'amour qui commencent et s'arrêtent, des vers émus à une jeune fille, un moment désirée et qui a épousé un autre, ou bien pour une jeune fille à qui il sait que jamais il ne dira : je t'aime. Beaucoup de ces pièces sont charmantes : elles avaient de quoi plaire au grand public, et même à quelques connaisseurs, dont la sensibilité était aussi aisément vibrante et aussi peu quémandeuse.

Alors Sully Prudhomme, encouragé par le succès, fréquenta les cénacles parnassiens ; il s'imprégna des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

idées ambiantes ; on l'entendit qui évoquait en vers l'éternelle Beauté figurée dans une belle statue grecque, qui affirmait avec assez de violence son détachement de la religion, ou qui disait son fait à Musset... Il faut bien que jeunesse parnassienne se passe ! Surtout le poète s'appliquait à lutter contre sa facilité naturelle ; il cherchait le mot juste, la rime solide, le vers bien fait, la pièce bien construite. La matière de ses confidences sentimentales était sans doute épuisée : il se jeta vers l'expression de ses angoisses intellectuelles et tenta de mettre en vers ses méditations sur la science et la philosophie : c'était aller vers le plus haut idéal du Parnasse. Mais il ne se soucia point, pour traduire ses pensées, de recourir aux mythes antiques, il décida de s'exprimer directement. Un travail qu'il entreprit de bonne heure, la traduction en vers de Lucrèce, le poussa vers la poésie purement didactique ; il ne dirait pas ses émotions devant les découvertes de la science, il exposerait, comme Lucrèce, les découvertes elles-mêmes. « Je dois, écrivait-il en 1879, à mon éducation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne. »

L'entreprise était haute ; mais elle avait de terribles exigences. La poésie devait céder le pas à la versification : Sully Prudhomme le savait, et il acceptait que le vers n'eût plus qu'une valeur mnémonique ; il demandait pardon à la poésie :

Oh ! ne dédaigne pas le service à me rendre !
Si tu n'es plus l'épouse, au moins reste la sœur !
L'ordre même est un rythme, et pour le bien comprendre
Un bercement sublime est utile au penseur.
. . . . . Mais adieu ta chanson !
Que l'archet seulement me batte la mesure,
Si le luth à ma voix refuse l'unisson.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Dès lors, en vertu de ce principe, et sans remords de ce renoncement, Sully Prudhomme se lança dans de grandes compositions philosophiques, où il versifia plus ou moins adroitement les traités de philosophie, les livres de science : c'est du Delille moderne et, quelquefois, si difficile à interpréter que le poète doit introduire en note des gloses explicatives. Pour quelques heureuses formules, combien de vers gauches et incapables d'enserrer les très grandes choses que le poète voudrait formuler ! Il semble que Sully Prudhomme s'en soit avisé lui-même ; il paraît s'être découragé d'une tentative qui, commencée avec l'intention de donner au vers des pouvoirs nouveaux, aboutissait à n'en faire qu'une prose, trop souvent inexacte. Leconte de Lisle avait prévu, en 1855, ce fâcheux avenir de la poésie « scientifique ». « Toutes ces périphrases didactiques, disait-il, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. »

**4. François Coppée.** — François Coppée (1) fut, avec Verlaine, parmi les premiers Parnassiens, un de ceux qui semblaient le plus attachés à la bonne doctrine. Catulle Mendès fut son premier maître : il lui fit brûler le paquet de ses premiers vers et l'invita à se conformer à la loi nouvelle ; jusqu'au bout, Coppée tint à honneur de se dire parnassien. Il avait si bien commencé ! Ouvrons son premier livre, *Le Reliquaire* : voici la dédicace à Leconte de Lisle, l'apostrophe à Musset, l'éloge de la forme impassible, la méditation philosophique ; voici les rimes riches. Tous ces ornements servaient à envelopper d'aimables vers d'amour et des histoires de grisette. Mais peu importait le sujet ; il suffisait que la

(1) Voir page 89 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mise en œuvre fût impeccable : elle l'était, et le jeune poète ne manquait pas de se donner à lui-même le suprême éloge du jour, en se comparant à un jongleur ! Sa phrase poétique, qui semble d'abord un peu flasque et comme déhanchée, est en réalité adroite, et, dès que le sujet s'y prête tant soit peu, très harmonieusement rythmée. Cet instrument mélodieux, au son un peu grêle, il le fit vibrer aussi sur des thèmes philosophiques, plus tard dans des contes épiques ; mais sa philosophie est bien mièvre, son épopée est bien gentille !

La vraie manière de Coppée, et la plus heureuse, c'est celle que manifestent les *Intimités* : il y traduit, prestement et délicatement, les sensations d'un Parisien tendre et lettré, qui jouit doucement des rues de sa ville et des jolis spectacles qu'elles lui offrent, des femmes qu'il rencontre, de la « mignonne » qui l'attend chez lui... Dès ces premiers vers, d'ailleurs, la sentimentalité de ce « pâle enfant de Paris » se montre quelquefois simple et bien grosse.

Ses vrais goûts étaient là ; et, dans ses *Poèmes modernes* (1869), on le voit qui s'attache à des histoires populaires et sentimentales : le petit soldat et la petite bonne, le petit épicier de Montrouge... Ces pièces sont célèbres ; on les a si souvent caricaturées que, lorsqu'on en appelle le souvenir à soi, on n'est pas bien sûr de ne pas évoquer d'abord la caricature plutôt que le modèle. Coppée devint très vite un poète populaire ; l'Académie lui fit fête ; mais la jeune génération de poètes l'ignora : il s'était mis hors la poésie. Il ne s'occupait plus guère d'ailleurs que d'action sociale ou politique. Pourquoi continuait-il à écrire en vers ? Plus rien, en tout cas, ne le rattachait au Parnasse ou à la doctrine de l'Art pour l'Art : il semblait s'être mis au rang des plus humbles conteurs naturalistes.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

**5. Mme Ackermann.** — Mme Ackermann (1) avait dépassé la cinquantaine, lorsque parut le premier *Parnasse contemporain* ; elle n'y collabora point, mais on reçut de ses vers dans les deux qui suivirent. Ses premières poésies dataient de 1830, et elle en avait fait imprimer dès 1855, mais elle n'eut un peu de gloire qu'en 1874, à cause de quelques « poèmes philosophiques » qu'elle publia cette année-là, et qui étaient de pure inspiration parnassienne : ils traduisaient, avec de belles images symboliques, des émois intellectuels, les réflexions, devant le spectacle de l'univers, d'une positiviste convaincue.

C'est une grande souffrance — la mort d'un mari aimé — qui persuada Mme Ackermann qu'elle était vraiment poète. Elle était déjà préparée par sa culture, très philosophique, point du tout idéaliste, à penser que la vie était mauvaise ; ce deuil lui donna définitivement le goût du néant. Elle se jeta passionnément dans la lecture des livres qui pouvaient consolider cette sereine désespérance : Pascal, qui lui fut un maître de scepticisme, Hegel, Spinoza, Kant, Schopenhauer, Berthelot, Littré, etc. Tantôt elle inclinait au panthéisme, tantôt elle était une pure positiviste ; elle s'exaltait contre le christianisme. Les grands remous que provoquèrent en elle ses lectures et ses méditations, elle essaya, à de longs intervalles, de les fixer en de brefs poèmes. « Ce que j'ai écrit, avouait-elle, n'est ni très personnel, ni très neuf. Bien d'autres ont déjà pensé tout cela, sinon exprimé. Mon seul mérite est d'avoir extrêmement soigné la forme que j'ai donnée à des idées qui courent vaguement dans les esprits cultivés. » Le sérieux et l'énergie, quelquefois, avec lesquels elle a exprimé ces pensées profondes sont très attachants :

(1) Voir page 89 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

on n'oublie pas quelques-uns de ses vers, martelés en de dures formules.

On trouve chez elle les plaintes de Vigny et de Leconte de Lisle sur l'indifférence de la nature, la constatation schopenhauerienne de l'illusion de l'amour et de la grande tromperie de la vie ; mais sa note la plus reconnaissable est la violence dans la négation de Dieu, un certain plaisir à blasphémer. Elle fait parler, avec complaisance, les grands révoltés, Satan, Prométhée ; elle se réjouit que l'humanité ait pu concevoir cette révolte orgueilleuse, et que l'homme, écrasé sous un épouvantable destin, puisse se sentir assez fort pour mépriser les images de terreur créées par les hallucinations anciennes ; l'homme, parce qu'il est conscient, est plus grand que la nature inconsciente. Mais cette énergie du poète n'est que passagère, peut-être un peu factice ; et la dernière des *Pensées d'une solitaire* semble correspondre plus exactement à sa vraie inquiétude : « Quand je me représente que j'ai apparu fortuitement sur un globe emporté lui-même dans l'espace, au hasard des catastrophes célestes, quand je me vois entourée d'êtres aussi éphémères et aussi incompréhensibles que moi, lesquels s'agitent et courent après des chimères, j'éprouve l'étrange sensation du rêve. Je ne puis croire à la réalité de ce qui m'environne. Il me semble que j'ai aimé, souffert, et que je vais mourir bientôt en songe. Mon dernier mot sera : J'ai rêvé. »

6. **José-Maria de Heredia.** — *Les Trophées* de J.-M. de Heredia (1), bien que connus presque en entier depuis longtemps et déjà célèbres, n'ont paru qu'en 1893. On était alors en pleine bataille symboliste et « la désespérance du Parnasse » était clamée tous les jours dans les cafés et dans les revues. Le succès des

(1) Voir page 89 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*Trophées* fut unanime ; ils furent, a dit assez exactement H. de Régnier, « entre les symbolistes et les Parnassiens, ce que furent à peu près les *Bucoliques* d'André Chénier entre les classiques et les romantiques, le lien entre deux poésies ». Les plus ardents parmi les symbolistes osèrent tout au plus dire que ce volume était une fête de funérailles ; mais ils avouaient que ces funérailles étaient somptueuses.

Et pourtant J.-M. de Heredia a été, et il reste le poète le plus représentatif du Parnasse, le seul vrai disciple de Leconte de Lisle. Il ne fit point comme tous les autres Parnassiens, qui, après s'être plongés dans l'eau lustrale, allèrent vers toutes les curiosités, et quelquefois vers les souillures des mauvaises ambitions poétiques, sans plus se préoccuper des promesses qu'ils avaient faites au jour de leur baptême d'art. Il a été un vrai desservant du temple, jalousement attaché aux pratiques du culte, presque toujours officiant dans la plus sainte des chapelles, celle du sonnet. Grâce à cette forme étroite, que son travail, pendant un tiers de siècle, chercha à pousser jusqu'à la perfection, il a réussi à enfermer dans les *Trophées* la quintessence même de la doctrine parnassienne.

Une étude détaillée de ce livre devrait être surtout une étude des procédés verbaux et rythmiques de Heredia : éclat et sonorité des mots, somptuosité de la rime, groupements de sons, ligne harmonieuse du poème... C'est de quoi s'avise aisément tout lecteur un peu cultivé. Il vaut mieux tâcher de déterminer les intentions du poète et délimiter l'horizon de sa vision. Le plus commode est de procéder par des éliminations successives. La poésie de Heredia n'est point du tout symbolique : sur cent vingt sonnets, trois — et ce sont les premiers en date — affectent la forme d'un symbole ; les corrections du poète ont même cherché à atténuer

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cette intention. Bien que ces sonnets des *Trophées* soient fréquemment écrits sur des sujets mythologiques, on ne saurait parler des intentions mythographiques du poète ; même quand il souligne le sens d'une légende ou bien suggère le mythe solaire enclos dans une aventure d'Héraklès, on voit très bien qu'il ne se soucie, dans la légende et le mythe, que des images ; l'explication mythique et philosophique l'inquiète fort peu.

Point de vraies préoccupations historiques non plus : on a voulu voir dans les *Trophées* une « légende des siècles » en miniature, un raccourci d'histoire de la civilisation : c'est prendre une table des matières pour un livre et juger l'œuvre de Heredia sur les intentions de Leconte de Lisle. Il suffit de feuilleter le recueil avec un peu d'attention : toutes les légendes fondamentales de la Grèce antique ou préhistorique sont absentes : il ne reste que les surprenantes ou les gracieuses. La vie antique n'est guère vue qu'à travers les mignardises de l'*Anthologie* ; ce ne sont que petits paysages, petits dieux, petits héros. Le moyen âge s'enferme dans un étroit vitrail ; pour la Renaissance, il suffit du dos d'une reliure. En réalité, ce que J.-M. de Heredia a écrit, ce sont des « En marge des vieux livres » ; pas plus que Jules Lemaître, il n'a prétendu faire de l'histoire, ni de la psychologie rétrospective ; il a fixé les impressions, délicieuses ou fortes, que lui donnaient ses lectures. Ajoutons que ces sonnets ne sont point philosophiques, qu'ils n'ont point, à eux tous, un grand dessein, qu'ils ne cachent pas les différentes formules d'une théorie de l'illusion ou du renoncement, qu'ils ne sont pas du tout désespérés. Et constatons, pour finir, que le poète n'a pas le moindre désir d'être ou de paraître original ; que, comme André Chénier, son plaisir est de traduire, d'adapter, de se souvenir, de piquer là une belle image de l'*Anthologie*, et ici une réminiscence voulue de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Leconte de Lisle, de Th. Gautier, de Banville, de Hugo, quelquefois leurs rimes mêmes et leurs épithètes... Tous ces renoncements nous avertissent que l'ambition de Heredia fut restreinte et son effort très spécialisé.

Son recueil a pour titre *Les Trophées* ; il dut s'appeler *Fleurs de feu*. L'un comme l'autre de ces titres est significatif, et précise l'intention vraie et essentielle de l'auteur ; tous deux ils suggèrent l'idée de quelque chose d'éclatant et de triomphal. Les sonnets de Heredia sont des *quadri*, au sens que Chénier donnait à ce mot : de tout petits tableaux, inspirés par une ou deux lignes dans un texte ancien, par un menu fait d'histoire, et qu'orne la sensibilité voluptueuse d'un amateur d'art. Heredia avait le goût exubérant. « Tout qualificatif qui n'est pas un superlatif, écrivait Mendès en 1869, lui paraît incapable d'exprimer même la centième partie de sa pensée ». Il comprimait le plus qu'il pouvait les manifestations de ce goût ; mais il n'aimait les sensations que vives et intenses.

Le sonnet, avec son obligation de résumer, est une forme parfaite pour satisfaire ce goût. Des contrastes, des mouvements, des couleurs, des moments, un effet de lumière, une surprise de l'ombre..., c'est à quoi Heredia est surtout sensible dans les belles histoires d'autrefois qu'il appelle devant ses yeux ; le dernier vers du sonnet, qui fixe ce contraste, cette attitude, cette nuance, prend une importance extrême : il souligne le geste, il met un contour à la couleur. Ce sont là procédés d'amateur, de collectionneur, qui cherche la pièce rare et belle, non point significative ou instructive, et qui, l'ayant trouvée, la dispose, même si elle est de peu d'authenticité, sur un beau socle ou dans la vitrine, à la place qui la fait valoir. Avec un peu d'adresse, et grâce à la beauté de toute la collection environnante,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

il saura donner de la valeur même à des trouvailles un peu humbles.

L'unanimité du succès qu'on fit aux *Trophées* s'explique parfaitement. Amis et adversaires virent dans ce livre la réalisation la plus complète de l'idéal parnassien ; la forme et le travail de l'ouvrier étaient supérieurs à l'idée et à la matière ; mais cette forme et ce travail étaient d'une telle qualité que, vraiment, on ne pouvait qu'admirer (1).

### *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Albert Glatigny. — Glatigny est né à Lillebonne (Seine-Inférieure) en 1839, et mort à Sèvres en 1873. Fils d'un charpentier, qui devint gendarme (Hélas ! je ne suis rien que le fils d'un gendarme, Et je rime des vers !), il se fit comédien. Il a publié les *Vignes folles*, 1857 ; *Les Flèches d'or*, 1864 ; *Gilles et pasquins* (satires), 1871, réunis en un vol. : *Œuvres*, 1879, avec une préface d'Anatole France ; il a écrit aussi quelques comédies en vers. V. *Lettres d'Albert Glatigny à Th. de Banville*, 1923, et *Lettres inédites*, 1937 ; J. Reymond, *A. Glatigny*, 1936.

II. Léon Dierx. — Dierx est né à l'île de la Réunion en 1838 et mort à Paris en 1912. Venu très jeune à Paris, il publie en 1858 des *Aspirations*, non recueillies dans ses œuvres complètes ; en 1864, des *Poèmes et poésies* (remaniées plus tard) ; en 1867, les *Lèvres closes* ; en 1871, les *Paroles d'un vaincu* ; en 1879, *Les Amants* ; puis il se tut, se contentant de rééditer ses recueils de poésie : *Œuvres complètes*, 2 vol., 1888 (réédités de 1894 à 1896). Au lendemain de sa mort, on a publié des *Poésies posthumes*, 1912, qui ont été jointes aussitôt à une réédition des *Œuvres*. Voir E. Noulet, *Léon Dierx*, 1925.

III. Sully Prudhomme. — Sully Prudhomme est né à Paris en 1839 et mort à Châtenay en 1907. Il allait être ingénieur, quand il vint aux lettres. Il publie successivement les *Stances*, 1865 ; les *Épreuves*, 1866 ; les *Solitudes*, 1869 ; *Impressions de la guerre*, *Les Destins*, 1872 ; *La France*, 1874 ; les *Vaines tendresses*, 1875 ; la *Justice*, 1878 ; le *Prisme*, 1886 ; le *Bonheur*, 1888. On a publié, après sa mort, les *Épaves*, 1909. Sully Prudhomme a traduit en vers le *Premier livre de Lucrèce*,

(1) Voir page 90 : Quelques autres poètes du Parnasse.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

1866, et écrit quelques ouvrages de philosophie et de critique, notamment : *L'expression dans les beaux-arts*, 1890 ; *Réflexions sur l'art des vers*, 1892 ; *Testament poétique*, 1900 (dans ces deux derniers livres il polémique avec les symbolistes). Ses *Œuvres* (1883-1908) comprennent 8 vol. (Poésie, 4 vol. ; Prose, 4 vol.). *Choix de poésies* (1928) ; *Lettres à une amie* (*1865-1880*) 1911 ; *Journal intime* (1922). Il devint membre de l'Académie française en 1881, et reçut en 1901 le prix Nobel qu'il employa à fonder un prix de poésie destiné aux débutants.

A consulter : C. Hémon, *La philosophie de Sully Prudhomme* (avec une préface du poète) ; **Edm. Estève**, *Sully Prudhomme*, 1925 ; P. Flottes, *Sully Prudhomme et sa pensée*, 1930.

IV. François Coppée. — Coppée est né à Paris en 1842 ; il y mourut en 1908 ; il devint membre de l'Académie française en 1884. Ses recueils de vers sont *Le Reliquaire*, 1866 ; *Les Intimités*, 1868 ; les *Poèmes modernes*, 1869 ; *Les Humbles*, 1872 ; le *Cahier rouge*, 1874 ; *Olivier*, 1875 ; *L'Exilée*, 1877 ; *Récits et élégies*, 1878 ; *Contes en vers*, 1881 ; *L'Arrière-saison*, 1887 ; *Les Paroles sincères*, 1890 ; *Sonnets intimes et poèmes inédits* (1869-1908), 1911 (posthume). C'est une petite pièce de théâtre, *Le Passant* (1869), qui commença sa gloire ; et il a écrit une quinzaine de pièces de théâtre, dont quelques-unes furent de grands succès. Il a écrit aussi de nombreux ouvrages en prose. *Œuvres* (très incomplètes), 10 vol. (1885-1893) ; *Lettres intimes de François Coppée à sa mère et à sa sœur*, 1914. — Voir Le Meur, *La vie et l'œuvre de Fr. Coppée*, 1932.

V. Mme Ackermann. — Mme Ackermann (Louise-Victorine Choquet) est née à Paris en 1813 et morte à Nice en 1890. Elle ne reçut, dans son enfance, aucune éducation religieuse, et lut, très jeune, les livres des philosophes du XVIIIe siècle. En 1843 elle épouse M. Ackermann, un érudit philologue ; veuve peu de temps après (1846), elle s'établit à Nice. Elle publie des contes en vers : *Contes*, 1855 ; *Contes et poésies*, 1863 ; des *Poésies philosophiques*, 1871. En 1874 elle publie, sous le titre *Premières poésies*. — *Poésies philosophiques*, un choix de ses premières poésies et des poèmes philosophiques, écrits depuis 1862 et déjà publiés presque tous (à Nice) en 1871. Un article de Caro la rend célèbre. Elle publie ensuite ses *Pensées d'une solitaire*, 1882 (extrait de son Journal).

A consulter : A. Citoleux, *La poésie philosophique au XIXe siècle. Mme Ackermann*, 1906.

VI. J.-M. de Heredia. — José-Maria de Heredia est né à Cuba le 22 novembre 1842 ; il vient en France en 1851, fait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ses études dans un collège religieux à Senlis ; retourne à Cuba (1859-1861), où il écrit ses premiers vers sous l'influence de Leconte de Lisle, qui lui est une « révélation ». A Paris, il suit les cours de l'École de droit et de l'École des Chartes, et fréquente les cénacles parnassiens. Il devient le disciple et l'ami de Leconte de Lisle. De cette époque datent les premiers sonnets des *Trophées*, qui ne seront publiés en volume qu'en 1893, mais dont la majorité avait été publiée dans les revues ou dans les trois *Parnasse contemporain*. Au lendemain de la publication des *Trophées*, Heredia est élu à l'Académie française (22 février 1894). Il est nommé en 1901 administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. Il meurt à Condé-sur-Vègre (Seine-et-Oise) le 2 octobre 1905. Il a publié aussi deux traductions de l'espagnol : *Véridique histoire de la conquête de la Nouvelle Espagne* de B. Diaz del Castillo, 4 vol. 1877-1887 ; *La Nonne Alferez*, 1894 ; et édité les *Bucoliques* d'André Chénier, 1905.

A consulter : Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia*, 1923.

VII. Quelques autres poètes du Parnasse. — André Lemoyne (1822-1907), dont le premier recueil paraît en 1860, et en qui la génération parnassienne admira un « très fin ouvrier du style » (*Poésies* (1855-1870), 1885 ; (1871-1883), 1883 ; (1884-1890), 1890 ; (1890-1896), 1896). — Catulle Mendès (1841-1909), qui joua, on l'a vu, un grand rôle dans le Parnasse naissant ; il débuta en 1863 (*Philomela*) ; il pasticha alors beaucoup Leconte de Lisle. La plupart de ses recueils de vers ont été reproduits dans *Poésies*, 1892 et *Poésies nouvelles*, 1893 ; *Choix de poésies*, 1925. Il a publié près de cent cinquante volumes : poésie, roman, théâtre, critique. — Georges Lafenestre (1837-1919), auteur de *Les Espérances*, 1863 ; *Idylles et Chansons*, 1873 ; *Images fuyantes*, 1902 ; *Poésies* (1864-1874), 1889. — Albert Mérat (1840-1909) et Léon Valade (1841-1884), qui publièrent en collaboration (1863) *Avril, mai, juin*. Un recueil des premiers vers de Mérat (1866-1873) a paru en 1898 ; les poésies de L. Valade ont été recueillies dans *Poésies*, 1886 et *Poésies posthumes*, 1890. — Henri Cazalis (1840-1909), dont une partie de l'œuvre a paru sous le pseudonyme de Jean Lahor ; il s'intéressa particulièrement aux littératures orientales et donna fort dans la philosophie du nirvâna : *L'Illusion*, 1875 (nouv. éd. 1888, 1893, 1897), renferme l'essentiel de son œuvre poétique ; il est un représentant très caractéristique des ambitions philosophiques du Parnasse (*Œuvres choisies*, 1909). — Armand Silvestre

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

(1837-1901), qui fut, à son heure, « hindou, grec, alexandrin », mais dont la verve ordinaire était de la grosse, de la très grosse jovialité (principaux recueils : *Poésies* (1866-1872), 1892 ; *Poésies nouvelles, la Chanson des heures* (1872-1878), 1878 ; *Les Ailes d'or, poésies nouvelles* (1878-1880) 1880 ; *Le Pays des roses* (1880-1882), 1882 ; *Le Chemin des étoiles* (1882-1885), 1885, etc.). — ANATOLE FRANCE (1844-1924) ; ses *Poésies* contiennent les *Poèmes dorés* (1873) et les *Noces corinthiennes* (1876), évocation du conflit des religions grecque et païenne ; on le comptait, il y a un demi-siècle, comme un des meilleurs poètes du Parnasse. — FRÉDÉRIC PLESSIS (né en 1851) : ses *Poésies complètes* (1873-1903), 1904, le montrent comme un poète humaniste ; Mendès le classe parmi les meilleurs Parnassiens. — JULES LEMAÎTRE (1853-1914) fut très sensible à l'influence de Sully Prudhomme et un habile ouvrier de vers (*Poésies complètes*, 1896). — Le VICOMTE DE GUERNE (né en 1853) que Leconte de Lisle estimait (1891) « un vrai grand poète, le plus remarquable sans contredit depuis la génération parnassienne » ; aussi bien a-t-il surtout écrit des poèmes d'histoire et de religion à la manière de l'auteur des *Poèmes barbares* : les *Siècles morts* : I. *L'Orient antique*, 1890 ; II. *L'Orient grec*, 1893 ; III. *L'Orient chrétien*, 1897 ; *Le Bois sacré*, 1900. — Voir E. SEILLIÈRE, *A. de Guerne*, 1930.

On trouvera, énumérés dans le rapport de CATULLE MENDÈS sur le mouvement poétique français (1902, p. 146 à 149) quelques autres noms de poètes qui se rattachent à la tradition parnassienne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

CHAPITRE VI

# BAUDELAIRE

**1. Les influences et les premières œuvres.** — Avec un plan strictement chronologique, il eût fallu déjà faire paraître Baudelaire (1) dans cette histoire du mouvement poétique français au XIXe siècle. Il était du même âge que Leconte de Lisle, et les *Fleurs du mal* ont paru dix ans avant le *Parnasse contemporain*. Mais l'influence de Baudelaire ne fut pas immédiate comme celle de l'auteur des *Poèmes antiques* : il avait beaucoup moins que lui subi l'influence des grands courants intellectuels du temps ; son génie fut plus original et sa formation plus spontanée. Son influence a agi souvent, il est vrai, dans le même sens que celle de Banville, de Th. Gautier et de Leconte de Lisle ; mais il n'a jamais fait partie vraiment des cénacles parnassiens ou préparnassiens. Il s'est donné pour le disciple de Banville et de Th. Gautier, à qui il a dédié les *Fleurs du mal* ; il fut leur ami ; mais c'était un ami souvent ironique et un disciple douteux.

L'Art pour l'Art et le Parnasse sont allés d'un grand élan vers l'antiquité grecque : on ne lit dans l'œuvre de Baudelaire que de très rares vers inspirés par le souci de la beauté « grecque » ; il a raillé durement, dans l'année

(1) Voir page 107 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

où parurent les *Poèmes antiques*, « l'école païenne » ; c'était l'école de ses meilleurs amis. Il a condamné en termes formels l'ambition de l'Art pour l'Art. Sa conception de la poésie était tout autre, en effet : il avait, lui aussi, le culte de la Beauté, il croyait nécessaires les stylisations de l'art ; mais sa « Beauté » était étrangement personnelle et moderne, ses stylisations tout à fait originales. Les thèmes de poésie qu'il apporta sont profondément nouveaux ; il ne les demanda point au positivisme ambiant ; et c'est pourquoi son action ne devint toute puissante qu'à l'époque de la décadence du positivisme dans les milieux de gens de lettres. Sur le moment, elle ne s'exerça que chez ceux — et ils étaient rares — qui se fatiguaient très vite de la foi positiviste et du dogme parnassien.

L'idéal de beauté de Baudelaire est si original qu'il faudrait, pour le bien comprendre et l'expliquer, définir d'abord la nature du poète, j'entends sa nature physiologique. Mais qui oserait, malgré les éléments que l'on possède, donner comme de véritables explications ses tares héréditaires, les tourments de sa santé, le mal qui pesa longtemps sur lui et finit par le terrasser ? Il faut se contenter à moins de frais : ses troubles de santé se traduisirent en des tourments d'esprit. « Tout enfant, écrit-il dans un de ses journaux intimes, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux. » Cette horreur et cette extase, mêlées, ou alternées, le firent très tôt victime de « l'Ennui » : une sorte d'ennui intime, un ennui des sens, des nerfs. Il passa son existence à tenter les curiosités et les expériences qui pourraient rompre ce grand « Spleen ». Sa sensibilité, sans cesse bouleversée et remuée à fond, s'est développée dans une atmosphère d'orage.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le milieu où il vécut, dès vingt ans, contribua en outre à lui donner une vision spéciale de l'humanité. Sauf pendant quelques années, au début, où il fut riche, il dut vivre très misérablement, et ses relations, son expérience de la vie furent presque toutes enfermées dans le milieu de « la Bohème », celle de Courbet, de Champfleury, de Murger, de Nadar. La silhouette du poète passe deux ou trois fois dans les *Aventures de Mlle Mariette* (1853), de Champfleury, qui sont l'histoire vraie de ce petit monde de gens de lettres et d'artistes. Or, la Bohème avait ses thèmes, bien à elle, qui peu à peu gagnèrent le roman à la mode ; Baudelaire, après les avoir sublimisés, en introduisit quelques-uns en poésie. On vivait parmi des « excentriques » et des déclassés ; on avait pour amies des filles faciles et qui ne se prêtaient pas à être chantées sur le mode lamartinien. On se persuada que l'écrivain devait peindre ces « bas-fonds », ces « mondes spéciaux », le « demi-monde », faire le portrait des plus étranges parmi tous ces excentriques, conter des histoires étranges et macabres. Champfleury était bien persuadé que Baudelaire « partageait ses idées en art », avait « un tempérament parallèle au sien » ! « Nous nous entendions, dit-il, sur le comique et le grotesque ». E. Feydeau, qui a consacré une amusante pochade (*Sylvie*, 1861) à peindre quelques bizarreries de l'existence de Baudelaire, l'a représenté sous les traits d'un « Jeune France » exaspéré. L'explication, à elle seule, serait ridiculement insuffisante ; mais il y eut, au départ, quelque chose de cela.

En tout cas, dès ses premières œuvres, on voit bien que Baudelaire, comme ses amis de la Bohème, n'envisage l'art que comme une expression directe de la « vie moderne », sous sa forme la plus aiguë, celle d'un petit monde parisien de gens de lettres et d'ar-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tistes énervés et fiévreux, en qui la recherche du nouveau, du bizarre est devenue un besoin. Ses parangons d'art sont d'abord Delacroix et Balzac, Delacroix surtout, encore qu'il dise préférer Balzac à Homère :

L'héroïsme *de la vie moderne*, écrit-il, en 1845, nous entoure et nous presse. — Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions... Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.

Il répète ses affirmations en 1846 :

L'élément particulier de chaque beauté vient des passions et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté... La vie parisienne est féconde en sujets merveilleux. Son merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas.

Ce sont là les principes, très suggestifs, qui dirigent Baudelaire dans la revue qu'il fait des œuvres d'art de l'année, en 1845, 1846, 1855, 1859. Il se réclame volontiers de Stendhal qui a légitimé le beau moderne. Son « beau moderne » à lui, il le retrouve dans Delacroix : « une mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres..., la douleur humaine... On dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux ». Dans les *Femmes d'Alger*, il croit sentir « je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse ». Ne dirait-on pas qu'il parle d'une série de gravures noires à encarter dans les *Fleurs du mal* ?

On retrouverait ces goûts et ces sentiments dans l'admiration profonde de Baudelaire pour Poe : il a tant aimé son étrangeté, tant goûté sa tristesse intime que, souvent, il semble s'identifier avec lui. On pourrait citer aussi quelques passages d'une nouvelle, la *Fanfarlo*, publiée dès 1847, où paraît un jeune poète fait à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sa propre image, Samuel Cramer, qui écrit des *Orfraies*, des poèmes bizarres et tourmentés, et qui donne comme but à la poésie la peinture du vice, du malheur et des bizarreries de sa vie. Mais il est inutile d'insister sur cette esquisse, un peu caricaturale. Déjà, à cette époque, Baudelaire a écrit la plus grande partie de ses *Fleurs du mal* ; il sait bien qu'il a réalisé en poésie le miracle des tableaux de Delacroix, et qu'il est, lui aussi, « le peintre de la vie moderne ».

**2. Les « Fleurs du mal ». Les thèmes baudelairiens.** — Les *Fleurs du mal* causèrent, au moment de leur apparition, en juillet 1857, un profond étonnement ; la réaction, surtout, fut vive ; et le procès qui aboutit à une condamnation de l'auteur, pour avoir publié six poésies qu'on se plut à considérer comme plus outrancières que les autres, n'en est que la forme officielle. Le gouvernement impérial, qui n'avait pas alors renoncé à son droit de regard et de contrôle sur la littérature, condamnait cette tentative d'art, comme il donnait, dans le même temps, un blâme au réalisme, à l'occasion de *Mme Bovary*. Ce procès et la condamnation des *Fleurs du mal* déterminèrent tout un mouvement de protestations ; pour mieux défendre Baudelaire, on chercha à le bien comprendre et à l'expliquer ; les *Fleurs du mal* furent, dès alors, présentées au public avec la vraie lumière qui leur convenait. Victor Hugo, résumant en un mot ce que beaucoup pensaient, déclara magnifiquement que l'auteur venait de révéler un « frisson nouveau ».

Ce « frisson », c'était celui que Baudelaire ressentait en lui depuis quelque quinze ans. Pas de livre plus personnel que le sien.

Dans ce livre atroce, écrira-t-il plus tard, j'ai mis toute ma pensée, tout mon cœur, toute ma religion (travestie), toute

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ma haine. Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie ; et je mentirai comme un arracheur de dents.

Les thèmes des *Fleurs du mal*, c'est en réalité les diverses attitudes intellectuelles du poète devant les spectacles que lui offre sa vie et devant les angoisses de sa pensée. Toute son expérience du monde, un peu étroit et particulier, mais original et vivant, dont il fait partie, toute sa sensibilité maladive et exaspérée s'y sont traduites et réalisées en des images qui, au bout d'un certain nombre d'années, apparaîtront comme un nouveau canon de beauté, et aideront à modifier la sensibilité de plusieurs générations d'intellectuels.

La plus grande partie des poèmes des *Fleurs du mal* sont rassemblés sous le titre général de *Spleen et Idéal*. Ce titre dit clairement le conflit de l'Ennui, — l'Ennui baudelairien, le plus « laid, plus méchant, plus immonde » de tous les vices,

> (Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
> Il ferait volontiers de la terre un débris
> Et dans un bâillement avalerait le monde),

le conflit de cet ennui avec tous les efforts, toutes les jouissances qui, nous élevant au-dessus de nous-mêmes, permettent qu'on lui échappe. L'Idéal, ce sont les aspirations, plus ou moins vagues, de l'âme vers l'au delà, le goût de la religion, soit qu'elle laisse entrevoir, au loin, une porte de salut, soit plutôt qu'elle donne au vice le ragoût d'être un péché ; — c'est le charme des visions exotiques, « l'invitation au voyage » qui fait rêver d'un port, de navires tout gréés et balancés par la houle, de pays de lumière, « là-bas », où l'amour est plus voluptueux, où les désirs, si grands qu'ils soient, peuvent être assouvis. L'Idéal, c'est aussi l'amour, quelque chose de puissant et de terrible, « un cheval enragé qui dévore son maître,... un démon aux yeux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cernés par la débauche et l'insomnie, traînant comme un spectre ou un galérien des chaînes bruyantes à ses chevilles, et secouant d'une main une fiole de poison, et de l'autre le poignard sanglant du crime » ; l'amour, surtout celui du « débauché pauvre » pour « l'antique catin », triomphe du Spleen, car il apporte des sensations âcres et brutales, mais il consume l'amant, il le tue.

L'Idéal, c'est encore le goût de la mort, l'attrait des « paradis artificiels », le vin, l'opium, qui exaltent l'individu et lui donnent l'illusoire joie de vivre ou bien celle de s'anéantir ; c'est aussi, par moments, la révolte : révolte contre la société, anathème contre la religion, une espèce de « satanisme » qui va jusqu'à donner envie de tenter le crime, pour « broder de plaisants dessins le canevas banal de nos piteux destins » ; c'est un esprit de « perversité », qui fait aimer et rechercher la souffrance en soi et chez les autres. L'Idéal, c'est enfin et surtout le « vice » ; « les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve de son goût de l'infini ; seulement c'est un goût qui se trompe souvent de route » ; sur ces mauvaises routes on peut cueillir les belles « fleurs du mal », dont le parfum est l'antidote le plus sûr du Spleen ; mais ce parfum est vénéneux et il empoisonne.

Dès 1846, Baudelaire rêvait d'un « musée de l'amour »

où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés... Le génie sanctifie toutes ces choses et si ces sujets étaient traités avec le soin et le recueillement nécessaires, ils ne seraient point souillés par cette obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité.

*Lesbos*, *Les Femmes damnées*, *Une martyre*, *A celle qui est trop gaie*, d'autres pièces encore sont des tableaux de ce musée de l'amour ; ils disent les égarements des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sens et de l'esprit, qui sont pour l'homme « moderne » une perpétuelle tentation, car il pense que peut-être ils vont lui apporter le calme, peut-être ils apaiseront ce « goût d'infini » dont le Spleen n'est que le symptôme extérieur.

A côté de ces images, que Baudelaire fait quelquefois très pittoresques, — mais point du tout, comme le croyait Champfleury, par goût vrai de réalisme, — sont appendus des « tableaux parisiens », des visions de la rue et de la ville :

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.
. . . . . .
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

Que tu dormes encor dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanes
Dans les voiles du soir, passementés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

C'est sa vision intérieure, son angoisse et ses espérances de bonheur que le poète projette sur la ville ; il y cherche le malheur et la souffrance, le crime et le vice, tout ce qui est analogue à son Spleen, et tout ce qui peut lui permettre de lutter contre lui. Il ne connaît que le Paris des faubourgs, des brouillards et des pluies, des hôpitaux et des maisons closes ; il voit passer les fous, les mendiants, les aveugles, les « petites vieilles », toutes les images grotesques ou douloureuses du malheur, toutes les silhouettes amusantes ou excitantes du crime et du vice. Les *Petits poèmes en prose* viennent ici com-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pléter les *Fleurs du mal*, comme un cahier d'ébauches écrites en une prose très rythmée, mais beaucoup moins stylisées, et restées loin encore de la transfiguration poétique.

Ames « modernes », inquiètes et passionnées ; vices « modernes », aigus et raffinés ; villes « modernes », agitées et douloureuses,... tout cela constitue bien « l'héroïsme de la vie moderne », tel que Baudelaire l'avait si vivement senti et compris depuis longtemps dans Balzac et dans Delacroix. Son grand souci est de traduire ces spectacles, comme il les a vus ou vécus, profondément, nerveusement, avec des sens exacerbés, un regard qui fouille dans les yeux, une exaltation du cerveau qui rend toutes les sensations « plus retentissantes,... où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ». « L'idée », en effet, n'est jamais absente des *Fleurs du mal* ; il n'y a guère de livres qui soient plus *philosophiquement* pensés, au sens large du mot ; mais l'idée ne cherche que bien rarement à s'abstraire ; elle arrive portée par la sensation, et encore enveloppée en elle. C'est bien là le « frisson » dont parlait Victor Hugo ; il est tantôt voluptueux et tantôt douloureux, mais si fort toujours qu'il se communique aisément, et recrée chez le lecteur les images, les sensations et les pensées qui l'ont provoqué chez l'auteur. La puissance de la poésie de Baudelaire est, au vrai sens du mot, une force de suggestion.

**3. L'esthétique baudelairienne.** — Rien de commun entre les thèmes baudelairiens et ceux que préférait le Parnasse : une expression de la réalité extérieure ou intime qui semble directe, du moins point d'obligatoire stylisation à l'antique ou à l'hindoue, point d'attitude hautaine, ni de visage de penseur qui connaît sa force

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et la ménage ; une pensée trouble, inquiète, une sensibilité, ou plutôt, car ce mot prête à l'équivoque, une « sensualité » sans cesse frémissante, qui ne cherche dans les somptuosités de l'expression que des motifs complémentaires de jouissance... On était bien loin de l'esprit du Parnasse ; mais, en s'en tenant à la lettre de la doctrine, on ne voyait plus cette grande contradiction, et, de fait, il y eut souvent toutes les apparences d'une entente. Sur quelques points, d'ailleurs, Baudelaire était d'accord avec ses amis ; il méprisait la sensibilité romantique et tenait les « élégiaques » pour des « canailles » ; il détestait « le progrès », les affirmations de l'éthique officielle, il ignorait la politique, il disait l'indépendance absolue à l'égard de la morale. Le Parnasse, lui, reconnaissait les droits de la fantaisie du poète. Bien qu'il préférât certains thèmes et certains sujets, il n'en faisait point une obligation ; toute matière, revêtue de la beauté de la Forme qui lui était propre, devenait une Idée, un symbole et recevait la dignité d'art nécessaire. Quelques lecteurs, vers 1860, eurent l'impression que les *Fleurs du mal* étaient une des manifestations les plus typiques de l'École de l'Art.

Baudelaire, d'ailleurs, au lendemain de leur publication, chercha, pour répondre aux critiques qui s'étaient élevées contre lui, à bien définir sa propre esthétique ; et, soit qu'il fût influencé par les mots et les idées à la mode, soit que ce fût là sa pensée intime il parla tout de suite de « Beauté » et d'« Art pur » :

> Je sais, écrivait-il en vue d'une deuxième édition des *Fleurs du mal*, que l'amant passionné du beau style s'expose à la haine des multitudes ; mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle ni à confondre l'encre avec la vertu.
>
> Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du *mal*. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle.

Quelques-uns m'ont dit que ces poésies pouvaient faire du mal ; je ne m'en suis pas réjoui. D'autres, de bonnes âmes, qu'elles pouvaient faire du bien ; et cela ne m'a pas affligé. La crainte des uns et l'espérance des autres m'ont également étonné, et m'ont servi à me prouver une fois de plus que ce siècle avait désappris toutes les notions classiques relatives à la littérature.

Th. Gautier et Th. de Banville eussent pu signer ces déclarations, mais c'est justement ce qui doit nous les faire tenir pour un peu suspectes. Ces propos sentent l'apologie : Baudelaire, pour se blanchir aux yeux du grand public, fait appel à des sentiments et à des idées sur l'art qui commençaient à avoir cours. Mais sa vraie pensée n'est point là ; il ne se croit point si « innocent » ; il ne se juge pas un « pur artiste », heureux de triompher de la difficulté ; il sait qu'il y a, dans l'« art moderne » et dans son art à lui, une tendance « essentiellement démoniaque » : le goût de la révolte et de la « perversité », jaillies hors d'un désespoir que rien n'a pu calmer. C'est dans ses journaux intimes qu'il faut chercher la véritable esthétique baudelairienne. A nouveau, nous nous trouvons très loin du Parnasse et de l'École de l'Art.

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.

C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, mais d'une manière confuse, de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

Une belle tête d'homme... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

emploi, quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), *le malheur*. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. Appuyé sur — d'autres diraient : obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton.

Toutes les complications de la rêverie baudelairienne et des imaginations du poète sont là, parfaitement définies, avec l'explication de leur pouvoir d'évoquer. Jamais encore on n'avait apporté dans des poèmes de tels complexes de sensations et d'idées ! L'esthétique de Th. Gautier se préoccupait surtout de plaire aux yeux; celle de Leconte de Lisle, plus ambitieuse, voulait satisfaire à la fois un idéal de beauté plastique et de pensée philosophique ; celle de Baudelaire dédaigne tous les efforts de l'homme pour se plaire à autre chose qu'à lui-même, et pour sculpter des images ou des idées en statues assez belles pour qu'on les adore ; elle invite, au contraire, à remuer le tréfonds de l'âme humaine, l'âme de l'homme d'aujourd'hui, l'homme civilisé des grandes capitales, et à en faire surgir tout ce que l'on tenait caché, par pudeur ou par peur. Il y a dans ce tréfonds une telle force de passions, de désir et de tristesse, une telle volonté de l'homme d'« être toujours ivre..., de vin, de poésie ou de vertu..., pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps », qu'il est vraiment assez oiseux de se demander si sa révélation apporte une nouvelle forme de la Beauté.

**4. L'art et l'influence de Baudelaire.** — Dix ans après les *Fleurs du mal*, Baudelaire commença à être connu

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et à exercer une certaine influence. Leconte de Lisle, en 1864, parla de son œuvre avec une déférence qui ne lui était point habituelle. En 1865, dans une belle étude donnée au journal *L'Art*, Verlaine, qui comprenait mieux cette œuvre parce qu'il la *sentait*, en définit le caractère moderne et fiévreux. Sainte-Beuve, qui venait de lire cet article, écrivit (janvier 1866) à Baudelaire, qui était alors en Belgique : « Si vous étiez ici, vous deviendriez, bon gré mal gré, une autorité, un oracle, un poète-consultant. » Il était tout cela déjà, mais pour un très petit nombre de poètes. Aux environs de 1870, son exemple commence à créer un mouvement de dérivation dans le Parnasse. Ce courant, peu à peu, s'enflera, et, quinze ans après, il se trouvera tout naturellement mêlé au courant du symbolisme, qu'il a d'ailleurs alimenté par une incessante et souterraine infiltration.

Tout s'est passé comme si cette influence s'était avancée en deux étapes. On fut d'abord plus sensible aux procédés d'art de Baudelaire ; ensuite on comprit mieux son génie intime, l'âme même de sa poésie.

La métrique et la prosodie baudelairiennes ont été tout de suite très admirées. Son vers,

> poli, treillis d'un pur métal,
> Savamment constellé de rimes de cristal,

a eu de bonne heure des imitateurs. « Le vers de Baudelaire, écrit Th. Gautier, — et il le décrit fort bien, — qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques, telles que la rime riche, la mobilité facultative de la césure, le rejet, l'enjambement, l'emploi du mot propre ou technique, le rythme ferme et plein, la coulée d'un seul jet du grand alexandrin, tout le savant mécanisme de prosodie et de coupe dans la stance et la strophe, a cependant son architectonique particulière, ses formules individuelles, ses secrets de métier, son tour de main, si l'on peut s'exprimer ainsi. » Th.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Gautier signale comme caractéristiques les plus notables le goût des rimes entrecroisées, la fréquence des sonnets « libertins », les stances « aux bruissements monotones » avec des « ritournelles », l'usage fréquent des « mots polysyllabiques ».

C'est sur les effets musicaux qu'il faudrait surtout insister, car le vers de Baudelaire est souvent de facture classique, la phrase parfois assez prosaïque ; la langue a des incertitudes ; la composition, très simple, très claire, donne, par moments, une impression de majesté un peu lourde. Le rythme de la stance, au contraire, la musique secrète des mots permettent au poète des effets très savants. Il avait d'ailleurs de grandes ambitions rythmiques.

La poésie, écrivait-il, touche à la musique par une prosodie... mystérieuse et inconnue... Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. La phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical...) la ligne horizontale et la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante... (Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire.

Baudelaire allait jusqu'à rêver quelquefois, avec Poe, de pièces où ce serait l'obsession d'une musique intérieure répétant un ou deux sons, qui aurait créé les mots harmoniques, puis les idées, puis le thème du poème, faisant naître, au sens exact du mot, l'idée de la « forme ». Ses vers, et aussi ses « petits poèmes en prose », rythmés pour s'accommoder aux « ondulations de la rêverie », sont tout pleins de ces soucis musicaux. Ni l'École de l'Art, ni le Parnasse n'avaient poussé aussi loin leur désir de donner au vers la puissance d'expression de tous les arts voisins.

Cette musique et l'ingénieux agencement des strophes et des rimes ont sans doute beaucoup contribué à donner

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

au vers de Baudelaire son pouvoir de suggestion ; mais les comparaisons qu'aime le poète sont d'un effet plus immédiat encore. Ce ne sont pas seulement des images plastiques, somptueuses et qui amusent un moment le regard ; elles ne sont pas figées et immobiles dans leur beauté. Lumineuses, mais indécises et flottantes, elles ouvrent la porte du rêve et jettent dans la sensibilité du lecteur une impression qui peut aller s'élargissant en de grandes ondes :

— Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
Traversé çà et là par de brillants soleils...

— J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teintaient de mille feux...

— Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large...

— Mon cœur est un palais flétri par la cohue...

— Je suis un cimetière abhorré de la lune...

— Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...

— O mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !

— La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles...

Ces mots, ces images, qui apparaissent si souvent et si soudainement, agissent comme « une espèce de sorcellerie évocatoire ». Ils créent — et c'est le pouvoir suprême que Baudelaire voulait conférer à l'art « suivant la conception moderne » — « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même ». « Rythme, parfum, lueur », tout concourt, en ces instants de parfaite évocation, à l'apparition de la Beauté ; le poète perçoit

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

les infinies « correspondances » de la Nature, ses symboles, où « se répondent les parfums, les couleurs et les sons », et ses images créent un moment l'illusion que ces symboles puissent devenir familiers et clairs.

Vers 1880, on devint sensible, non plus seulement à l'art de Baudelaire, mais aussi à sa pensée : le pouvoir de suggestion de son œuvre s'accrut encore (1). Huysmans donna à des Esseintes (*A rebours*, 1884) « une admiration sans bornes » pour Baudelaire, qui lui paraît avoir fixé les « états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes ». Dans le même temps, Bourget (*Essais de psychologie*, 1883) retrouvait dans Baudelaire l'expression la plus parfaite des angoisses métaphysiques contemporaines. Alors les *Fleurs du mal* apparurent comme le livre de choix des « décadents » ; on les préféra à tous les livres du Parnasse, comme étant l'expression des révoltes de la pensée et du sentiment qui lançaient la jeune génération contre les croyances et les images de la génération qui l'avait précédée. Le prestige de Baudelaire devint si grand qu'il tendit à effacer celui de tous les autres poètes du XIX^e^ siècle ; même après le déclin du symbolisme, sa gloire ne décrut point ; aujourd'hui son nom, dans quelques milieux de gens de lettres, est tenu comme sacré ; on n'y admet pas sans colère la moindre réserve sur son génie ; on proteste violemment même contre les expressions d'une insuffisante admiration.

## *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. BAUDELAIRE. — Charles Baudelaire est né à Paris le 9 avril 1821 ; son père avait alors soixante et un ans. Sa mère, devenue veuve, en 1827, épousa, en 1828, le colonel Aupick ; l'enfant le détesta, et ces sentiments de haine et de contrainte

(1) Voir page 109 : Quelques poètes d'inspiration baudelairienne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ont fortement agi sur lui pendant sa période de formation. Il fait ses études au collège de Lyon (1832-1836), puis au lycée Louis-le-Grand (1836-1839). Il veut se faire homme de lettres ; sa famille s'y oppose ; le dissentiment ancien éclate, plus grave que jamais ; on embarque le jeune homme pour un voyage forcé, qui doit le mener aux Indes ; il ne va pas plus loin que l'île Maurice et l'île de la Réunion, et revient à Paris (mai 1841-février 1842). Ce voyage laisse à Baudelaire le goût des visions exotiques. Pendant les premières années qui suivent sa majorité, il mange un petit capital et peut se croire riche ; mais, très vite, et jusqu'à la fin de sa vie, il se trouve sans grandes ressources, quelquefois vraiment dans la misère. Il fréquente les milieux de la bohème littéraire et artistique de l'époque.

A partir de 1841, il écrit peu à peu les poèmes qui composeront les *Fleurs du mal*. Il publie le *Salon de 1845* (éd. A. Ferran, 1934) et le *Salon de 1846*, qu'il signe Baudelaire-Dufays (Dufays était le nom de sa mère). En 1848, il s'enthousiasme, assez bizarrement, pour la Révolution ; et, pendant quelques semaines, il est un journaliste fort violent. De 1858 à 1865, il publie une traduction des *Contes fantastiques* de Poe, qu'il avait découverts quelques années auparavant.

Le 11 juillet 1857, paraissent les *Fleurs du mal* (101 pièces). Baudelaire, poursuivi pour outrage à la morale publique, est condamné le 20 août 1857 à 300 francs d'amende, réduits, par la suite, à 50 francs, grâce à une démarche de l'Impératrice (Un pourvoi en revision a été introduit en 1929). Six pièces, condamnées, furent enlevées à coups de ciseaux dans les exemplaires restant en magasin, et ne figurèrent pas dans les éditions ultérieures (en 1861 : 127 pièces, 32 nouvelles ; en 1868 : 152 pièces, dont 25 ajoutées assez arbitrairement). Les pièces condamnées parurent, en 1866, dans les *Épaves*. Le texte intégral des *Fleurs du mal* a été donné en 1911 (les *Maîtres du livre*), en 1917 (éd. Van Bever, J. Madeleine, etc.) et plusieurs fois depuis.

Baudelaire publie, en 1860, ses *Paradis artificiels* ; en 1861, *Richard Wagner et Tannhäuser* ; il fait paraître dans plusieurs revues ses *Petits poèmes en prose*. A la fin de 1861, il esquisse une candidature à l'Académie française. D'avril 1864 à juillet 1866, il habite à Bruxelles, où il tombe gravement malade ; on le ramène à Paris, aphasique et paralytique. Il y meurt le 31 août 1867.

Les *Œuvres complètes* (1868-1870) comprennent 7 vol. : I. Les *Fleurs du mal* ; — II. *Curiosités esthétiques* ; — III. *L'Art romantique* (les vol. II et III contiennent les ouvrages

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et les articles de critique d'art et de critique littéraire) ; — IV. *Petits poèmes en prose* ; *Paradis artificiels* ; — V-VII. *Traduction de Poe.* On a publié ses *Lettres* (1841-1866), 1907 ; des *Lettres inédites à sa mère*, 1918 (n. éd. 1932) ; *Lettres autographes* (1850-1865) en fac-similé, 1922 ; un *Carnet*, 1911 ; des *Journaux intimes* (*Mon cœur mis à nu*) en 1920 et 1923. *Œuvres complètes*, éd. de la N. R. F., 1918 et s. (14 vol. prévus ; tome VI en 1937) ; *Toutes les Œuvres*, éd. de la Pléiade, en 2 vol. Un *Baudelaire choisi* en deux vol. a paru en 1919 ; un autre choix a été offert dans les *Classiques pour tous* (librairie Hatier), 1922.

M. J. Mouquet a publié en 1929, sous le titre *Vers retrouvés*, des vers d'amis de Baudelaire (E. Prarond, Privat d'Anglemont) dans lesquels il prétend, sans preuves valables, retrouver des vers de Baudelaire. Dans le même genre : *Œuvres en collaboration*, 1932.

A consulter : E. et J. Crépet, *Charles Baudelaire, étude biographique*, 1907 ; P. Flottes, *Baudelaire, l'homme et le poète*, 1922 ; A. Cassagne, *Versification et métrique de Baudelaire*, 1906 ; J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, 1932 ; A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, 1934 ; W. T. Bandy, *Baudelaire judged by his contemporaries*, 1933.

II. Quelques poètes d'inspiration baudelairienne. — Parmi les écrivains qui ont été particulièrement sensibles à l'influence de Baudelaire, on peut nommer Léon Cladel (1835-1892), dont Baudelaire préfaça les *Martyrs ridicules* (1862), une étude de bohèmes et d'excentriques ; — Maurice Rollinat (1853-1903), auteur de quelques recueils de vers (*Choix de poésies*, 1926) ; les *Névroses* (1883) firent du bruit dans les milieux « décadents » : c'était un livre « plus baudelairien que Baudelaire », effroyablement macabre, plein de squelettes et de cadavres, de vivants enterrés, de charognes pourrissantes, de crimes et de supplices ; — Paul Bourget (né en 1852), qui commença par publier des recueils de vers : *Au bord de la mer*, 1872 ; la *Vie inquiète*, 1875 ; *Edel*, 1878 ; les *Aveux*, 1882, dont la tristesse et l'inquiétude, les efforts de suggestion musicale plurent, vers 1885, à la jeunesse « décadente ». Jules Laforgue lui dédia ses *Complaintes* (1885).



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE VII

## DU PARNASSE AU SYMBOLISME (1870-1885). LA TRADITION DE BAUDELAIRE : VERLAINE, MALLARMÉ, RIMBAUD.

---

**1. Verlaine et le Parnasse** (1865-1871). — Bien peu de Parnassiens sont restés, jusqu'au bout et en tout, fidèles au Credo exigeant du jeune Parnasse. Mais il y eut, en outre, des défaillances très graves. Quelques-uns des poètes jeunes ne se tinrent pas pour persuadés que, comme on le leur disait, la poésie française possédât, avec le vers parnassien, un instrument parfait. Conduits obscurément par cette tendance très forte, qui, depuis la révolution romantique, poussait les poètes à augmenter les possibilités d'expression du vers, ils doutèrent bientôt de la rime riche et dédaignèrent la forme pure. Et puis ils se lassèrent aussi des croyances d'art et des opinions philosophiques ou politiques qui avaient donné une si grande quiétude à la génération positiviste de 1860.

Ils furent d'abord très isolés. Rien, après 1870, ne paraissait vraiment changé dans l'atmosphère intellectuelle de la France : Leconte de Lisle, Heredia, Taine, Flaubert, G. Sand, Alex. Dumas. É. Augier écrivaient des livres, des poèmes ou des drames aussi semblables que possible à ceux qui, dix ou quinze ans auparavant, avaient assuré leur maîtrise. Les tristesses de la défaite

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

n'eurent point d'influence immédiate sur tous ceux dont les habitudes de pensée et de travail étaient solidement installées. Elles agissaient, à vrai dire, mais sourdement, et sur les enfants ou les jeunes gens, sur ceux qui allaient avoir vingt ans entre 1875 et 1885. Des influences nouvelles, sourdes elles aussi, créaient peu à peu une ambiance différente : Baudelaire, l'art impressionniste, la musique de Wagner... Au bout de quinze ans, ces forces, suffisamment accrues, permirent une révolte générale des jeunes ; ils renièrent les maîtres de leurs aînés, ils raillèrent leurs aînés ; mais, comme ils cherchaient de nouveaux « patrons », ils s'aperçurent que quelques-uns de ces aînés avaient pensé comme eux ; ils découvrirent, après Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, et Rimbaud.

Verlaine (1), surtout, incarna alors cette volonté de révolte contre l'idéal parnassien. Et pourtant, qui avait été plus parnassien que lui ? On l'avait vu s'agiter, comme un joyeux initié, dans les cénacles de la première heure ; il s'était fait connaître dans le premier *Parnasse contemporain* ; à vingt-deux ans, il avait publié un petit volume de vers, les *Poèmes saturniens* (1866), écrits sur des thèmes parnassiens, avec des procédés purement parnassiens. Il avait immolé les « Inspirés » aux pieds de la Vénus de Milo, symbole nouveau du Travail et de la Volonté ; tout pénétré de Leconte de Lisle, il avait écrit une poésie hindoue, tracé de grands tableaux d'histoire, dit sa haine pour l'Inquisition ! Mais son livre avait aussi des pages très baudelairiennes. Le titre même était emprunté à Baudelaire, qui avait appelé ses *Fleurs du mal* un livre « *saturnien*, orgiaque et mélancolique ». Plus d'une poésie, dans le recueil, révélait cette influence, intime, très assimilée : il y avait des tableautins de Paris, gris et pittoresques ; des paysages tristes ; des spectacles laids ; des visions mélancoliques ; l'expression d'une

(1) Voir page 135 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sensibilité très demandeuse et lassée ; et aussi une volonté de transformer le vers en une mélodie musicale, de ligne assez incertaine. Barbey d'Aurevilly appela alors, assez heureusement, Verlaine un « Baudelaire *puritain* » — il voulait dire, en se servant d'une épithète qui fut un moment à la mode, un Baudelaire parnassien.

Si parnassiens qu'ils soient, les *Poèmes saturniens* annoncent les curiosités poétiques qui vont tenter bientôt Verlaine. Le jeune poète transpose les thèmes baudelairiens, somptueux et « grand style », en des thèmes menus, simples, délicats, gracieux, tristes. Sa tristesse « saturnienne » n'a pas l'âcreté de celle de Baudelaire : c'est une sorte de léger énervement qui lui permet de goûter dans les spectacles les plus habituels des sensations cachées et rares. Et, pour traduire ces sensations très floues, associées quelquefois en grand désordre, il use d'une phrase sinueuse, pleine d'incidentes, aussi éloignée que possible de la robuste phrase parnassienne ; les mots rebondissent sur les mots, les images sur les images ; c'est un appel direct à la sensation. Deux ou trois pièces sont même symbolistes avant la lettre, avec leur paysage « mystique », indécis, leur dessin brumeux, qui suggère des émotions vagues plutôt qu'il ne sert à tracer un beau fond de tableau.

Les *Fêtes Galantes* (1869) pouvaient passer, elles aussi, pour un recueil parnassien. C'était un thème assez nouveau : des évocations de l'art du XVIII^e^ siècle, des rêveries sur quelques toiles de Watteau, dont l'œuvre, longtemps méprisée, peu à peu réhabilitée dans les milieux d'artistes, venait d'être louée et admirablement interprétée par les Goncourt. Ils avaient décrit la féerie shakespearienne de ces toiles, leur « paradis galant d'amour », leur charme complexe : tendresse, volupté, « tristesse musicale » ; « l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne avec ses aspira-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tions et sa couronne de mélancolie ». Watteau, ainsi compris, était en passe de devenir baudelairien ; et c'est pourquoi il fut si aisément « rêvé » par Verlaine. Avec ses vers le jeune poète dessina tout un album de l'œuvre de Watteau, où, presque à chaque feuillet, il faisait s'unir ces deux tons contrastés de gaieté et de mélancolie que les Goncourt avaient donnés comme le secret de la puissance du peintre. Sa sensibilité s'émouvait devant ces visions d'un passé qu'il était si facile de moderniser.

Ce fut le dernier livre parnassien de Verlaine, car on ne saurait faire grand cas des vers que lui inspirèrent ses fiançailles (la *Bonne chanson*). Verlaine sut être un fiancé très convenablement lyrique ; mais il ne pouvait être un mari bourgeois. Déjà le goût de l'alcool et de la bohème le menait ; il ne pouvait espérer rester bien longtemps respectueux des traditions, ni comme homme ni comme poète.

**2. Poétique nouvelle et nouvelles inspirations.** — L'influence de Rimbaud, puis les malheurs soudains de sa vie libérèrent Verlaine en l'affranchissant des cénacles ; ils précipitèrent une évolution qu'intimement le poète souhaitait, mais que sa nonchalance naturelle eût peut-être fait durer longtemps encore. Verlaine, faible, incertain dans la conduite de sa vie et dans ses ambitions d'art, subit alors étrangement l'influence d'un ami qui voulait être pour lui un « Époux infernal », l'élever jusqu'à un incroyable idéal, créer dans son imagination un monde de visions nouvelles, exalter son intelligence et sa sensibilité jusqu'à faire de lui un surhomme, qui n'eût plus eu d'attaches avec sa vie ancienne ni avec les préoccupations ordinaires de ses contemporains.

Verlaine n'était pas un créateur d'images comme Rimbaud ; mais il accusa alors son goût pour le rêve,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pour la griserie des sens qui déforme les images réelles et bouscule les sensations les unes sur les autres. Il s'entraîna à aimer des thèmes très simples, sans tenter la moindre stylisation pour les embellir ; il essaya de ranimer les rythmes élémentaires des chansons anciennes, gauches, naïfs, mais musicaux et pleins de fortes suggestions ; il frôla alors le vers libre auquel Rimbaud s'essayait ; mais il se satisfit vite : quelques libertés métriques et des fantaisies de rimes et de coupes. C'était peu de chose, en réalité, mais il en tira de grands effets ; et, dans l'ignorance où l'on resta longtemps de l'œuvre de Rimbaud, il put paraître un novateur bien plus audacieux qu'il ne l'était en réalité.

C'est à cette époque (1871-1873) qu'il conçut et écrivit son fameux *Art poétique*, qui ne fut révélé qu'en 1884, et illumina d'une joyeuse lumière les premières heures de la journée symboliste. Il y mettait au point ses idées récentes, des idées très simples. Le vers doit être, avant tout, de la musique, une harmonie de sons qui font rêver. La rime, musique insuffisante et pénible contrainte, doit s'atténuer ; on pourra la réduire à l'assonance des chansons populaires, qui suffit à donner un rythme. Les vers impairs, qui sont une musique nouvelle, sont plus propres que les autres pour les thèmes nouveaux. L'architecture solide du poème, l'éloquence et l'ordre, romantiques ou parnassiens, deviennent inutiles pour traduire l'imprécis, la nuance, les suggestions, les menues sensations, les inquiétudes, les malaises, les rêves,... tout ce qui est la matière de la vraie poésie moderne. Avec un plan incertain, des mots vagues, des groupements de sons inattendus et évocateurs, on pourra éveiller la sensibilité du lecteur et transfuser en elle une partie de la sensibilité du poète.

Les *Romances sans paroles* (1874) sont la première application de cette poétique nouvelle; elles offraient des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pièces très intimes, mais allusives, indirectes ; des paysages tristes, que teintaient les reflets de la sensibilité, alors bouleversée, du poète ; des paysages pittoresques, belges et anglais, belges surtout, fort « impressionnistes », où des sensations rares, aiguës, se heurtaient les unes aux autres ; parfois des transpositions et des brouillements de sensations et d'idées. Mais la principale originalité du recueil était dans les nouveautés rythmiques : les *Romances sans paroles* — un titre bien significatif pour un volume fait uniquement de mots — étaient un vrai album de spécimens de rythmes poétiques, un cahier d'exercices sur des airs nouveaux : aucune pièce n'est semblable à ses voisines. Verlaine se sert tantôt de la rime, tantôt de l'assonance ; quelquefois il néglige même de rimer ou d'assonancer ; il multiplie les formes de stances, les longueurs de vers. C'était commencer à libérer le vers français des contraintes anciennes que le Romantisme et le Parnasse avaient, en réalité, presque toutes respectées ; plus tard, il serait facile d'opposer l'art poétique verlainien à celui du Parnasse.

La prison — à la suite du drame de Bruxelles — sépara Verlaine de Rimbaud ; mais l'influence avait été trop forte : elle dura. Verlaine écrivit un petit recueil, *Cellulairement*, où la plupart des poèmes sont composés selon le système des *Romances sans paroles* : de brèves notes, qui fixent de menues sensations et des émotions indécises. D'autres pièces sont inspirées par la « conversion » de Verlaine, par l'ardeur de foi qui le jeta alors vers le catholicisme. C'était encore ses sensations qu'il traduisait là, simplement, comme il les sentait, musicalement, avec le rythme qu'elles avaient pour chanter en lui. *Cellulairement* resta inédit. Les vers chrétiens qu'il contenait parurent quelques années après dans *Sagesse* (1881) ; les autres, un peu plus tard, dans *Jadis et naguère* (1884) et dans *Parallèlement* (1889).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*Sagesse* fut comme une sorte de « redébut ès-littérature française », un début qui ne fit point du tout de bruit, d'ailleurs. L'inspiration des *Romances sans paroles* s'y mélange, comme dans *Cellulairement*, avec la nouvelle inspiration chrétienne. C'est celle-ci qui apparaît au premier plan : la foi de Verlaine se traduit ce qu'elle est, « très humble, très douce », sans effort vers le dogme, sans appel d'images, sans apprêts de style. Verlaine médite sur la lutte que se livrent en lui le bien et le mal ; il adresse de touchantes prières à la Vierge. Il s'essaie, pour représenter ses sentiments nouveaux et leur lutte avec les passions anciennes, à des allégories médiévales : leur naïveté, analogue à celle des chansons populaires, le séduisait ; il trouvait en elles de nouvelles manières de dire, roides et gauches à l'apparence, nuancées et délicates en réalité, par l'usage qu'il en faisait. Il continuait aussi à tenter des innovations rythmiques.

**3. La légende et l'influence de Verlaine.** — Son ardeur catholique diminua peu à peu. Il vint à Paris ; la misère le saisit ; l'alcool et les taudis l'usèrent. Le vieil homme réapparut dans le chrétien, avec des sens exacerbés, des besoins plus brutaux, un goût plus grand de l'alcool. De temps en temps, des poussées courtes de foi et d'émoi religieux lui redonnaient le goût d'écrire des poèmes pieux. Son œuvre — c'est lui-même qui le constate —

se tranche, à partir de 1880, en deux portions bien distinctes : ... des livres où le catholicisme déploie sa logique et ses illécébrances, ses blandices et ses terreurs ; et d'autres, purement mondains, sensuels, avec une affligeante belle humeur et pleins de l'orgueil de la vie.

C'est cette dernière inspiration qui correspondait aux passions les plus fortes du poète, et pour lesquelles sa vie de bohème, de « lamentable épave, éparse à tous les flots

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

du vice », lui fournissait matière intarissablement ; elle l'emporte visiblement. Sur treize recueils de vers, qui se suivent à partir d'*Amour* (1888), on peut en compter trois qui sont d'intentions à peu près catholiques, et une dizaine tout donnés à l'exaltation de la chair. Les vers pieux de Verlaine, dans ses dernières années, n'offrent que rarement l'occasion d'assister aux beaux envols de foi de *Sagesse* : ce sont des exercices appliqués, d'humbles cantiques, d'incessantes confessions. Et les deux inspirations, la païenne et la pieuse, se mélangent de façon à créer souvent une bien singulière atmosphère.

Les œuvres de cette dernière partie de la vie de Verlaine sont bien moins intéressantes que sa vie et que sa légende. Vers 1885, les « jeunes » découvrirent Verlaine; et ils l'aimèrent, moins pour ses vers que pour l'étrangeté de son existence, pour le cynisme et le débraillé de ses manières, où ils voyaient une volonté de révolte contre la société actuelle. Il fut, non pas le chaste « Porte-lyre », selon l'image parnassienne, mais le Poète « pur », symbole de toutes les protestations et de tous les affranchissements. On vit en lui, non point l'auteur de *Sagesse* ou des *Romances sans paroles*, qu'on commençait à peine à lire, mais, en une image bien vite devenue conventionnelle, le Poète ingénu et primitif abandonné au vice, à cause du trop de richesse et de simplicité de sa nature, mais qui conservait, au plus fort du péché, toute la pureté de son cœur ; sensuel et chaste, mystique et païen, il lâchait tantôt des mots d'argot très cru, tantôt de divines paroles musicales. Il était tous les contraires ensemble : un pilier d'estaminet et d'hôpital, un client de louches hôtels garnis, l'amant de laides prostituées, et en même temps une manière d'apôtre, prêt à régénérer le monde et l'Église par l'exercice des vertus d'humilité et de pauvreté.

Grâce à sa légende, l'influence de Verlaine, qui avait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

été presque nulle jusque-là, commença à s'exercer. Évidemment on ne pouvait guère imiter et reproduire les expressions de sa sensibilité, trop personnelle. La tristesse « verlainienne » est une note unique dans toute notre littérature. En s'affirmant, dès ses premiers vers, comme un « saturnien », le poète signalait son imagination « inquiète et débile », son goût compliqué de la mélancolie, son obéissance à des forces sourdes qui sans cesse l'invitaient à détruire son propre bonheur. Il aimait rêver, il aimait les paysages qui permettent le rêve : des paysages sans lumière, où les lignes s'estompent, qui, dans la brume, sont à demi fantomatiques, et peuvent facilement le paraître tout à fait. La réalité, le rêve se brouillent en lui ; il a le pouvoir de transformer les spectacles, de déplacer les perspectives et de modifier les rapports des choses. Cette façon trouble de voir le monde des apparences avait de quoi plaire à l'époque symboliste ; mais elle était difficilement imitable.

Il était plus facile de saisir des procédés d'expression rythmique, et Verlaine a eu plus d'influence comme métricien que comme poète. Encore ne faut-il pas exagérer ; il eut le goût d'affranchir le vers : les symbolistes se réclamèrent de lui ; mais, après le vers libéré, le sien, il les vit qui, très logiquement, tentaient le vers libre, celui de Rimbaud ; ses oreilles étaient habituées à d'anciennes combinaisons rythmiques ; il était fatigué, il ne se sentait ni le pouvoir, ni le désir de se renouveler encore. Il se contentait d'avoir multiplié les formes rythmiques, d'avoir fait exécuter des cabrioles au sonnet parnassien, d'avoir démoli, en multipliant les coupes, le rythme intérieur de l'alexandrin, d'avoir lancé les grands vers impairs, d'avoir joué des tours à la rime, tantôt en la rognant et tantôt en la dissimulant ; mais jamais il ne s'éloigna beaucoup des cadences romantiques et parnassiennes ; jamais il ne manqua sérieusement et continu-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ment à l'obligation de rimer. Les plus ambitieux des symbolistes finirent par s'aviser que sa pratique était moins audacieuse que la théorie de son *Art poétique* ; ils lui adressèrent le grand reproche de l'heure : il n'était qu'un Parnassien ! Très vite, d'ailleurs, il se tint à l'écart de la querelle ; il condamna ou railla les outrances théoriques d'un Moréas ou d'un Ghil. Après avoir cru, pour des raisons plutôt extérieures qu'intimes, qu'il était l'âme même de la poésie moderne, on s'aperçut qu'il appartenait en réalité à une autre génération ; son influence sur l'époque symboliste fut moindre qu'on n'est tenté de le croire d'abord (1).

**4. Mallarmé. Les poèmes de l'époque parnassienne.** — L'œuvre poétique de Mallarmé (2) est très peu considérable ; elle s'enferme tout entière, hormis quelques vers de circonstance, en un mince volume qui contient un peu moins de soixante poèmes, généralement très courts. Les premiers de ces poèmes ont été écrits à partir de 1860 et publiés dans l'*Artiste* et les deux premiers *Parnasse contemporain*. On y reconnaît, évidemdemment, l'influence des cénacles parnassiens, mais point du tout celle de Leconte de Lisle, qui, pourtant, dominait alors : pas de contes épiques, de poèmes hindous ou de grands desseins philosophiques. Mallarmé subit alors deux influences contradictoires : l'influence de Th. de Banville, qui lui enseigne la joie de la santé, le bonheur de vivre et de créer de brillantes chimères, les sensualités simples et gaies ; et l'influence de Baudelaire, qui lui révèle la maladie, la souffrance, les thèmes tristes ou désespérés, la beauté du malheur, l'attrait d'une sensualité exigeante et compliquée. Il est vrai que le jeune poète ne demande à Banville que des patrons de vers et

(1) Voir page 136 : Tristan Corbière.
(2) Voir page 136 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des sonorités de rimes ; mais il s'entraîne, grâce à cette admiration, à une fidélité envers l'alexandrin traditionnel, qui n'aura presque jamais de défaillance ; jamais il ne sera tenté par le vers libre.

L'influence de Baudelaire est plus grande. Presque toutes les premières pièces de Mallarmé sont sur des thèmes baudelairiens, directement inspirées, quelquefois, par un « poème en prose » ou par une « fleur du mal » : le poète maudit — l' « élévation » vers un idéal impossible — la prostituée, qui est une fille de tristesse, non de joie, chargée des péchés du monde, le parfum évocateur d'une chevelure, le « guignon », l'appel à Satan... Une tradition, souvent rapportée, assure que Baudelaire, si dédaigneux des autres, s'inquiéta devant les premiers vers de Mallarmé, en qui il aurait vu un rival.

Et pourtant, dès ces premières pièces, Mallarmé s'écarte assez nettement du chemin de Baudelaire. Son inspiration est plus chaste, plus idéaliste, plus intellectuelle ; il n'a trouvé et aimé dans les *Fleurs du mal* qu'une imagerie nouvelle, des secrets de suggestion ; mais il n'use point des images comme Baudelaire ; il ne les domine pas, il ne les ordonne pas ; il ne se soucie point de composer rigoureusement ; sans transition bien visible, il passe d'une image à une autre, puis à une autre : le voilà en plein symbole ; il paraît avoir oublié l'image réelle qui lui servit de point de départ. C'est que son appétit de symboles est extrême ; il en trouve partout : dans l'image générale du poème, dans les images accessoires ; il en accroche, au passage, à de simples mots. Ce n'est pas là un procédé poétique, mais bien une façon de voir, une manière de penser. Mallarmé pousse jusqu'à l'extrême l'idée des « correspondances » baudelairiennes ; chez lui, ces correspondances sont intellectuelles, point sensorielles. Il croit que toutes les images de la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nature ont une signification en idée, qu'elles permettent d'entrevoir à travers elles autre chose que ce qu'elles sont. Ces préoccupations devinrent vite une manière d'obsession dont ses amis s'inquiétèrent ; lui-même, en 1868, parle, un moment, d'une « triste insanité » ; mais il sentait, le plus souvent, l'orgueil d'avoir vu « le Rêve dans sa nudité idéale », et il tâchait, avec des mots auxquels il conférait un pouvoir mystérieux, de rendre visible ce rêve intellectuel qui découvre un nouveau sens à l'univers.

Quelques-uns des plus anciens poèmes, légèrement obscurs, au premier contact, répondent à ces préoccupations d'extrême symbolisation : les abréviations, les ellipses, les incidentes participiales, l'omission des verbes, quelques raccourcis singuliers d'expression aident à dissimuler le chemin que suit la pensée imagée et symbolique du poète. Les fragments d'*Hérodiade*, donnés au second *Parnasse contemporain*, sont bien caractéristiques de cette nouvelle manière. Pas un moment, dans ce sujet très parnassien, Mallarmé n'a le souci d'évoquer vraiment le passé ; une image et une pensée dominent : la jeunesse, la beauté dangereuse, la pureté orgueilleuse ; et toute une armature d'images-symboles se dresse autour de ces concepts de froideur et de danger. La densité métaphorique est extrême : tous les objets qui entourent Hérodiade ou la touchent, son miroir, ses pierreries, tous ses gestes, ont un sens profond et nouveau, que le poète indique ou suggère. Déjà l'on voit bien qu'il y a, au fond de l'esthétique de Mallarmé, une aperception spéciale de l'univers. Il commence, en suivant la mode du temps, par certains spectacles « modernes » et par des visions antiques ou mythiques ; mais bientôt tous les sujets, somptueux ou insignifiants, seront bons pour lui permettre d'ouvrir ses yeux sur l'Inconnu.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

5. Mallarmé. Les poèmes de la seconde manière. — Dès lors, l'œuvre de Mallarmé devient d'une lecture plus difficile : c'est que son ambition métaphysique augmente. En 1875, il écrit l'*Après-midi d'un faune*, qui est probablement la plus belle de ses réalisations, du moins la plus accessible parmi ses belles réalisations. Telle quelle, elle effara les éditeurs du troisième *Parnasse contemporain*, qui n'osèrent l'insérer.

Ce fut Banville qui poussa Mallarmé à écrire ce poème et qui lui en donna le thème. Il avait publié, en 1863, une jolie piécette, *Diane au bois*, où l'on voyait le dieu Amour déguisé en Endymion et cherchant à émouvoir la froideur de Diane ; un personnage épisodique, le satyre Gryphon, railleur et méchant, était amoureux de deux nymphes de la suite de Diane, et souhaitait de les aimer toutes deux et d'être aimé d'elles deux, sans avoir à choisir ; c'était un personnage comique, sans cesse moqué. Sous cette forme, il ne pouvait guère agréer à Mallarmé. Le poète avait vu aussi, à Londres, un tableau de Boucher, *Pan et Syrinx*, qui montrait deux corps de nymphes, toutes blanches et roses, couchées et enlacées au bord d'une source, et sur lesquelles se penchait le dieu Pan avec des yeux de désir. Du Banville ! du Boucher ! des images claires, radieuses, une volupté facile, un faune bon garçon, des nymphes coquettes et fort satisfaites de l'aventure... tout cela s'estompa dans le rêve de Mallarmé. Son faune découvre les nymphes comme dans le tableau de Boucher ; il veut les aimer, toutes deux, comme dans la pièce de Banville ; mais il ne sait pas si cette découverte et ce désir sont un rêve ou une réalité. Il dormait, il s'est réveillé, mal détaché encore de la nature qui l'enveloppe ; à demi dormant, il recrée la vision des nymphes apparues, ou bien il précise son rêve ; et de tout cela il fait, avec ses pipeaux, une musique qui prolonge l'ivresse ou perpétue l'illusion ; enfin il

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

se rendort. Tout ce trouble, toute cette brume de rêve, ce regard d'ivresse heureuse sur la vie et l'univers, les images et les mots de Mallarmé réussissent à le faire voir, à le suggérer au moins : son poème est une symphonie d'images, de mots et de sons, quelque chose de tout à fait nouveau en poésie.

Une brève pièce de Mallarmé peut être dite son Art poétique : il appelle à lui l'image d'un cigare, d'où s'échappe la fumée en anneaux, et dont on laisse tomber la cendre, séparée « du clair baiser de feu » :

Ainsi, le chœur des romances
A la lèvre vole-t-il,
*Exclus*-en, si tu commences,
*Le réel, parce que vil.*

*Le sens, trop précis, rature*
*Ta vague littérature.*

Comme la cendre du cigare, la matière dont s'est servi le poète pour pousser vers le ciel les anneaux diaphanes de sa pensée doit tomber et disparaître ; l'image première qui a déclenché le symbole doit s'évanouir. Tout est analogie dans l'univers : le poète doit saisir le plus qu'il peut de ces analogies ; quand il les aura saisies, il lui suffira de nous dire le second terme de l'analogie, parce que c'est le seul qui compte, apportant la révélation d'une grande pensée. Aussi les poèmes de Mallarmé deviennent-ils des analogies tronquées, des symphonies d'analogies, où presque jamais « l'explication » n'est donnée, car elle n'est pas, selon le poète, une explication : elle n'a été qu'un moment du passage vers l'Idée.

Tout est matière à poème : les plus petits événements de la vie : une promenade à la foire, une rencontre de femme, quelques minutes passées dans une gare, un ballet, la hantise d'une phrase absurde qui obsède l'esprit (le *Démon de l'analogie*), un éventail, un vase vide... Devant chacun de ces spectacles, l'imagination

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

du poète crée des systèmes d'analogies, les unes facilement suggestives, les autres déconcertantes. Toute une série de procédés de style concourent à isoler ces analogies et à faire disparaître jusqu'à la dernière apparence du *signe* initial. Il s'agit de donner « un sens plus pur aux mots de la tribu », et, pour cela, de leur enlever le plus qu'il se peut de leur sens ordinaire, qui est impur. Or, dans la majorité des cas, le sens est fortement accroché au mot par l'usage ; il y aura avantage, pour faciliter la transmutation, à enlever le mot de sa place habituelle dans la phrase, à lui retirer l'appui des petits mots-outils, indispensables pour l'expression précise de la pensée, les conjonctions, notamment, qui marquent le temps ou bien introduisent une explication ; les signes de ponctuation, indicateurs logiques trop apparents, disparaissent. Les mots qui marchent étroitement unis, l'adjectif et le nom, par exemple, le poète les délie l'un de l'autre ; il fait sauter les propositions hors de leur place traditionnelle ; le second terme d'un raisonnement passera devant le premier, ou bien mêlera ses mots à ceux du premier terme ; des parenthèses, que ne signale aucune indication de typographie, laisseront fleurir en pleine phrase des idées ou des notations adventices. Pour parvenir jusqu'à la pensée première du poète, ou du moins pour repasser par les principaux chemins qu'elle a suivis, le lecteur doit faire tout le travail inverse, et reconstituer dans le poème l'ordre logique accoutumé.

Un poème, déclarait Mallarmé à Edmond de Goncourt en 1893, est « un *mystère* dont le lecteur doit chercher la clef ». La plupart de ses poèmes sont mystérieux ; et cette cryptographie a tenté ou amusé les initiés ou les simples lecteurs de bonne volonté. Il faut se garder de les trop bien expliquer ; Mallarmé admettait lui-même de nombreuses explications, présentes ou possibles,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

toute) ouvrant un jour sur l'Inconnu. Les traductions juxtalinéaires et précises de ces poèmes risquent d'être bien sottes, d'autant que le poète s'est amusé parfois à insérer dans la trame de ses poèmes de singulières incongruités, fort bien dissimulées. A d'autres moments, il s'est moqué aimablement de ses lecteurs ; il avait un sens très vif de l'humour à l'anglaise, très froid, très pince sans rire.

De toutes façons, quand on lit les poèmes hermétiques de Mallarmé, il vaut mieux se borner à dégager les images et les idées maîtresses, les thèmes essentiels de cette symphonie de mots, et à recueillir, ensuite, le plus qu'il se peut des vibrations intermédiaires. Le fameux « sonnet en i majeur », qui évoque un cygne pris dans un lac gelé, ne se traduira pas en de simples formules ; mais on y verra, en une symbolisation rare, l'éternelle protestation du poète qui sent son impuissance à traduire un rêve intérieur, ou bien quelque autre protestation analogue de désir et d'impuissance. L'image est unique dans ce poème, et relativement simple ; dans d'autres, deux images s'emmêlent et se combinent incessamment : le *Don du poème*, qui est probablement une manière de dédicace pour *Hérodiade*, brouille l'image d'une douloureuse naissance d'enfant, qu'on offre à un sein complaisant, — et l'enfant, c'est le poème, — avec l'image d'un pauvre oiseau saignant et déplumé — et l'oiseau, c'est encore le poème, dont le poète, insatisfait, sent plus vivement l'insuffisance et la misère. Souvent des détails échappent ; mais, presque toujours aussi, on a la sensation que se colore légèrement, puis s'efface un très beau, un très riche dessin.

Toutes ces réalisations de sa pensée, Mallarmé finit par les juger imparfaites. Ce n'est pas qu'il les reconnût obscures ; il les jugeait trop claires, au contraire, insuffisamment chargées de mystère et de pensée.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

6. **L'idéal mallarméen.** — Au fond, Mallarmé n'estimait point qu'il fût un poète ; il se voyait comme un penseur dont la pensée ne procédait point par les ordinaires voies de la logique, mais par un singulier mélange d'abstrait et de concret, d'images et d'idées. Il élaborait lentement une doctrine, que son œuvre fait assez mal connaître ; mais il l'a révélée, à mesure qu'elle se formait, dans des conversations dont la séduction devait être prestigieuse, car elles ont ébloui tous ceux qui furent admis chez lui ; tous, ils ont parlé du salon de la rue de Rome, où le maître recevait, comme d'un temple où se célébrait un mystère. Un peu de ces conversations nous est venu par eux, et nous en avons aussi quelque chose dans les rares pages en prose de Mallarmé, celles que contiennent le volume *Divagations* et la plaquette *Les Lettres et la musique.*

Le poète pensait que le livre est « un instrument spirituel ». « *Tout au monde*, affirmait-il, *existe pour aboutir à un livre* ! » Flaubert avait bien frôlé cette idée, mais en la traitant comme un paradoxe suggestif et provisoire. Mallarmé estima tout de bon qu'écrire c'est agir : l'alignement des mots, noir sur blanc, est un « pli de sombre dentelle, qui retient l'infini ». Ce geste ouvre un peu du mystère qui nous enveloppe ; il est utile aux Hommes et à la Cité ; il est supérieur aux autres Gestes. Le poète, en effet, est comme l'ancien alchimiste : grâce au sortilège dont il est maître, il s'élève au-dessus de la condition humaine :

> Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer... Le vers trait incantatoire !

Les transmutations d'images et d'idées auxquelles se livre le poète permettent un miracle : « la divine transposition pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Une telle attitude de l'esprit suppose une foi profonde en une correspondance absolue du Logique et du Réel. Cette doctrine existe : c'est l'hégélianisme, qui dispose le Réel et le Logique sur deux plans et les réunit sur un plan supérieur, celui de l'Idée, la seule et la vraie réalité. Il est fort vraisemblable que Mallarmé ait reçu quelque lumière de la doctrine d'Hegel, que l'on commençait à faire connaître en France quand il avait de quinze à vingt ans. En tout cas, il s'est attaché, avec une grande passion de mysticisme philosophique, à recréer le monde en lui, à se tenir en perpétuelle communication avec la Réalité supérieure, l'Idée divine. Cette foi explique l'énormité de ses ambitions. Il sentait frémir en lui les Idées ; il voulait les rendre sensibles à ses lecteurs ; mais il fallait d'abord arracher ces lecteurs au plan du réel ou de la logique commune ; et ils s'y tiennent, pour l'ordinaire, très peureusement accrochés. Seule, la sorcellerie d'un style magique pourrait les élever aux sphères supérieures.

C'est quelque chose de cela qu'il a voulu dire dans sa fameuse *Prose à des Esseintes*, infiniment obscure, malgré les commentaires qu'elle a suscités. On y devine, entre autres choses, l'insinuation que les mots peuvent créer de la réalité, ou, du moins, une réalité supérieure. Mais il est inutile de chercher à expliquer, à « comprendre » : il faut lire, relire, puis fermer le livre et écouter les vibrations des vers. Les mots, en effet, — et l'image plaît à Mallarmé, — ne sont jamais que les gestes d'un chef d'orchestre qu'on voit de dos : dans l'espace qu'il domine éclate et monte la symphonie de l'orchestre. Mallarmé était très musicien, très wagnérien ; il a souvent, dans ses *Divagations*, affirmé le parallélisme de la musique et des Lettres ; « on veut, dit-il, à la Musique limiter le mystère, quand l'Écrit y prétend » ; et, poussant sa pensée, il ne trouvait plus

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de différence entre la prose et le vers. Leurs différences deviennent insignifiantes, dès qu'il s'agit d'une œuvre de transmutation magique. « Le vers est tout, dès qu'on écrit » ; toute prose « vaut en tant que vers rompu » ; il n'y a pas de distinction entre la musique et « les lettres » ; elles sont

la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude d'un phénomène, le seul, je l'appellerai l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et, y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois se parachève, oscillant, un genre entier.

Aussi Mallarmé se proposait-il, vers la fin de sa vie, non plus d'écrire des vers ou de la prose, mais de composer des morceaux de musique : des symphonies, des sonates. Il fallait, pour cela, augmenter encore l'obscurité des mots ; introduire des blancs, qui fussent comme des silences ; user de caractères d'imprimerie différents, qui permissent de souligner ou d'atténuer les motifs ; élargir la page du livre jusqu'au format de l'album, afin que les mots pussent s'y inscrire comme sur des portées de musique... C'est cela que Mallarmé a voulu réaliser dans une œuvre publiée un an avant sa mort : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* Pas de vers, pas de prose ; des mots, des blancs, des minuscules, des capitales. Un thème hautement philosophique : la pensée lance des coups de dés, elle se jette au hasard ; on voit un grand naufrage, une lutte ; la pensée se débat contre l'infini ; elle sombre ; elle réapparaît. Ce poème, pour qui veut le lire avec les habitudes ordinaires des liseurs de vers, est d'une effarante incohérence ; mais il reprend un sens pour celui qui se donne la peine de comprendre le but lointain du poète. Il a eu une grande influence sur les manifestations les plus récentes de la poésie contemporaine.

Philosophique, musicale, poétique, l'ambition d'art de Mallarmé fut la plus extraordinairement haute de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

toutes celles que signale l'histoire de la poésie française : on ne s'étonnera pas que la disproportion soit évidente, presque toujours, entre le dessein et l'exécution. Mallarmé le savait et le disait ; Rémy de Gourmont l'a répété en comparant, dans une fort belle image, la poésie de Mallarmé à une Andromède liée au rocher ; elle voit approcher le monstre ; elle voudrait fuir, s'élever en plein ciel ; elle ne peut, car elle est attachée à la terre. Un effroi et un désir sublimes tourmentent son visage.

**7. Arthur Rimbaud. Les premiers vers.** — Rimbaud (1) avait dix ans de moins que Verlaine et que Mallarmé ; mais son étonnante précocité fit qu'il appartient, poétiquement, à leur génération. Plus tôt qu'eux, et plus vigoureusement, il se révolta contre la mode en poésie. Mais son œuvre et son nom restèrent alors totalement inconnus ; ils ne furent révélés que vers 1885, au moment où Mallarmé et Verlaine entraient eux aussi dans la gloire. Ils sont la trinité des maîtres du symbolisme. Si la gloire de Verlaine a décru, celle de Rimbaud, comme celle de Mallarmé, a continué à grandir : son action est très efficace sur quelques poètes d'aujourd'hui, qui tendent à le considérer comme un des plus étonnants créateurs d'images, un des poètes les plus prestigieux qui aient jamais existé.

Rimbaud se manifesta à quinze ans comme poète : à vingt ans, il avait totalement et définitivement renoncé à la poésie. En trois ou quatre ans il brûla les étapes d'une longue évolution. Ses premiers vers sont d'un collégien adroit, et qui a saisi du premier coup la manière des grands maîtres : il écrit des poèmes attendris ou satiriques, qui rappellent le V. Hugo des *Pauvres gens* ou des *Châtiments* ; il s'amuse avec des thèmes parnassiens, adresse un hymne à Vénus, évoque la nature

(1) Voir page 137 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

primitive, ses dieux et ses faunes. Mais bien vite, on voit s'affirmer la vraie nature de ce poète adolescent : une puissance de révolte qui le jette contre tout ce que sa pensée peut saisir : religion, politique, patriotisme, amour, il n'épargne rien et son sarcasme n'est point du tout de la pure rhétorique. Déjà le goût de l'errance et du vagabondage le lançait sur les routes ; dans de brefs petits poèmes, très réguliers de langue et de mètre, il inscrivait, avec un trait vigoureux, ses sensations de bohème lâché sur la vaste terre et joyeux d'avoir rompu les attaches qui le liaient à une organisation sociale dont il ne sentait, lui, nullement le besoin.

Bientôt ces premiers essais lui paraissent sans aucun intérêt : à dix-sept ans, il est dégoûté de sa littérature et de celle de son temps. En attendant de se dégoûter de la littérature elle-même, il veut tenter quelque chose de tout nouveau : il conçoit une nouvelle manière de voir et de sentir la réalité et la possibilité de créer une langue nouvelle pour la traduction de ces visions et de ces sensations.

D'Ennius à Theroldus, de Theroldus à Casimir Delavigne, écrit-il le 15 mai 1871, tout est prose rimée, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes... Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens.

Alors il écrit le *Bateau ivre*, une œuvre singulière et forte, qui ouvre les portes à une nouvelle imagerie poétique. Elle est d'inspiration livresque, évidemment, peut-être même assez directement issue d'un poème anglais ; les lectures de Rimbaud, les récits de voyage, les descriptions exotiques des poètes ont laissé des traces dans son souvenir ; mais son imagination exaltée transforme tout cela. Le point de départ a quelque contact avec la réalité : un fleuve d'Amérique, une barque qui descend... ; mais, tout de suite, le poète se

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tire hors de cette image, bonne pour des romans de Fenimore Cooper et de Mayne Reid. Le bateau est emporté vers la mer ; les notions de temps et d'espace s'abolissent peu à peu ; et le visionnaire du bateau ivre voit d'effarants spectacles, car il se plonge dans le « poème de la mer », il devient lui-même une parcelle vivante de l'énorme houle ; et c'est sous cette nouvelle forme de vie qu'il contemple les « archipels sidéraux », les éclairements du soleil sur la mer, des rivages incroyables que nul navigateur n'a atteints, les monstres marins qu'a créés l'imagination des siècles... C'est un ruissellement d'images, à demi réelles, à demi fantasmagoriques, comme peut les former un « voyant », et dont il est impossible de caractériser avec des mots l'intarissable véhémence.

Dans le même temps, Rimbaud écrivit ce fameux sonnet des *Voyelles*, qui ne fut, probablement, qu'un amusement pour lui, une fantaisie sur un thème que lui fournit une lecture de hasard ; mais ce sonnet fit grand bruit à l'époque symboliste : on y vit une théorie de l'audition colorée, un dessein très ferme d'introduire dans la poésie de nouvelles « correspondances » ; et les désirs musicaux et « harmonistes » de quelques cénacles s'en trouvèrent très encouragés. Ces vers, même si Rimbaud ne les a pas pris très au sérieux, signalent, en tout cas, ses curiosités nouvelles, son désir de remplacer le vieil instrument poétique par un instrument tout neuf.

**8. Arthur Rimbaud. La crise poétique** (1871-1873). — Cette crise poétique atteignit son apogée au moment de la vie commune de Verlaine et de Rimbaud. De cette époque datent les *Illuminations*, un recueil d'essais en prose et en vers, qui ont quelque analogie avec les *Romances sans paroles* ; et une *Saison en enfer*, recueil de proses lyriques, qui est une autobiographie intellec-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tuelle, l'histoire transfigurée de ces deux années d'intense excitation cérébrale.

« Illuminations », cela voulait dire, nous assure Verlaine, des gravures coloriées, des enluminures ; c'est du moins le sens anglais du mot ; mais il est vraisemblable que Rimbaud voyait aussi dans ce titre l'image de feux dans la nuit, d'étincellements de fusées. Cette double acception donne assez bien, en tout cas, idée de ce que contient le recueil. Livre tumultueux, obscur, troublant : Rimbaud, à nouveau et souvent, y dit ses sentiments violents de révolte, son anarchisme exaspéré. Mais surtout on y voit la toute puissance et l'étrangeté des sensations du poète. La réalité n'arrive pas à son esprit sous forme de tableau ordonné, mais comme une série de vagues de sensations diverses, qui, toutes. impérieusement, demandent à s'exprimer, dans le même moment du temps ; elles semblent bousculer les mots, se superposer, se mêler ; le poète se borne à juxtaposer ces sensations dans son vers. Par des procédés pareils, Verlaine, à la même époque, essayait de décrire des paysages anglais ou belges ; mais que ses tableaux semblent logiques, construits, auprès de ceux de Rimbaud !

A ces sensations pures se mêlent parfois, compliquant encore leur agrégat, les états d'âme du poète. Facilement il échappe à l'emprise des notions de temps et d'espace ; il se voit au centre de l'univers ; son regard n'est point arrêté par les villes ni par aucune des œuvres de l'homme ; il ne semble pas voir et penser avec des yeux et un cerveau d'homme ; il se sent seul, très fort et très puissant. Ce tumulte et cette singularité des démarches de l'esprit entraînent de grandes obscurités : volontiers on les dirait plus grandes que celles de Mallarmé, car ce dernier se laisse toujours guider par un fil logique qu'on peut arriver à ressaisir quelquefois ; chez Rimbaud, dès l'origine, il y a désordre dans la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vision. « J'ai seul, dit-il, la clef de cette parade sauvage ». Les commentaires trop précis qu'on a donnés de quelques-uns des poèmes d'*Illuminations* frisent le ridicule.

Les *Illuminations* font voisiner le « poème en prose » avec des pièces de vers ; et c'était déjà, à l'exemple de Baudelaire, s'affranchir de la métrique traditionnelle. Mais Rimbaud y multiplie aussi les révoltes rythmiques ; il a des rimes incertaines, des assonances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines ; il use du vers impair ; il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons... Verlaine a tenté tout cela, en même temps que lui, et à son exemple, mais bien plus timidement.

La *Saison en enfer* a été écrite d'avril à août 1873, c'est-à-dire au moment où la liaison de Rimbaud et de Verlaine se desserrait, avant de se briser. Sous des déguisements symboliques, Rimbaud fait défiler les principales heures de sa crise : les défis à la société, la lassitude de la servitude sensuelle, les ambitions d'art, le besoin d'entrer dans le silence, le désir de fuir, de rompre totalement avec la vie présente, de connaître « l'aventure », la vraie aventure, bien loin des milieux et des préoccupations des gens de lettres.

Un poème en prose, l'*Alchimie du verbe* résume les ambitions d'art du poète en ses moments de plus grande exaltation :

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. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges... Je m'habituais à l'hallucination simple ; je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! Je finis par trouver sacré le désordre de mon es-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

prit... Je devins un opéra fabuleux... Ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons. Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau.

L'hallucination en place de la vision, une langue totale pour « tous les sens », le pouvoir pour le poète de voir les êtres vivants ou inanimés avec la figure de ce qu'ils ne sont point... Nous sommes bien loin des abstractions mallarméennes, et du souci de l'Idée. Rimbaud, lui aussi, veut être un sorcier, un « maître en fantasmagories » ; il veut créer des substances, « inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues » ; il croit qu'il va atteindre « des secrets *pour changer la vie* », pour modifier « les lois et les mœurs ».

Toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas rien des apparences actuelles.

Le désir était trop fort, la crise trop violente. En trois ou quatre ans, Rimbaud avait vécu une longue vie intellectuelle ; il se sentait comme mort. « Je ne sais plus parler », disait-il ; ni les mots, ni les rythmes ne pouvaient satisfaire son grand tourment intérieur. Brusquement, il recommença sa vie ; pendant quelques années, il vagabonda à travers l'Europe, l'Asie, l'Afrique, passant par d'extraordinaires aventures ; puis il parut se calmer et se fixa en Abyssinie, occupé à une dure tâche de trafiquant colonial. Il apprit sa gloire poétique ; il ne s'en soucia point ; son passage dans le monde des gens de lettres ne lui paraissait plus, depuis longtemps, qu'une « saison en enfer », une désolante hallucination. « Cela s'est passé, écrivait-il dès 1873,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Je sais aujourd'hui saluer la Beauté » ; mais ce n'était point comme poète.

### *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Verlaine. — Paul Verlaine est né à Metz le 30 mars 1844 ; sa famille vint à Paris quand il était tout enfant ; il fit de bonnes études secondaires à la pension Landry et au lycée Bonaparte (Condorcet), passa son baccalauréat (août 1862), puis commença ses études en droit ; il ne travaillait guère ; on fit de lui un petit employé de bureau à l'Hôtel de Ville (1864). Il fréquente les cénacles parnassiens, et publie les *Poèmes saturniens* (1866) et (sous un pseudonyme, à Bruxelles) les *Amies* (1867). En 1869 il publie les *Fêtes galantes* (reproduction photographique du manuscrit, 1922). Déjà il s'adonnait fort à la boisson : il tente de se ranger, se marie (11 août 1870) et publie, sous le titre *La bonne chanson*, les vers qu'il a composés pour sa fiancée. Il ne se range point, et boit de plus en plus. En octobre 1871, il fait connaissance avec Rimbaud, qui a sur lui une grande influence ; en juillet 1872, il quitte Paris avec lui. Il s'entendait depuis longtemps aussi mal que possible avec sa femme et ses beaux-parents. La séparation sera prononcée en 1875, et le divorce en 1885. Avec Rimbaud, Verlaine vit en Belgique et à Londres ; le 10 juillet 1873, affolé à la pensée que son ami va le quitter, il le blesse légèrement d'un coup de revolver ; arrêté, il est condamné (8 et 27 août) à deux ans de prison, que l'application du régime cellulaire réduit un peu. Pendant son séjour en prison, il fait publier ses *Romances sans paroles*, 1874, et écrit *Cellulairement* (non publié : le contenu a été réparti dans deux ou trois recueils postérieurs). Il est libéré le 16 janvier 1875 ; et pendant quelques années, six ans environ, il mène une vie relativement sobre et sage. D'ailleurs, en prison, il a eu un grand élan de foi chrétienne. Il devient professeur dans quelques institutions laïques et religieuses, en France et en Angleterre. En 1881, il publie *Sagesse*, des vers pieux (reproduction autographique, 1913). L'alcool, la femme et la bohème le reprennent. Après un essai malheureux d'installation à la campagne, il vient à Paris (1885), et ne tarde pas, ayant épuisé toute la fortune familiale, à devenir fort misérable ; la maladie l'envoie souvent à l'hôpital. Vers 1885, il commence à être connu ; il devient vite célèbre. Il publie alors un certain nombre de recueils de vers : *Jadis et naguère*, 1884 ; *Amour*, 1888 ; *Parallèlement*, 1889 ; *Dédicaces*, 1890 ; *Femmes*, 1890 (recueilli avec les *Amies*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et *Hombres*, 1904, dans la *Trilogie érotique*, 1907) ; *Bonheur* et *Chansons pour elle*, 1891 ; *Liturgies intimes*, 1892 ; *Élégies* et *Odes en son honneur*, 1893 (Mss. reproduit, 1925) ; *Dans les limbes* et *Épigrammes*, 1894 ; il faut ajouter des recueils posthumes : *Chair* et *Invectives*, 1896 ; *Bibliosonnets*, 1913. De cette époque datent aussi un certain nombre d'œuvres en prose : les *Poètes maudits*, 1884 ; *Louise Leclercq*, 1886 ; *Mémoires d'un veuf*, 1886 ; *Mes hôpitaux*, 1891 ; *Mes prisons*, 1893 ; *Quinze jours en Hollande*, 1893 ; *Confessions*, 1895. Verlaine est mort à Paris le 8 janvier 1896.

*Œuvres complètes et œuvres posthumes*, A. Messein, éd. nouvelle, 1938, 8 vol. ; *Poésies complètes*, éd. de la Banderole, 1923-1927, 7 vol. ; *Œuvres complètes*, Libr. de France, 1931-1932, 8 vol. ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. de la Pléiade, 1938, un vol. de 1164 pages ; *Correspondance*, 3 vol., 1922-1929.

A consulter : C. Cuénot, *État présent des études verlainiennes*, 1938 ; A. Van Bever et M. Monda, *Bibliographie et iconographie de Verlaine*, 1926 ; G. A. Tournoux, *Bibliographie verlainienne*, 1912 ; P. Martino, *Verlaine*, 1924 (3e éd., 1941) ; M. Coulon, *Verlaine poète saturnien*, 1929 ; R. Clauzel, *Sagesse et Paul Verlaine*, 1929 ; F. Porché, *Verlaine tel qu'il fut*, 1933 ; ex-Mme P. Verlaine, *Mémoires de ma vie*, 1935 ; H. Mondor, *L'amitié de Verlaine et Mallarmé*, 1940.

II. Tristan Corbière. — On peut inscrire à côté de Verlaine Tristan Corbière (1845-1875), auteur des *Amours jaunes* (1873, éd. déf. 1912), qui vécut une courte existence, empoisonnée par la maladie, et s'amusa à tenter des innovations rythmiques, à écrire des « vers faux », avec des hiatus, des muettes comptées. « L'Art ne me connaît pas, affirmait-il. Je ne connais pas l'Art. » Son œuvre renferme, à côté de tableaux de la vie des marins bretons, des pièces, pleines d'humour et de blague, où il dit son désespoir ; il fut comme une première ébauche de Jules Laforgue. Il composa plusieurs fois son épitaphe ; en voici une :

C'était à peu près un artiste,
C'était un poète à peu près,
S'amusant à prendre le frais
En dehors de l'humaine piste.

A consulter : R. Martineau, *Tristan Corbière*, 1925.

III. Mallarmé. — Stéphane Mallarmé est né à Paris le 18 mars 1842. A vingt ans, il fait un séjour en Angleterre, se fait recevoir en septembre 1863 au certificat d'aptitude à l'enseignement de l'anglais, et enseigne l'anglais dans les lycées de Tournon (1863-1866), Besançon (1867), Avignon (1868-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

1870). Il collabore aux deux premiers *Parnasse contemporain* ; il est en relations avec Mistral, Aubanel, F. Coppée, Glatigny, etc. Il travaille, en 1869, à un poème : *Igitur d'Elbehnon*, resté inachevé (pub. en 1925). Il vient à Paris en 1871. A partir de 1880, son salon devient un lieu de réunion pour un petit nombre de jeunes poètes. Il meurt à Valvins, près de Paris, le 9 septembre 1898.

Mallarmé a publié plusieurs traductions de l'anglais et un journal, *La dernière mode* (1874-1875) (réimprimé à New-York en 1933). Œuvres les plus importantes : *L'après-midi d'un faune*, avec vignettes de Manet, 1876 ; *Poésies complètes*, 1887 (photogravées sur le manuscrit, à 40 exemplaires) ; *Vers et prose*, 1893 (choix) ; *Pages*, 1891 ; *La musique et les lettres*, 1891 ; *Divagations*, 1897. On a publié en 1913, pour la première fois, ses *Poésies complètes* ; depuis : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914 ; *Madrigaux*, 1920 ; *Vers de circonstance*, 1920 ; *Contes indiens*, 1927 ; *Thèmes anglais*, 1937 (Voir : Monda et Montel, *Bibliographie de S. Mallarmé*, 1927 ; A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 1919, rééd. 1927 ; C. Mauclair, *Mallarmé chez lui*, 1935) ; K. Wais, *Mallarmé*, 1938 (en allemand) ; E. Noulet, *L'œuvre poétique de Mallarmé* (var. et comment.), 1940 ; H. Mondor, *La vie de Mallarmé*, tome I, 1941.

IV. Rimbaud. — Arthur Rimbaud est né le 20 octobre 1854 à Charleville. En septembre 1871, il est accueilli avec enthousiasme par Verlaine et ses amis. De juillet 1872 à juillet 1873, il vit avec Verlaine en Belgique et à Londres ; le 10 juillet 1873, à Bruxelles, son ami le blesse d'un coup de revolver. Rimbaud fait imprimer à Bruxelles, en 1873, *Une Saison en enfer*, mais ne met pas le livre en circulation. Puis il renonce à la littérature. Sa vie vagabonde l'entraîne aux Indes, en Égypte, en Arabie, en Abyssinie. Il meurt le 10 novembre 1891, à l'hôpital de Marseille.

Les *Illuminations*, composées en 1871-1873, ont été publiées en 1886 ; *Une Saison en enfer*, réimprimée en 1892. Les *Poésies complètes* ont été publiées en 1895, rééditées, plus complètes, en 1922. Les *Œuvres* (vers et prose) ont été publiées en 1897, 1923 et en 1931 avec des poèmes retrouvés. *Lettres*, 1899 (rien sur la période poétique) ; *Lettres de la vie littéraire*, 1931 ; *Un cœur sous une soutane*, 1924 ; *Voyage en Abyssinie et au Harrar*, 1928 ; *Vers de collège*, 1932 ; *Ébauches*, 1938. — (A consulter : Monda et Montel, *Bibliographie des œuvres de A. Rimbaud*, 1928 ; — F. Ruchon, *J.-A. Rimbaud*, 1929 ; — M. Coulon, *La vie de Rimbaud et son œuvre*, 1929 ; — E. Delahaye, *Les Illuminations* et *Une Saison en enfer*, 1927 ; — R. Clauzel, *Une Saison en enfer*, 1931).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE VIII

## LE MOUVEMENT SYMBOLISTE. LES INFLUENCES ET LES COMMENCEMENTS. LES ÉCOLES ET LES THÉORIES.

---

1. **L'ambiance nouvelle et les grosses influences.** — Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, malgré leurs attaches parnassiennes évidentes, sont bien en dehors de la tradition du Parnasse. Tous trois, ils se sont révoltés ; et, si l'on cherche les raisons les plus profondes de leur révolte, on voit qu'elles leur sont communes : ils se sont révoltés, comme Baudelaire, contre les réalisations de l'esprit positiviste, qu'il s'agît de morale, d'art ou d'organisation sociale. Le positivisme croyait pouvoir bien expliquer le monde, le peindre et le régenter ; eux, insatisfaits de ces explications, ils trouvaient partout l'énigme, le mystère, l'inquiétude. Ce trouble intellectuel, dont ils étaient les premiers avertisseurs, grandit peu à peu, après 1870 ; en quinze ans, malgré les progrès du positivisme qui, sous le nom de naturalisme, envahissait le roman et le théâtre, il créa une force de réaction, insuffisante évidemment pour arrêter tout à fait le mouvement positiviste, mais capable de lui imposer des limites.

Dans tous les domaines, le positivisme avait voulu supprimer le mystère : partout, le mystère réapparais-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sait, comme une objection aux résultats insuffisants de la science, ou bien comme un besoin de la sensibilité. La curiosité métaphysique, qu'un Berthelot traitait avec mépris, y voyant un jouet de luxe, reprit courage ; quelques grandes spéculations philosophiques, fort idéalistes, furent accueillies avec faveur. Spencer s'était depuis longtemps manifesté comme un adversaire d'Auguste Comte ; en 1871, on traduisit ses *Premiers principes* ; toute la première partie du livre était employée à établir la notion de l'*Inconnaissable*, qui limitait singulièrement, en surface, l'action du positivisme. Spencer prétendait établir que « la puissance dont l'univers est pour nous la manifestation est complètement impénétrable » ; du coup, il reconstituait le domaine religieux, que le positivisme avait supprimé ; il lui rendait tout ce qui échappait à la Science.

Après l'Inconnaissable, il y eut l'*Inconscient*, qui, lui, donna au positivisme des limites en profondeur. En 1877, on traduisit la *Philosophie de l'Inconscient*, de Hartmann, qui expliquait le monde par l'existence d'un esprit inconscient, tout puissant, moteur premier, sur lequel rien ne pouvait agir. Au même moment, la doctrine de Schopenhauer, qui avait commencé à s'infiltrer en France dès les premières années du Parnasse, reçut comme une poussée qui l'installa dans la faveur des intellectuels : 1880 marque le point culminant de cette influence. Le pessimisme de Schopenhauer n'était point, d'intention, antipositiviste ni antiscientifique, mais son désespoir devant les constatations de la science produisait, chez beaucoup de lecteurs, les mêmes effets qu'une doctrine vraiment agressive. Plus fortement, et plus sérieusement que les Parnassiens, la jeune génération adhéra à la philosophie de l'Illusion et se plut à penser, avec Schopenhauer, que le monde n'était qu'une « représentation ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Pessimisme, renoncement à agir, goût du mystère, velléités religieuses, toutes ces tendances s'unissent et se renforcent ; un fort courant d'idéalisme métaphysique se dessine. Le positivisme ne s'attachait qu'à la réalité perceptible, à l'objectif ; les nouveaux rêveurs et les nouveaux philosophes se détournent de la réalité, ou même la nient. « L'objectif, dira le journal *Le Symboliste*, à ses débuts, n'est que pur semblant, qu'apparence vaine, qu'il dépend de moi de varier, de transformer à mon gré ». Chez Verlaine, chez Mallarmé, chez Rimbaud, chez beaucoup de symbolistes, on retrouve, à des degrés de conviction divers, cette même croyance bien installée. La réalité, présente ou passée, et la traduction de la réalité sont de plus en plus méprisées.

On se prend, dans les milieux de jeunes, à aimer les écrivains méconnus de l'âge précédent, qui ont eu peu de souci de la réalité, et dont l'œuvre, pleine de rêves, flatte ce goût nouveau du mystère : Baudelaire, « l'immense Ch. Baudelaire », écrit Tailhade, en 1884, et que Bourget et Barrès expliquent selon les goûts du jour ; puis bientôt Verlaine et Mallarmé ; Villiers de l'Isle Adam (1), qui apparut, aux premiers temps du symbolisme, comme « une protestation vivante contre l'esprit réaliste et positiviste de son temps. Dans la marée naturaliste qui submergea presque, à un moment, la pensée française, il demeura une des pierres qui opposa au flot son bloc indicateur. Il fut un des représentants de l'Idéalisme » (H. de Régnier) ; il déteste toutes les réalités d'aujourd'hui, et ne se trouve à son aise que dans le fantastique et le mystérieux ; il ne conçoit la littérature que comme une expression symbolique de ses rêves. On donne alors de la gloire aussi

(1) Voir page 159 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à Barbey d'Aurevilly, parce qu'il déteste le réalisme, le naturalisme, le positivisme ; parce qu'il est spiritualiste et catholique, qu'il croit à Dieu et au Diable, et qu'il ne conte que des aventures inouïes, irréelles, impossibles.

Bientôt on s'enthousiasmera pour le roman russe. E.-M. de Vogüé, qui le révèle, en 1884, apparaît comme « le Chateaubriand d'une nouvelle Renaissance religieuse » ; de son livre on datera le « commencement de l'ère néo-mystique ». Tous les mécontentements de l'heure, philosophiques, moraux, politiques, artistiques, poétiques, trouvent à se satisfaire dans quelques-unes de ces doctrines ou de ces admirations.

Les formules d'art et le mouvement artistique sont, alors, — ainsi qu'il est presque toujours arrivé au XIX^e siècle, — en avance sur le mouvement littéraire. La musique de Wagner, après bien des résistances, connaît enfin des accueils triomphaux ; son influence, pendant quelques années, est profonde sur les gens de lettres et les artistes.

La fréquentation des opéras de Wagner, dit A. Poizat, fit naître, à la même époque, chez quelques poètes, l'idée d'une sorte d'orchestration littéraire du poème, c'est-à-dire qu'ils se demandèrent s'il n'y aurait pas moyen d'envelopper le texte principal d'un accompagnement plus purement musical, d'une escorte de mots parallèles choisis surtout pour leurs sonorités et leur richesse de songeries, pour leurs allusions à des choses en apparence étrangères au sujet et lointaines, mais exprimant tout de même des correspondances mystérieuses de ce sujet avec d'autres sujets plus vagues et plus généraux, en d'autres termes de baigner le thème dans un milieu mélodique et philosophique qui le pénétrerait et le prolongerait sans l'absorber.

La *Revue wagnérienne*, une des revues importantes du mouvement symboliste à ses débuts, propagera, à partir de 1885, le culte raisonné de Wagner. Il lui sera facile de cueillir dans les écrits du maître des invitations



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à étendre le pouvoir de la poésie, en faisant de son rythme une vraie musique. « L'œuvre la plus complète du poète, avait-il écrit dès 1860, dans sa *Lettre sur la musique*, doit être celle qui, dans son dernier achèvement, *serait une parfaite musique.* » L'heure paraît venue, en 1885, de réaliser ce programme intégral que Baudelaire, Verlaine et Mallarmé n'avaient fait qu'entrevoir et qu'amorcer.

La jeune peinture, depuis dix ans, est franchement impressionniste ; elle renouvelle, elle aussi, à sa façon, la vision commune de la réalité ; elle déshabitue de la présentation académique ou réaliste des paysages, de la lumière. Le préraphaélitisme anglais et les théories de Ruskin sont reçus avec faveur. Puvis de Chavannes fait accepter des allégories nouvelles, teintées d'une lumière de rêve ; Carrière plonge dans la brume ses intérieurs et ses portraits. Sous l'influence des Goncourt, les « esthètes » s'enthousiasment pour l'art japonais. Les plus exaspérés parmi les jeunes artistes ouvrent le Salon des Arts incohérents ; ils s'amusent à de grosses plaisanteries, choisissent des sujets extravagants, usent de procédés cocasses : c'est un moyen comme un autre de marquer leur lassitude des formes d'art généralement acceptées.

De tous les côtés s'élève un esprit de révolte : la révolte de la jeune génération, ou, du moins, d'une partie de la jeune génération, celle qui n'a pas trouvé à s'installer confortablement dans les cadres sociaux. Les jeunes gens se dressent contre tout le système politique, social, intellectuel, artistique, qu'ils ont hérité, bien malgré eux, de leurs aînés : l'armée, l'ordre moral, l'art trop bien stylisé, le roman réaliste, la foi positiviste, tout cela est périmé ; il faut être anarchiste ou réactionnaire, c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, renier les admirations et les besoins de la société pré-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sente. Le symbolisme est, avant tout, une des formes de ce grand reniement.

**2. Apparition de l'esprit « décadent ».** — Il y eut, vers 1880, toute une série de cénacles de jeunes, dont on a écrit déjà plusieurs fois l'histoire anecdotique : les Hydropathes, les Hirsutes, Nous autres, les Jemenfoutistes, les Zutistes, le Chat noir, etc. ; et l'on veut que ce soit là qu'ait commencé le symbolisme. Il est vrai que dans ces petits groupes d'étudiants, de rapins et de gens de lettres se rencontrèrent la plupart de ceux qui ont compté à l'époque symboliste. Mais ces premiers groupements n'ont pas de tendances littéraires bien nettes : on y a lu et applaudi des vers parnassiens et romantiques ; on ne s'y souciait guère des arts poétiques nouveaux. Par contre, les opinions philosophiques et politiques étaient généralement fort violentes. *La Nouvelle rive gauche* (premier numéro : 9 novembre 1882) est socialiste-révolutionnaire ; en mars 1883, elle se transforme et s'appelle *Lutèce* ; elle continue à marquer sa sympathie aux opinions politiques et sociales les plus avancées ; la *Revue indépendante* (premier numéro : mai 1884) multiplie les professions de foi matérialistes et anti-religieuses ; on dit son fait à l'idée de patrie ; on est pour la République internationale ; on esquisse des reconstructions communistes de la France ; on démolit la morale ; on revendique la liberté absolue de la chair ; on proclame « le droit à la passion intégrale » !

C'est dans ces milieux qu'apparaît l'état d'esprit « décadent », la toute première manifestation de l'esprit symboliste. *Décadent* est un mot nouveau, peut-être créé après la lecture d'un sonnet où Verlaine, évoquant des images de la décadence romaine, disait sa « langueur », son dégoût de l'action, sa certitude que rien,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dans la vie, ne valait la peine qu'on la vécût. Jules Laforgue, dès le début de 1882, emploie ce mot pour caractériser, avec éloges, l'état d'esprit des jeunes. La tendance des décadents est, en effet, comme celle des milieux où elle a paru, beaucoup plus philosophique que littéraire. On a souvent affirmé que le symbolisme fut un « mouvement libertaire » et qu'il apporta, comme « philosophie sociale, l'anarchie » ; ce n'est que très partiellement exact pour le symbolisme, mais c'est rigoureusement vrai pour le « Décadisme » ; et le symbolisme a accepté une bonne partie de l'héritage des décadents ; toujours il fut très tenté par les doctrines anarchistes. Les Décadents — ils acceptent tout de suite comme étiquette le mot qu'on leur a jeté en manière d'injure — sont surtout préoccupés de saccager dans le domaine intellectuel :

Nés du surblaséisme d'une civilisation schopenhauéresque, dira, le 10 avril 1886, le journal *Le Décadent*, les Décadents ne sont pas une école littéraire. Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vieilleries...

Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religion, mœurs, justice, tout décade... La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goûts, de luxe, de jouissances, névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauérisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale.

Les Décadents ne sont point du tout hostiles au naturalisme, que mépriseront bientôt les symbolistes. Les naturalistes, eux aussi, croient à la décadence de la société moderne et ils la peignent avec plaisir, telle qu'elle est ; au nom du positivisme, ils nient les affirmations de la « morale publique et religieuse » ; ils décrivent minutieusement les instincts de l'homme ; ils s'attachent surtout à peindre sans préjugés ce que la littérature appelle « amour », et que, eux, ils nomment

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

instinct sexuel. A la *Revue indépendante*, Zola, E. de Goncourt, Huysmans, P. Alexis, H. Céard, Mirbeau se rencontrent avec Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly, Verlaine. Tout aussi logique que la rage naturaliste d'affirmer les « laideurs » de la vie est une volonté de nier les conditions mauvaises de cette vie, de se révolter contre l'instinct, d'échapper à la grande tromperie de l'existence. Plusieurs, parmi les décadents, affectent le mépris de la femme et vont vers les dérèglements de l'instinct, ou bien vers un mysticisme de chasteté. Valbert, le héros bien caractéristique d'un roman de T. de Wyzewa (*Valbert*, 1893), est blasé sur l'amour ; il choisit de vivre avec une femme pour lui affirmer qu'il ne croit pas à la réalité du monde et qu'il « hait les besoins violents » ; il estime tout naturel de tenter une expérience impossible. Les adversaires des décadents ont beau jeu à se moquer ou bien à s'indigner de leurs affectations de grossièreté comme de leurs prétentions au mysticisme.

Les Décadents paraissent se soucier fort peu des questions de forme et d'art. Poètes, ils acceptent d'abord les rythmes traditionnels et ne revendiquent que le droit au néologisme : « à des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini. De là la nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques ». C'est, très vite, une course au néologisme, et aussi un dessein très suivi de désarticuler la syntaxe régulière. Le *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, de Jacques Plowert (pseudonyme de P. Adam), enregistre, en 1888, un demi-millier de ces mots nouveaux : abscons, adamantin, albe, attirance, bibliopole, clangorer, emmi, errance, flavescent, fragrance, hiémal, lactescent, lové, marcescent, navrance, radiance, stag-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nance, torpide, trépider..., bien d'autres encore, plus rares et singuliers, dont on croit avoir besoin pour traduire les nouvelles complexités de l'âme moderne. Les symbolistes ne renonceront que difficilement à cette volupté du néologisme.

Il y eut alors, pendant deux ou trois ans, une « vraie poussée d'extravagance » (R. de Gourmont), et la lecture des productions de cette époque donne souvent à sourire : quelle ingénuité dans le cynisme ou le mysticisme ! Peu d'œuvres véritables (1) et qu'on puisse apprécier aujourd'hui autrement que comme des documents d'histoire littéraire. Jules Laforgue, seul, se détache en pleine lumière ; Laurent Tailhade apparaît comme bien artificiel ; Ephraïm Mikhaël, Rodenbach, au contraire, sont de bien timides décadents. Il est vrai que c'est le moment où l'on découvre Verlaine et Mallarmé : ils sont, en 1885, les vrais poètes des Décadents. Ce fut une révélation rapide ; en 1882, *Le Chat noir* ignore Verlaine et *La Nouvelle rive gauche* lui reproche ses hardiesses ; en 1883, il est le poète habituel de *Lutèce* ; Barrès voit en lui « le dernier degré de l'énervement dans une race épuisée » (*Les Taches d'encre*, 1884) ; Bourget assure que la jeunesse aime en lui « tout ce qui est suggestion, demi-teinte, recherche de l'au delà, clair-obscur d'âme » (1885). Mallarmé est moins bien compris, car il est trop intellectuel, mais on croit savoir et on dit que son art est, avant tout, « sensationniste » (Barrès), et cela suffit pour qu'il soit accepté des décadents. Verlaine, ensuite, révèle quelques « poètes maudits » : Tristan Corbière, Rimbaud.

Les livres les plus caractéristiques de l'époque décadente — les œuvres de Laforgue mises à part — sont des œuvres d'analyse et de critique plutôt que des recueils de poèmes. L'*A rebours* d'Huysmans (1884) consa-

(1) Voir page 166 : Quelques poètes de l'époque décadente.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cre les gloires nouvelles de Verlaine et Mallarmé, et, avec une pittoresque affabulation, pousse jusqu'à l'extrême ce besoin de sensations rares et de révolte qui tourmente quelques artistes de la jeune génération. Il servit d'Évangile au symbolisme naissant, car il fixait, sous forme artistique, ses goûts les plus forts : son horreur de la réalité banale, son besoin de nouveau à tout prix. Les *Déliquescences d'Adoré Floupette* (1885), œuvre de G. Vicaire et H. Beauclair, sont un livre de parodie ; mais il put passer, au moment de sa publication, pour un livre ingénu et sincère, tant les auteurs avaient réussi à pasticher Verlaine, Mallarmé, Laurent Tailhade, Laforgue, les collaborateurs de *Lutèce* et de la *Revue indépendante*. Le succès de cette plaquette éveille la curiosité publique, anime les poètes, leur indique les nouveaux modèles à imiter. C'est dans les semaines qui suivent que commence « l'histoire » du mouvement symboliste.

**3. La poésie décadente. Jules Laforgue.** — C'est peut-être restreindre la portée et la valeur de l'œuvre de Laforgue (1) que de la considérer uniquement comme une manifestation de l'époque « décadente » ; mais les dates sont là pour nous y obliger et les tendances de l'œuvre sont évidentes. Les *Complaintes*, affirmait assez exactement, en 1903, un rédacteur de l'*Ermitage*, sont « le seul (livre) abouti, mais celui-là considérable, qu'ait produit le *décadentisme* » ; du moins est-il vrai que la culture de Jules Laforgue, ses inquiétudes et ses ambitions d'art correspondent à une forme supérieure de l'état d'esprit décadent.

« Il savait tout, dit-il d'un personnage de ses *Moralités légendaires*, les philosophies et l'histoire, les sciences morales et les paradoxes ; il s'entendait à tout mêler dans son idéal de coin de feu. » Du moins il croyait, lui,

(1) Voir page 161 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

« tout savoir », parce que, pendant deux ans, dès le lycée quitté, il s'était jeté avec passion sur un paquet de livres philosophiques ; il s'était instruit dans la philosophie de l'Inconscient et dans toutes les doctrines qui enseignaient alors le pessimisme, la toute-puissance de la Fatalité, la douleur de vivre. Sa sensibilité, qui était profonde, souffrit de ces révélations ; le néant qu'il créait autour de lui l'oppressait. Longtemps il se rappellera avec terreur cette période de fièvre intellectuelle. « Quand je relis mon journal de cette époque, je me demande avec des frissons comment je n'en suis pas mort. » Il perdit sa foi religieuse, sa « petite névrose », disait-il ; et il en fut malheureux, car il aimait à être croyant et se sentait des « enthousiasmes de prophète » ; puis il se calma, il se résigna à être « dilettante, virtuose, guitariste,... avec, parfois, des petits accès de nausée universelle ». Devenu un « pessimiste mystique », il s'efforça à regarder passer, en souriant, le « carnaval de la vie » ; il croyait être parvenu au « renoncement » :

Voir toute la douleur de la planète, éphémère et perdue dans l'universel des cieux éternels, inutile, sans but et sans témoin ; se pénétrer de l'inutilité, du mal et de la vanité de tout, de la Réalité universelle. Désirer l'Illusion... A de certaines heures, méditations : se représenter vivement par l'imagination toutes les souffrances qui crient en ce moment sur la terre. Résignons-nous à ne rien savoir, à ne rien pouvoir... et arrivons au renoncement par la conscience de la vanité éphémère de notre planète et la contemplation de l'affolement solennel, universel, éternel et sans cœur des torrents d'étoiles.

Ce sont ces pensées et ces visions que, à partir de 1878, il essaya de fixer dans de « petits poèmes de fantaisie », où il voulait « faire de l'original à tout prix » :

L'histoire, le journal d'un Parisien de 1880, qui souffre, doute et arrive au néant, et cela dans le décor parisien, les couchants, la Seine, les averses, les pavés gras ; ...et cela dans une langue d'artiste fouillée et moderne, sans souci des codes

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques et du grotesque, etc.

Tous les tons et tous les sujets se mélangent. Il y a quelques grandes visions cosmiques, par exemple la mort de la Terre et son convoi funèbre à travers l'Infini. Mais, le plus souvent, le poète écrit de simples « complaintes », sur le mode familier et sarcastique des vraies complaintes populaires, où il « narre ses petites affaires » et se plaint, en vingt façons, que la vie soit « quotidienne » ; en même temps qu'il se plaint, il se blague lui-même avec un humour cocasse. Il fixe par de brèves notes ses méditations sous le regard de « Notre-Dame la Lune », les tristes dimanches vécus en province, les gémissements du vent, les pensées du soir, etc... et toujours revient, en leit-motiv, l'affirmation de l'Inconscient, le désespoir de l'impuissance humaine. Surtout Jules Laforgue dit son besoin d'amour ; « Toujours, mon cœur, ayant ainsi déclamé, En revient à sa complainte : Aimer, être aimé ». Tantôt, peu difficile, il se borne à souhaiter « deux sous de jupe et deux sous de regards et tout ce qui s'ensuit » ; tantôt, et le plus souvent, il rêve de pures jeunes filles et d'heureuse union... Brusquement, il se souvient de Schopenhauer ; il se sent un « brave mâle » devant « l'Éternel féminin », et la Dame de son rêve cesse de minauder ; elle se révèle comme un agent subalterne de l'Inconscient :

Si mon air vous dit quelque chose,
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne le fais pas à la pose,
Je suis la Femme : on me connaît...

Vous n'êtes que de braves mâles,
Je suis l'Éternel Féminin.

Sincérité angoissée et ironie, philosophie et gaminerie, grandes images et propos d'argot, c'est de ces contrastes

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

perpétuels qu'est faite la poésie de Jules Laforgue. Ses *Moralités légendaires*, où il modernise drôlement de belles histoires d'autrefois, sont le triomphe de cette manière. La langue, le style et le rythme se sont mis à l'unisson ; le poète tâche de se créer de nouveaux moyens d'expression, en forgeant de nombreux mots, très pittoresques, et en disloquant la phrase de la langue littéraire, trop logique ; il multiplie, par procédé, les comparaisons les plus inattendues. Peu à peu, aussi, il se libère des formes rythmiques traditionnelles : assez exactement parnassien, au début, il adopte, dans les *Complaintes*, une métrique fantaisiste, bouleverse les coupes, s'amuse avec l'*e* muet, multiplie les hiatus, rime « à la diable ». Bientôt cela ne lui suffit plus ; en 1886, il inaugure le vers libre, et récrit même, sous cette forme, quelques poésies qu'il avait rimées. Sa langue et sa prosodie deviennent un modèle qu'imitent les Décadents.

**4. Le symbolisme. Les écoles et les revues.** — Au moment où Jules Laforgue meurt (1888), le mot Décadent et les idées qu'il enferme sont devenus insuffisants pour traduire les ambitions poétiques, très accrues, de la nouvelle génération ; depuis deux ans déjà, on connaît le mot *Symbolisme* et on en use.

Les symbolistes furent des théoriciens plus exigeants et plus heureux que les Décadents ; ils étaient plus cultivés, en général, moins désireux avant tout d'effarer ; ils ne prirent pas obstinément quelques moyens pour le but, ainsi qu'avaient fait la plupart des Décadents. Leur définition du symbole, comme tendance essentielle de la poésie moderne depuis Baudelaire, s'imposa vite ; elle était très compréhensive : c'est la seule étiquette qui ait survécu, de toutes celles qui furent alors essayées. Le nouveau mot eut pour parrain Moréas ; il le vulgarisa « comme la seule (dénomination) capable de désigner

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art ». Le succès de ce mot signifie nettement que le prestige de Mallarmé l'emporte sur celui de Verlaine, que prônaient les Décadents ; les symbolistes ne l'apprécièrent guère que comme un adroit libérateur du vers.

Un manifeste de Moréas, dans le *Figaro* (18 septembre 1886), définit le symbolisme et marqua moins son intention de détruire que son désir de créer ; sa définition est fort abstraite : elle insiste sur la volonté, très mallarméenne, de faire disparaître la réalité devant l'Idée.

Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

Le manifeste est moins précis sur les questions de forme ; aussi bien n'est-il pas question, en 1886, de vers libre ; et les jeunes poètes sont mal dégagés encore des habitudes de rimer qu'ils ont prises en imitant les modèles parnassiens, par quoi ils ont commencé, faute de mieux. Moréas ne parle que de libertés et de mélange de styles :

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, trope hardi et multiforme ; enfin la bonne langue, — instaurée et modernisée, — la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux...

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le Rythme : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres impairs.

Et Moréas termine en se réclamant de Th. de Banville; aussi bien n'est-il pas très loin du Parnasse, puisque, au fond, c'est la métrique verlainienne qu'il propose d'accorder à des thèmes mallarméens.

Intelligence et Symbole, d'abord ; Musique ensuite : tel est le nouveau Credo. A peine est-il formulé et claironné par la presse qu'il se trouve remplir le rôle habituel de cette sorte de manifestes : il fait apparaître les dissidences. Moréas semble à quelques-uns ne pas faire suffisamment place aux soucis musicaux de la poésie nouvelle ; un schisme se révèle. René Ghil (1), en 1886, décide de devenir chef d'école, à côté, ou plutôt en face de Moréas : il fonde l'école *symbolique et harmoniste* ; bientôt, pour mieux faire apparaître sa dissidence, il efface le mot symboliste, et appelle son école *évolutive-instrumentiste*. « Évolutive » : cela résume la philosophie scientifique de Ghil ; « instrumentiste » : cela désigne sa théorie de « l'instrumentation verbale ». Cette doctrine, bien oubliée aujourd'hui, encore que son inventeur n'ait perdu aucune occasion de la rappeler, a eu beaucoup de prestige en son temps ; quelques revues s'attachèrent à la défendre ; et plusieurs, parmi les poètes symbolistes, vinrent faire comme un stage dans l'atelier de René Ghil.

Cette doctrine n'est que le plein développement des idées de Rimbaud, transformées et développées par la connaissance des recherches récentes de la physique sur les sons musicaux et la parole humaine. Il s'agissait de dépouiller à peu près complètement les mots de leur

(1) Voir page 161 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

puissance d'exprimer de pures idées ; ils étaient avant tout des notes sonores, la traduction de sensations auditives auxquelles correspondent des sensations colorées ; écrire un mot, c'est émettre des sons et étaler des couleurs ; le pouvoir de suggestion sensorielle de la poésie peut devenir énorme. Dès 1885, le *Traité du verbe* de Ghil, sans cesse enrichi et retouché ensuite jusqu'en 1904, donna les bases de la nouvelle poésie et de la nouvelle rythmique :

Assimilation aux timbres instrumentaux, à l'aide des valeurs harmoniques, des timbres vocaux groupant autour d'eux les diphtongues et les consonnes adéquatement sériées — coloration des timbres et groupements en un rapprochement des trois éléments — ...rapports de cette Instrumentation verbale avec des séries distinctes de sensations et d'idées.

« Le Poème, ainsi, devient un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul : musique de mots évocateurs, d'images colorées, sans dommage pour les Idées », puisque, au contraire, ce sont les idées et les sensations d'où elles vinrent, qui appellent et régissent les séries timbrales, et leurs nuances propres à les exprimer émotivement. Quant au Rythme, — « tout : attitudes, gestes, sensations et idées se réduisent à lui, qui ressort de la valeur diaprée des timbres ».

Aussitôt la bataille symboliste s'engagea, — mêlée, bien entendu, des symbolistes en lutte les uns contre les autres. Les revues se fondent et disparaissent ; les manifestes s'opposent aux préfaces ; de nombreux noms en *isme* poussent et meurent ; les cafés littéraires sont trépidants de bruits de bataille. Mais bientôt Moréas se lasse de pourfendre Ghil ; à vrai dire, il est las du symbolisme aussi, encore qu'il l'ait tenu sur les fonts baptismaux et qu'en son nom, il ait renoncé aux pompes et aux œuvres de la poésie romantique, parnassienne et classique. Peut-être est-il effaré devant les œuvres inquiétantes qu'ont suscitées son symbolisme et l'Instrumentisme de Ghil ; le vers libre, déjà bien vulgarisé, déchaîne un vrai torrent de poésie, douteuse souvent. Il faut une

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nouvelle école et un nouveau manifeste ; voilà cinq ans d'ailleurs qu'on n'a pas touché vraiment aux formules maîtresses : elles sont périmées.

Le 14 septembre 1891, Moréas fait paraître dans le *Figaro* le manifeste de l'École romane.

La renaissance romane, va bientôt affirmer Ernest Raynaud, est le retour, dans la pensée comme dans le style, à l'équilibre et à l'harmonie... On comprendra combien, après les mille excès du décadisme et du symbolisme, elle était aujourd'hui devenue nécessaire... Il fallait réagir contre cette barbarie de style, cet effondrement de la pensée, ce pessimisme dissolvant et stérile.

Moréas donne alors comme modèles aux poètes la Pléiade et les poètes antérieurs à la Pléiade ; il prêche l'archaïsme des sujets, des pensées et de la forme. Bientôt, il se réclamera des classiques, tout simplement. Pour lui, le symbolisme, dès 1891, est une doctrine morte ; il n'est pas seul à penser ainsi ; et si l'on se donnait la peine d'enregistrer les manifestes les plus intéressants qui suivirent, on compterait plus d'abandons, francs ou dissimulés, du symbolisme que de franches adhésions.

Toute cette activité théorique s'explique en partie par un fait caractéristique de la période symboliste : à la multiplication des écoles correspond la multiplicité des revues. A aucune époque de notre histoire littéraire on n'en vit tant fleurir et disparaître ; les bibliographes ont beau en compter des centaines, ils ne peuvent arriver à des recensements complets. Une histoire sommaire de ces revues serait une histoire bien pittoresque du symbolisme. On ferait paraître d'abord les revues parnassiennes accueillantes aux jeunes poètes : la *Renaissance* (1872), la *Revue du monde nouveau* (1874), la *République des Lettres* (1875), *Paris moderne* (1881). Puis s'ouvrirait la période décadente avec le *Chat noir* (1882), la *Nouvelle rive gauche* (1882), qui devient *Lutèce* en 1883 ; la *Revue*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*indépendante* (1884), les *Taches d'encre* de Barrès (1884), le *Scapin* (1885), la *Revue wagnérienne* (1885), la Pléiade (1886), le *Décadent* (1886), la *Décadence* (1886), la *Vogue* enfin (1886), qui révèle Jules Laforgue, et, malgré des disparitions, arrive à tenir jusqu'à la fin du siècle.

Le symbolisme voit naître de nouvelles revues : le *Symbolisme*, fondé par G. Kahn et Moréas (1886), les *Écrits pour l'art* (1887), journal de Ghil ; la *Plume* (1889), qui, avec ses soirées, ses enquêtes, ses plébiscites, est une manière de journal officiel des jeunes, fort sensible aux sautes de l'opinion poétique, mais fidèle aux passions essentielles du symbolisme, les littéraires comme les sociales ; le *Mercure de France* (1889), assez peu symboliste, au début, mais qui le devient très nettement vers 1895 et qui sera la revue de l'école pendant les années de triomphe ; bientôt elle s'annexe une maison d'éditions qui jouera pour les symbolistes le rôle qu'avait joué la maison Lemerre pour les Parnassiens, et qu'avait essayé de jouer, pour les Décadents, le « bibliopole » Vanier. Puis paraissent les *Entretiens politiques et littéraires* (1890), l'*Ermitage* (1890), la *Revue blanche* (1891)... Ce sont là les plus notables parmi les innombrables revues des années de bataille ; tous les poètes symbolistes qui comptent y ont collaboré, donnant des vers, des articles de critique, des manifestes, des ripostes. Elles seules permettent qu'on trouve un chemin dans le labyrinthe de l'époque. De tous côtés semblent s'ouvrir des routes, qui s'arrêtent brusquement, ne conduisent nulle part ; mais cette complication n'est qu'apparente ; les vraies doctrines sont peu nombreuses et assez simples.

**5. Le vers libre.** — Pendant ces quatre ou cinq années où l'aurore symboliste s'illumine peu à peu, quelque chose de tout nouveau avait paru et commencé à vivre : le vers libre. Il n'en est point question dans les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grands manifestes symbolistes, soit parce qu'il n'existait pas encore, soit parce qu'on était bien incertain sur sa destinée. Mais la question du vers libre fut, — tout le monde le reconnaît maintenant, — la grande affaire du symbolisme, dès que ses partisans commencèrent à raisonner leurs ambitions. On ne bataille jamais beaucoup sur les sujets, sur les thèmes de la poésie. En 1890, comme en 1820 et en 1860, ils étaient imposés par l'ambiance : on les retrouvait partout, dans l'art, au théâtre, dans le roman ; on ne se prit vraiment à les discuter que lorsque vint la lassitude de les avoir vus trop souvent. Mais, sur les questions de forme, la bataille a toujours été ardente ; il s'agit d'habitudes mentales à changer, de techniques à renouveler. Le vers libre, tel qu'on voulut l'instituer aux environs de 1890, bouleversait toutes les habitudes du public français : la controverse fut ardente, interminable.

On peut, dès aujourd'hui semble-t-il, résumer très simplement la question. La génération précédente s'était contentée du vers romantique et parnassien ; Mallarmé l'avait accepté, tel quel ; Verlaine et Rimbaud avaient eu souci de le libérer. Ils avaient cherché à démolir le prestige de l'alexandrin considéré comme le vers fondamental ; ils avaient multiplié les formes de vers et rendu de la vie aux grands vers impairs qu'on négligeait. Puis ils avaient brisé l'ancienne unité rythmique du vers classique ; plus hardiment que les romantiques, ils avaient bouleversé les coupes, pratiqué l'enjambement, nié la nécessité de la césure à l'hémistiche ; ils avaient simplifié la rime, essayé quelques assonances pour la remplacer ; ils avaient élargi la règle de l'alternance des rimes masculines et féminines en admettant des séquences de rimes du même sexe ; ils avaient admis la rime entre des sons semblables, auxquels l'orthographe seule donne un sexe différent. Tout cela tendait à détruire la régularité

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

du vers, sa seule musique, à lui donner, avec la mobilité, la fluidité, une musique nouvelle, un peu incertaine.

Mais Verlaine s'était arrêté dans cette voie ; il était même revenu sur les déclarations révolutionnaires de son *Art poétique*. On continua l'avance ; on appliqua intégralement les réformes verlainiennes. Le *vers libre* fut le résultat de cette pratique. Il est, en réalité, ce qui subsiste du vers traditionnel, après la suppression de toutes les règles qui le définissaient : un rythme. Mais lequel ? La reconstitution de l'unité rythmique du vers, privé de la rime, des coupes régulières et du nombre régulier des syllabes, fut la grande préoccupation des verslibristes. Ils crurent y être parvenus ; leurs adversaires le nièrent toujours, et le débat n'est pas clos.

Ils cherchèrent l'unité du vers dans l'unité de pensée ou d'image ; mais cela n'était pas de grande importance, car cela ne tendait qu'à justifier l'extrême inégalité des vers. La grande affaire, c'était de définir la musique nouvelle du vers ; et on était fort embarrassé de le faire, puisque, par horreur des vieilles règles, on souhaitait que chaque poète eût son vers, sa musique, qui lui fussent propres.

La création du vers libre heurtait les habitudes de la poésie française depuis le lointain moyen âge. Aussi les symbolistes furent-ils, dans les premiers temps, tout éblouis de leur audace ; et plusieurs se disputèrent l'honneur de l'avoir conçu et inauguré. Quel était le premier ? Rimbaud ? Marie Krysinska ? Jules Laforgue ? Gustave Kahn ? ou le Péruvien Della Rocca de Vergalo ? Y eut-il de sérieuses influences étrangères ? Il semble bien qu'on n'ait connu vraiment Walt Whitman qu'après l'heure des débuts, et que les premiers « vers libres » proprement dits qui aient été publiés, soient ceux de Rimbaud, en 1886. Mais, depuis deux ou trois ans, plusieurs poètes s'essayaient à écrire des vers



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

libres, s'amusaient à en faire la théorie, parlaient entre eux de leurs projets : Ephraïm Mikhaël, Jules Laforgue, Gustave Kahn. Les premiers essais parurent entre 1886 et 1889. Le meilleur théoricien du vers libre fut Gustave Kahn ; il l'a très exactement décrit, défini, et très adroitement défendu, dans la *Revue indépendante*, en 1888, et dans la préface (1897) de sa réédition des *Palais nomades* (1887). Les préfaces, en histoire littéraire, ont de grandes chances d'être tenues, après un demi-siècle de prescription, pour des attestations de paternité.

Le vers libre, tel qu'il apparaît, à travers les œuvres et les théories de l'époque symboliste, fut le terme de l'évolution qui tendait à rendre aux mots, en poésie, toute leur valeur sonore. Le vers français, avec le temps, était devenu une pure sensation visuelle ; la prosodie était pleine de règles bizarres (*e* muet, rimes normandes, interdiction de faire rimer les singuliers et les pluriels, etc.) qui s'expliquaient très bien, autrefois, quand l'orthographe et la prononciation étaient à peu près identiques ; leur divergence avait fait que, de plus en plus, par souci de correction, on écrivait pour les yeux et non pour l'oreille. Le symbolisme, poussant à bout la grande idée baudelairienne de la musique poétique, essaya de rendre aux mots du vers leur valeur sonore, et au vers une ligne musicale créée par l'harmonie des sons. Si on parvenait à recréer cette valeur sonore des signes de l'écriture, qu'importait que les vers fussent grands ou courts, semblables ou inégaux ? pourquoi s'inquiéter de rimes, de césures intérieures ? Cette régularité de longueur et de coupes, cette répétition de sons terminaux étaient le seul moyen que l'on eût, autrefois, de créer l'illusion de la musique. Mais, aujourd'hui, l'allitération, l'assonance, la fluidité de la phrase etendaient le pouvoir d'expression de la poésie. Toute la question du vers libre est là.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Une préoccupation revient sans cesse chez les théoriciens du vers libre : celle de l'*e* muet. Elle est tout accessoire, mais l'importance qu'on lui donna est significative. L'*e* muet n'a pas été toujours muet, et souvent la diction lui rend une certaine valeur ; il correspond, suivant les cas, à un silence, à un demi-ton, quelquefois à un son complet. Au lieu de l'interdire absolument à la césure, de le compter arbitrairement partout ailleurs comme syllabe entière, et de l'apocoper à la rime, on pouvait s'en servir très librement, et suivant la nécessité de la rencontre ; on en faisait ainsi un temps mobile, modifiable au gré de la sensibilité du poète ; il devenait une grande ressource musicale. Et, l'imagination des théoriciens se donnant carrière, il en fut qui affirmèrent les infinis pouvoirs de l'*e* muet, secret suprême de la poésie !

Entre le « vers libéré » et le « vers libre », il n'y avait — en dépit des affirmations passionnées des verslibristes qui tenaient à leur originalité — qu'une différence de degré ; et cela apparaît assez nettement si l'on ignore un moment les théories pour ne considérer que les œuvres : la plupart des poètes ont mélangé alors, en des combinaisons fort souples, le vers qui n'était pas tout à fait libre avec celui qui se disait tout à fait libéré. Bien souvent, d'ailleurs, le vers libre paraît être, chez eux, une manière d'acte de foi, une affirmation rituelle d'indépendance. Il y a grande vraisemblance qu'il ait été, avant tout, comme l'a déclaré un des verslibristes les plus convaincus, Vielé Griffin, « une conquête morale plutôt qu'une simplification prosodique ».

### *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Villiers de l'Isle Adam. — Villiers de l'Isle Adam est né à Saint-Brieuc en 1840 et mort à Paris en 1889. *Premières poésies* (*1856-1858*), 1859 : recueil très romantique. Il collabore aux deux *Parnasse contemporain* et publie *Isis* (1862), *Elën* (drame) (1863), *Morgane* (1866), *Claire Lenoir* (1867),

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

première forme de *Tribulat Bonhomet*. Une longue période de silence presque complet, de trouble, de misère, qui s'étend de 1870 à 1880, fait oublier le poète. Il reparaît vers 1880 et publie ses *Contes cruels* (1883). Huysmans le signale, dans *A rebours* (1884), à l'attention des jeunes. Paraissent ensuite *Akëdysseril* (1886), l'*Amour suprême* (1886), l'*Ève future* (1886), *Tribulat Bonhomet* (1887), *Histoires insolites* (1888), *Nouveaux Contes cruels* (1889), *Chez les passants* (1890, nouv. éd. avec des « pages retrouvées », 1924) ; *L'Évasion* (1891 ; écrit en 1870, joué au Théâtre libre en 1887) ; *Histoires souveraines* (1899), *Les Trois premiers Contes*, éd. Drougard (1931). *Œuvres complètes* (11 vol. 1914-1931) ; Max Daireaux, *Villiers de l'Isle Adam*, 1936 ; J. Bollery, *Biblio-iconographie de V. de l'I. A.*, 1939.

II. Quelques poètes de l'époque décadente. Laurent Tailhade (1854-1919), qui fut fort célèbre dans les milieux de la Décadence et de l'Anarchie : « il fut le plus implacable à lancer ces grandes gaudes d'après souper, ces lotus liturgiques et libidineux, ces sorcelleries, ces voyelles colorées, ces parfums musicaux, autant de joyeuses sortes d'épouffer les grosses dames ». Ses œuvres poétiques ont été réunies dans *Poèmes aristophanesques*, 1904 (qui reproduisent *Au pays du mufle*, 1891 et *A travers les groins*, 1899) et *Poèmes élégiaques*, 1907 (qui reproduisent *Le Jardin des rêves*, 1880 et *Vitraux*, 1891) ; *Correspondance*, 1924 ; *Poésies posthumes*, 1925 ; *Lettres à sa mère*, 1926. — G. Rodenbach (1855-1898), Belge, mais qui fréquenta les cénacles parisiens vers 1880 et mourut à Paris. Ses principaux recueils de poésies sont *Les Tristesses*, 1879 ; la *Jeunesse blanche*, 1886 ; le *Règne du silence*, 1891 ; *Musée de béguines*, 1894 ; les *Vies encloses*, 1896 ; le *Miroir du ciel natal*, 1898. Il a écrit plusieurs romans dont le plus célèbre est *Bruges la morte* (1892 ; on en a tiré un drame, *Le Mirage*, 1901) et fait jouer à la Comédie Française (24 mai 1894) *Le Voile*. Le *Mercure de France* a commencé en 1924 la publication des *Œuvres de G. Rodenbach*. — Sa poésie est fort régulière ; mais il y a exprimé, d'une façon souvent mièvre et banale, maladroite dans l'expression, des sentiments de lassitude teintés des préoccupations de l'époque décadente : son spleen, la tristesse des vieilles villes belges, les canaux solitaires où l'eau mire les rêves et les tristesses, les dimanches où les cloches font songer à la mort, la vie étrange des chambres, le goût du « rêve quotidien », le désir du « sommeil de mourir ». — Ephraim Mikhael (1866-1890), dont les vers ont été recueillis dans *Œuvres, poésie, poèmes en prose*, 1890, écrit en une forme strictement parnassienne ; mais, sous l'influence de Baudelaire et de Verlaine, il exprime des sentiments de neurasthénie très « décadente »

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et se plaît à toute une imagerie symbolique nouvelle ; ses symboles sont d'ailleurs d'une clarté éblouissante.

III. Jules Laforgue. — Jules Laforgue est né à Montevideo le 16 août 1860 ; il passa presque toute sa jeunesse à Tarbes, vint avec sa famille à Paris en 1876, fréquenta les cénacles parisiens vers 1880 et fut, de 1881 à 1886, lecteur de l'Impératrice allemande ; il mourut de la poitrine, à Paris, le 20 août 1887. Il a publié les *Complaintes*, 1885 ; l'*Imitation de N.-D. la Lune* et le *Concile féerique*, 1886. Après sa mort on a recueilli en vol. ses *Moralités légendaires*, 1887 ; ses *Derniers vers*, 1890. Les *Œuvres complètes* de Jules Laforgue ont été publiées par le *Mercure de France* en 1901-1903 (tome I : *Moralités légendaires* ; tome II : *Poésies* : tome III : *Mélanges posthumes*, très incomplet). Une nouvelle édition des inédits, publiés dans diverses revues, a été donnée en 1920 (3 vol. texte inexact souvent et incorrect). On a publié en 1922 *Berlin, la cour et la ville*, recueil de souvenirs sur son séjour d'Allemagne ; et on a commencé, en 1922, à publier une nouvelle édition des *Œuvres complètes*, qui comprend deux volumes de correspondance (*Lettres*, 1925).

A consulter : F. Ruchon, *Jules Laforgue*, 1924.

IV. René Ghil. — René Ghil, né en 1862, mort en 1925. Son œuvre, qui n'est pas achevée, est une combinaison, bien caractéristique, des préoccupations « harmonistes » de l'époque symboliste et des aspirations positivistes et humanitaires de la fin du siècle ; il a voulu unir la langue du mystère et la poésie scientifique et philosophique. Son œuvre, sous sa forme actuelle (elle a été souvent remaniée), comprend *En méthode à l'œuvre* (forme définitive du *Traité du verbe* ; 1re éd. 1885) et les recueils de poésie suivants : *Ire partie. Dire du mieux* : *Le meilleur devenir* (1re éd. 1889) et le *Geste ingénu* (1re éd. 1887), 1905* ; — *Le Vœu de vivre* (1re éd. 1890-1893), 1906-1907 ; l'*Ordre altruiste* (1re éd. 1894-1897), 1909 ; — *IIe partie. Dire des sangs* : *Le pas humain*, 1898 ; le *Toit des hommes*, 1901 ; les *Images du monde*, 1912-1920. Une *IIIe partie* : *Dire de la loi*, était annoncée. *Choix de poésies*, 1928. Quelques ouvrages de vulgarisation sur sa doctrine : *De la poésie scientifique*, 1909 ; la *Tradition de poésie scientifique*, 1920 ; *Les dates et les œuvres*, 1923 ; *Œuvres complètes*, 1938. Ghil a joué un rôle assez considérable, vers 1890, comme chef d'école. Son œuvre, extrêmement obscure, n'est guère lue ni lisible ; R. de Gourmont a constaté, sans parti pris d'hostilité, que ses poèmes, qui veulent tout évoquer, n'évoquent rien du tout.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE IX

## SUR LES CIMES DU SYMBOLISME. VERSLIBRISTES ET MÉLODISTES

---

**1. Les nouveaux thèmes et la nouvelle imagerie symboliste.** — Quand il fut bien avéré que la nouvelle poésie devait être idéaliste, et que « l'Idée » ne devait jamais s'y exprimer directement, mais « sous le voile de légendes symboliques, qui lui donnaient, pensait-on, une valeur universelle, hors de l'espace et du temps » (P. Quillard) ; quand il fut bien établi que le poète ne devait jamais « dire », mais toujours « suggérer », par le moyen d'images et d'analogies, on ne tarda pas à se rendre compte que les ressources anciennes de la poésie française en images et en symboles étaient fort insuffisantes. Les romantiques et les Parnassiens, ces derniers surtout, avaient bien prétendu écrire des œuvres symboliques ; mais ils s'étaient contentés à peu de frais. Les nouveaux venus — et ils furent infiniment nombreux entre 1890 et 1900 — s'ingénièrent à grossir l'imagerie poétique.

Il fallait faire vite. On recourut, naturellement, aux images et aux symboles tout faits qu'offraient les anciennes littératures. L'éducation historique et positiviste du XIX^e^ siècle avait fini par faire admettre aux gens de lettres que, seules, les vieilles civilisations avaient le pouvoir de créer des symboles. Quelques symboles

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grecs pouvaient encore servir, bien que les plus significatifs fussent comme discrédités par l'emploi qu'en avait fait la génération parnassienne ; mais il y en avait dont on avait peu usé, et l'on pouvait renouveler quelque peu les autres. Les sirènes, les chimères étaient fort commodes pour signifier des forces incantatoires, l'appel de la mer, les envols de l'esprit ; les nymphes, les satyres et les faunes pouvaient suggérer le tumulte des désirs, les liens de l'homme avec la nature qui l'enveloppe. Quelques légendes étaient encore possibles aussi : Ariane, angoissée sur son rocher, comme l'âme qui n'arrive pas à prendre son élan vers ce qu'elle souhaite obscurément... ; Omphale, « l'éternel féminin », qui se joue de l'homme... ; Hélène, force créatrice de désirs. Malheureusement, ces symboles avaient été, depuis des siècles, trop exactement réalisés par l'art et par la poésie : il était difficile de les embrumer assez pour qu'ils fussent des « allusions », laissant jouer avec liberté la pensée du lecteur, et non des révélations enveloppées d'une lumière éclatante. Ils plurent surtout aux poètes dont l'éducation avait été très humaniste ou parnassienne, et qui s'affranchissaient mal de certaines habitudes d'esprit trop vraiment gréco-latines.

Par contre, on se précipita vers le moyen âge, français ou européen. Il était d'ailleurs une des toutes dernières révélations de la philologie ; il y eut en France, après 1870, une vraie renaissance des études romanes, inspirée par les savants allemands ; et l'on vulgarisa, en peu d'années, une grande quantité de thèmes, d'allégories, de légendes, qui eurent le charme de la nouveauté. Le moyen âge avait eu la passion de l'allégorie ; il avait usé d'un art bien souvent maladroit dans ses abstractions et dans ses images ; il leur laissait une délicieuse incertitude ; il suffisait de faire plus moyen âge que nature !

Les fées et les magiciens se répandirent en troupe

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dans les recueils de poèmes et dans les pièces de théâtre. Merlin et Viviane menèrent la sarabande, entraînant à leur suite le cortège fantomatique des sorciers, des mages, des nains, des géants, des gnomes, des elfes et des bêtes méchantes qui sont à leur service ; tout ce monde vint à nouveau hanter des châteaux magiques, des forêts enchantées, des îles lointaines et miraculeuses. Sur leurs pas s'avancèrent de nombreuses princesses aux longs cheveux dorés ; leurs pages ; leurs beaux doux amis, des jeunes rois qui chantaient, en s'accompagnant sur des violes, de chastes vers de cours d'amour. Les princesses s'appelaient de noms que l'on ne savait plus : Yseut, Aglavaine, Sélysette, Mélisande... Il y en avait qui habitaient un Orient très lointain, voisin de celui des *Mille et une nuits*. La Sainte Vierge et les belles martyres du calendrier hagiographique se tenaient, debout sur leurs nimbes, au-dessus de cette foule humaine remplie de simplicité et de foi ; des vierges aux mains diaphanes serraient leur missel contre leurs poitrines et écoutaient les propos de pèlerins prophétiques. Jamais on ne voyait apparaître l'image de l'impudique Vénus : on se mourait d'amour et de foi, mais c'était des élans de l'âme qui méprisait les soucis charnels.

On aima aussi quelques chansons populaires de la vieille France, encore qu'elles fussent parfois d'inspiration un peu bien gaillarde et familière ; elles pouvaient aider à créer le charme des choses très vieilles et très simples. Les légendes du Nord, que le moyen âge avait connues, et auxquelles avait commencé à s'intéresser le Parnasse, durent leur succès, qui fut considérable, au triomphe de la musique wagnérienne : Siegfried, Lohengrin, Tristan et Yseut, les Walkyries, le paradis guerrier... On alla chercher de nouvelles aventures dans l'*Edda* et les *Niebelungen* : Wieland le forgeron, les femmes-cygnes, qui aiment un temps les héros, les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

anneaux magiques ; et le sens de ces histoires était suffisamment incertain pour qu'on pût prétendre y enfermer des pensées fortes et subtiles.

Chaque poète chercha, en outre, à avoir son imagerie propre, à créer son paysage de rêve intérieur ; mais quelques tableaux reviennent toujours et chez tous, car ils convenaient aux sentiments de tristesse et de lassitude dont l'expression fut de rigueur, comme l'avait été, aux temps du Parnasse, celle de l'énergie et du dédain : les vieux parcs abandonnés, ... les villes mortes, ... les brouillards, ... les paysages de neige, ... les fontaines murmurantes,... les miroirs d'eau recouverts de feuilles mortes,... les aurores et les crépuscules,... les clairs de lune. Il n'y avait pas de raisons, d'ailleurs, pour qu'on limitât ces choix : tout — et même les objets les plus humbles — contient des symboles en puissance. Mallarmé l'avait dit et montré : il eut bien des imitateurs. Les animaux familiers, les murs d'une maison, les meubles d'une chambre, les bocaux d'une pharmacie, le pain que nous mangeons, le vin que nous buvons peuvent se muer en des symboles parleurs ; nos pensées, nos rêves mêmes peuvent devenir des Idées vivantes. La forêt des « correspondances » symboliques qu'avait entrevue Baudelaire se révéla sans limites ; pendant des années, il lui fut donné de s'accroître infiniment devant les pas des poètes qui pénétraient en elle. Souvent, elle se fit assez dense et assez obscure pour que l'humble lecteur, s'il n'avait point la prudence du Petit Poucet, risquât de s'y égarer tout à fait.

2. **Gustave Kahn.** — Un des recueils de vers de G. Kahn (1) a pour titre « Le livre d'images » : il est, en effet, plein d'images et des images familières aux poètes symbolistes ; dans ses autres recueils coule aussi, sans

(1) Voir page 172 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tarir, un flot d'images, antiques, médiévales ou exotiques, qui apparaissent et s'effacent si vite qu'il n'est pas toujours aisé de les fixer pour entrevoir l'Idée, dont elles ne veulent être que les substituts. Le poète affirme que toutes ces images ne sont là que pour introduire à une philosophie ; mais leur suavité est telle qu'on ne s'aperçoit pas tout de suite que G. Kahn pense au rebours de presque tous les poètes de l'époque symboliste : il est rationaliste, matérialiste. Son sensualisme est très favorable à sa poésie d'images ; le monde et sa pensée sur le monde lui arrivent par flux de sensations : il tâche que son vers garde l'empreinte de tous ces contacts rapides de sa sensibilité avec la nature extérieure.

Ses recueils — les *Palais nomades* du moins — offrent l'apparence d'une construction très logique. Au départ, une grande donnée, de caractère philosophique, métaphysique : il s'agit évidemment de désirs, de joies et de tristesses d'amour, mais hissés à une telle hauteur que ce ne sont plus que des démarches de la pure intelligence. Les différentes parties du poème, les unes en prose rythmée, les autres en strophes plus ou moins lyriques, marquent les étapes de cette vie intérieure. Le reflet du sentiment n'a plus rien d'individuel : aucun soupçon de confidence. Le *Finale*, car ce poème est ordonné comme une grande composition musicale, est un regard désespéré sur l'Homme, qui « laisse aller le vivre à la dérive », une manière de synthèse d'idées sur les conditions fondamentales de la vie humaine.

Ce ne sont ni ces images, malgré leur luxe, ni ces idées, malgré leur grand air, qui ont assuré la gloire de G. Kahn : il a été l'orgueil de l'époque symboliste parce qu'on le considéra comme le créateur d'une nouvelle langue de la poésie : le vers libre, la strophe libre. « Construire, disait de lui Mallarmé, en 1896, un vers éloigné autant du moule constant que de la prose, irréductible

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à l'un des deux, viable, quel extraordinaire honneur dans l'histoire d'une langue et de la poésie ! ». Remy de Gourmont, plus réservé, se tait sur la valeur de la réalisation, mais il ne fait pas difficulté de reconnaître que G. Kahn fut, « tant que dura la ferveur, le théoricien le plus écouté sinon le plus suivi ». La préface de la réédition des « Premiers poèmes » (1897) détaille la conception nouvelle du vers et de la strophe libres, agrégats d'unités rythmiques, apparentées par des allitérations et des assonances, marquées d'un fort « accent d'impulsion », expression de la musique intérieure du poète, et, par suite, si personnels que chaque poète crée son vers.

On ne lit plus guère G. Kahn aujourd'hui, parce qu'il fut trop ambitieux ; sa musique, même il y a trente ans, ne plaisait point à toutes les oreilles : on lui reprochait de « ne point chanter », de n'avoir point de rythme ; on jugeait ses vers exagérément obscurs ; et pourtant les recueils qui ont suivi les *Palais nomades* marquent une volonté vraie d'être plus simple, plus clair. Aujourd'hui, les manières de penser et de dire de l'époque symboliste étant à peu près périmées, la lecture suivie de l'œuvre de G. Kahn donne l'impression qu'on tente un véritable voyage de découvertes : il ne faut pas compter les fatigues et les déceptions.

**3. Vielé Griffin et Stuart Merrill.** — Vielé Griffin (1) et Stuart Merrill (2) sont tous deux des verslibristes ; ils furent, pour commencer, des disciples de R. Ghil. Tous deux aussi, ils ont semé d'innombrables images au long de leurs poèmes. Moins ambitieux que G. Kahn, moins novateurs, ils ont montré une grâce souvent bien séduisante. Vielé Griffin a pourtant eu, comme Kahn, des soucis de théoricien, et il a prodigué dans les diverses revues de l'époque symboliste les

(1-2) Voir pages 172 et 173 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

formules de son art poétique. Cet art poétique, ramené à ses principes essentiels, est très simple : il peut se réduire aux simples mots que le poète inscrivit, en 1889, en tête d'un de ses recueils de vers : « Le vers est libre » ; il doit se conformer au rythme intérieur que chacun porte en soi.

Vielé Griffin avait écrit d'abord des vers très parnassiens ; peu à peu, il les assouplit et les brisa ; il en vint à un vers libre assez prudent ; il use sobrement de l'allitération ; il ne cherche point à heurter les anciennes habitudes métriques par des inégalités de vers durement contrastées ; il craint les trop longs membres rythmiques et semble admettre que la mesure de l'alexandrin est une mesure-limite ; ses strophes sont assez libres, elles aussi, mais rarement bigarrées ; elles se plient aux retours réguliers des mêmes rythmes ; elles admettent de fortes mesures dominantes. Comme la rime est le plus souvent respectée ou remplacée par des assonances voisines de la rime, l'effet réalisé finalement est, en réalité, intermédiaire entre celui du vers libre et celui de la strophe régulière. Peut-être est-ce à cause de cette discrétion que Remy de Gourmont a dit de Vielé Griffin qu'il était « le maître du vers libre ».

Ce rythme poétique très souple, Vielé Griffin l'a employé à des mélodies sur les émotions qui chantaient en lui : de bien douces émotions, des « chansons légères... comme un parfum de lis », des sensations rustiques, des tintements de refrains populaires :

> Je chante en mon âme des choses folles,
> Comme les vierges et comme les joies,
> Et j'ai trouvé de si douces paroles,
> Oh ! si douces qu'il faut bien que tu les croies.

Il conçut quelques poèmes de plus grande envergure, où, sur des légendes grecques ou scandinaves, il broda une dentelle de variations symboliques : *Phocas le jar-*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*dinier*, les *Noces d'Atalante*, la *Sagesse d'Ulysse*, *Swanhilde*, la *Légende ailée de Wieland le forgeron*... Le symbole est presque toujours lumineux et dûment expliqué. La légende chrétienne lui fournissait l'histoire de Phocas, un riche jardinier de Sinope, qui fut mis à mort sous Dioclétien ; il fit de Phocas un délicieux indécis, fort peu chrétien, et qui voudrait vivre, aimer, mais qui n'arrive point à se libérer de la tradition chrétienne dans laquelle il a été élevé ; après une nuit d'incertitude, sans foi, mais sans trop de regrets, il accepte le martyre. A l'*Edda* Vielé Griffin demande le sujet de *Wieland le forgeron* : Wieland a l'âme belle et pleine de rêve ; il est aimé d'une fille-cygne, et, dès ce jour, il renonce à forger des épées ; à l'œuvre de mort il préfère les œuvres de beauté et sculpte un diadème d'or ; malheureux, torturé, il ne quitte point son rêve ; ce rêve est plus fort que l'Art, plus fort que l'Amour ; c'est une volonté de perfection, « une force sans but que d'être mieux soi-même » ; Wieland mérite l'assomption qui, à la fin du poème, le hausse jusqu'au paradis. Les autres légendes qu'a contées Vielé Griffin disent, ainsi, quelques-unes de ses fois. Sa vision du monde est infiniment optimiste.

Stuart Merrill fut plus incertain dans son art ; et ses recueils successifs le montrent très sensible aux influences dominantes du moment. D'abord parnassien, il écrit, à la manière du Verlaine des *Fêtes galantes*, de jolies pièces, presque tout à fait régulières, où il évoque des images du passé et dessine de gracieuses arabesques de vers. L'influence de R. Ghil le pousse à devenir « instrumentiste » et mélodiste ; il donne fort dans l'allitération, tout en conservant un rythme assez classique ; il s'essaie, un moment, à des sonorités éclatantes, comme les aimait l'auteur du *Traité du verbe* ; mais il revient vite à une note plus familière ; il se veut très simple, très pur !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Mon âme est pleine de cloches,
Mon âme est pleine d'oiseaux !...
Mon âme est pleine d'églises,
Mon âme est pleine de fleurs !...
Mon âme est pleine d'archanges,
Mon âme est pleine d'essors !...
Mon âme est pleine de joies,
Mon âme est pleine de dieux !

Sons, parfums, méditations philosophiques, idées et sensations, — tout cela, il voudrait que la musique de ses poèmes pût le suggérer ; aussi deviennent-ils peu à peu de forme moins traditionnelle. Stuart Merrill accepte les longs vers, mais les rassemble en des séquences, de façon à recréer un rythme régulier, que marquent des rimes assez exactes. Jusqu'au bout, il se montre un verslibriste fort sage, et ne se permet que les audaces strictement nécessaires pour faire bruire les mots selon la musique très simple qui lui plaisait (1).

**4. Paul Fort.** — Dix ans après G. Kahn, on fit bruit de l'invention d'une nouvelle langue poétique : c'était, et ce devait rester longtemps encore une grande tentation pour les poètes. En 1897, Paul Fort (2) produisit des « ballades françaises » qui n'étaient écrites ni en vers libres ni en vers traditionnels. Cela fut de grand effet.

Comme beaucoup de poètes, ses aînés et ses contemporains, Paul Fort avait donné grande attention aux chansons populaires, « le vrai trésor spirituel d'une nation » ; il avait souhaité d'être un poète « national » et de trouver un rythme qui eût la souplesse, l'aisance et la simplicité des belles chansons d'autrefois.

J'ai cherché, écrivait-il en 1898, un style pouvant passer, au gré de l'émotion, de la prose au vers et du vers à la prose : la prose rythmée faisant la transition. Le vers suit les élisions

(1) Voir page 173 : Quelques autres poètes du vers libre.
(2) Voir page 174 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

naturelles du langage. Il se présente comme prose, toute gêne d'élision disparaissant sous cette forme. La prose, la prose rythmée, le vers ne sont plus qu'un seul instrument gradué.

Et quelques années après, en 1903, pour répondre à des critiques, il affirma, dans une manière d'Art poétique, « la supériorité du rythme sur l'artifice de la prosodie » :

On sait que je « sacrifie » mes livres « à la cause » de cette vérité, qui, si nous la voyions enfin reconnue, devrait concourir à bien alléger notre *métier* de poète, apporterait plus de liberté, bien plus de souplesse et permettrait infiniment plus de fantaisie dans les formes traditionnelles du langage poétique français, qui s'en trouverait rajeuni. Ainsi le poète, alors, en serait moins entraîné à *penser en beaux vers* : l'expression de sa pensée se traduirait de suite en *belles strophes musicales*, ce qui est le propre, à mon avis, de la véritable poésie.

Ces mots disent très exactement ce que Paul Fort a voulu faire, et ce qu'est son vers ou plutôt ce qu'est sa strophe. Les vers sont assez réguliers, rimés et rythmés, le plus souvent, suivant les règles traditionnelles ; mais aucun artifice typographique ne signale leur début ou leur fin. Pour compter la mesure du vers, le poète suit les habitudes de la prononciation courante, qui élide beaucoup de sons. Les stances ont, dès lors, l'apparence modeste de la prose ; la rime et les longueurs de vers, dérobées au regard, ne sont plus qu'un élément musical parmi bien d'autres. Suivant les moments, cette prose rythmée se tend ou se détend vers la prose ou le vers, se mettant tout naturellement d'accord avec le mouvement de la pensée du poète.

Cet instrument poétique est très aisément maniable : il permet au poète de « chanter ». Paul Fort chante, intarissablement ; il veut être, non pas un écrivain, mais « le poète qui chante » :

J'écris des mots pour le plaisir et je les chante... Rien n'est beau, voire, comme un chant naturel.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ce chant se promène sur tout : il dit les beautés de la nature, les paysages de France, tous les jeux de couleurs dans le ciel et sur la terre, toutes les scènes de la campagne et des villes, celles d'aujourd'hui, celles d'autrefois ; il ressaisit les vieilles histoires du passé national, il ne dédaigne pas les légendes de la mythologie ; il dit les émois d'amour du poète, les petites mésaventures de sa vie, les histoires des autres... Tout devient chanson et image :

Je suis voyant jusqu'à la frénésie. Nul n'a de meilleur œil pour surprendre le monde comme il est et n'est pas. Mes visions abondent. J'aime à les préciser, malgré que vagabondes... Voir et savoir, hélas ! auront perdu ma vie.

En vingt-cinq ans, près de trente volumes de *Ballades françaises*, c'est-à-dire de chansons et d'images ! « Personne, dit Maeterlinck, dans une préface admirative, ne peut se vanter de les avoir lus jusqu'au bout ». P. Fort s'est résigné à publier lui-même une anthologie de ses œuvres.

### *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Gustave Kahn. — Gustave Kahn (1859-1936) a joué un grand rôle dans le symbolisme naissant, comme directeur de la *Vogue* (1886) ; il révéla Jules Laforgue et Rimbaud ; il fut aussi fondateur du *Symboliste* (1886). Ses premiers recueils de vers (*Palais nomades*, 1887 ; *Chansons d'amant*, 1895 ; *Domaine de fée*, 1895) ont été réédités dans *Premiers poèmes*, 1897, avec une préface sur le vers libre. Ses autres recueils de vers sont : *La pluie et le beau temps*, 1895 ; *Limbes de lumière*, 1895 ; le *Livre d'images*, 1897 ; *Odes de la raison*, 1902. Il a publié aussi plusieurs romans et quelques livres de critique.

II. Vielé Griffin. — Vielé Griffin (1864-1937). Américain ; il vint en France tout jeune et s'y fixa ; il s'estimait de culture uniquement française. Il prit une part active, comme critique et comme théoricien, à la mêlée symboliste, et définit sa propre tendance et la poétique nouvelle dans un très grand nombre d'articles de revue. Ses principaux recueils de vers

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sont *Poèmes et poésies* (1885-1893), 1895, qui reproduisent, avec des modifications et des suppressions considérables, ses premiers recueils (1886-1892) ; la *Clarté de vie* (1893-1896), 1897 ; *Phocas le jardinier*, 1898, qui contient, outre *Phocas*, une réimpression d'*Ancœus*, 1888 et de *Swanhilde*, 1893 ; *Plus loin*, 1906, qui a reproduit la *Partenza*, 1899 et l'*Amour sacré*, 1903 ; la *Légende ailée de Wieland le forgeron*, 1900 ; *La Lumière de Grèce*, 1912 ; *Voix d'Ionie*, 1914 ; *Le Domaine royal*, 1923 ; *Couronne offerte à la Muse romaine*, 1923 ; *Le livre des reines*, 1929 ; *Œuvres*, éd. complète, 1924 et suiv., etc. I. DE COURS, *Vielé-Griffin, sa vie et son œuvre*, 1930.

III. STUART MERRILL. — Stuart Merrill (1863-1915) était aussi un Américain ; mais il vint en France à deux ans ; il y mourut. Il était « du côté maternel de descendance française » et se disait « fort embarrassé d'écrire correctement en une autre langue que la française ». Ses *Poèmes* (1887-1897), 1897, ont reproduit les *Gammes*, 1887, les *Fastes*, 1891 et les *Petits poèmes d'automne*, 1895. Autres recueils de Stuart Merrill : les *Quatre saisons*, 1900 et *Une voix dans la foule*, 1909 ; *Prose et vers, œuvres posthumes*, 1925.

A consulter : M.-L. HENRY, *Stuart Merrill*, 1927.

IV. QUELQUES AUTRES POÈTES DU VERS LIBRE. — SAINT POL ROUX (Paul Roux, né en 1861), « un des plus féconds et des plus étonnants inventeurs d'images et de métaphores » (Remy de Gourmont), auteur de *Lazare*, 1886 ; le *Bouc émissaire*, 1886 ; *La rose et les épines du chemin* (1885-1900), 1901 ; *De la colombe au corbeau par le paon* (1885-1904), 1904 ; les *Féeries intérieures* (1885-1906), 1907 ; *Anciennetés*, 1903 ; et de quelques œuvres dramatiques. — ANDRÉ FONTAINAS (né en 1865), qui fut très influencé par Mallarmé, auteur du *Sang des fleurs*, 1889 ; *Crépuscules*, 1897 (qui a réuni les *Vergers illusoires*, 1892 ; *Nuits d'épiphanies*, 1894 ; les *Estuaires d'ombre*, 1895) ; la *Nef désemparée*, 1908 (qui reproduit aussi le *Jardin des îles claires*, 1901) ; et de quelques romans et livres de critique. — ADOLPHE RETTÉ (1863-1930), qui se signala dans la bataille symboliste et le mouvement anarchiste : *Œuvres complètes. Poésie* (1887-1892), 1898 ; *Poésies* (1897-1906), 1907 ; quelques autres recueils depuis. — REMY DE GOURMONT (1858-1915), qui fut surtout un critique, mais donna quelque temps dans le « poème symboliste » : le *Pèlerin du silence*, 1896 ; *Lilith*, 1901 ; *Divertissements*, 1914, (ont reproduit des œuvres plus anciennes). — CAMILLE MAUCLAIR (né en 1872), auteur de *Sonatines d'automne*, 1894 ; de *Le sang parle*, 1904, etc. —



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

HENRY BATAILLE (1872-1922), auteur du *Beau voyage*, 1904 (avec la *Chapelle blanche*), éd. déf. 1916 ; la *Divine Tragédie*, 1917 ; la *Quadrature de l'amour*, 1920.

POÈTES BELGES : Verhaeren et Maeterlinck, dont il sera parlé plus loin (chapitres X et XI) ; — ALBERT MOCKEL (né en 1866) fonda en 1886, à Liège, la *Wallonie*, revue qui eut un rôle actif. Il a publié : *Poèmes minuscules*, 1886 ; l'*Essor du rêve*, 1887 ; *Chantefable un peu naïve*, 1891 ; *Clartés*, 1902 ; la *Flamme immortelle*, 1924. — GRÉGOIRE LE ROY (né en 1862), auteur de la *Chanson du pauvre*, 1907 (avec réimpression de vers plus anciens) ; la *Couronne des soirs*, 1911. — CHARLES VAN LERBERGHE (1861-1907), auteur d'*Entrevisions*, 1898, et de la *Chanson d'Ève*, 1904 (*Lettres*, 1925). — MAX ELSKAMP (1862-1932), auteur de la *Louange de la vie*, 1898 (réimpression de recueils parus depuis 1892) ; *Enluminures*, 1898 ; *La chanson désabusée* ; *La chanson de la rue St Paul*, 1923 ; *Délectations moroses*, 1924, etc.

V. PAUL FORT. — Paul Fort (né en 1872) fonda en janvier 1890 le Théâtre d'Art, qui permit aux poètes de la nouvelle école de commencer à se produire au théâtre (1890-1893) ; en 1905, il créa le recueil *Vers et prose*. A partir de 1897, il publie ses *Ballades françaises* : 1. *Ballades françaises*, 1897 ; 2. *Montagne, forêt, plaine, mer*, 1898 ; 3. *Le roman de Louis XI*, 1898 ; 4. *Les Idylles antiques et les Hymnes*, 1900 ; 5. *L'Amour marin*, 1900 ; 6. *Paris sentimental*, 1902 ; 7. *Les Hymnes de feu* ; 8. *Coxcomb ou l'homme tout nu tombé du Paradis*, 1906 ; 9. *Ile de France*, 1908 ; 10. *Mortcerf*, 1909 ; 11. *La Tristesse de l'homme*, 1910 ; 12. *L'Aventure éternelle*, 1911 ; 13. *Montlhéry la bataille*, 1912 ; 14. *Vivre en Dieu*, 1912 ; 15. *Chansons pour me consoler d'être heureux*, 1913 ; 16. *Les Nocturnes*, 1914 ; 17. *Si Peau d'Ane m'était conté*, 1916 ; 18. *Deux chaumières au pays de l'Yveline*, 1916 ; 19. *Poèmes de France*, 1916 ; 20. *Que j'ai de plaisir d'être Français !* 1917 ; 21. *L'Alouette*, 1917 ; 22. *La Lanterne de Priollet*, 1918 ; 23. *Les Enchanteurs*, 1919 ; 24. *Barbe-Bleue, Jeanne d'Arc et mes amours*, 1919 ; 25. *Chansons à la gauloise*, 1919 ; 26. *Hélène en fleur et Charlemagne*, 1921 ; 27. *Au pays des moulins*, 1921 ; 28. *Louis XI curieux homme*, 1921. Une édition *définitive* des *Ballades françaises* a commencé à paraître en 1922 (nouveaux titres et nouveau classement). Une *Anthologie des Ballades françaises* (1897-1920) a paru en 1921 (appendices bibliographiques et critiques). L'Odéon a joué, en octobre 1924, *Ysabeau de Bavière*, la Com. Fr. : *Les compères du roi Louis* (21 juin 1926), etc.

---

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE X

## LES COTEAUX MODÉRÉS DU SYMBOLISME. RETOURS A LA TRADITION CLASSIQUE

---

**1. Moréas.** — Le succès du symbolisme fut considérable, entre 1890 et 1900, mais il fut loin d'être unanime. De même que, vers 1830, Casimir Delavigne et Béranger avaient autant de lecteurs, pour le moins, que V. Hugo ou bien que Lamartine, de même il y eut, au plus beau temps du vers libre, des poètes et des lecteurs qui restaient attachés à la tradition parnassienne ou même à la vieille tradition romantique. Tous ne furent pas intransigeants dans cet attachement aux images poétiques et aux formes rythmiques du passé. Beaucoup, et parmi eux ceux qui comptent vraiment, se laissèrent gagner, au moins un temps, par l'ardeur des modernes réformateurs.

Il était bien difficile à un jeune poète qui fréquentait les autres « jeunes » de n'être pas entraîné par les discussions de cénacle et de café littéraire. Les écoles pullulaient ; il était bien malaisé de n'être pas embrigadé, au moins quelques semaines, dans l'une d'elles ; et il en était de plus modérées que les autres. Ces écoles avaient, en général, une revue, éphémère comme elles ; et c'était là seulement qu'un jeune poète estimait pouvoir se produire convenablement devant l'audience de ceux qui

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

étaient de son âge : quelle tentation ! S'il arrivait de sa province ou bien de l'étranger, par fausse honte, il était plus vite encore saisi par la contagion de la mode ; il rougissait d'habitudes, pourtant devenues bien chères déjà ; son libre jugement était pour quelque temps brouillé, et il donnait, d'enthousiasme, des adhésions dont il devait être fort étonné quelques mois après. Il osait alors des concessions : il s'essayait sur les thèmes du jour ; il déplaçait légèrement ses coupes ; il dédorait un peu ses rimes ; on l'applaudissait flatteusement ; il finissait par commetttre de timides vers libres. Mais, déjà, la mode était moins forte ; les vraies habitudes et les vrais goûts du poète n'avaient été nullement entamés; il avait au contraire pris conscience de son originalité et de ses préférences intimes d'art ; il sentait le ridicule des exagérations qu'il avait frôlées. Alors commençait un « retour », retour vers le Parnasse, retour vers le romantisme ; si son éducation de jeunesse et ses goûts y prêtaient, il pouvait même être entraîné vers un idéal bien plus ancien, et, par fatigue des outrances symbolistes, revenir jusqu'aux modèles de l'âge classique.

C'est, du moins, l'histoire de Moréas (1). Il joua un rôle important dans la bataille symboliste, il fonda plusieurs écoles successives. Mais, à distance, et si l'on s'en tient à ses recueils de vers, en négligeant la lecture des manifestes et les anecdotes de l'histoire littéraire, on est précisément frappé par ce que son œuvre a de peu symboliste : volontiers, en l'absence de précisions chronologiques, on imaginerait que Moréas a vécu avant ou après la période symboliste ; et l'on tiendrait pour des pastiches moqueurs les quelques pages qui, dans son œuvre, portent la marque des environs de l'année 1890.

Il était Grec de naissance, mais sa première éducation avait été toute française. Notamment, il avait lu très

(1) Voir page 195 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

jeune nos poètes de la Renaissance, de l'époque classique, du Romantisme ; à dix ans, il formait le rêve d'être un « poète français », et un poète comme ceux dont il avait les œuvres en mains. Il y eut là, bien vraisemblablement, une influence essentielle. Ces vieilles œuvres, entourées de tout le prestige de leur révélation, à l'étranger et dès l'enfance, lui imposèrent des manières de penser, des images, des rythmes, au pouvoir desquels il ne pourrait se dérober que pour peu de temps, et par un effort très factice de la volonté ; vite il devait retourner aux modèles si longtemps admirés. Pour un observateur indifférent ou peu sympathique, la plus grande partie de l'œuvre de Moréas donne l'impression d'une galerie de pastiches des poètes français du quinzième, du seizième et du dix-septième siècle.

Mais, à vingt-cinq ans, il vivait à Paris ; et les cafés littéraires étaient décadents. On libérait alors le vers ; on désarticulait la phrase, on bouleversait le vocabulaire ; on était neurasthénique, pessimiste et anarchiste. Moréas, encore qu'il fût de culture très classique, de tempérament méditerranéen, ami des paysages clairs, des sentiments simples et forts, des formes syntaxiques et rythmiques robustes, avait trop envie du succès immédiat pour ne pas devenir *décadent*. Il publia les *Syrtes*.

Ce premier recueil est fait, naturellement, de souvenirs de jeunesse et de vers d'amour. Il fallait que cet amour fût baudelairien, et quelque peu satanique ! C'est ce que signifiait le titre du recueil : le poète se flattait d'avoir fait « souvent naufrage près du port », le long de la « syrte inhospitalière » ; et ces naufrages ne pouvaient être que l'effet de ses péchés, de ses « vices » ! Mais il s'en faut que l'inspiration du volume réponde à ce titre désespéré. Moréas se fait alors une âme d'esthète décadent ; il dit le mépris de la femme, l'horreur du désir, l'amour triste et mystique, le dégoût de la vie. A côté

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'images d'une netteté toute parnassienne, il fait passer des visions troubles, des « correspondances » de sensations. Il se conforme aussi à l'art poétique de Verlaine, nouvellement révélé, et qui est la loi du moment : rimes assez libres, séquences de rimes masculines ou féminines, vers impairs... On n'avait pas encore inventé le symbolisme ni le vers libre.

Le second recueil, les *Cantilènes*, parut au moment où le symbolisme se substituait au décadisme, et où l'on était en quête de définitions et de formules. Le titre affirme le goût de Moréas pour les très vieux poètes français, pour les rythmes lyrico-épiques très élémentaires : ses cantilènes sont des espèces de « complaintes », ennoblies par le recul du temps, où tout l'art est de parvenir à la naïveté de la phrase, à l'ingénuité des mots et des rimes, à la monotonie du rythme ancien. L'époque symboliste raffola de cette poésie populaire, dont la simplicité faisait si vivement contraste avec la technique trop perfectionnée du Parnasse. Un certain nombre de poèmes des *Cantilènes* ne sont que des « airs et récits » sur de vieilles légendes. Dans d'autres poèmes, Moréas, après avoir imité Verlaine, s'avise de l'existence de Mallarmé : il croit, et il dit, dans un manifeste paru presque en même temps que son livre, que l'art du poète est un art de suggestion et d'allusion ; il fait effort pour atteindre à l'Idée et pour effacer les images trop nettes que les paysages ont laissées à sa mémoire. Tout un groupe de poèmes a pour titre le *Pur concept*, ce qui est on ne peut plus mallarméen. La dernière pièce, *Mélusine*, est d'un symbolisme bien compliqué : une chevauchée fantastique et allégorique. Précédée d'un cortège de mots étranges, apparaît, à la fin, « Entélékhia pure,... en le Jour vertical et vain ». Il est assez inutile de chercher le sens de ce poème ; il suffit de se plaire, si l'on peut, au miroitement des images, qui, malgré l'effort du

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

poète pour les envelopper de grisaille, restent souvent nettes et éclatantes.

Mais ces pièces ambitieuses sont rares ; et les progrès de Moréas dans la foi symboliste sont surtout notables dans les rythmes. Il est plus audacieux ; les grands vers de 13 et de 14 pieds s'installent à côté de l'hendécasyllabe ; la rime est traitée beaucoup plus cavalièrement ; il y a des variations curieuses sur l'*e* muet. Évidemment Moréas, qui semblait prendre la direction du mouvement symboliste, était en route pour de plus grandes audaces ; mais il se sentit bien vite dépassé ; les dissidences commencèrent à se manifester ; on demanda aux mots des réalisations de plus en plus inouïes... Lentement, il commença à s'éloigner du symbolisme, qui, par suite de la concurrence, n'était plus sa chose, et ne se tenait pas à la hauteur moyenne où il eût aimé à le tenir. Le *Pèlerin passionné* (1891) marque le début des renoncements de Moréas.

Il y a, à vrai dire, quelques vers libres dans le recueil ; et, dès 1893, Moréas dut le remanier pour en faire disparaître les poèmes qui choquaient ses convictions nouvelles. Mais c'est peu de chose ; la grande nouveauté de ce recueil, c'est le souci qu'a le poète des questions de langue, sa volonté de renouveler les moyens d'expression par un usage raisonné et intense de l'archaïsme. Moréas réinaugure alors quantité de mots du XV^e^ siècle, plus vieux même, et si bien morts qu'il faut, pour le lire, recourir quelquefois à un lexique. Il ne se borne pas, en effet, aux mots dont la forme avoisine celle des mots d'aujourd'hui, ni à ceux que le contexte peut éclairer ; il utilise le plus possible des mots qu'il a notés au cours de ses lectures érudites. Il a fait, pendant des années, un « pèlerinage passionné » ; il veut revivre et dire les émotions de son pèlerinage et les joies de son initiation aux secrets de la vieille langue française.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Aussi présente-t-il, dans le *Pèlerin passionné*, des pastiches de Villon et de Marot, de claires allégories, des églogues très graciles. C'est une partie fort vétuste de son œuvre ; lui-même, bientôt, il n'y verra qu'une étape qui était nécessaire pour le conduire à autre chose : il fallait, pour revenir à la simplicité classique, passer par la naïveté médiévale. Les symbolistes, en général, ne furent pas indifférents à ce goût ; mais ils ne le poussèrent pas bien loin. Moréas, lui, y vit une possibilité de régénération.

Bientôt il annonça la fondation de « l'école romane » (1).

L'École romane française revendique le principe gréco-latin, principe fondamental des Lettres françaises, qui florit aux XI^e^, XII^e^, XIII^e^ siècles avec nos trouvères ; au XVI^e^ avec Ronsard et son école ; au XVII^e^ avec Racine et La Fontaine. Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, ainsi qu'au XVIII^e^, le principe gréco-latin cesse d'être une source vive d'inspiration et ne se manifeste que par la voix de quelques excellents poètes, tels que Guillaume de Machaut, Villon et André Chénier. Ce fut le romantisme qui altéra ce principe dans la conception comme dans le style, frustrant ainsi les Muses françaises de leur héritage légitime.

L'école romane française renoue la chaîne gallique, rompue par le romantisme et sa descendance parnassienne, naturaliste et symboliste...

Je me sépare du Symbolisme, que j'ai un peu inventé. Le Symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort. Il nous faut une poésie franche, vigoureuse et neuve, en un mot ramenée à la pureté et à la dignité de son ascendance.

La « Romanité » de Moréas comprend, dès lors, l'époque classique ; les nouveaux maîtres qu'il reconnaît, c'est Virgile et Dante, Homère, Pindare, Ronsard, La Fontaine, André Chénier... Il les rassemble dans son respect, à cause de leur commune inspiration antique. Lui-même, ressaisissant sa vraie tradition intellectuelle, il revient aux pures légendes antiques, qu'il n'avait

(1) Voir page 195 : L'école romane.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

trouvées que bien déformées chez les poètes français du moyen âge. Il écrit *Énone au clair visage, Ériphyle* ; il renonce tout à fait à la « modernité », qui, depuis Baudelaire, était l'article essentiel du Credo de la poésie nouvelle. Bravement, il décide de traiter les grands lieux communs classiques : l'immortalité de la poésie, le pouvoir de la douleur, le regret du pays natal, la tristesse de l'automne ; il bourre ses vieux thèmes d'allusions antiques. Comme Chénier, il pare sa langue d'une mosaïque d'expressions grecques et latines : Horace, Pindare, Homère, Virgile... Le vers libre, bien entendu, disparaît ; les coupes redeviennent régulières ; quelques libertés seulement, surtout la non-alternance des rimes masculines et féminines. Il s'en faut de peu, dès alors, que le vers de Moréas ne soit devenu tout à fait racinien.

Les *Stances* marquent la dernière étape de ce retour au classicisme. C'est un titre fort classique, et qui désigne une forme, non un thème ou une série de thèmes. Le recueil est fait de courtes pièces, généralement des quatrains d'alexandrins, ou bien des quatrains à clausule, de facture très exactement traditionnelle. Le poète dessine quelques jolis tableaux de plein air, simples et qui paraissent tracés au trait ; il commente des maximes d'éternelle sagesse ; surtout, — et c'est la note la plus originale de ce recueil, — il dit son angoisse de voir s'enfuir les jours de sa vie et monter la mort. L'amour de la lumière et de la vie, chevillé dans l'âme de ce Méditerranéen artiste et voluptueux, s'est désormais affranchi de toutes les désespérances symbolistes ; il n'en veut plus à la vie que d'être si brève et si peu donneuse. Ce sont des thèmes bien rebattus et que la poésie classique, ancienne et moderne, a développés en cent manières : Moréas réussit à les rendre une fois de plus lisibles, grâce à la simplicité de ses effets, à la pureté racinienne de sa langue.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Racine était devenu son modèle unique, du moins l'image, pour lui, de la perfection poétique ; il ne lui restait plus qu'à écrire une tragédie, et sur un sujet racinien ; il l'écrivit, ce fut *Iphigénie*. Le nom d'Euripide n'apparaît point sur le titre, mais seulement celui de Jean Moréas ; et pourtant l'adaptateur a suivi de bien près le texte original, se bornant à ignorer ce qu'il avait de trop philosophique, de trop particulier.

Une fois achevé ce bref inventaire de l'œuvre de Moréas, et si l'on élimine tous les poèmes qu'il a lui-même condamnés, comme vers de début ou comme œuvres exagérément symbolistes ou « romanes », il ne reste plus grand'chose : une série d'efforts avortés, quelques beaux vers d'anthologie, qui ne révèlent point une personnalité puissante, qui n'ont aussi que bien peu de rapports avec les sentiments et les goûts de l'époque à laquelle ils ont été écrits. Moréas s'y manifeste comme un virtuose des mots plutôt que comme un artiste du rythme ; son idéal de poésie est quelque chose de brillant et de sonore. La génération actuelle l'ignore ou le dédaigne ; seuls, ses compagnons de l'École romane, ou quelques critiques, qui furent jeunes quand il était jeune, sont touchés par la mélancolie des *Stances*. A tous, dès à présent, il apparaît étranger à la poésie symboliste.

**2. Henri de Régnier.** — Henri de Régnier (1), comme Moréas, débuta par des recueils tout parnassiens de facture et de rythme : les *Lendemains* (1885), *Apaisements* (1886), *Sites* (1887) sont vraiment purs de toute atteinte décadente ou symboliste. Le très jeune poète dit ses souvenirs d'amour, ses tristesses ; il dessine les images de la nature qui lui plaisent : de calmes paysages de France, de beaux parcs, d'indolentes rivières ; il stylise, en tableaux ordonnés et lumineux, ses rêveries

(1) Voir page 196 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sur l'antiquité. La forme et le rythme sont tout à fait traditionnels ; l'expression de la pensée est toujours directe ; les images sont choisies pour elles-mêmes et présentées de façon à donner toujours une impression de sereine beauté.

Mais, une fois qu'il eut publié ces vers de prime jeunesse, — l'habituel cahier d'exercices des apprentis-poètes entre 1875 et 1885, — Henri de Régnier, qui fréquentait chez Mallarmé, ne put rester indifférent aux ardeurs et aux curiosités symbolistes. D'ailleurs, dès ses premiers recueils, il avait laissé paraître une nonchalance hautaine et distinguée, qui pouvait l'engager à aimer les formes voilées et atténuées de l'expression poétique. Dans *Épisodes* (1888), son imagerie se complique et s'obscurcit un peu : on voit s'avancer des princesses lointaines, des nefs médiévales, des bêtes de légende ; on erre dans des jardins mystérieux... Le poète, évidemment, préfère encore les thèmes antiques, mais il fait effort pour changer, du tout au tout, leur caractère. Le nu est fort peu symboliste, le goût ingénu de vivre et l'amour païen de la volupté, non plus : les visions antiques se voilent de tristesse. Des intentions philosophiques s'avouent, assez discrètes d'ailleurs, très aisément saisissables, comme celles qu'enferment, à la même époque, les gracieux *Contes à soi-même* et les emblématiques histoires du *Trèfle noir*.

> Un roman ou un conte — dit le poète dans la préface de la *Canne de jaspe*, et l'on peut appliquer ces mots aux poèmes aussi — peut n'être qu'une fiction agréable. S'il présente un sens inattendu au delà de ce qu'il semble signifier, il faut jouir de ce surcroît à demi intentionnel, sans y exiger trop de suite

Les symboles très simples des *Poèmes anciens et romanesques* ou de *Tel qu'en songe* aboutissent, la plupart du temps, à des réalisations précises. Le poète pianote sur des « motifs de légende et de mélancolie » ;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mais, quels que soient ces motifs, il se laisse entraîner à peindre ses images préférées : des pierres précieuses, des bijoux d'or, de belles verreries, de beaux meubles, de belles robes, de beaux jardins... D'abord, il conserve le rythme traditionnel ; mais il ne tarde point à entrer dans le groupe de ceux qui se disent les disciples de Ghil ; et, bien qu'il reste, en fait, très indifférent à la doctrine « instrumentiste », il cherche à renouveler la musique de son vers, en la faisant un peu plus semblable à celle que la mode a mise en valeur. Il consent au vers libre : un vers libre très réglé, où il reste beaucoup de rimes, ou bien avec de très sonores assonances ; de longs fragments sont entièrement réguliers.

Là s'arrêtèrent les concessions d'Henri de Régnier au symbolisme. Jamais, d'ailleurs, même pendant la période où il essaya ces airs et ces thèmes, il ne renonça à ses belles visions antiques. Que de faunes, de centaures, d'ægipans et de sirènes, qui viennent sans cesse se mêler à la vie des hommes ! Combien d'apparitions de nudités, voluptueuses, sensuelles ! Henri de Régnier ne pouvait se priver de ces images ; ses rêves d'enfant, dans un port brumeux du Nord, ne se dirigeaient-ils pas sans cesse, par une préférence invincible, vers « les pays de musique et d'azur » ?

Beau pays ! ton mirage enivra ma jeunesse,
Et mon cœur a connu tes aubes et tes nuits ;
Devant moi, ta Sirène a dénoué sa tresse,
Et j'ai goûté tes fleurs, tes sources et tes fruits.

O toi, dont nul regret n'a terni le mensonge,
Parce qu'il me suffit que je ferme les yeux
Pour sentir en mon rêve et pour voir en mon songe
Ta forme, ton parfum, ta lumière et tes dieux !

D'autres parfums, d'autres formes, d'autres lumières vivaient aussi dans son souvenir, aussi peu symbolistes que possible, toutes choisies et conservées pour la joie

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qu'elles avaient donnée aux sens et qu'elles étaient capables de donner encore :

Si tu veux parler à ma tristesse...
Parle-lui du soleil, des arbres, des fontaines,
De la mer lumineuse et des bois ténébreux
D'où monte dans le ciel la lune souterraine,
Et de tout ce qu'on voit quand on ouvre les yeux.

Dis-lui que le printemps porte toujours des roses...
Car la forme, l'odeur et la beauté des choses
Sont le seul souvenir dont on ne souffre pas.

On croirait volontiers que le poète, ainsi que les héros de la plupart de ses romans, ait vécu toute une longue vie d'enfant et d'homme dans d'admirables maisons, au milieu de grands parcs où les jets d'eau retombent dans des vasques, où les fontaines chantent, où les statues de marbre et de bronze se dressent devant le promeneur ; il semble qu'il ait dormi toujours sous de riches plafonds, dont les entrelacs enserraient des peintures galantes ; qu'il ait soupesé « des épées, des miroirs, des bijoux, des robes, des coupes de cristal » ; caressé de belles reliures et vécu parmi des fleurs magnifiques. Ce sont, en tout cas, les images qu'il préfère — avec les évocations d'une antiquité tout adonnée à l'amour et à la beauté ; c'est pour faire apparaître ces images qu'il est si souvent penché vers le passé, proche ou lointain.

Très vite, après 1895, H. de Régnier s'affranchit de l'obligatoire grisaille symboliste ; comme Moréas, il avoue ses vraies préférences, un moment comprimées ; comme lui, il trouve ses vrais maîtres, Ronsard et Chénier ; il est sensible au prestige de Heredia et essaie souvent d'enfermer en des sonnets, pareils à ceux des *Trophées*, des visions antiques fort somptueuses. Le vers libre, qui avait fini par prendre une place importante dans son œuvre, devient plus rare, et finit par disparaître ; le plus souvent, d'ailleurs, il se présente sous l'aspect de stances assez uniformes, avec quelques vers

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

courts, et ce n'est guère que l'alignement sur la marge qui révèle le caractère « libre » du rythme. Peut-être ce temps d'exercices appliqués sur des partitions nouvelles a-t-il contribué à rendre plus souple le vers de H. de Régnier ; en tout cas, le poète obtient, avec un vers très prudemment libéré, des effets de fluidité et d'harmonie que le vers libre prétendait pouvoir seul réaliser.

Les *Jeux rustiques et divins*, les *Médailles d'argile*, la *Cité des eaux*, *La Sandale ailée*, le *Miroir des heures* sont des recueils fort classiques comme thèmes et comme forme : légendes antiques, visions antiques, paysages antiques, inscriptions, médailles, épitaphes, transpositions à l'antique d'impressions modernes, tels sont les sujets du poète. Il découvre de nouveaux thèmes : l'Orient : Brousse, Constantinople, qu'il ajoute aux lieux

> Dont les chers souvenirs sont, au fond de *sa* vie,
> Le regret, le désir et l'amour de *ses* yeux ;

— Versailles, la « cité des eaux », parce qu'elle est le plus beau des parcs qu'il ait vus ou rêvés, plein de statues appuyées sur des fonds de verdure et reflétées dans l'eau des vasques et des fontaines. Ces poèmes ont souvent un sens symbolique, mais ils ne disent que les clairs symboles grecs consacrés par les siècles, ou bien les courtes et simples affirmations de la sagesse antique.

Quelques critiques, influencés par le succès de l'œuvre d'Henri de Régnier, affirment qu'il fut le plus grand poète de l'école symboliste, qu'il a « incarné le symbolisme » ; et il est fort possible que le temps consacre leur impression ; mais, dès aujourd'hui, elle n'est vraiment acceptable que si l'on dépouille le mot symbolisme de tout le sens que voulurent lui donner les poètes symbolistes, et si on le traite comme un commode signe d'abréviation chronologique, pour désigner les quinze dernières années de la production poétique au XIX^e^ siècle.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

**3. Albert Samain et Charles Guérin.** — Albert Samain et Charles Guérin ne furent guère sensibles à la contagion du symbolisme ; facilement on pourrait hésiter à les inscrire dans une histoire de la poésie symboliste. N'ont-ils pas, presque en commençant, donné de leurs vers à la *Revue des Deux Mondes* ? Et pourtant, on a pu reprocher récemment à Albert Samain (1) d'avoir « mis le symbolisme à la portée des pharmaciens et des petites bourgeoises de sous-préfecture » ! Si l'on prend les mots dans une rigueur de sens qu'ils n'ont eue qu'un très court moment, Albert Samain fut un « décadent » plutôt qu'un « symboliste ». Le *Jardin de l'Infante* a rendu assez populaire une poésie mièvre, alanguie, indécise, triste : l'Art, tel que le poète le conçoit,

> D'un séraphique archet de diamant et d'or,
> Triste, laisse tomber des notes en étoiles,
> Et suscite l'immense extase d'une mort.

Un même motif revient sans cesse : le souhait de sensations si affaiblies, si ténues qu'on ne soit pas bien certain que la vie continue. Des images et des mots se répètent : la voix est un sanglot qui meurt ; l'âme se gonfle de soupirs, le rêve ne veut pas se définir ; la pensée a le « vouloir de se taire » :

> J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
> Et ce qui tremble, ondule et frissonne et chatoie :
> Les cheveux et les yeux, l'eau, les feuilles, la soie,
> Et la spiritualité des formes grêles.

Le vers cherche à donner la sensation de cette fluidité, de cette inconsistance des thèmes :

> Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
> De vers à frôler l'âme, ainsi que des plumages...
> De vers silencieux, et sans rythme et sans trame,
> Où la rime sans bruit glisse comme une rame,

(1) Voir page 196 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

De vers d'une ancienne étoffe exténuée,
Impalpable comme le son et la nuée...

et la litanie de ces « déliquescences » se prolonge, quelque temps encore, par des images qui, toutes, disent une langueur morbide et un parfum câlin.

Albert Samain use de symboles : ils sont élémentaires, très nets : de belles claires images, de grandes métaphores continuées : l'âme est une infante, triste et hautaine, qui se promène dans un vieux parc... Ces langueurs et ces symboles devaient être, chez le poète, un goût un peu artificiel, car dans les recueils qui ont suivi le premier dominent d'autres inspirations toutes différentes, et surtout le plaisir de dessiner, comme « aux flancs d'un vase », de belles images antiques, qui font souvent songer à un Chénier mignard et sentimental. Le vers de Samain, qui était resté très traditionnel, en dépit de quelques légères libertés, se trouve tout à fait à l'aise avec ces sujets classiques.

Charles Guérin (1), peut-être parce qu'il était plus jeune d'une quinzaine d'années, et qu'il débuta plus tard, à la belle heure du symbolisme, s'estima un vrai « décadent », prodigua les images nouvelles, multiplia les assonances, aima les néologismes à la mode ; ses premiers recueils sont de tendance assez verslibriste. Mais vite il se reprit ; le prestige d'Heredia, à qui il dédia son *Semeur de cendres* (1901), agit très fortement sur lui, comme sur H. de Régnier et Albert Samain. En 1904, il réédite et refond son *Cœur solitaire*, paru six ans avant ; et il efface bien des mots et des images qui portaient trop, dans leur ajustement, la date d'une mode symboliste un peu vieillie ; il refait ses vers selon le rythme traditionnel ; il écrit des sonnets ; il évoque des souvenirs mythologiques. Lui aussi, il se mettait en marche vers le classicisme ; il voulait être très simple,

(1) Voir page 196 : Notes complémentaires

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

très clair et fixer, sous forme arrêtée, des sentiments généraux sur la vie ou des pensées pieuses. Quelquefois, il regrettait de s'être obligé à ce dessein classique :

Et quelquefois, au contact dur
De mes strophes trop ordonnées,
Je souffre d'un regret obscur
Pour l'art de mes autres années.

J'étais libre alors du souci
D'atteindre à la forme parfaite ;
Pourquoi ne suis-je pas ainsi
Resté naïvement poète ? (1)

4. Francis Jammes. — Un peu après 1890, un jeune poète, qui vivait très loin de Paris, dans une ville minuscule de province, reçut la nouvelle que ses confrères de la capitale avaient décidément mis en pièces le vers romantique. La nouvelle dut être agréable à Francis Jammes (2), car elle l'encourageait à traduire, sans la moindre contrainte de style ou de métrique, en des lignes disposées comme des vers, les spectacles habituels de son existence et ses méditations sur ces spectacles. Sa vie devait ressembler à celle d'un de ses héros, gentilhomme campagnard :

Il s'occupe des travaux de la terre...
Il nettoie son fusil et couche avec sa bonne.
L'existence lui est douce, calme et bonne...
Il vit ainsi doucement, sans savoir pourquoi ;
Il est né un jour. Un autre il mourra.

Il vivait pour jouir de l'éclat et du parfum des fleurs, des chants des oiseaux, de la clarté du ciel, des promenades dans la campagne, des rencontres de simples et gracieuses jeunes filles, des faciles amours que le village

(1) Voir page 197 : P. Quillard et P. Louys.
(2) Voir page 197 : Notes complémentaires.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lui offrait. C'est tout cela qu'il mit dans ses poèmes, sans le moindre apprêt ; l'exquis s'y rencontre avec le vulgaire ou l'insignifiant ; le sentimentalisme avec l'humour ; la caricature avec l'image d'Épinal ; les vers faux avec les vers très réguliers.

Jammes fit de cette absolue simplicité un système ; en 1897, il s'amusa à l'appeler le *jammisme*, qui se réduisait à cette formule très brève : « Toutes choses sont bonnes à décrire, lorsqu'elles sont naturelles » ; il n'y a pas à distinguer « la vie d'avec l'art ». De fait, les recueils successifs de Jammes prirent pour sujets : le pauvre pion « doux et sale », qui « a mal aux yeux » et un bras paralysé, les petits ânes qui trottent sur les routes, le petit veau qu'on va égorger, les menus événements de la maison et de la rue du village, les cancans de la petite ville... Cela tourne parfois à la nouvelle naturaliste ou à la pièce genre « Théâtre Libre ». Mais, à côté, on peut lire des poèmes selon la mode symboliste où tout a une âme et parle, bêtes, choses et gens ; — d'exquises évocations de jeunes filles anciennes, « qui avaient des noms rococo, des noms de livres de distribution des prix », de jolies et charmantes créoles : Clara d'Ellébeuse, Almaïde d'Étremont, Sylvie Laboulaye. De « vieillottes romances se traînent » alors, « comme un soleil mourant », dans la voix du poète ; — un peu plus loin s'offrent des élégies, parfois très sensuelles, mais d'une sensualité fraîche, sans la moindre complication.

Aux approches de la quarantaine, F. Jammes, qui jusque là n'avait pas été bien sûr de l'existence de Dieu, se découvrit très catholique. Ses lignes rythmiques devinrent des prières ; elles devinrent même des vers, bientôt ; le vers libre a quelque chose d'hérétique, et n'est généralement pas reçu, pour s'adresser à Dieu ! C'était là un double retour à la tradition ; le poète l'a fixé en un « bref, mais sûr art poétique » :

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

C'est ainsi que le vers dont j'use est bien classique,
Dégagé seulement par la seule logique...
Le vers libre ne nous fit pas très bien sentir
Où la strophe s'en vient commencer et finir...

Francis Jammes revient alors à la rime, à la règle de l'alternance des rimes ; il ne se permet plus que très peu des libertés rythmiques du jour. Son vers, d'une monotonie voulue, s'emploie, comme autrefois, à décrire la vie du poète à la campagne ; mais sa foi transfigure sa vie ; une imagination douce, tendre et pieuse transforme la réalité ; celle-ci semble n'offrir plus aucun événement notable, mais seulement des occasions pour l'âme de s'élever vers Dieu. F. Jammes déclare que ceux qui n'aiment point ses vers sont bien près d'être corrompus ! Une telle ingénuité de foi, une telle simplicité de moyens d'expression désarment la critique. Il y a d'ailleurs là un certain charme ; une partie du public l'a senti assez vivement à l'heure où l'on était lassé de la mystique, de la métaphysique et de la métrique symbolistes.

**5. Verhaeren.** — L'évolution de Verhaeren (1) fut plus longue, plus complexe, et son « classicisme » final beaucoup moins conforme à la tradition. Aussi bien revenait-il de plus loin ; et comme il vivait hors de Paris, il fut moins immédiatement que d'autres sensible aux caprices de la mode parisienne. Quand il commença à écrire, la jeunesse littéraire belge était naturaliste avec fougue. Ses premiers vers, les *Flamandes* (1883), sont des contes ou des descriptions, très réalistes, qui font songer à Maupassant ; des paysages nets et étincelants de soleil, des spectacles de la campagne flamande. Tout y dit la puissance de l'instinct : les garçons se battent, ou se soûlent, ou se précipitent violemment sur les « garces » et les « gouges » : c'est une kermesse universelle

(1) Voir page 197 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

emportée dans un mouvement violent. La phrase du poète est robuste, son vers solidement construit, son rythme très parnassien. On avait affaire à un homme sanguin, amoureux de la vie et qui aimait à l'exalter, à en exagérer le tumulte, plutôt que de la mépriser ou de l'embrumer, comme faisaient les symbolistes.

En 1887, pourtant, Verhaeren se révéla « décadent ». Les *Soirs*, dédiés à Rodenbach, offrent des paysages tristes, des méditations où le poète dit son dégoût du « journalier mirage » ; il blasphème et rêve de mourir. Les *Débâcles* et les *Bords de la route* sont de la même inspiration : Verhaeren cherche à s'affadir, à s'alanguir. Il se peut bien qu'il y ait eu alors, dans sa vie, une crise maladive ; mais sa santé et sa robustesse naturelles étaient si anachroniques, vers 1890, qu'il fallait bien qu'il les dissimulât, en attendant qu'un nouveau changement de la mode poétique lui permît de reprendre sa silhouette naturelle. En même temps, il s'essayait à assouplir son vers trop solidement forgé et à en rendre le rythme inégal et incertain, selon la manière de Verlaine. Bientôt la « Décadence » le conduisit au symbolisme et le symbolisme au vers libre.

Contre cet envoûtement, il se défendait, par une révolte instinctive. Il bourrait ses livres de symboles ; mais ces symboles sont clairs et simples ; ses poèmes en vers libres ont des parties très exactement rythmées et rimées. Surtout, il se lassait de son impressionnisme factice, de cette recherche volontaire de l'hallucination à laquelle il s'était obligé deux ou trois ans durant ; il revenait à ses tableaux réalistes, par où il avait débuté, et qui lui permettaient de lâcher sa fougue intérieure :

L'ardeur de l'univers
Me rajeunit et me pénètre.
Que m'importe d'avoir souffert,
D'avoir raclé mon cœur avec la chaîne
— Qui vient et va — de la douleur humaine ?

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Que m'importe ! — je sens
Mon corps renouvelé vibrer de joie entière
D'être trempé, vibrant et sain,
Dans ce brassin
De formidable et sauvage matière.

Il s'offrait à toutes les fortes impressions qui montaient de la terre de son pays ; un vague panthéisme lui faisait croire que toutes les « forces tumultueuses » de l'univers et de l'humanité entraient en lui ; il ne « distinguait plus le monde de lui-même ». Il voyait les « villages illusoires », les « campagnes hallucinées », dépeuplées de leurs habitants qu'attire, de l'horizon, la « ville tentaculaire ». Tout, dans la campagne, lui parlait de mort, d'abandon ; tout, dans la ville, annonçait le triomphe d'une grande foi moderne, la religion de l'effort, le culte de l'énergie.

Dès lors, il s'employa à exalter la cité moderne, les grandes villes à usines ; et s'il se plaisait à évoquer le passé, c'était pour faire réapparaître les heures où la volonté, la force, la brutalité des ancêtres s'étaient manifestées splendidement. Les révoltes, les émeutes, les conquêtes, voilà le passé qu'aime Verhaeren. Et, pour le présent, il se plaît à montrer les trains, lancés à toute vitesse, qui trouent la nuit et qui ceinturent le monde ; les usines avec leurs fenêtres toutes rouges dans le soir et le bruissement de leur incendie intérieur ; les maisons de banque agitées et bourdonnantes ; les ports, avec la confusion des navires qui entrent et qui sortent, et la dure activité des débardeurs ; l'or qui conquiert le monde ; la science qui détruit la foi et prépare la religion de l'humanité ; les idées sociales qui enflamment le peuple et le soulèvent ; toutes les manifestations de « la vie élargie » : la « force sainte », « la lutte avide et la fièvre féconde ».

C'est l'angoisse, c'est la fureur,
C'est la rage contre l'erreur,
C'est la fièvre qui sont la vie...

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

J'aime la violente et terrible atmosphère
Où tout esprit se meut, en notre temps, sur terre,
Et les essais et les combats et les labeurs.

Les *Visages de la vie*, les *Forces tumultueuses*, *Toute la Flandre*, la *Multiple splendeur*, les *Rythmes souverains*, les *Flammes hautes*, tels sont les titres des recueils qui ont succédé aux *Soirs*, aux *Débâcles*, aux *Flambeaux noirs*. Les images du poète sont ardentes et prennent souvent l'aspect de flamboyantes hallucinations ; son expression est passionnée et magnifique. Le vers, très assoupli par les techniques nouvelles, est maintenant un instrument dont le poète fait ce qu'il veut, bon pour les descriptions exactes ou pour les moments d'ivresse lyrique.

Les derniers recueils témoignent que Verhaeren commençait à se lasser de ce vers libre, trop souple ; il y introduisait de fortes mesures dominantes ; il marquait très fortement la rime, en rimant, bien entendu, pour l'oreille et non pour les yeux ; la phrase et le vers prenaient un pas plus sage. Les *Blés mouvants* (1912) montrent que cette sagesse « classique » atteignait l'inspiration elle-même. Le poète revient aux spectacles des campagnes de Flandre ; il ne les voit plus « hallucinées », comme autrefois, ni même désertées ; il a relu Théocrite et Virgile, et sa vision des choses rustiques s'est apaisée ; il chante de jolies chansons de village, les regrets des bons vieux paysans, l'amour du cultivateur pour sa terre, l'idylle aux champs. Ce sont encore, tout cela, des « forces », mais des forces « souveraines », point « tumultueuses ». Il est probable d'ailleurs que les poèmes que Verhaeren a consacrés aux énergies modernes, sous leurs formes les plus véhémentes, sont ceux qui résisteront le plus longtemps à l'oubli, car ils portent, très forte, l'empreinte d'un tempérament vigoureux et original. C'est du moins ce qu'il espérait lui-même :

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Je serai dans le corps, dans les mains, dans la voix
De ceux qui, malgré l'homme, obstinément espèrent
Et façonnent leur être ardent, quoiqu'éphémère,
A ne vivre que pour l'effort et pour l'exploit.

Mon cri dominera les plus longs cris d'alarme
Et mes strophes de fougue et de témérité
Jetteront de tels feux pendant l'éternité
Qu'elles luiront pour tous comme des faisceaux d'armes.

## *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Moréas. — Jean Moréas, de son vrai nom Papadiamantopoulos, naquit à Athènes en 1856 et mourut à Saint-Mandé en 1910. Il vint achever ses études à Paris, un peu après 1870, et ne tarda pas à s'y fixer ; plus tard, il obtint la naturalisation française. Il fréquente les cénacles « décadents » et publie les *Syrtes* (1884) et les *Cantilènes* (1886) ; il est alors fort en vue parmi les « symbolistes » (voir p. 150 et suiv.). Mais la publication du *Pèlerin passionné* (1891) marque sa dissidence ; un banquet lui est offert lors de l'apparition de ce livre ; on y annonce la fondation de « l'École romane ». Moréas remanie alors le *Pèlerin passionné* (1893), supprime quelques poésies trop symbolistes (publiées à part dans *Autant en emporte le vent*, 1893) et ajoute quelques poèmes écrits à l'imitation de Ronsard, puis *Énone au clair visage* (1893), *Ériphyle et quatre sylves* (1894). Les recueils publiés de 1886 à 1896 ont été réunis dans *Premières poésies*, 1907, et *Poèmes et sylves*, 1907. Paraissent ensuite les *Stances* (livres I et II, 1899 ; III à VI, 1901 ; les VI premiers livres en 1905 ; le VII$^{e}$, posthume, en 1920 ; édition complète en 1923) ; on a publié en 1922 un *VIII$^{e}$ livre des Stances*, qui est un ingénieux pastiche. Moréas a publié en outre une tragédie, *Iphigénie*, 1904 (jouée au théâtre d'Orange et à l'Odéon en 1903), et quelques volumes de prose : *Contes de la vieille France*, 1904 ; *Esquisses et souvenirs*, 1908 ; *Variations sur la vie et les livres*, 1910 ; *Réflexions sur quelques poètes*, 1912, etc. *Choix de poèmes*, 1923 ; *Œuvres*, 1923 et suiv.). — A cons. : E. Raynaud, *Jean Moréas et les Stances*, 1929 ; R. Niklaus, *Jean Moréas, poète lyrique*, 1936.

II. L'École romane. — Autour de Moréas se groupèrent, en 1891 : Ernest Raynaud (1864-1936), qui avait déjà publié des vers d'inspiration « décadente » : le *Signe*, 1887 ; *Chairs profanes*, 1889. A l'inspiration « romane » appartiennent les *Cornes du faune*, 1890 ; le *Bocage*, 1895 ; la *Tour d'ivoire*, 1899 ; la *Couronne des jours*, 1899 ; les *Bucoliques de Virgile inter-*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*prêtées en vers*, 1920 ; *Six églogues de Calpurnius*, 1927, etc. — MAURICE DU PLESSYS (1864-1924), qui fut ami de Verlaine et collaborateur du *Décadent*, auteur de la *Dédicace à Apollodore*, 1891 ; *Études lyriques*, 1896 (contient la reproduction, avec modifications, du *Premier livre pastoral*, 1892) ; *Pallas occidentale*, 1909 ; les *Odes olympiques*, 1912 ; les *Tristes*, 1912 ; le *Buveur et la guerre*, 1917. Le *Feu sacré*, 1924 (posthume), a recueilli une grande partie de l'œuvre du poète ; — RAYMOND DE LA TAILHÈDE (1867-1938), auteur de la *Métamorphose des fontaines*, 1895 ; *Les Poésies*, 1926 ; — CHARLES MAURRAS (né en 1868) qui était le critique du groupe (*Jean Moréas*, 1891 ; le *Repentir de Pythéas*, 1892, reproduits dans *l'Allée des philosophes*, 1924.

III. HENRI DE RÉGNIER. — Henri de Régnier (1864-1936) passa ses premières années à Honfleur, puis vint à Paris où il fit ses études. Ses recueils de poésies sont *Lendemains*, 1885 ; *Apaisements*, 1886 ; *Sites*, 1887 ; *Épisodes*, 1888 ; *Épisodes, sites et sonnets*, 1891, qui ont été, tous les cinq, réunis dans *Premiers poèmes*, 1899 ; — *Poèmes anciens et romanesques*, 1890 ; *Tel qu'en songe*, 1892, recueillis, tous deux, dans *Poèmes (1887-1892)*, 1895 ; — *Aréthuse*, 1895, qui a été recueilli dans les *Jeux rustiques et divins*, 1897 ; — les *Médailles d'argile*, 1900 ; la *Cité des eaux*, 1902 ; la *Sandale ailée*, 1906 ; le *Miroir des heures (1906-1910)*, 1911 ; *1911-1916*, *Poésies*, 1918 ; *Vestigia flammæ*, 1921 ; *Flamma tenax (1922-1928)*, 1928. *Œuvres*, en cours de publication au *Mercure de France*. Des *Œuvres choisies* ont été publiées dans la *Bibliothèque de l'adolescence* (Crès). A partir de 1894, des recueils de nouvelles et de nombreux romans ; quelques recueils d'articles de critique (*Figures et caractères*, 1901 ; *Sujets et paysages*, 1906 ; *Portraits et souvenirs*, 1913 ; *Proses datées*, 1925). Depuis 1911, Henri de Régnier a été membre de l'Académie française.

IV. ALBERT SAMAIN. — Albert Samain (1858-1900) a publié *Au jardin de l'Infante*, 1893 (rééd. en 1898, avec une partie nouvelle), et *Aux flancs du vase*, 1898. Après sa mort on a publié le *Chariot d'or*, 1901 ; *Contes*, 1912, et *Polyphème*, 1906 (reprod. du manuscrit autographe, 1923) ; *Œuvres*, 4 vol., 1911-1912 ; 3 vol., 1913-1917 ; *Des Lettres*, 1887-1900 (1933) ; *Carnets intimes*, 1939. — A consulter : G. BONNEAU, *Albert Samain*, 1925.

V. CHARLES GUÉRIN. — Charles Guérin (1873-1907) a publié *Sonnets et un poème*, 1897 (qui reproduit les premiers recueils : *Fleurs de neige*, 1893 ; *l'Art parjure*, 1894) ; *Joies grises*, 1894 ; le *Cœur solitaire*, 1898 (éd. corrigée et augmentée, 1904) ; le *Semeur de cendres (1898-1900)*, 1901 ; *l'Homme intérieur (1901-1905)*, 1905. Posthume : *Premiers et derniers vers*, 1924.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

VI. Pierre Quillard et Pierre Louys. — Ces poètes, légèrement touchés par le symbolisme, sont « revenus à l'antique » : Pierre Quillard (1864-1912) : *La Lyre héroïque et dolente*, 1897; — Pierre Louys (1870-1925) : *Astarté*, 1891; *Chansons de Bilitis*, 1894 (éd. ultér. augm.); *Poésies*, 1927; romans : *Aphrodite*, 1896; *Psyché*, 1927; *Poétique*, 1917; *Journal intime* (*1882-1891*), 1929; *Littérature*, 1929; *Œuvres complètes*, 13 vol., 1931, etc.

VII. Francis Jammes. — Francis Jammes (1868-1938) habita, dès son enfance, Orthez (Basses-Pyrénées). Premiers vers : *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, 1898. Ont paru ensuite le *Deuil des primevères*, 1901 ; le *Triomphe de la vie*, 1901 ; *Clairières dans le ciel*, 1906 ; les *Géorgiques chrétiennes*, 1911-1912 ; la *Vierge et les sonnets*, 1919 ; le *Premier*, le 2e, le 3e et le 4e *Livres des quatrains*, 1923-1925 ; *Ma France poétique*, 1926 ; *Œuvres*, en cours de publication au *Mercure de France* ; *Choix de poèmes*, 1922. Les mémoires de F. Jammes ont commencé à paraître : I. *De l'âge divin à l'âge ingrat*, 1921 ; II. *L'Amour, les Muses et la Chasse*, 1922 ; III. *Les Caprices du poète*, 1923. Quelques jolies nouvelles et des essais en prose ont été réunis dans le *Roman du lièvre*, 1903 ; la *Brebis égarée*, « roman musical », 1923 ; *Diane*, 1928.

VIII. Verhaeren. — Emile Verhaeren, né à Saint-Amand, près d'Anvers, en 1855, mort à Rouen en 1916. Voici l'essentiel de son œuvre poétique : les *Flamandes*, 1883 ; les *Moines*, 1886 ; *Aux bords de la route*, 1891, réunis dans *Poèmes* ; — les *Poèmes, nouvelle série*, 1896, reproduisent les *Soirs*, 1887 ; les *Débâcles*, 1888 (fac-similé du mss. 1926) ; les *Flambeaux noirs*, 1889 ; — les *Poèmes, IIIe série*, 1896, reproduisent les *Apparus dans mes chemins*, 1891 ; les *Villages illusoires*, 1895. Ensuite, les *Villes tentaculaires*, 1895, qui reproduisent les *Campagnes hallucinées*, 1893 ; les *Visages de la vie*, 1899 ; les *Forces tumultueuses*, 1902 ; *Toute la Flandre*, 5 vol. 1904 à 1911 ; la *Multiple splendeur*, 1906 ; les *Rythmes souverains*, 1910 ; les *Blés mouvants*, 1912 ; les *Ailes rouges de la guerre*, 1916 ; les *Flammes hautes*, 1917 ; *A la vie qui s'éloigne*, 1924 ; *Belle chair*, 1939. Des éditions (incomplètes) des *Œuvres* ont été données en 1912-1914 et en 1920. *Choix de poèmes*, 1916. Pièces de théâtre : *Deux drames*, 1909 (reproduit *Le Cloître*, 1900, et *Philippe II*, 1904) ; les *Aubes*, 1898, et *Hélène de Sparte*, 1912. Essais : *Impressions*, 1926-1928, 3 vol., etc. *A. Marthe Verhaeren*, 218 lettres inéd., 1938. — A consulter : E. Estève, *Verhaeren*, 1928 ; A. Mockel, *E. Verhaeren*, 1933.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE XI

# LE THÉATRE SYMBOLISTE

---

**1. Vers la forme dramatique.** — Toutes les écoles poétiques du XIXe siècle ont recherché la consécration des succès dramatiques. Il serait assez facile de se servir de cette constatation pour affirmer une « loi », et une loi d'autant plus impérieuse qu'on peut la croire voulue, très probablement, par des nécessités d'ordre sociologique. Il y a une heureuse rencontre entre les désirs des poètes qui souhaitent le bruit et l'argent que, seul, peut donner le théâtre, et les désirs du monde des théâtres, qui, pour entretenir et renouveler son attrait, cherche à donner une forme dramatique à toutes les modes intellectuelles du jour. Ce désir commun du succès, et d'un succès qui ne peut s'établir que s'il est convenablement monnayé, suscite des œuvres quelquefois bien singulières ; une fois que la mode a passé, on s'étonne qu'elles aient pu seulement se produire à la scène, tant elles paraissent dépourvues de tout caractère dramatique et dissemblables des œuvres auxquelles se plaît le public ordinaire des salles de spectacles.

Comme les Parnassiens, comme les romantiques, comme les classiques, comme les poètes de la Pléiade, les poètes symbolistes mirent leur honneur à faire jouer des pièces conçues suivant leur doctrine d'art. Il faut recon-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

naître d'ailleurs que, en dehors de la force de la tradition et des appels des directeurs de théâtre, ils y étaient comme poussés par leur conception même de la poésie. L'allégorie, dont ils usaient communément, est volontiers parleuse ; il était tentant de donner la vie, du moins la vie du théâtre, aux belles abstractions, aux quintessences d'Idée que la plupart d'entre eux se flattaient d'avoir réalisées. Et puis, c'est au théâtre, en s'aidant de la musique, de la danse, des décors, et, au besoin, de symphonies de lumières et de parfums, que l'on pouvait le mieux réaliser l'ambition qu'avait alors la poésie d'être l'art total, l'art suprême, celui qui pouvait créer les plus riches complexes de sensations. Mallarmé a écrit quelques subtiles « divagations » sur les spectacles d'opéra et les ballets, où il dit le pouvoir qu'a le théâtre de créer les « prestiges » et de « dispenser le mystère ».

Beaucoup de poètes symbolistes ont écrit des dialogues ou des scènes sans penser peut-être, d'abord, que cela pût être joué. Mais, par horreur de la pièce à thèse, selon les formules d'Émile Augier, d'Alexandre Dumas et du Théâtre Libre, ils ne tardèrent pas à se persuader que « le théâtre était inutile au théâtre » ; ils voulaient dire par là que les ressorts ordinaires de l'émotion dramatique : la curiosité, l'inquiétude, ne sont bons qu'à produire des effets de mauvais mélodrame ; et qu'il serait beau que le public voulût bien consentir à assister à une pièce de théâtre comme à un concert où l'on donnerait des fragments d'opéra ou des symphonies. Ils étaient convaincus aussi que le vers libre était le vers dramatique par excellence, puisqu'il était une musique et qu'il pouvait tout dire, tout chanter, tout faire entendre.

Voici, un peu au hasard, quelques marques de ce goût pour la forme dramatique. Henri de Régnier a écrit un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

long poème en vers libres, l'*Homme et la Sirène*, qui a un sens symbolique et affirme l'incompréhension mutuelle de l'homme et de la femme ; les entités que crée sa pensée parlent et vivent d'une espèce de vie plus chaude que celle que crée la pure allégorie. Sa *Gardienne* a pu être portée au théâtre, encore que les personnages en soient très « emblématiques », la donnée en dehors du temps et l'action sans événements. F. Herold (1) a dramatisé des légendes médiévales et orientales où s'affrontent, sous des noms d'homme et de femme, la Foi, l'Amour, la Gloire, la Mort. Vielé Griffin a souvent essayé des fictions dramatiques : *Ancæus*, *Swanhilde*, *Phocas le jardinier*, où il y a des incidents, des surprises, des inquiétudes et des luttes de sentiments, une véritable action en vérité, quoiqu'elle soit à chaque instant embrumée de légende, de poésie et de philosophie. Quant à F. Jammes, il y a souvent dans son œuvre, à côté de fantaisies dramatiques très lyriques, de véritables scènes de comédie réaliste, dont le sens symbolique finit bien par apparaître, mais qui, si on les isole, donnent l'impression d'être écrites vraiment pour le théâtre. Verhaeren, lui, mit sur pied de véritables pièces de théâtre, philosophiques et symboliques à souhait, mais vigoureuses et emportées par un fort mouvement dramatique.

**2. Les Théâtres d'avant-garde. « L'Œuvre ».** — Tout cela, ce n'était que du théâtre écrit, des féeries qu'on laissait à réaliser à l'imagination des lecteurs. Quelques théâtres d'avant-garde, entre 1890 et 1900, s'employèrent à faire de l'idéal symboliste une réalité scénique. Ils offrirent aux auteurs un public de jeunes poètes et d'admirateurs convaincus, décidés à tout applaudir dès le début de la représentation, des acteurs en herbe,

(1) Voir page 207 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pleins de bonne volonté et prêts à tenir les rôles les plus difficiles. Auteurs et acteurs ne visaient point au « succès » immédiat ; ils bornaient leur ambition à faire tenir les pièces pendant une, deux ou trois représentations. On pouvait bien être audacieux !

Le *Théâtre Libre*, bien qu'il se soit spécialisé très vite dans la comédie rosse, monta quelques pièces poétiques, et joua du Villiers de l'Isle Adam et de l'Ibsen ; le *Cercle des Escholiers* s'employa de bonne heure à faire connaître Ibsen et Maeterlinck ; le *Théâtre moderne* représenta bravement en 1891, 1892 et 1893 les trois parties d'une *Légende d'Antonia* de E. Dujardin, en vers libres, qu'il fallut défendre contre les fous rires de la salle. Il y eut d'autres tentatives : le *Théâtre d'application*, le *Théâtre des poètes*, etc. Les deux plus importantes sont le *Théâtre d'art* et *l'Œuvre*.

Paul Fort créa, en 1891, le Théâtre d'art avec l'intention très nette de donner au symbolisme le moyen de s'affirmer sur la scène contre le naturalisme, qui avait pour lui le Théâtre Libre ; son ambition était si grande que, sans aucun souci des contingences dramatiques, il voulut faire entendre sur une scène, garnie de décors appropriés, quelques-uns des poèmes les plus symbolistes, faire *voir* quelques-uns des tableaux les plus modernes. On récita des poèmes de Stéphane Mallarmé, de Poe, de Banville, de Verlaine, de Stuart Merrill ; on mima en musique le premier chant de l'*Iliade* ; on paraphrasa « instrumentalement » le *Cantique des cantiques*, et la légende veut que, avec les pauvres moyens du théâtre, dans l'espèce quelques vaporisateurs, on ait essayé de lancer dans la salle des effluves qui pussent évoquer les forts parfums dont s'oint la Sulamite pour recevoir son amant ! On joua l'*Intruse* et les *Aveugles* de Maeterlinck ; *Madame la Mort* de Rachilde ; la *Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard ; le *Théodat* de R. de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Gourmont ; on « joua » le *Concile féerique* de Jules Laforgue ! Mais bientôt, après deux années d'essais poursuivis sans un dessein très arrêté, l'entreprise échoua, ne laissant guère que du mécontentement chez tous ceux qui y avaient participé.

Le Théâtre de l'Œuvre (1) eut une vie plus longue et une activité mieux récompensée. Il fut fondé en octobre 1893 par Lugné Poe, Camille Mauclair et Ed. Vuillard, et commença aussitôt une intéressante campagne dramatique. D'une part, on présenta au public français l'œuvre d'un certain nombre d'auteurs étrangers : Ibsen, Bjoernstjerne Bjoernson, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, Oscar Wilde, etc. ; on fit jouer des adaptations des vieux théâtres indien et chinois ; d'autre part, on porta à la scène des œuvres « symbolistes » de Rachilde, de H. Bataille, de H. de Régnier, de Judith Cladel. Dix à quinze pièces par an, dans les premières années ; puis le mouvement se ralentit. Le 21 juin 1899, le directeur Lugné Poe annonça que l'*Œuvre* avait vécu. En réalité, elle reprit vie, quelquefois à de longs intervalles, donnant une ou deux représentations dans chacune des années qui suivirent : on joua ainsi de l'Ibsen, du Verhaeren, du Samain, du d'Annunzio, du Gorki, du Van Lerberghe, du Marinetti.

Les pièces étrangères, — on le voit, — sont de beaucoup les plus nombreuses et les plus importantes dans le programme de l'*Œuvre*. La grande préoccupation de l'entreprise fut, en réalité, de révéler Ibsen au public français. Son théâtre donnait d'ailleurs pleine satisfaction aux aspirations « décadentes » ; il était une violente critique de la société actuelle ; il exaltait l'individu ; il était « anarchiste », comme on l'était, vers 1890, dans les milieux intellectuels. Et puis les pièces d'Ibsen étaient aussi peu « théâtre » que possible ; elles ne res-

(1) Voir page 207 : Quelques pièces jouées à l'*Œuvre*, de 1893 à 1899.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

semblaient en rien aux pièces à thèse françaises ; les personnages s'y promenaient dans l'action comme des Idées vivantes, comme des symboles en chair et en os, faits uniquement pour s'affirmer et pour discuter les idées adverses.— Ce n'était pas là, certes, la grande poésie d'images, ni la musique des mots, révélatrice du mystère que rêvaient alors pour le théâtre les poètes symbolistes ; mais c'était bien un appel à l'Idée, par delà la réalité immédiate, une protestation contre cette réalité, et la suggestion permanente d'une réalité supérieure. Rien de plus « symboliste » !

Après les traductions d'Ibsen, la réalisation la plus originale au théâtre de l'effort symboliste a été l'œuvre de Maeterlinck ; elle eut un franc succès et quelque influence. Aujourd'hui, après trente ans, elle apparaît comme la seule réussite dramatique du symbolisme.

3. **Le Théâtre de Maeterlinck.** — Maeterlinck (1) commença par publier un recueil de vers, les *Serres chaudes*, qui ressemble à beaucoup des volumes que publièrent, vers 1890, la plupart des poètes débutants : des thèmes décadents, des allégories, des vers très libérés ou libres, une prose rythmée qui, bientôt, trouvera son emploi dans les pièces de théâtre. Les poèmes disent des lassitudes, des tristesses, des ennuis, des fièvres ; quelques-uns révèlent un souci particulier du mystère, des craintes vagues devant l'inconnu ; ce souci et cette crainte, développés à l'extrême, vont hanter, pendant des années, la pensée de Maeterlinck. Leurs effets, à vrai dire, étaient un peu usés déjà en poésie ; mais Maeterlinck eut l'idée, l'année même où il publia les *Serres chaudes*, de les essayer au théâtre ; et ces ressorts nouveaux manifestèrent aussitôt une puissance singulière. Les intentions du poète et ses procédés étaient simples ;

(1) Voir page 208 : Notes complémentaires.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mais une partie du public était toute préparée à admirer ; et l'autre, la majorité, ne demandait pas mieux que de s'émouvoir une fois de plus devant des évocations adroites d'inconnu, de mystère et de mort.

Tout le théâtre de Maeterlinck est fondé sur une espèce de philosophie, qui est tout à fait antipositiviste. Maeterlinck croit à tous les mystères qu'autorise l'intelligence moderne ; il transforme, du moins, en mystères l'Inconnaissable, l'Inconscient, le Subconscient que venaient de vulgariser les philosophies spiritualistes du jour. Le domaine du Connaissable, croit-il, est infiniment petit ; dès que nous agissons, dès que nous pensons, nous en sortons, et nous avançons, comme à tâtons, dans une nuit mauvaise. Autour de nous, il y a « d'énormes puissances invisibles et fatales, ... malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la la vie, à la paix, au bonheur ». Le rôle du poète dramatique est de « faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu ». Mais l'Inconnu n'est pas seulement au dehors de nous ; il est en nous : nous avons une « vie profonde », que nous ne voyons pas ; « nous agissons presque tous, sans que rien de notre âme intervienne » ; à d'autres moments, c'est notre âme qui nous pousse irrésistiblement à agir, sans que nous comprenions rien à nos propres actes.

La première pièce de Maeterlinck, la *Princesse Maleine*, donne assez bien l'impression, si l'on s'en tient à la facture du drame et à la suite des événements, d'un pastiche shakespearien : personnages royaux, mélange d'effets tragiques et grotesques, scènes dispersées, amours traversées, tuerie finale. Mais le vrai intérêt est ailleurs. Sans cesse le drame attire l'attention sur l'immense inconnu qui enveloppe les personnages, qui les surveille, qui les conduit malgré eux ; de toutes parts éclatent des présages et se manifestent des sym-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

boles que les héros ne comprennent point. Ces avertissements que font entendre les bêtes, les choses et les gens, sont bien souvent, le poète l'a reconnu, « des naïvetés dangereuses » ; les personnages, avoue-t-il, ont « l'apparence de somnambules un peu sourds, constamment arrachés à un songe un peu pénible » ; leur hébétement tient à « l'idée un peu hagarde qu'ils se font de l'univers ».

Le procédé était trouvé ; il n'y avait plus qu'à le perfectionner, surtout à en user plus discrètement. D'ailleurs, les sujets de tragédie n'étaient pas nécessaires pour montrer la hantise de l'inconnu : les plus humbles événements de la vie quotidienne peuvent être éclairés d'une lumière tragique. La mort nous guette, à chaque heure de notre vie ; on ne peut la surprendre, la *voir* pendant son guet, mais on peut faire sentir qu'elle rôde, montrer des portes qui s'ouvrent ou se ferment sur son passage, faire craquer la chaise sur laquelle elle s'asseoit. ...La plupart des pièces qui ont suivi la *Princesse Maleine* doivent leurs effets à une atmosphère d'inquiétude ou de terreur ingénieusement créée par l'accord de l'auteur et du machiniste. L'Inconnu « y prend le plus souvent la forme de la Mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème ». L'*Intruse* : la Mort entre dans une maison ; sa présence se manifeste en vingt façons, mais les gens de la maison ne la voient point ; seul un aveugle, dont la vie de l'âme est plus active, est troublé par quelques-uns des signes avertisseurs. — Les *Aveugles* : dans une « ancienne forêt septentrionale », une troupe d'aveugles a été conduite jusqu'à une clairière par un prêtre, qui, soudain, est mort, sans qu'aucun de ses compagnons s'en soit avisé ; peu à peu les malheureux, symboles de l'âme humaine désormais sans Foi, comprennent leur détresse ; bientôt, ils entendent approcher des pas qui ne peuvent qu'annoncer la venue d'une puissance hos-



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tile. — *Intérieur* : une famille ne sait pas qu'un de ses membres vient de mourir ; on rapporte le cadavre à la maison ; dans les minutes qui précèdent son arrivée, une inquiétude sourde, muette, qui ne se traduit que par des gestes inconscients, les envahit progressivement. — *La Mort de Tintagiles* : la Mort, devenue une vieille reine méchante, fait enlever le petit Tintagiles à ses sœurs ; l'une d'elles, jusqu'au bout, veut le sauver, mais une porte de fer, sous des voûtes sombres, la sépare à jamais du petit disparu.

D'autres pièces sont moins exclusivement pénétrées de l'idée de la mort ; elles admettent d'autres symboles : l'Amour est une force obscure comme La Mort ; volontiers il s'associe avec elle. Dans *Alladine et Palomides*, un grand amour, né dans l'obscurité des âmes, s'évanouit dès que celles-ci se voient en pleine lumière ; dans *Pelléas et Mélisande*, l'amour, invincible et mystérieux, passe hagard à travers une humanité qui ne sait pas lui faire accueil. *Aglavaine et Sélysette*, *Joyzelle*,... autres symboles, aussi clairement et aussi simplement réalisés. Presque toutes ces pièces se passent en des lieux inconnus, chimériques, à des époques qu'on ne saurait dater ; il y a des palais magiques, des grottes mystérieuses, des événements inouïs... Cela pouvait devenir aisément des féeries musicales, le prétexte à de merveilleux décors, à des « changements à vue » : Maeterlinck écrivit en effet quelques pièces pour les musiciens, les décorateurs et les machinistes : *Ariane et Barbe-Bleue*, *Sœur Béatrice* ; *l'Oiseau bleu* surtout : une promenade à la recherche du bonheur dans le pays du Rêve, où les animaux domestiques, les objets familiers, les pensées habituelles prennent forme de personnes vivantes et parleuses ; le passé existe encore, l'avenir prend vie, l'Inconnu se figure, notre âme profonde s'illumine. Toute la philosophie de Maeterlinck s'étale dans l'*Oiseau bleu* ; mais

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la pièce est en même temps une prodigieuse féerie, bonne à amuser les enfants et les amateurs de spectacles.

On pouvait aussi, pour éviter la répétition d'effets vite devenus des poncifs et l'apparence dangereuse d'enfantillage, faire entrer plus de réalité dans ces drames symboliques et atténuer l'expression de cette philosophie ingénue du mystère ; c'est ce que Maeterlinck semble avoir fait dans *Monna Vanna*, — son plus grand succès. C'est une histoire d'amour, mêlée à un drame d'histoire, avec des rencontres, des péripéties, des surprises ; mais la grande originalité de l'œuvre est que le drame le plus prenant se passe dans l'âme des héros, dans celle de Monna Vanna surtout, et qu'il reste obscur, inexprimé. Le tumulte de la vie, la passion des foules ne peuvent rien pour troubler le mystère qui vit dans le sanctuaire de l'âme.

## *NOTES COMPLÉMENTAIRES*

I. Ferdinand Herold. — A.-F. Herold (né en 1865) a réuni ses principales œuvres dans *Images tendres et merveilleuses*, 1897 (*La Légende de Sainte Liberata*, 1889 ; la *Joie de Maguelonne*, 1891 ; *Floriane et Persigant*, 1894 ; le *Victorieux*, 1895). Il a publié en outre les *Pœans et les thrènes*, 1890, recueil de vers tout à fait parnassiens ; *Chevalerie sentimentale*, 1893 ; *Au hasard des chemins*, 1900 ; la *Route fleurie*, 1911, des adaptations, des traductions et quelques essais dramatiques.

II. Quelques pièces jouées a « l'Œuvre », de 1893 a 1899. — 1893 : Ibsen, *Rosmersholm* et *Un Ennemi du peuple* ; — 1894 : Bjoernstjerne Bjoernson, *Au-dessus des forces humaines*, et Rachilde, *L'Araignée de cristal* (13 févr.) ; M. Beaubourg, l'*Image*, et G. Trarieux, *Nuit d'avril à Céos* (27 févr.) ; Ibsen, *Solness le constructeur* (3 avr.) ; H. Bataille et R. d'Humières, *La Belle au bois dormant* (24 mai) ; H. Bang, *Frères*, H. de Régnier, la *Gardienne*, et Strindberg, les *Créanciers* (21 juin) ; John Ford, *Annabella* (6 nov.) ; M. Beaubourg, la *Vie muette* (27 nov.) ; Strindberg, *le Père* (13 déc.) ; — 1895 : V. Barrucand, *le Chariot de terre cuite*, adaptation de l'hindou (22 janv.) ; Maeterlinck, *Intérieur* (15 mars) ; P. Verola, *L'École*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*de l'idéal*, et Ibsen, *le Petit Eyolf* (8 mai) ; Judith Cladel, *Le Volant* (28 mai) ; Ibsen, *Brand* (22 juin) ; Kalidasa, *l'Anneau de Çakuntala*, adaptat. de F. Herold (16 déc.) ; — 1896 : J. Lorrain, *Brocéliande*, et Van Lerberghe, *Les Flaireurs* (7 janv.) ; Oscar Wilde, *Salomé* (11 févr.) ; P. Quillard, *L'Errante* (22 avr.) et J. Arène, *La Fleur errante* (22 avr.) ; Ibsen, *Les Soutiens de la société* (17 juin) ; Ibsen, *Peer Gynt* (12 nov.) ; A. Jarry, *Ubu roi* (10 déc.) ; — 1897 : G. Hauptmann, *La Cloche engloutie* (5 mars) ; H. Bataille, *Ton sang* (8 mai) ; Ibsen, *La Comédie amoureuse* (23 juin) ; Ibsen, *J. G. Borkmann* (9 nov.) ; — 1898 : Gogol, *Revizor* (8 janv.) ; R. Rolland, *Aërt* (3 mai) ; Saint-Just, *Morituri*, inspirée par l'affaire Dreyfus (18 mai) ; Saint-Georges de Bouhélier, *La Victoire* (20 juin) ; Shakespeare, *Mesure pour mesure* (10 déc.) ; — 1899 : M. de Faramond, *La Noblesse de la terre* (10 févr.) ; R. Rolland, *Le Triomphe de la raison* (21 juin).

III. MAETERLINCK. — Maurice Maeterlinck (né à Gand en 1862) a publié en 1889 un recueil de poèmes, *Serres chaudes*, (rééd. 1927), en 1896, *Douze chansons* (réimprimé avec des modifications dans des rééditions de *Serres chaudes*, 1900 et 1927). Ses œuvres les plus importantes ont été écrites pour le théâtre : *La Princesse Madeleine*, 1889, que fit connaître un article d'O. Mirbeau ; *Les Aveugles* (joué le 7 déc. 1891) et *L'Intruse* (jouée le 21 mai 1891), publiés ensemble en 1890 ; *Les Sept Princesses*, 1891 ; *Pelléas et Mélisande*, 1892 (joué le 17 mai 1893) ; *Alladine et Palomides* ; *Intérieur* (joué le 15 mars 1895), *La Mort de Tintagiles* (joué en déc. 1905), publiés ensemble en 1894 ; *Aglavaine et Sélysette*, 1896. Ces pièces de théâtre ont été réunies dans *Théâtre*, 3 vol. 1901-1902 (avec *Ariane et Barbe-Bleue*, 1901, et *Sœur Béatrice*, 1901), rééd. en 1902 avec une préface. Depuis, Maeterlinck a fait jouer *Monna Vanna* (17 mai 1903), 1902 ; *Joyzelle* (jouée le 20 mai 1903), 1903 ; *L'Oiseau bleu* (joué à Paris en mars 1911) ; *Marie-Magdeleine* (jouée en mai 1913), 1913. On a commencé à publier son *Théâtre* en 1924. « L'Œuvre » a joué (2 déc. 1923) *Berniquel*, une pochade d'un acte.

Maeterlinck a publié en outre quelques contes et une série d'essais, notamment le *Trésor des humbles*, 1896 ; *La Sagesse et La Destinée*, 1898 ; *La Vie des abeilles*, 1901 ; *Le Temple enseveli*, 1902 (rééd. 1925) ; *Le Double Jardin*, 1904 ; *L'Intelligence des fleurs*, 1907 ; *La Mort*, 1913 ; *L'Hôte inconnu*, 1917 ; *La vie des termites*, 1926 ; *La vie de l'espace*, 1928, etc. Maeterlinck a reçu, en 1911, le prix Nobel de littérature. Voir H. GÉRARD, *La vie et l'œuvre de M. Maeterlinck*, 1932.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## CHAPITRE XII

## LA RÉACTION CONTRE LE SYMBOLISME

La durée d'action vraie des écoles littéraires au XIXe siècle a été toujours fort brève ; il semble même qu'elle ait tendu de plus en plus à diminuer. On peut compter quelque vingt-cinq ou trente ans, pendant lesquels la doctrine romantique fut une force réellement agissante ; au bout de vingt ans, la doctrine parnassienne commençait à être singulièrement discréditée. La défaveur du symbolisme fut plus rapide encore : dix ou quinze ans après sa naissance, on l'enterra assez joyeusement. Il y a probablement des raisons profondes à la brièveté de ces actions : la concurrence est devenue plus violente ; la curiosité du public s'est montrée, à mesure que le siècle avançait, de plus en plus excitée et exigeante ; aussi se lassait-elle très rapidement. On l'a bien vu dans ces derniers temps. Mais on a bien envie aussi de penser que le symbolisme était plus exposé que d'autres formules littéraires à se périmer fort vite. La disproportion se révélait trop forte entre son ambition et son œuvre ! Il était la doctrine de l'Art pour l'Art, presque sous sa forme absolue ; il avait voulu créer une nouvelle manière de regarder et de comprendre l'univers, créer aussi une nouvelle langue poétique. En fait, il avait réussi surtout à lancer quelques poncifs nouveaux, que la mode aban-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

donna vite, et une forme rythmique très discutée, le vers libre. La plupart des poètes qui réussirent alors à se produire devant un public autre que celui des petits cénacles symbolistes s'éloignèrent d'ailleurs lentement de la doctrine, ou bien même annoncèrent des conversions éclatantes.

Les symptômes de cette fragilité apparurent de très bonne heure. Dès 1891, — trois ans après la découverte du symbolisme, — Moréas fonde l'École romane ; il ne retient à peu près rien, ni au fond ni dans la forme, des aspirations symbolistes. L'enquête menée, la même année, par J. Huret dans les milieux littéraires témoigne combien étaient vives les résistances contre la poésie nouvelle, et révèle que la foi de quelques-uns des conducteurs du mouvement était assez incertaine. Mais bientôt les critiques se firent plus vives. On s'impatienta d'entendre dire et de constater que la formule symboliste ne s'était pas encore réalisée en une œuvre dont le prestige fût indiscutable. Dès 1894, se dessine une vive attaque contre Mallarmé : Ad. Retté, qui était poète et avait été symboliste, affirma véhémentement pendant quelques années que le maître n'était « ni un grand penseur, ni un grand poète » ; il dénonça son influence comme déplorable. On loua l'iconoclaste de « jeter à bas cette idole à jamais dérisoire » ; aux défenseurs de l'*Après-midi d'un faune* on affirma péremptoirement que « la littérature dont M. Mallarmé s'est fait l'inexcusable grand-prêtre n'est autre chose, en dernière analyse, que la littérature de Babel ». En 1897, une ballade publiée par la *Plume*, journal symboliste, annonce, en un refrain sarcastique, que « le symbolisme se décolle ». La même année, C. Mauclair, symboliste pourtant, le dit « fini ». Le succès, en 1898, du *Cyrano de Bergerac* de Rostand est considéré, dans les milieux symbolistes, comme un grand échec de la doctrine. En 1900, Romain

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Rolland constate que le symbolisme a été une époque mauvaise de fatigue et de neurasthénie mystiques ; mais que, heureusement, la santé renaît. Le Congrès des poètes, en 1901, dresse la province contre Paris et montre que la plupart des poètes sont attachés aux rythmes traditionnels et fort hostiles au vers libre. Le rapport de Catulle Mendès sur le mouvement poétique de 1867 à 1900 (1902) est reçu comme une reprise d'hostilités du Parnasse ; et, la même année, une enquête de l'*Ermitage* auprès des poètes, sur leurs « poètes préférés », aboutit à mettre au premier rang Victor Hugo ; Mallarmé ne vient qu'après Lamartine, Musset, Leconte de Lisle.

Ce ne sont là que quelques faits parmi beaucoup ; mais la désagrégation de la doctrine symboliste apparaît plus visiblement encore, si l'on considère la multiplication des écoles poétiques : « Une suite d'embrigadements, un amalgame de petites sectes intolérantes et jalouses, s'excommuniant les unes les autres, en quête perpétuelle de fidèles et de prosélytes. Chaque matin surgissait un manifeste fulgurant appelant les foules à la conversion et au vrai dogme » (E. Raynaud). Aux environs de 1900, ce fut une vraie fureur : successivement apparaissent le Naturisme, l'Humanisme, le Somptuarisme, le Paroxysme, le Synthétisme, l'Intégralisme, l'Impulsionnisme, le Sincérisme, l'Intenséisme, le Simultanéisme, le Futurisme, l'Unanimisme, etc. Il est vrai que le mot *école* avait alors perdu à peu près tout son sens ; et l'on fondait une école uniquement pour affirmer, avec un peu de bruit, que l'on n'acceptait pas sans quelques réserves telle ou telle des opinions à la mode. La fondation d'une école cesse de marquer un vrai désir de groupement et d'action collective ; c'est une manière comme une autre de faire entendre une protestation individuelle. Le recensement de ces écoles

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ne saurait guère intéresser que les gazetiers de l'histoire littéraire.

Leur diversité, d'ailleurs, dès qu'on les regarde d'un peu près, n'est qu'apparente : il y a de fortes tendances communes. Presque toutes ces écoles se déclarent hostiles au symbolisme, ou bien elles entendent limiter considérablement sa part. Il suffira, pour caractériser le mouvement, de signaler la plus importante et la plus vigoureuse de ces réactions successives : le *Naturisme*, qui commença à se manifester en 1895 et s'affirma, avec de très nettes formules, en 1897. Ses partisans, St-Georges de Bouhélier, Eugène Montfort, Maurice Le Blond, etc., se plaignirent hautement que le symbolisme eût voulu isoler l'artiste dans une « littérature pour littérateur », loin de la foule et de la vraie vie ; ils se désolaient de son pessimisme et de ses goûts morbides ; ils ne repoussaient plus l'héritage du positivisme ; ils ne se rebellaient pas contre « la science » ; ils osaient admirer Zola, Auguste Comte, Darwin, Taine ; ils prétendaient revenir à la réalité et à l'exactitude ; ils se réclamaient de la « nature », telle que la philosophie et la science du XIX^e^ siècle avaient permis de la comprendre. Autant dire qu'ils croyaient à l'*art social* ! Ils recommençaient le vieux rêve qu'avait interrompu et interdit le Parnasse, trente ans avant ; ils s'occupaient à fonder une foi nouvelle.

Rendre à l'humanité son héroïque beauté, rétablir les liens qui l'unissent au monde, éclairer d'une forte lueur sa place dans la nature, telle est la mission du poète actuel... Le devoir des auteurs contemporains est d'accroître le bonheur humain en augmentant la beauté, en faisant cesser le malentendu qui sépare les hommes du monde tout entier, et en leur restituant d'éternelles proportions... Ce qu'on appelle le naturisme est bien plus une morale qu'une doctrine d'art (Saint-Georges de Bouhélier, 1897).

L'*Humanisme* de F. Gregh s'inspira des mêmes

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

préoccupations ; il préférait « l'homme » à l'artiste, n'admettait le symbole que « clair », et raillait « l'incohérence » comme « l'impassibilité ».

L'*art utile*, on le voit, reprenait avantage, en poésie, sur l'*Art pour l'Art*... C'est la querelle même qu'avait déclenchée le romantisme, et qui s'est poursuivie, avec des phases et des aspects divers, pendant tout le XIXe siècle. A nouveau les préoccupations de forme passèrent au second rang ; on se rallia à une forme plus ou moins classique. Il y eut évidemment, pour ce nouveau changement de front, des causes d'ordre tout à fait littéraire : des symbolistes très insoucieux d'action sociale se détachèrent, eux aussi, du symbolisme. Mais il faut tenir compte aussi de causes plus générales, politiques et sociales. En 1830, le succès de la révolution avait favorisé l'expansion des idées saint-simoniennes et de l'*art utile* ; en 1850, la réaction bonapartiste favorisa indirectement l'Art pour l'Art ; le triomphe de l'idée républicaine, vers 1880, fut favorable au naturalisme positiviste. De même, dans les dernières années du XIXe siècle, l'affaire Dreyfus, grâce à son extraordinaire retentissement dans les milieux intellectuels, porta un coup très dur aux cénacles du symbolisme ; les questions d'images et de rythme devinrent soudain sans intérêt ; une fois de plus, les écrivains se trouvèrent jetés vers l'action publique ; il ne fut plus question que d'aller au peuple, de régénérer la France, d'éclairer l'humanité. Presque toutes les doctrines littéraires et beaucoup d'œuvres se teintèrent de ces préoccupations nouvelles. Anarchistes, socialistes, républicains, esthètes, philosophes, historiens, poètes se trouvèrent, pour quelque temps, des ennemis semblables et des passions communes.

L'arrivée au pouvoir des partis de gauche, le succès des « politiques » dans le monde intellectuel firent alors

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

bien apparaître la force latente de la tradition rationaliste, idéologique, classique. On se rendit compte de la fragilité des renaissances mystiques et spiritualistes qui avaient été tentées dans les années précédentes. Depuis quatre ou cinq ans, on disait que le symbolisme était bien malade ; cette fois, on crut pouvoir affirmer qu'il était mort. Le mot de *mort* a évidemment un sens très relatif en littérature ; il y avait en 1900 et il y a en 1930 des « symbolistes », soit des anciens restés fidèles aux habitudes de leur jeunesse, ou bien des jeunes que leur goût personnel a conduits à aimer la grâce molle des images et des vers symbolistes ; mais la force agissante et créatrice du symbolisme est morte, comme l'était celle du romantisme vers 1860, celle du Parnasse vers 1890.

Après 1900, le symbolisme n'intéresse plus aussi directement l'histoire des idées ; il ne s'agit plus, à son propos, que de prolongements, de survivances ou bien de tendances profondément modifiées par des apports nouveaux. Le Cubisme et le Dadaïsme pousseront jusqu'à l'extrême l'affirmation de l'indépendance du poète, de son droit à exprimer obscurément l'irrationnel, à fixer les sensations sous leur forme la plus vive et la plus passagère ; il sera difficile de concevoir un art plus « subjectif », plus indifférent aux apparences de la réalité. On continuera aussi à rechercher les moyens d'augmenter le pouvoir d'expression de la poésie ; on imaginera, par exemple, pour traduire « le paroxysme moderniste », de projeter sur l'écran des « poèmes synoptiques sur plusieurs plans », avec l'espoir de créer véritablement l'immense orchestre intérieur qu'avaient rêvé d'instituer Rimbaud et Mallarmé.

Ce sont là les formes extrêmes, les formes limites, probablement, du symbolisme, après quoi on ne saurait guère que revenir sur ses pas. Mais il est d'autres mar-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ques de l'influence actuelle du symbolisme, plus éparses, plus incertaines. Que d'œuvres, aujourd'hui, sont pénétrées d'esprit symboliste, écrites avec un « métier » où se reconnaissent les techniques symbolistes ! Paul Claudel et Paul Valéry se disent les continuateurs de Rimbaud et de Mallarmé ; et l'on pourrait, très logiquement, d'autant plus qu'ils ont commencé tous deux à écrire vers 1890, les rattacher directement à l'histoire du symbolisme, et montrer dans leur œuvre un des épanouissements de la doctrine symboliste, un épanouissement tardif, mais plus vigoureux que les premiers. Mais il s'agit, en réalité, d'un symbolisme très différent de celui qu'on avait voulu créer à la fin du XIX^e siècle : un symbolisme chargé de bien autres préoccupations et qui, malgré son « surréalisme » et sa somptueuse imagerie, se manifeste surtout comme une réaction traditionaliste, classique, rationaliste. André Gide, lui aussi, fut symboliste, pour commencer ; il railla ensuite la doctrine reniée et incarna une des formes de la réaction classique ; mais son œuvre est conçue souvent selon les formules de la poésie symboliste, écrite avec le souci des mots et des images symbolistes... La génération qui est née et qui a grandi à l'époque symboliste est loin d'avoir disparu. Suivant l'âge des écrivains qui la représentent encore, on pourrait cataloguer et étiqueter de nombreux spécimens d'œuvres où la marque de l'école de 1890 deviendrait de moins en moins facilement reconnaissable.

Le débat sur le symbolisme est d'ailleurs encore ouvert aujourd'hui, en permanence. Tous les ans les revues se demandent « si le symbolisme est mort », « si le symbolisme a dit son dernier mot ». Des journalistes écrivent de véhémentes philippiques contre le symbolisme et contre la manie de l'inintelligibilité. On leur répond, sans trop de passion certes, mais on leur

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

répond. Il est vrai que ces revisions de procès sont à la mode : le naturalisme, le romantisme, et, bien entendu, le classicisme lui-même en ont bénéficié. Mais ces hésitations et ces controverses engagent à beaucoup de prudence ; décidément, on ne saurait encore établir le bilan du symbolisme. Osera-t-on, comme un de ses historiens, sérier les questions, affirmer le succès de la « réforme poétique », nier celui de la réforme prosodique, syntaxique et lexicographique, puis conclure que l'« œuvre du symbolisme comporte un échec honorable et une victoire pleine de profit » ? La « matière poétique » a-t-elle été si vraiment renouvelée ? Le vers régulier a-t-il été décidément brisé ? Le vers libre a-t-il conquis une faveur durable ? Le symbolisme est, en réalité, un mouvement qui achève de s'étaler ; ses derniers remous ne sont presque plus visibles, car ils sont repris déjà et emportés dans des directions diverses par de nouveaux et forts courants ; on le voit assez bien qui commence, on ne le voit pas nettement finir.

---

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

GÉNÉRALITÉS : TH. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* (composé en 1867), recueilli dans l'*Histoire du romantisme*, 1874. — CATULLE MENDÈS, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900, suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature de la plupart des poètes français*, 1902 (très parnassien de tendance ; répertoire souvent inexact). — H. CLOUARD, *La poésie française moderne des romantiques à nos jours*, 1924 (très polémique : hostile au symbolisme). — P. FORT et L. MANDIN, *Hist. de la poésie fr. depuis 1850*, 1926. — G. PELLISSIER, *Anthologie des poètes du XIX^e^ siècle* (1800-1866). — G. WALCH, *Anthologie des poètes français contemporains* (1866-1906), 3 vol. ; *Poètes d'hier et d'aujourd'hui*, 1917 ; *Poètes nouveaux, supplément*, 1923. — A. VAN BEVER et LÉAUTAUD, *Poètes d'aujourd'hui, morceaux choisis*, 1910 et 1930 (excellentes notices bio-bibliographiques).

*CHAPITRE I.* — A. CASSAGNE, *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers Parnassiens*, 1906. — J. MARSAN, *La bataille romantique*, t. II, 1925. — TH. PALFREY, « *L'Europe littéraire* », 1927.

*CHAPITRE II.* — E. RENAN, *L'Avenir de la science, pensées de 1848*, 1890 ; *Études d'histoire religieuse*, 1857. — R. CANAT, *La Renaissance de la Grèce antique* (1820-1850), 1911. — J. DUCROS, *Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque*, 1917. *Recueil de rapports sur le progrès des lettres et des sciences : Études relatives à l'Égypte et à l'Orient*, 1867. — C.-A. FUSIL, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, 1918.

*CHAPITRE III.* — C. MENDÈS, *La légende du Parnasse contemporain*, 1884. — L.X. DE RICARD, *Petits mémoires d'un Parnassien*, Petit Temps, nov.-déc. 1898, juill. 1899, sept. 1900. — A. THÉRIVE, *Le Parnasse* 1929, avec florilège.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

*CHAPITRE VIII.* — A. BARRE, *Le symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900* (avec une *Bibliographie de la poésie symboliste*), 1911. — A. BEAUNIER, *La poésie nouvelle*, 1902. — J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891. — E. RAYNAUD, *La mêlée symboliste*, 3 vol., 1920-1923. — R. GHIL, *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, 1923. — A. RETTÉ, *Le symbolisme, anecdotes et souvenirs*, 1903. — A. POIZAT, *Le symbolisme*, nouv. éd., 1924. — A. FOUILLÉE, *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, 1896. — H. P. THIEME, *Essai sur l'histoire du vers français*, 1916 (sur le vers libre). — J. HYTIER, *Les techniques modernes du vers français*, 1923. — J. CHARPENTIER, *Le symbolisme*, 1927, avec florilège.

*CHAPITRE XI.* — E. CHARLES, *Le théâtre des poètes (1850-1910)*, 1910.

*CHAPITRE XII.* — FLORIAN-PARMENTIER, *Histoire des lettres françaises de 1885 à 1914*, 1919. — R. LALOU, *Histoire de la littérature française contemporaine*, nouv. éd., 1928. — EUG. MONTFORT, *Vingt-cinq ans de littérature française*, 1922 et suiv. — D. MORNET, *Hist. de la litt. et de la pensée contemp.*, 1927. — A. BILLY, *La litt. fr. contemp.*, 1927. — F. BOUVIER, *Initiation à la littérature contemporaine*, 1928. — L. RAYNAUD, *La crise de notre littérature*, 1929. — F. BALDENSPERGER, *L'avant-guerre dans la littérature française* (1900-1914). — J. EPSTEIN, *La poésie d'aujourd'hui*, 1921. — R. DE LA VAISSIÈRE, *Anthologie poétique du XX^e siècle*, 1923. — J. MULLER et G. PICARD, *Les tendances présentes de la littérature française*, 1914. — A. LANG, *Voyages en zigzags dans la République des lettres*, 1922 ; *Déplacements et villégiatures littéraires*, 1924. — P. VARILLON et H. RAMBAUD, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, 1923. — F. LEFÈVRE, *Une heure avec...*, 1924 et suiv., 5 vol. — M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, 1933.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos . . . . . 1

**Chapitre premier.** Le lendemain de 1830. — L' « Art pour l' Art ». Théophile Gautier et Théodore de Banville. . . . . 3

Notes complémentaires : I. Théophile Gautier. — II. Quelques poètes de l' « Art pour l'Art ». — III. Théodore de Banville. . . . . 29

**Chapitre II.** Positivisme et poésie. Nouvelles curiosités historiques, philosophiques et scientifiques. . . . . 31

Notes complémentaires : I. Quelques œuvres « antiques » vers 1850. — II. Louis Bouilhet. — III. La poésie scientifique vers 1850. — IV. Louis Ménard. — V. Thalès Bernard . . . . . 47

**Chapitre III.** Leconte de Lisle . . . . . 50

Notes complémentaires. . . . . 63

**Chapitre IV.** Le Parnasse contemporain. . . . . 65

**Chapitre V.** Quelques poètes parnassiens (1860-1895). De Glatigny à Heredia . . . . . 75

Notes complémentaires : I. Albert Glatigny. — II. Léon Dierx. — III. Sully Prudhomme. — IV. François Coppée. — V. Mme Ackermann. — VI. J.-M. de Heredia. — VII. Quelques autres poètes du Parnasse. . . . . 88

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

**Chapitre VI.** Baudelaire . . . . . 92

Notes complémentaires : I. Baudelaire. — II. Quelques poètes d'inspiration baudelairienne. 107

**Chapitre VII.** Du Parnasse au Symbolisme (1870-1885). La tradition de Baudelaire : Verlaine, Mallarmé, Rimbaud . . . . . 110

Notes complémentaires : I. Verlaine. — II. Tristan Corbière. — III. Mallarmé. — IV. Rimbaud. 135

**Chapitre VIII.** Le mouvement symboliste. Les influences et les commencements. Les écoles et les théories . . . . . 138

Notes complémentaires : I. Villiers de l'Isle Adam. — II. Quelques poètes de l'époque décadente. — III. Jules Laforgue. — IV. René Ghil . . . 159

**Chapitre IX.** Sur les cimes du Symbolisme. Vers-libristes et mélodistes. . . . . 162

Notes complémentaires : I. Gustave Kahn. — II. Vielé Griffin. — III. Stuart Merrill. — IV. Quelques autres poètes du vers libre. — V. Paul Fort . . . . . 172

**Chapitre X.** Les coteaux modérés du Symbolisme. Retours à la tradition classique. . . . . 175

Notes complémentaires : I. Moréas. — II. L'Ecole romane. — III. Henri de Régnier. — IV. Albert Samain. — V. Charles Guérin. — VI. Pierre Quillard et Pierre Louys. — VII. Francis Jammes. — VIII. Verhaeren. . . . . 195

**Chapitre XI.** Le théâtre symboliste. . . . . 198

Notes complémentaires : I. Ferdinand Herold. — II. Quelques pièces jouées à l'« Œuvre », de 1893 à 1899. — III. Maeterlinck. . . . . 207

**Chapitre XII.** La réaction contre le Symbolisme . 209

**Bibliographie sommaire.** . . . . . 217

*Imprimé en France.*

5-42. — Saint-Germain-lès-Corbeil. — Imp. Willaume.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Juin 1942

# COLLECTION
# ARMAND COLIN

Directeur :

PAUL MONTEL

Membre de l'Académie des Sciences

Doyen de la Faculté des Sciences
de l'Université de Paris

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel — PARIS

P. 4928

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 1. **Rayonnement** (Principes scientifiques de l'Éclairage) (*3e édition*), par A. BLANC, Doyen de la Faculté des Sciences de Caen (*35 figures*).

N° 2. **La Construction du Vaisseau de guerre**, par E. JAMMY, Ingénieur en chef aux Forges et Chantiers de la Méditerranée (*183 figures, 4 planches hors texte*).
(*Ouvrage couronné par la Ligue maritime et coloniale française.*)

N° 3. **Cinématique et Mécanismes** (*3e édition*), par R. BRICARD, Professeur à l'École Centrale et au Conservatoire des Arts et Métiers (*79 figures*).

N° 4. **L'École classique française** : Les doctrines et les hommes (1660-1715) (*4e édition*), par A. BAILLY, Professeur au Lycée Pasteur.

N° 5. Éléments d'Agriculture coloniale : **Plantes à huile**, par Yves HENRY, Ingénieur agronome, Inspecteur général de l'Agriculture aux Colonies (*35 figures*).

N° 6. **Télégraphie et Téléphonie sans fil** (*10e édition revue et corrigée*), par C. GUTTON, Membre de l'Institut, Directeur du Laboratoire National de Radio-électricité (*85 fig.*).

N° 7. **Théorie cinétique des Gaz** (*5e édition*), par E. BLOCH, Professeur à la Faculté des Sciences de Paris (*7 figures*).

N° 8. **Traité pratique de Géométrie descriptive** (*2e édition*), par J. GEFFROY, Ingénieur des Arts et Manufactures (*248 figures*).

Nos 9-10. **Statique et Dynamique** : Tomes I et II (*3e édition revue et corrigée*), par H. BÉGHIN, Professeur à la Faculté des Sciences de Paris (*227 figures*).

N° 11. **Éléments d'Électricité** (*7e édition*), par Ch. FABRY, Membre de l'Institut, Professeur honoraire à la Sorbonne et à l'École Polytechnique (*70 figures*).

N° 12. **La Fonte** : Élaboration et Travail (*2e édition*), par le Colonel J. ROUELLE (*29 figures*).

N° 13. **L'Hérédité** (*3e édition entièrement refondue*), par Ét. RABAUD, Professeur honoraire à la Faculté des Sciences de Paris (*34 figures*).

N° 14. **Principes de l'Analyse chimique** (*3e édition revue et corrigée*), par V. AUGER, Professeur de Chimie analytique à la Sorbonne (*77 figures*).

N° 15. **Les Pyrénées** (*4e édition*), par M. SORRE, Professeur à la Sorbonne (*6 cartes, 6 photographies*).

N° 16. **Chimie et Fabrication des Explosifs** (*3e édition*), par P. VEROLA, Ingénieur en chef des Poudres (*9 figures*).

N° 17 **La Révolution française**, par A. MATHIEZ, Tome I : **La Chute de la Royauté** (*7e édition*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 18. **Les grands Marchés des Matières premières** (*8e édition*) par F. MAURETTE, Directeur du Bureau international du Travail (S. D. N.) à Paris (*11 cartes et graphiques*).

N° 19. **L'Industrie du Fer en France** (*2e édition refondue et mise à jour*), par J. LEVAINVILLE, Docteur ès lettres, Vice-Président de la Chambre Syndicale des Mines de fer de l'Ouest (*4 cartes*).

(*Ouvrage couronné par la Société de Géographie de Paris.*)

N° 20. **L'Acier** : Élaboration et Travail (*2e édition*), par le Colonel J. ROUELLE (*45 figures*).

N° 21. **Le Droit ouvrier** : Tableau de la Législation française actuelle (*2e édition revue et mise à jour*), par G. SCELLE, Professeur à la Faculté de Droit de Paris.

N° 22. **Les Maladies dites Vénériennes** (*3e édition*), par le Dr P. RAVAUT, Membre de l'Académie de Médecine, Médecin de l'Hôpital Saint-Louis (*22 figures*).

(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Bélion.*)

N° 23. **La Houille blanche** (3e *édition*), par H. CAVAILLÈS, Prof. à la Faculté des Lettres de Bordeaux (*8 cartes et 4 fig.*).

N° 24. **Propriétés générales des Sols en Agriculture** (*2e édition*), par G. ANDRÉ, de l'Institut, Professeur à l'Institut Agronomique.

N° 25. **Vue générale de l'Histoire d'Afrique** (*3e édition*), par G. HARDY, Recteur de l'Académie d'Alger.

N° 26. **Les Instruments d'Optique** (*4e édition*), par H. PARISELLE, Inspect. général de l'Instruction publique (*82 fig.*).

N° 27. **Le Naturalisme français** : 1870-1895 (*3e édition revue et corrigée*), par P. MARTINO, Recteur de l'Académie d'Aix.

N° 28. **Théorie du Navire** : Tome I (*2e édition*), par M. LE BESNERAIS, Ingén. en chef du Génie Maritime (*61 fig.*).

Nos 29 - 30. **Éléments de Paléontologie** : Tomes I et II (*3e édition revue et mise à jour*), par L. JOLEAUD, Professeur à la Faculté des Sciences de Paris (*93 figures*).

N° 31. **Le Ballon, l'Avion, la Route aérienne**, par M. LARROUY, Ingénieur de l'École Sup. d'Aéronautique (*25 fig.*).

N° 32. **La Société Féodale** (*5e édition*), par J. CALMETTE, de l'Institut, Professeur à l'Université de Toulouse.

N° 33. **Les Bois coloniaux** (*2e édition*), par H. LECOMTE, de l'Institut, Professeur au Muséum d'Histoire naturelle (*28 fig.*)

N° 34. **Probabilités, Erreurs** (*5e édition*), par Emile BOREL, de l'Institut, Professeur à la Sorbonne, et R. DELTHEIL, Recteur de l'Académie de Toulouse (*10 fig.*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 35. **Physique du Globe** (*4e édition revue et mise à jour*), par Ch. MAURAIN, de l'Institut, Doyen de la Faculté des Sciences de Paris (*21 figures*).

N° 36. **L'Atmosphère et la prévision du Temps** (*3e édition*), par J. ROUCH, Capitaine de Frégate, ancien Chef du Service Météorologique des Armées (*36 figures*).

N° 37. **Les Méthodes actuelles de la Chimie** (*Nouvelle édition, 3e, entièrement refondue*), par P. JOLIBOIS, Professeur à l'École Nationale Supérieure des Mines (*49 figures*).

N° 38. **Les Coopératives de consommation en France**, par B. LAVERGNE, Prof. à la Faculté de Droit de Lille.

N° 39. **La Grande Guerre** (1914-1918), par le général THEVENET, ancien Gouverneur de Belfort (*15 cartes*).

N° 40. **Mines et Torpilles**, par Henri STROH, Ingénieur en chef de la Marine (*40 figures*).

Nos 41, 42, 43. **Chimie minérale** (*4e édition*), par H. COPAUX, Professeur à l'École de Physique et de Chimie Industrielles de la Ville de Paris, et H. PERPÉROT, Chef de travaux pratiques à l'École de Physique et de Chimie (3 volumes illustrés de *136 figures*).

N° 44. **Éléments de Géométrie analytique** (*4e édition*), par A. TRESSE, Docteur ès sciences, Inspecteur général honoraire de l'Enseignement secondaire (*91 figures*).

N° 45. **Le Félibrige** (*2e édition*), par Émile RIPERT, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-Marseille.

N° 46. **Le Blocus et la Guerre sous-marine**, par A. LAURENS, Capitaine de Vaisseau, Chef de la Section historique de l'État-Major de la Marine.

Nos 47 - 48. **Alternateurs et Moteurs synchrones** : Tomes I (*4e édition*) et II (*2e édition*), par E. ROTH, Ingénieur en chef à la Société Générale Als-Thom (*167 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Hébert.*)

N° 49. Éléments d'Agriculture coloniale : **Plantes à fibres**, par Yves HENRY, Ingénieur agronome, Inspecteur général de l'Agriculture aux Colonies (*55 figures*).

N° 50. **Astronomie générale** (*3e édition*), par Luc PICART, de l'Institut, Dr de l'Observatoire de Bordeaux (*42 fig.*).

N° 51. **L'Après-guerre et la Politique commerciale** (*2e édition*), par Cl.-J. GIGNOUX.
(*Ouvrage couronné par la Société de Géographie Commerciale.*)

N° 52. **La Révolution française**, par A. MATHIEZ, Chargé du Cours d'histoire de la Révolution française à l'Université de Paris. **Tome II : La Gironde et la Montagne** (*7e édition*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 53. **L'Angleterre au XIX^e siècle,** *son évolution politique* (*3^e édition revue et complétée*), par Léon CAHEN, Professeur au Lycée Condorcet.

N° 54. **Balistique extérieure** (*2^e édition revue et complétée*), par J. OTTENHEIMER, Ingénieur en chef d'Artillerie navale (*52 figures et 4 planches*).

N° 55. **Piles et Accumulateurs électriques** (*3^e édition*), par L. JUMAU, Ingénieur (*76 figures*).

N° 56. **Les Alpes françaises** (*4^e édition*), par R. BLANCHARD, Professeur à l'Université de Grenoble (*23 cartes et graphiques*).

N° 57. **Les Courants alternatifs** (*6^e édition*), par Pierre SÈVE, Professeur à la Faculté des Sciences de Marseille (*118 fig.*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Hébert.*)

N° 58. **Rome et les Lettres latines** (*2^e édition*), par A. DUPOUY, Professeur au Lycée Michelet, à Paris.

N° 59. **Théorie du Navire** (Tome II), par M. LE BESNERAIS, Ingénieur en chef du Génie Maritime (*35 figures*).

N° 60. **Calculs numériques et graphiques** (*5^e édition*), par Émile GAU, Rect. de l'Académie de Lyon (*33 fig. et graphiques*).

N° 61. **Les Industries de la Soie en France,** (*2^e édition complétée et mise à jour*), par P. CLERGET, Directeur de l'École supérieure de Commerce de Lyon (*11 graphiques*).

N° 62. **Les Industries de fixation de l'Azote** (*2^e édition*), par Marcel GUICHARD, Professeur à la Sorbonne (*21 fig.*).

N° 63. **Le Saint-Siège, l'Église catholique et la Politique mondiale** (*2^e édition revue et mise à jour*), par Maurice PERNOT, ancien Membre de l'École française de Rome.

N° 64. **La France économique et sociale au XVIII^e siècle** (*3^e édition revue et mise à jour*), par Henri SÉE, Professeur honoraire à l'Université de Rennes.
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.*)

N° 65. **Les Submersibles,** par G. RABEAU, Ingénieur du Génie Maritime, et A. LAURENS, Capitaine de Vaisseau, Chef de la Section historique de l'État-Major de la Marine (*44 figures*).

N° 66. **Les Doctrines économiques en France depuis 1870** (*4^e édition*), par G. PIROU, Professeur agrégé à la Faculté de Droit de Paris.

N° 67. **Introduction à la Géologie** (*6^e édition*), par John LEUBA Docteur ès sciences (*60 figures*).

N° 68. **La Renaissance des Lettres en France,** *de Louis XII à Henri IV* (*4^e édition*), par J. PLATTARD, Professeur à la Sorbonne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 69. **Parnasse et Symbolisme** : 1850-1900 (*6e édition revue et corrigée*), par P. MARTINO, Recteur de l'Académie d'Aix.

N° 70. **Les Moteurs à explosion**, par Ed. MARCOTTE, Professeur à l'École spéciale des Travaux publics. — *3e édition entièrement refondue*, par Henri MOYNOT, Ingénieur civil de l'Aéronautique (*56 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Trémond.*)

N° 71. **Le Magnétisme** (*3e édition*), par P. WEISS, Membre de l'Institut, Professeur des Facultés des Sciences, et G. FOEX, Professeur des Facultés des Sciences (*69 figures*).

N°s 72-73. **Éléments de Calcul différentiel et de Calcul intégral** : Tomes I (*6e édition*) et II (*5e édition*), par Th. LECONTE, Inspecteur général de l'Instruction publique, et R. DELTHEIL, Recteur de l'Académie de Toulouse (*144 figures*).

N° 74. **Peuples et Nations des Balkans.** *Géographie politique* (*2e édition revue et mise à jour, 2e tirage*), par Jacques ANCEL, Professeur à l'Université de Paris (*3 cartes*).
(*Ouvrage couronné par la Société de Géographie, Médaille d'or.*)

N° 75. **Transport de l'Électricité** (*2e édition, entièrement refondue*), par René COUFFON, Ingénieur des Arts et Manufactures (*51 figures*).

N° 76. **Les Alpes,** *Géographie générale* (*3e édition revue et corrigée*), par Emm. DE MARTONNE, Professeur à la Sorbonne (*24 cartes et graphiques*).

N° 77. **Les Moteurs à combustion** (*2e édition revue et corrigée*), par Ed. MARCOTTE, Professeur à l'École Spéciale des Travaux publics (*37 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Trémond.*)

N° 78. **La Transformation de l'Énergie électrique : I. Transformateurs** (*2e édition*), par R. CARTON, Ingénieur E.M.I., et P. DUMARTIN, Ingénieur A.M. et I.E.G. (*89 figures*).

N° 79. **Les Origines du Capitalisme moderne.** *Esquisse historique* (*4e édition*), par Henri SÉE, Professeur honoraire à l'Université de Rennes.
(*Ouvrage recommandé par le Comité du Livre français France-Amérique*)

N° 80. **Balistique intérieure** (*2e édition*), par J. OTTENHEIMER, Ingénieur général des Industries navales (*37 figures*).

N° 81. **La Pensée française au XVIIIe siècle** (*6e édition*), par Daniel MORNET, Professeur à la Sorbonne.

N° 82. **Mesures Électriques** (*4e édition*), par Jean GRANIER, Professeur à la Faculté des Sciences de Besançon (*85 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Hébert.*)

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 83. **La Littérature italienne** (*2e édition revue et mise à jour*) par Th. LAIGNEL, Directrice du Lycée de jeunes filles de Bourges.

N° 84. **L'Organisation scientifique du Travail** (*3e édition*), par G. BRICARD, Ingén. en chef du Génie Maritime (*34 fig.*).

Nos 85-86. **Les Courants de la Pensée philosophique française** : Tomes I et II (*4e édition*), par A. CRESSON, Professeur de Philosophie au Lycée Louis-le-Grand.

N° 87. **Principes de l'Électrochimie** (*3e édition*), par J. PONSINET, Ingénieur des Manufactures de l'État (*35 figures*).

N° 88. **Syndicats et Coopératives agricoles** (*2e tirage*), par Michel AUGÉ-LARIBÉ, Secrétaire général de la Confédération nationale des Associations agricoles.

Nos 89-90. **La Tuberculose** (*2e édition, entièrement refondue*), par le Docteur Édouard RIST, Membre de l'Académie de Médecine, Médecin hre de l'Hôpital Laënnec et du Dispensaire Léon Bourgeois. Un volume double (*22 figures et 4 planches*).

(*Couronné par l'Acaaémie des Sciences. Prix Bréaut 1928.*)

N° 91. **Les Expériences monétaires contemporaines** (*3e édit.*), par George-Edgar BONNET, Directeur général de la Compagnie du Canal de Suez.

(*Couronné par l'Académie aes Sciences morales et politiques. Prix Limantour, et recommandé par le Comité du Livre français France-Amérique.*)

N° 92. **Histoire de la Langue Allemande** (*3e édition*), par E. TONNELAT, Prof. au Collège de France (*1 carte*).

N° 93. **La Révolution française**, par A. MATHIEZ. Tome III : **La Terreur** (*6e édition*).

N° 94. **La Cinématographie**, par Lucien BULL, Sous-Directeur de l'Institut Marey (*36 figures*).

N° 95. **La Littérature française contemporaine** : *Poésie, Roman, Idées* (*7e édition*), par André BILLY.

N° 96. **La Vie de la Cellule végétale**. Tome I : *La Matière vivante* (*3e édition revue et corrigée*), par R. COMBES, Professeur à la Sorbonne (*16 figures*).

(*Couronné par l'Académie des Sciences. Prix de Parville.*)

N° 97. **Psychologie expérimentale** (*5e édition*), par Henri PIÉRON, Professeur au Collège de France et à l'Institut de Psychologie (*11 figures et graphiques*).

N° 98. **La Civilisation athénienne** (*3e édition mise à jour*), par P. CLOCHÉ. Prof. à la Faculté des Lettres de Besançon (*15 fig., 1 carte*).

N° 99. **Appareils et Méthodes de Mesures mécaniques** (*2e édition*), par le Lt-Col J. RAIBAUD, Chef des Travaux pratiques de Mécanique à l'École Polytechnique (*87 fig.*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 100. **L'École romantique française** : *les doctrines et les hommes* (*4e édition*), par Jean GIRAUD, Agrégé des Lettres, Directeur de la Fondation Deutsch de la Meurthe.
(*Couronné par l'Académie française, Prix Montyon.*)

N° 101. **Éléments de Thermodynamique** (*5e édition*), par Ch. FABRY, Membre de l'Institut, Professeur honoraire à la Sorbonne et à l'École Polytechnique (*39 figures*).

N° 102. **Introduction à la Psychologie collective** (*3e édit.*), par le Dr Charles BLONDEL, Correspondant de l'Institut, Professeur à l'Université de Paris.

N° 103. **Nomographie** (*2e édition*), par M. FRÉCHET, Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de Paris, et H. ROULLET, Ingénieur, Professeur d'École nationale technique (*79 figures*).

N° 104. **L'Ancien Régime et la Révolution russes** (*2e édition*), par Boris NOLDE, ancien Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Pétrograd.
(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, Prix Perret.*

N° 105. **La Monarchie d'Ancien Régime en France**, *de Henri IV à Louis XIV* (*3e édition*), par Georges PAGÈS, Membre de l'Institut, Professeur d'Histoire moderne à la Faculté des Lettres de Paris.

N° 106. **Le Théâtre français contemporain** (*3e édition revue et corrigée*), par Edmond SÉE.

N° 107. **Hygiène de l'Européen aux Colonies** (*2e édition revue et corrigée*), par le Dr Ch. JOYEUX, Professeur agrégé à la Faculté de Médecine de Marseille.
(*Ouvrage couronné par l'Académie française. Prix Montyon.*)

N° 108. **Grammaire descriptive de l'Anglais parlé** (*3e édition*), par Joseph DELCOURT, Docteur ès lettres, Professeur au Lycée Pasteur, à Paris.

N° 109. **La Vie de la Cellule végétale.** Tome II : *Les enclaves de la matière vivante* (*2e édition*), par R. COMBES, Professeur à la Sorbonne (*13 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix de Parville.*

N° 110. **La Formation de l'État français et l'Unité française**, *des Origines au milieu du XVIe siècle* (*2e édition*), par G. DUPONT-FERRIER, Membre de l'Institut, Professeur à l'École Nationale des Chartes.
(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, Prix Audiffred.*)

N° 111. **Nos Grands Problèmes Coloniaux** (*3e édition*), par Georges HARDY, Recteur de l'Académie d'Alger.
(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, Prix Perret.*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 112. **Le Calcul vectoriel** (*5e édition*), par Raoul BRICARD, Professeur au Conservatoire National des Arts et Métiers et à l'École Centrale des Arts et Manufactures.

N° 113. **Ondes et Électrons** (*Nouvelle édition, 3e, entièrement refondue*), par Pierre BRICOUT, Docteur ès sciences. Répétiteur à l'École Polytechnique.

N° 114. **La Littérature en Russie,** par Jules LEGRAS, Professeur à l'Université de Paris.
(*Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Bordin.*)

N° 115. **Essences naturelles et Parfums,** par Raymond DELANGE, Chef des Services scientifiques des Fabriques de Laire.

N° 116. **La Formation de l'Unité Italienne** (*2e édition*), par Georges BOURGIN, Ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur adjoint aux Archives nationales.
(*Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Thérouanne.*)

N° 117. **La Justice pénale d'aujourd'hui** (*2e édition*), par H. DONNEDIEU DE VABRES, Professeur à la Faculté de Droit de Paris.
(*Ouvrage recommandé par le Comité du Livre français France-Amérique.*)

N° 118. **Les grands courants de la Pensée antique** (*4e édition*), par A. RIVAUD, Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne et à l'École libre des Sciences politiques.

N° 119. **Les Systèmes philosophiques** (*5e édition*), par A. CRESSON, Profes. honoraire au Lycée Louis-le-Grand.

N° 120. **Les Rayons X** (*3e édition revue et corrigée*), par Jean THIBAUD, Docteur ès sciences, Ingénieur E. S. É., Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de Lyon (*84 figures*).

N° 121. **Les Quanta** (*3e édition*), par Georges DÉJARDIN, Professeur à la Faculté des Sciences de Lyon (*34 figures*).

N° 122. **Les Anciennes Civilisations de l'Inde** (*2e édition*), par Gaston COURTILLIER, Chargé de Cours aux Facultés des Lettres (*5 planches hors texte*).

N° 123. **Couleurs et Pigments des Êtres vivants,** par le Docteur Jean VERNE, Docteur ès sciences, Professeur agrégé à la Faculté de Médecine de Paris (*26 figures*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Gama-Mochado.*)

N° 124. **Pétroles naturel et artificiels** (*2e édition entièrement refondue*), par J.-J. CHARTROU, Ingénieur (*52 figures*).

N° 125. **La Téléphonie,** par Robert DREYFUS, Ingénieur des Postes et Télégraphes.

N° 126. **L'Islam** (*3e édition*), par Henri MASSÉ, de l'Institut, Professeur à l'École Nationale des Langues Orientales.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 127. **Principes de Psychologie appliquée** (*2e édition*), par le Dr Henri WALLON, Directeur à l'École des Hautes-Études, Professeur au Collège de France.
(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, Prix Louis Liard.*)

N° 128. **La Belgique contemporaine** (1780-1930), par Franz VAN KALKEN, Professeur à l'Université de Bruxelles.
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.*)

N° 129. **Soies artificielles et Matières plastiques,** par R. GABILLION, Ingénieur-Chimiste I. C. N., Chimiste principal du Service des Poudres (*21 figures*).

N° 130. **La Thérapeutique moderne,** par le Dr G. FLORENCE, Prof. agrégé à la Faculté de Médecine de Lyon.

N° 131. **La Transformation de l'Énergie électrique : II. Commutatrices et Redresseurs,** par H. GIROZ, Ingénieur E. S. E. (*65 figures*).

Nos 132-133. **La Musique contemporaine en France,** par René DUMESNIL : *Tomes I et II.*
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, Prix Bordin*).

N° 134. **Le Sommeil,** par le Docteur J. LHERMITTE, Professeur agrégé à la Faculté de Médecine de Paris.

N° 135. **Constitution et Gouvernement de la France** (*2e édition mise à jour*), par L. TROTABAS, Professeur à la Faculté de Droit d'Aix-Marseille.

N° 136. **Les Problèmes de la Vie mystique,** par R. BASTIDE, Agrégé de Philosophie, Professeur au Lycée de Valence.

N° 137. **Le Maroc** (*2e édition mise à jour*), par J. CÉLÉRIER, Professeur à l'Institut des Hautes-Études marocaines à Rabat (*3 graphiques et 6 cartes*).

N° 138. **Théorie mathématique des Assurances,** par H. GALBRUN, Docteur ès sciences, Actuaire de la Banque de Paris et des Pays-Bas.

N° 139. **Histoire d'Espagne** (*2e édition mise à jour*), par Rafaël ALTAMIRA Y CREVEA, Professeur à l'Université de Madrid.

N° 140. **Électricité et Radiologie médicales,** par le Dr L. GALLY, Radiologiste des Hôpitaux de Paris, et le Dr P. ROUSSEAU, Chef du laboratoire d'Electrologie à la Faculté de Médecine de Paris (*56 figures*).

N° 141. **Cicatrisation et Régénération,** par Jacques MILLOT, Professeur à la Faculté des Sciences de Paris (*32 figures*).

N° 142. **La Crise britannique au XXe siècle** (*6e édition*), par André SIEGFRIED, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France (*2 cartes et 2 graphiques*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 143. **La Photographie** (*2e édition revue et mise à jour*), par M. HESSE et Cl. AMÉDÉE-MANNHEIM, anciens Élèves de l'École Polytechnique (*80 figures*).

N° 144. **La Littérature comparée** (*2e édition*), par Paul VAN TIEGHEM, Professeur au Lycée Louis-le-Grand, chargé de Conférences de Littérature comparée à la Sorbonne.

N° 145. **Les Vitamines** (*4e édition entièrement refondue*), par Mme L. RANDOIN, Directeur du Laboratoire de Physiologie de la Nutrition à l'École des Hautes Études et au Centre de Recherches sur l'Alimentation, et H. SIMONNET, Docteur en médecine, Professeur d'hygiène à l'École vétérinaire d'Alfort (*4 graphiques, 67 fig., 7 tableaux*).

N° 146. **La Littérature anglaise** (*3e édition revue et mise à jour*), par Paul DOTTIN, Doyen de la Faculté des Lettres de Toulouse.

N° 147. **L'Auvergne** (*2e édition mise à jour*), par Philippe ARBOS, Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand (*12 cartes et graphiques*).

N° 148. **Introduction à la Mécanique des Fluides** (*2e édition*), par Adrien FOCH, Professeur à la Sorbonne (*55 fig.*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Boileau.*)

N° 149. **Socialismes français : *Du « Socialisme utopique » à la « Démocratie industrielle »*** (*3e édition*), par C. BOUGLÉ, Professeur à la Sorbonne, Directeur de l'École Normale.

N° 150. **Les Crises allemandes** (1919-1931), par A. RIVAUD, Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne et à l'École libre des Sciences politiques.

N° 151. **La France et l'Allemagne depuis dix** siècles, par G. ZELLER, Maître de Conférences aux Facultés des Lettres.

N° 152. **Géographie des Plantes**, par Henri GAUSSEN, Professeur à l'Université de Toulouse (*8 cartes et figures*).

N° 153. **Géographie des Animaux**, par Marcel PRENANT, Professeur à la Sorbonne (*4 cartes*).

N° 154. **Mathématiques financières** (*2e édition*), par J. DUBOURDIEU, Docteur ès sciences, Actuaire adjoint à la Banque de Paris et des Pays-Bas (*9 figures*).

N° 155. **Fleuves et Rivières**, par Maurice PARDÉ, Professeur à l'École des Ingénieurs hydrauliciens de l'Université de Grenoble (*18 graphiques et cartes*).
*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, Prix Gay.*)

N° 156. **La Manutention mécanique**, par Marcel LEGRAS, ancien Élève de l'Éc. Polytechnique, Ingén.-Conseil (*95 fig.*),

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 157. **Les Sociétés italiennes, du XIII^e au XV^e siècle,** par Julien LUCHAIRE, Inspecteur général de l'Instruction publique (*5 cartes*).

N° 158. **Les Phénomènes sociaux chez les animaux,** par François PICARD, Professeur à la Sorbonne (*9 figures*).

N° 159. **Le Problème moral et les Philosophes** (*3^e édition*), par A. CRESSON, Professeur de philosophie au Lycée Louis-le-Grand).

(*Couronné par l'Académie des Sciences Morales et Politiques, Prix Louis Liard.*)

N° 160. **Les Principes du Droit Civil** (*2^e édition*), par Henry SOLUS, Professeur à la Faculté de Droit de Paris.

N° 161. **Les Bases historiques de la Finance moderne,** par Robert BIGO, Prof. à l'École des Hautes Études Sociales.

N 162. **Télévision et Transmission des images** (*2^e édition revue et mise à jour*), par René MESNY, Prof. à l'École Supérieure d'Électricité (*97 figures*).

N° 163. **Machines automatiques, mécaniques et électriques,** par P. MAURER, Ingénieur en chef de la C. P. D. E., Professeur à l'École d'électricité et de mécanique industrielles et à l'École d'électricité Bréguet (*42 figures*).

N° 164. **La France méditerranéenne** (*2^e édition*), par Jules SION, Professeur à l'Université de Montpellier (*8 cartes*).

(*Couronné par l'Académie des Sciences. Prix Delalande-Guérineau.*)

N° 165. **La Science française depuis le XVII^e siècle,** par Maurice CAULLERY, Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne.

N° 166. **Acoustique** (*2^e édition revue et augmentée*), par Adrien FOCH, Professeur à la Sorbonne (*68 figures*).

N° 167. **Les Régimes électoraux,** par Georges LACHAPELLE.

N° 168. **Histoire des Pays Baltiques,** par Jean MEUVRET, Agrégé de l'Université (*5 cartes*).

(*Médaille décernée par l'Académie des Sciences morales et politiques.*)

N° 169. **L'Afrique centrale,** par Maurice ROBERT, Professeur à l'Université de Bruxelles (*8 cartes et graphiques*).

(*Ouvrage couronné par la Société de Géographie, Médaille Grudy.*)

N° 170. **L'Irlande,** par A. RIVOALLAN, Professeur au Lycée Janson-de-Sailly (*2 cartes*).

(*Ouvrage couronné par l'Académie française. Prix d'Académie.*)

N° 171. **La Pensée allemande,** de Luther à Nietzsche (*2^e édition*), par Jean-Édouard SPENLÉ, Recteur de l'Académie de Dijon.

(*Couronné par l'Académie française. Prix d'Académie.*)

N° 172. **Le Monde Egéen avant les Grecs,** par P. WALTZ, Professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand (*13 fig.*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 173. **Ciments et Mortiers**, par Augustin MACHÉ, Ingénieur E. P. C. I. (*51 figures*).

N° 174. **Statistique et Applications** (*2e édition*), par Georges DARMOIS, Chargé de Cours à la Sorbonne (*32 graphiques*).

(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences. Prix H. de Parville.*)

N° 175. **Génératrices et Moteurs à courant continu**, par Éd. ROTH, Ingénieur en chef à la Société Als-Thom, et J. BARDIN, Ingénieur à la Société Als-Thom (*85 figures*).

N° 176. **Parasites et Parasitisme**, par P.-P. GRASSÉ, Professeur à la Faculté des Sciences de Clermont-Ferrand (*25 figures*).

N° 177. **Les Céréales** : *Biologie et Applications*, par R. LEGENDRE, Directeur du Laboratoire de Physiologie comparée à l'École des Hautes-Études (*33 figures*).

N° 178. **Les Matières colorantes artificielles**, par G. MARTIN, Directeur à la Société anonyme des Matières colorantes et Produits chimiques de Saint-Denis (*7 figures*).

(*Ouvrage couronné par la Société Industrielle de Rouen.*)

N° 179. **L'Indochine française**, par Ch. ROBEQUAIN, Prof. à la Faculté des Lettres de Paris (*12 graphiques et cartes*).

N° 180. **La Littérature Portugaise**, par G. LE GENTIL, Professeur à la Sorbonne.

(*Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Montyon.*)

N° 181. **Les grands Problèmes de la politique des États-Unis**, par Firmin ROZ.

N° 182. **La Paix économique**, par H. HAUSER, Correspondant de l'Institut, Professeur à la Sorbonne.

N° 183. **La Tchécoslovaquie**, *Étude économique*, par André TIBAL, ancien Professeur à l'Université de Prague, Professeur à la Sorbonne.

(*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques et par la Société de Géographie, Médaille H. Lorin.*)

N° 184. **Extrême-Orient et Pacifique**, par Roger LÉVY, Secrétaire Général du Comité d'Études des Problèmes du Pacifique, Chargé de Cours à l'École nationale de la France d'Outre-mer.

(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, Prix Drouin de Lhuys, et par la Société de Géographie, Médaille Roulet.*)

N° 185. **Phénomènes colloïdaux**, par R. DUBRISAY, Professeur au Conservatoire des Arts et Métiers et à l'École Polytechnique (*27 figures*).

N° 186. **La Démence**, par le Docteur R. MALLET, Médecin-Inspecteur des Asiles, Expert près le Tribunal de la Seine.

N° 187. **Éléments de Sociologie religieuse**, par Roger BASTIDE, Agrégé de Philosophie, Professeur au Lycée de Valence.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 188. **Histoire des Pays-Bas,** *du XVI^e siècle à nos jours,* par Enno VAN GELDER (*1 carte*).

N° 189. **Le Champ électromagnétique,** par Marc JOUGUET, Ingénieur Radio-électricien E. S. E. (*20 figures*).

N° 190. **Mesure des Températures** (*2^e édition*), par G. RIBAUD, Professeur à la Sorbonne (*83 figures*).

N° 191. **Chimie générale** (*2^e édition, mise à jour*), par A. BOUZAT, Doyen de la Faculté des Sciences de Rennes (*28 figures*).

N° 192. **Les Races humaines** (*2^e édition*), par P. LESTER, Sous-Directeur de Laboratoire au Muséum, et Jacques MILLOT. Professeur à la Faculté des Sciences de Paris (*23 fig.*),

N° 193. **Histoire des États-Unis,** par Edmond PRÉCLIN, Professeur à la Faculté des Lettres de Besançon (*2 cartes*).
(*Couronné par la Soc. de Géographie Commerciale de Paris. Médaille Bourges.*)

N° 194. **Blanchiment, Teinture et Impression,** par G. MARTIN, Directeur à la Société anonyme des Matières Colorantes et Produits chimiques de Saint-Denis (*15 fig.*).
(*Ouvrage couronné par la Société Industrielle de Rouen.*)

N° 195. **Histoire de la Littérature Allemande,** par G. BIANQUIS, Prof. à la Faculté des Lettres de l'Univ. de Dijon.
(*Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix d'Académie.*)

N° 196. **Les Thermidoriens,** par G. LEFEBVRE, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

N° 197. **Les Finances publiques et les Impôts de la France,** par L. TROTABAS, Professeur à la Faculté de Droit d'Aix-Marseille (*11 figures*).

N° 198 **Introduction à la Sociologie** (*2^e édition*), par Armand CUVILLIER, Professeur agrégé de Philosophie.
(*Ouvrage récompensé par l'Académie des Sciences morales et politiques.*)

N° 199. **La Réforme et les Guerres de Religion,** par Josèphe CHARTROU-CHARBONNEL, Agrégée d'Histoire, Docteur ès lettres.

N° 200. **Biologie mathématique,** par V. A. KOSTITZIN, ancien Professeur à la Faculté des Sciences de Moscou (*16 figures*).

N° 201. **Le Problème des Nationalités,** par Paul HENRY, Professeur à la Faculté de Lettres de Clermont-Ferrand.

N° 202. **La Chine : Passé et Présent** (*2^e édition*), par J. ESCARRA, Chargé de Cours à l'Institut des Hautes Études Chinoises (*1 carte*).
(*Ouvrage couronné par l'Académie française et par la Société de Géographie Commerciale de Paris. Médaille Castonnet des Fossés.*)

N° 203. **La Vie de la Cellule végétale.** Tome III : **L'enveloppe de la Matière vivante,** par R. COMBES, Professeur à la Sorbonne (*26 figures*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 204. **"1848"**, par Félix PONTEIL, Professeur des Facultés des Lettres.

N° 205. **La Bretagne**, (*2e édition revue, corrigée et mise à jour*), par René MUSSET, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Caen (*12 cartes*).
(*Ouvrage couronné par la Société de Géographie Commerciale de Paris*).

N° 206. **Les Géométries** (*2e édition*), par Lucien GODEAUX, Professeur à l'Université de Liége, Correspondant de l'Académie Royale de Belgique (*35 figures*).

N° 207. **La Pensée au Moyen âge**, par Paul VIGNAUX, Directeur d'études à l'École des Hautes Études.

N° 208. **La Troisième République** (*4 Sept. 1870-3 Août 1914*), par G. BOURGIN, ancien Membre de l'École Française de Rome, Conservateur aux Archives Nationales.

N° 209. **La Civilisation**, par Félix SARTIAUX.
(*Ouvrage couronné par l'Académie Française, Prix Furtado*).

N° 210. **La Préhistoire** (*2e édition*), par A. VAYSON de PRADENNE, Directeur de l'École des Hautes Études, Professeur à l'École d'Anthropologie (*47 figures*).

N° 211. **Morphologie sociale**, par Maurice HALBWACHS, Professeur à la Sorbonne.
*Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Fabien*).

N° 212. **Arbres et Forêts**, par Léon PARDÉ, ancien Conservateur des Eaux et Forêts, Ancien Directeur des Écoles forestières et de l'Arboretum National des Barres, et Maurice PARDÉ, Professeur à la Faculté des Lettres et à l'École des Ingénieurs hydrauliciens de l'Univ. de Grenoble.

N° 213. **La Turquie : Passé et Présent**, par Marcel CLERGET, Docteur ès lettres, Ancien Professeur au Lycée Galata-Saray et à l'Université du Caire (*7 cartes et 2 plans*).

N° 214. **Le Cancer**, par G. ROUSSY, Membre de l'Académie des Sciences et de l'Académie de Médecine (*6 figures*).

N° 215. **Le Droit Commercial**, par L. JULLIOT de LA MORANDIÈRE, Professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Paris.

N° 216. **Décharge électrique dans les Gaz**, par Marcel LAPORTE, Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de Toulouse (*41 figures, 20 tableaux*).
(*Couronné par l'Académie des Sciences, prix Hébert*)

N° 217. **Sols et Fondations**, par Armand MAYER, Ingénieur en chef des Mines, Membre du Comité technique du Laboratoire d'Étude des Sols et Fondations (*94 figures*).

N° 218. **Le Panaméricanisme**, par E. PÉPIN, ancien Jurisconsulte Adjoint au Ministère des Affaires Étrangères, Chargé de Mission aux Conférences panaméricaines (*2 cartes*).
(*Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques, prix Joseph du Teil*)

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

N° 219. **L'Unité allemande** (1806-1938), par P. BENAERTS, Agrégé de l'Université, Docteur ès lettres (*3 cartes*).

N° 220. **La Reproduction chez les Plantes,** par Roger HEIM, Sous-Directeur au Muséum d'Histoire naturelle. (*31 figures*).

N° 221. **La Phénicie et l'Asie Occidentale,** par Raymond WEILL, Directeur à l'École des Hautes Études, Chargé de Cours à la Faculté des Lettres de Paris (*1 carte*).

N° 222. **Radioactivité et Transmutation des Atomes,** par Théodore KAHAN, Docteur ès sciences (*35 figures*).

N° 223. **Principes de Zoologie agricole,** par Paul VAYSSIÈRE, Docteur ès sciences, Professeur à l'Institut National d'Agronomie de la France d'Outre-mer (*24 figures*).

N° 224. **Les Chaleurs spécifiques,** par Edmond BRUN, Professeur au Lycée Saint-Louis (*49 figures*).

N° 225. **La Psychologie animale,** par Paul GUILLAUME, Professeur à la Faculté des Lettres de Paris (*21 figures*).

N° 226. **La Terre et l'Homme en Extrême-Orient,** par Pierre GOUROU, Chargé de Cours à l'Université de Montpellier (*20 figures et cartes*).

N° 227. **Grandeur et Décadence de l'Asie:** *L'avènement de l'Europe,* par Fernand GRENARD, Ministre plénipotentiaire.

N° 229. **Le Papier,** par René ESCOURROU, Docteur ès sciences, ancien Ingénieur aux Papeteries Navarre (*13 fig.*).

N° 230. **Introduction aux Sciences biologiques,** par Et. RABAUD, Professeur honoraire à la Faculté des Sciences de Paris (*52 figures*).

N° 231. **La Combustion et les Combustibles,** par Paul VEROLA, Ingénieur en chef des Poudres de réserve (*22 fig*).

N° 232. **L'Evolution psychologique de l'Enfant,** par Henri WALLON, Professeur au Collège de France, Directeur à l'Ecole des Hautes-Etudes.

N° 233. **La Bourgogne,** par Georges CHABOT, Doyen de la Faculté des Lettres de Dijon (*10 cartes*).

N° 234. **Géographie des Lettres françaises,** par Auguste DUPOUY, Professeur au Lycée Michelet.

---

**En préparation :**

N° 235. **La Médecine infantile,** par le Dr R. BROCA, ancien Chef de clinique à la Faculté de Médecine de Paris (*20 figures*).

N° 236. **Propagation de la Chaleur,** par Charles FABRY, Membre de l'Institut, Professeur hre à la Sorbonne et à l'École polytechnique (*30 figures*).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques