

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL (*Suisse*)

INSTITUT de langue et littérature françaises modernes

UNIVERSITÉ de CAEN/BASSE-NORMANDIE (*France*)

U.F.R. des Sciences de l'Homme,

ÉCOLE DOCTORALE « Littératures, Culture et Sciences sociales »

Co-tutelle de thèse

Arrêté du 6 janvier 2005

T H È S E

présentée par

Mme Valérie MICHELET JACQUOD

et soutenue

le 20 octobre 2006

en vue de l'obtention du

DOCTORAT ès Lettres (Neuchâtel)
et du

DOCTORAT de l'UNIVERSITÉ de CAEN

Spécialité : langues et littérature française

LE ROMAN SYMBOLISTE :
UN ART DE L'« EXTRÊME CONSCIENCE »
(Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob)



MEMBRES du JURY

M. **Alain Goulet**, Professeur émérite, Université de Caen (Directeur de thèse français)

M. **Daniel Sangsue**, Professeur, Université de Neuchâtel (Directeur de thèse suisse)

M. **Patrick Labarthe**, Professeur, Université de Zürich (rapporteur)

M. **Jean-Michel Wittmann**, Professeur, Université de Metz (rapporteur)

Faculté des lettres et
sciences humaines

Le doyen

- Espace Louis-Agassiz 1
- CH-2000 Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Monsieur Daniel Sangsue, co-directeur de thèse, professeur ordinaire de littérature française moderne à l'Université de Neuchâtel ; M. Alain Goulet, co-directeur de thèse, professeur émérite à l'Université de Caen ; M. Patrick Labarthe, professeur à l'Université de Zürich ; M. Jean-Michel Wittmann, professeur à l'Université Paul Verlaine, Metz, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Valérie Michel-Jacquod, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.



Neuchâtel, le 20 octobre 2006

Le doyen
J.-J. Aubert

Le symbolisme, quoique le plus important et le début même de son œuvre collective consiste en œuvres poétiques, n'en a pas moins contribué, pour une large part, au roman contemporain, en nombre, en qualité et en direction d'idée.

Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1901).

Liste des éditions de référence

Pour les principales œuvres de notre *corpus*, les références des pages citées dans cette étude renvoient aux éditions suivantes :

Remy de Gourmont :

Sixtine. Roman de la vie cérébrale, Paris, Mercure de France, 1921.

Édouard Dujardin :

Les Lauriers sont coupés, Paris, GF, présentation et notes de Jean-Pierre Bertrand, 2001.

Marcel Schwob :

Le Livre de Monelle, Paris, Mercure de France, 1921.

André Gide :

Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris, Gallimard, présentation et notes de Claude Martin, 1986.

Pour les autres œuvres d'André Gide : *Romans, récits, soties. Œuvres lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958.

Pour ces œuvres, nous usons dans les notes des abréviations suivantes :

- [S] : *Sixtine*
- [L] : *Les Lauriers sont coupés*
- [LM] : *Le Livre de Monelle*
- [CPAW] : *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*
- [TN] : *Le Traité du Narcisse*
- [VU] : *Le Voyage d'Urien*
- [TA] : *La Tentative amoureuse*
- [P] : *Paludes*
- [PM] : *Le Prométhée mal enchaîné*.

Introduction

« Le roman symboliste : le sujet est vaste, complexe, et, peut-être inexistant »¹ : ce préambule de Raymond Pouillart à sa réflexion sur le phénomène n'a rien d'encourageant pour le lecteur désireux de comprendre ce qu'a été le roman symboliste et quel fut son rôle dans l'évolution du genre, mais il a le mérite de pointer d'emblée de façon claire l'état présent d'une question qui reste controversée et mal définie, en insistant sur le fait que, parler du roman symboliste, c'est immédiatement et avant tout parler de ses « problèmes », voire de son impossibilité.

En effet, « l'alliance de ces deux termes a quelque chose de contradictoire [et] d'impossible »², décrète de son côté Pascaline Mourier-Casile, et ce jugement, qui domine encore la critique contemporaine, est loin d'être nouveau puisque, dès son apparition, la notion même de roman symboliste a été contestée, quand elle ne fut pas purement et simplement niée.

En 1891, Ferdinand Brunetière, fort de son autorité en matière d'histoire littéraire, minimisait la possibilité d'une contribution symboliste au « Roman de l'avenir »³. Au même moment, Jules Huret, soucieux de découvrir la direction nouvelle de la littérature, n'accordait pas même de statut propre au symbolisme dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*⁴, l'associant au mouvement décadent⁵ et discréditant de fait un éventuel roman symboliste.

¹Raymond Pouillart, « Problèmes du roman symboliste », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1974, n° 3-4, p. 334.

²Pascaline Mourier-Casile, « Figures et formes de la clôture dans le récit symboliste », *Romanica Wratislaviensia* XVIII, Wrocław, 1982, p. 75.

³Ferdinand Brunetière, « Le Roman de l'avenir », *Revue des Deux Mondes*, T. 105, juin 1891, pp. 685-698.

⁴Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; Paris, Corti, 1999.

⁵Une mise au point terminologique paraît nécessaire pour distinguer les formules de « mouvement décadent », « littérature décadente », et « littérature de la décadence », même si ces distinctions sont à bien des égards arbitraires. La formule « littérature de la décadence », que nous nommerons aussi « littérature fin-de-siècle », renvoie à un état d'esprit qui marque la période 1880-1900 (voir *infra*, p. 82) et qui influence tous les artistes, même si ceux-ci y répondent en s'y opposant. Ainsi, la « littérature de la décadence » ou « fin-de-siècle » donne d'abord lieu à une « littérature décadente », dont les principaux représentants seraient, pour le roman, Huysmans, Rachilde, Lorrain, Louÿs, Loti ou encore Mirbeau, auteurs qui exploitent l'état d'esprit décadent et constituent, au fil des œuvres, un imaginaire décadent qui a été magistralement mis au jour par des critiques comme Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent 1880-1900*, Paris, P.U.F., 1977, Jean de Palació, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994 ou encore Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, H. Champion, 1986. Louis Marquèze-Pouey, dans son ouvrage *Le Mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F., 1986, a distingué pour sa part, au sein de la « littérature décadente », un petit groupe d'artistes, en majorité des poètes, qu'il nomme « les décadents », fédérés autour d'Anatole Baju et de son organe *Le Décadent*, et dans lesquels Marquèze-Pouey reconnaît les initiateurs du mouvement décadent, au sens strict du terme, appelé aussi « décadentisme » ou « décadisme ». Nous adhérons

Quant à Alfred Valette, qui sera pourtant le futur directeur du *Mercure de France*, compagnon de lettres de nombreux écrivains symbolistes et romancier lui-même⁶, il remettait en cause, et cela dès 1886, l'existence d'une prose narrative à l'intérieur du mouvement :

Le symbolisme demeurera là où il est : dans la poésie. C'est là – et là seulement – qu'il peut espérer quelques années d'existence à l'état d'école⁷.

Cette vague d'opinions tendant à minorer ou parfois même à nier l'existence du roman symboliste recevra une large audience au cours du vingtième siècle, et ceci principalement au nom de deux postulats communément admis comme constitutifs du symbolisme et du système rhétorique de la fin du siècle, à savoir que le mouvement serait essentiellement, voire exclusivement, poétique, et que la poésie, à la fin du XIXe siècle, tendrait à s'afficher comme un absolu s'opposant à toute forme de récit. Il faut souligner encore que le grand article de Jean Moréas, qui fait office de porte d'entrée du mouvement : « Manifeste du symbolisme », paru dans *Le Figaro littéraire* du 18 septembre 1886, accordait une place prépondérante à la poésie dont Baudelaire était « le véritable précurseur » et Mallarmé le grand prêtre. Les caractères par lesquels Moréas définissait un style symboliste rendaient problématique la possibilité même d'un roman, et dans une moindre mesure d'un théâtre⁸, jugement que la

pour notre part à cette distinction, qui tend à singulariser un petit nombre d'artistes revendiquant de manière tapageuse et souvent superficielle une étiquette que les autres ne considèrent qu'avec un certain détachement critique. Il reste qu'à côté des adeptes du « décadentisme » et des représentants de la « littérature décadente », une série d'auteurs font entendre leur voix et opposent à ce bain culturel et intellectuel de la fin du siècle une autre conception de l'art. Ainsi, pour le genre du roman, la littérature « fin-de-siècle » ou « *de la* décadence » donnerait lieu à des manifestations aussi diverses que le roman naturaliste de la dernière génération, le roman psychologique, le roman artiste des Goncourt, le roman ésotérique, celui de l'énergie nationale ou, précisément, le roman symboliste. Nous utiliserons donc indifféremment les formules littérature « fin-de-siècle » et littérature *de la* décadence pour parler de la production qui, entre 1880 et 1900 est tributaire d'un état d'esprit décadent. Nous réserverons la formule « les décadents », avec les guillemets, pour parler des adeptes du décadentisme, tandis que nous parlerons de la « littérature décadente » ou des décadents pour renvoyer aux écrivains qui, sans appartenir au noyau de Bajou, exploitent l'esprit fin-de-siècle et ses représentations.

⁶Alfred Valette est l'auteur de deux romans : *Le Vierge* (1886-1887), Paris, Tresse et Stock, 1891 et *À l'écart* (écrit en collaboration avec Raoul Minhar), Paris, Perrin et Cie, 1891 ; Paris, H. Champion, 2004.

⁷Alfred Valette, « Les Symbolistes », in *Le Scapin*, 16 octobre 1886, p. 81 ; Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 249.

⁸Nous utilisons la formule « dans une moindre mesure », car si l'esthétique du symbolisme peut paraître aussi antithéâtrale qu'antiromanesque, les symbolistes, Mallarmé en tête, ont revendiqué de manière plus explicite que dans le cas du roman un théâtre en accord avec leurs principes esthétiques. En outre, les efforts pour réaliser cette scène théâtrale n'ont pas été négligeables. Paul Fort et le Théâtre d'Art, puis Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre présentent des pièces d'Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Wilde, Jarry. La critique n'a d'ailleurs pas ignoré ce fait, puisque le théâtre à la fin du siècle ou plus spécifiquement symboliste a fait l'objet d'études de synthèse conséquentes, dont celles de Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972 et de Sophie Lucet, *Le Théâtre « en liberté » des symbolistes*, Thèse de doctorat, université de Paris IV-Sorbonne, 2 vol., 1997, à laquelle s'ajoute l'étude de Michel Autrand sur *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, H. Champion, 2006.

somme de Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*⁹, va contribuer à imposer durablement.

Par conséquent, on a trop souvent coutume de penser que le symbolisme se désintéresse du roman, trop attaché à la matérialité, trop « lourd » écrit René-Maril Albérès, trop « informatif » et qui « de l'essentiel, [...] ne di[t] rien »¹⁰. Aussi les commentateurs du siècle dernier n'ont-ils pas toujours bien traité cet enfant terrible de la rhétorique des genres, quand ils n'allaient pas jusqu'à l'écarter purement et simplement du paysage littéraire, comme le fait John Charpentier dans son panorama :

Grand mouvement de renaissance lyrique, le symbolisme ne pouvait se manifester dans le roman, que la réalité alimente, et ce n'est qu'en marge de ce genre littéraire proprement dit, ou concurremment aux fins naturalistes qu'il poursuivait alors, dans le conte ou le récit philosophique ou métaphysique, que les disciples de Villiers de l'Isle-Adam ont produit des œuvres dignes d'intérêt, sinon originales¹¹.

Ce parti pris obstiné va dominer l'opinion critique jusqu'au-delà des années soixante-dix, tempéré toutefois par des études qui, sans entrer dans le débat proprement dit de la possibilité d'un roman symboliste, montrent comment des récits inclassables annoncent une modernité¹² du genre. Ainsi Suzanne Bernard¹³, depuis l'horizon du poème en prose, rend compte d'une partie de la production romanesque du symbolisme comme celle, entre autres, de Schwob et Rodenbach, tandis que René-Maril Albérès parle de récits ironiques à propos de Schwob, Barrès ou Gide, dont il situe les tentatives décalées à l'origine de « tout ce qui va bouleverser la technique et le point de vue du roman »¹⁴. À la même époque, Michel Raimond, après avoir

⁹Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, 3 vol., Paris, Nizet, 1947 ; dans le sillage de Michaud, Roland Biétry publie, en 1988, un ouvrage au titre significatif, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste* (1883-1896), Berne-Frankfurt-New-York-Paris, publications Universitaires européennes, 1988.

¹⁰René-Maril Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 137.

¹¹John Charpentier, *Le Symbolisme*, Paris, Les Arts et le livre, 1927, p. 123.

¹²Souvent bradée aujourd'hui, rappelons que la formule de « modernité » recouvre un vrai programme pour l'art, que Baudelaire annonce dans son *Salon de 1846* avec sa réflexion « De l'héroïsme de la vie moderne », défendant une beauté moderne. Pour le poète, il s'agit de dégager de la vie moderne la forme de beauté spéciale qu'elle recèle, comme toute autre époque. Pour cela, il faut partir du postulat que « tous les siècles et tous les peuples ont leur beauté » et que « toutes les beautés contiennent quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier ». Baudelaire continue en écrivant que « l'élément particulier de chaque beauté vient des passions », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 1976, p. 493. Il faut donc, pour décrire la beauté moderne et illuminer l'élément transitoire qui durera et représentera la période, puiser son art dans les passions propres à cette société, ses mœurs, ses modes, son type de héros. La modernité est « passion du présent », comme le rappelle Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48. Appliqué à l'art du roman, ce programme devrait permettre au genre de dégager, par le renouvellement de la forme, de la composition et des points de vue, une autre réalité du sujet et de son rapport au monde reflétant l'état d'esprit particulier qui marque la fin du siècle.

¹³Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

¹⁴René-Maril Albérès, *Histoire du roman moderne*, op. cit., p.138. Récemment, R. Bozetto, dans son analyse des milieux artistiques et littéraires de la fin du siècle, ainsi que celle de leurs productions, reprend cette idée et affirme que c'est par eux qu'« ont été inventés souvent les moyens de penser et de sentir notre modernité », « Le fantastique fin de siècle hanté par la réalité », *Europe*, nov.-déc. 1991, p. 15.

souligné le mépris dans lequel « la plupart des esprits de la génération de 90 » tenaient le Roman¹⁵, proposait une analyse détaillée des différentes techniques, souvent issues des romans proches du symbolisme, qui mettent à mal les conventions de la narration et la *mimesis* réalistes. Monologue intérieur, évolution des points de vue, dislocation du personnage et métamorphoses de la composition sont pour lui les principales contributions d'une écriture qui, à la fin du siècle, expérimente la souplesse du genre romanesque. Cependant, son propos n'établit pas de convergences assez solides entre les récits qu'il analyse pour justifier l'existence d'une entité nommée « roman symboliste ».

Deux essais pionniers ont toutefois repris l'étiquette abandonnée et lui ont donné une place dans le champ littéraire de la fin du siècle. Jacques Rivière, dans une mise au point capitale de 1913 sur l'écriture romanesque, fait du roman symboliste le repoussoir nécessaire du « Roman d'aventure »¹⁶ et lui confie ainsi un rôle majeur dans l'évolution du genre, tandis que Karl D. Uitti voit en lui l'étape nécessaire du renouvellement du récit d'analyse autour du concept du Moi¹⁷.

Depuis une vingtaine d'années, le point de vue critique a considérablement évolué, et l'on assiste à la réouverture de ce dossier délicat. L'engouement s'est accentué au tournant du millénaire, soutenu par l'idée – fort discutable¹⁸ – d'une communauté de pensée entre la fin du vingtième siècle et la précédente fin de siècle, non seulement autour d'un cap à franchir, mais encore autour d'une représentation de la société en crise, voire en décadence, dont l'art de 1890 témoignerait précisément¹⁹. Sous l'impulsion des rééditions critiques, des monographies, des biographies qui se multiplient aujourd'hui, ou d'ouvrages plus généraux qui sondent le phénomène décadent en littérature, en réservant une place à l'écriture symboliste, – l'un et l'autre étant la plupart du temps assimilés –, le roman symboliste impose petit à petit sa réalité

¹⁵Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 62.

¹⁶Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet 1913, repris dans *Études littéraires*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁷Karl D. Uitti, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, The Hague, Mouton & Co, 1961.

¹⁸Voir à ce sujet la mise au point de Guy Ducrey dans son introduction au volume *Romans fin-de-siècle 1880-1900*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. IV. L'auteur montre ce que ce rapprochement a d'arbitraire.

¹⁹Une grande partie de la production en prose des années 1880-1900 est régulièrement revisitée depuis deux décennies. Parmi les études de synthèse récentes sur la période dite « décadente », citons entre autres, Julia Przybòs, *Zoom sur les décadents*, Paris, Corti, 2002 ; Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 1996 ; Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éd. InterUniversitaires, 1994 ; Wiesław M. Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, UAM, 2003, ainsi que les ouvrages collectifs suivants : *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, recueil d'articles dirigé par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, H. Champion, 2000 ; *Mythes de la décadence*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001 et Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le Roman célibataire, d'À Rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

et tend à repousser définitivement toute attitude de déni à son encontre. On redécouvre en effet que la notion, non seulement avait cours à la fin du XIXe siècle, et circulait librement dans les manifestes, les articles, les chroniques et les correspondances privées, mais que certains auteurs la revendiquaient fermement ou, du moins, ne rechignaient pas à se laisser classer comme « romancier symboliste », à l'instar de Remy de Gourmont qui accepte le qualificatif pour son roman *Sixtine*.

De problème, le roman symboliste s'est donc mué en problématique, ce qui est le signe d'un progrès, et si l'on renâcle encore à lui accorder un statut générique, usant de précautions oratoires pour l'aborder dans les manuels et les histoires de la littérature – « Il n'existe pas à proprement parler une école symboliste du roman »²⁰ ; « il n'existe pas vraiment de “ roman symboliste ” [...] »²¹ –, on admet désormais que la « critique et l'histoire ont assez systématiquement dissimulé l'importance »²² d'une prose narrative symboliste.

Les études les plus récentes sur la question franchissent une étape supplémentaire dans le processus de reconnaissance du roman symboliste en montrant que certains de ces récits partagent non seulement des procédés d'écriture, mais que ceux-ci sont, dans une certaine mesure, la manifestation d'une pensée commune sur le genre, en dépit de l'individualisme qui prévaut chez chaque auteur, du rejet des écoles ou du souci de singularité si hautement proclamés. C'est le travail capital qu'ont fait récemment les auteurs d'un ouvrage collectif sur *Le Roman célibataire* (1996)²³ et Wiesław Malinowski, dans son livre sur *Le Roman du symbolisme* (2003).

Cependant, la question cruciale d'un statut pour le roman symboliste reste ouverte, comme en témoignent les détours qu'utilisent ces auteurs pour en parler. Il est, pour les premiers, le *Roman célibataire*, se fondant dans le « Grand Texte » de la décadence²⁴, tout en affirmant, de manière paradoxale, son caractère singulier et inimitable, tandis qu'il devient, pour le second, *le roman du symbolisme*, entendu comme le lieu d'application des théories poétiques du mouvement, ce qui ramène à la contradiction théorique et s'oppose à son autonomie.

²⁰Jacques Dubois, « Le Roman symboliste », cité dans Wiesław Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 8.

²¹Dominique Millet, *La Littérature française du XIXe siècle*, citée dans Wiesław Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 8.

²²Jacques Dubois, « Le Roman symboliste », cité dans Wiesław Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 8.

²³Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, op. cit.

²⁴Voir à ce sujet *supra* note 5, p. 7.

Dans l'un et l'autre cas, le concept ne s'extrait donc pas de son purgatoire critique, et W. Malinowski rappelle, en ouverture de son essai, combien l'étiquette embarrasse toujours et ce qu'elle masque de « flottement [...] dans les études comme dans les esprits »²⁵.

Dans le prolongement des études les plus récentes, l'objectif de notre travail est de contribuer à une reconnaissance d'un statut générique pour le roman symboliste, en même temps que de son rôle dans l'évolution des genres. Notre réflexion s'articulera en deux temps. Il s'agira d'abord de lever la contradiction théorique qui pèse sur le roman symboliste en proposant à la fois une lecture plus précise, et à bien des égards plus restrictive il est vrai, de la notion de symbolisme, en même temps qu'une approche renouvelée de la rhétorique des genres. Dans un second temps, et en référence à une définition cadre issue de notre perspective théorique, l'analyse portera sur quatre auteurs représentatifs du genre (Remy de Gourmont, Édouard Dujardin, Marcel Schwob et André Gide), dont les œuvres nous permettront de circonscrire une esthétique et une pensée minimales communes, caractéristiques de ce qu'est le roman symboliste, de façon à le restaurer dans ses droits à l'existence, tout en éprouvant une méthode d'analyse susceptible d'être réutilisée pour une étude plus exhaustive du phénomène.

L'analyse que nous proposons se fixe donc l'objectif de rétablir une réalité du roman symboliste et d'illustrer la place et le rôle qui furent les siens dans le champ littéraire de la fin du siècle. Nous limiterons cependant notre regard à ce qui, à l'intérieur de ces œuvres, relève d'une modernité du genre. La perspective envisagée se veut donc résolument prospective et cherche à montrer comment le discours et l'écriture d'une partie des romans symbolistes ont préparé le terrain à des tentatives aussi diverses que celles du récit poétique – d'Alain-Fournier aux surréalistes²⁶ –, du roman de vocation de l'artiste, à l'exemple de *À la recherche du temps perdu*, du Nouveau Roman²⁷ ou, hors de France, aux récits du flux de conscience²⁸.

²⁵Wiesław Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 8.

²⁶Voir à ce sujet le travail de Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., 1978. Jean-Yves Tadié reconnaît la dette du récit poétique envers la prose narrative du symbolisme mais son propos, centré sur les récits poétiques du vingtième siècle, n'aborde pas ceux de la période symboliste.

²⁷Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Nancy Steffes Blake, *Le « Nouveau Roman » de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, Thèse dactylographiée, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, cote I 2985-4, 1974. Cette thèse a donné lieu à une publication sous forme d'un article sous le nom de Nancy Blake, « Le "Nouveau Roman" de 1890 : Barrès, Dujardin, Gide et Gourmont, in *Agencer un univers nouveau. L'Avant-siècle, 2. Les temps de la genèse, 1870-1914*, textes réunis par Louis Forestier, Paris, Minard, 1976, pp. 45-62.

²⁸Valéry Larbaud a, le premier, signalé la dette de Joyce envers le roman de Dujardin, celui-là ayant découvert dans *Les Lauriers sont coupés* la technique du monologue intérieur. Larbaud publie en 1925 une préface à la réédition des *Lauriers*, dans laquelle il révèle cette influence capitale. Doritt Cohn élargit la sphère d'influence des romans de la vie cérébrale du symbolisme dans son livre *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

Notre lecture rejoint une tendance actuelle, qui étudie la prose symboliste dans les liens qu'elle entretient avec d'autres écritures romanesques ou poétiques (roman naturaliste, roman psychologique, poème en prose et Nouveau Roman), tout en la prolongeant par la recherche d'une perspective critique qui permette de lever les contradictions internes du roman symboliste et d'obtenir pour lui droit de cité dans l'histoire des genres littéraires.

L'horizon poétique et ses conséquences

La première étape de notre démarche nous amène à réexaminer la contradiction théorique qui conduit à condamner le roman symboliste.

Le symbolisme, dans son acception courante, c'est la poésie, et la poésie se présente à la fin du XIXe siècle comme opposée au roman, non pas tant à cause de son appartenance à une catégorie générique distincte, mais parce qu'elle postule désormais un rapport au monde qui va à l'encontre de celui qu'établit la formule réaliste du roman. Le symbolisme poétique, qui s'élabore dans le sillage de Baudelaire avec la théorie des correspondances, et qu'approfondissent Rimbaud et Mallarmé, en insistant sur le pouvoir du langage de révéler le « mystère dans les lettres » ou ce que le poète appelle ce « quelque chose d'occulte au fond de tous [...], signifiant fermé et caché, qui habite le commun »²⁹, en d'autres termes le « génie inconscient »³⁰ et créateur, réorganise le système générique en deux catégories qui, pour être mal déterminées, n'en demeurent pas moins théoriquement inconciliables. Avec Mallarmé, on recense d'un côté toutes les formes de langage susceptibles de révéler ce mystère de l'homme, dont la lettre est le signe, langage-or ou poésie, tandis que, de l'autre côté, se trouve relégué l'emploi courant de la langue, relevant du bavardage et que le poète nomme la « terne couche suffisante à l'intelligibilité » pour assumer la communication³¹. Au premier rang de cette seconde catégorie s'inscrit le roman, avec sa formule réaliste dominante.

Dans cette nouvelle conception de la rhétorique des genres, la finalité essentialiste de toute œuvre symboliste, et plus particulièrement du roman, pose problème. Le récit se rêve capable d'atteindre l'absolu, à l'image de l'œuvre mallarméenne qui doit représenter un

²⁹Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations, in Œuvres complètes II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003, p. 230.

³⁰Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988, p. 473.

³¹Rappelons que Mallarmé, dans son avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil pour l'édition de septembre 1886, formule le présupposé du double état de la parole : « narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains », *in Œuvres complètes II, op. cit.*, pp. 677-678.

fragment « absolu [...] du seul drame à faire, [...] celui de l'Homme et de l'Idée »³². Le roman symboliste affiche donc son ambition de devenir « roman de l'être »³³, « produisant la vie totale de l'âme »³⁴ dans une prose assez souple et profonde pour « manifester la nécessité transcendante de l'œuvre »³⁵, mais sans cesser de reproduire « la vie la plus *banale* possible »³⁶. La contradiction esthétique s'énonce en ces termes : « roman », l'œuvre symboliste se trouve attachée à un usage dégradé du langage, ainsi qu'à une narrativité que rejette l'ambition expressive et antireprésentative de la poésie moderne ; « symboliste », il tend au contraire à se concentrer autour d'une « esthétique de l'essentiel »³⁷ et peut difficilement se déployer dans une prose narrative.

La lecture d'un roman symboliste à partir d'un horizon poétique est cependant satisfaisante pour certains récits très brefs qui se présentent, à la limite, comme des poèmes en prose, et qui en revendiquent l'esthétique essentialiste (*Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach, *Ludine*, de Francis Poictevin, *Thulé des Brumes*, d'Adolphe Retté). Elle ne peut néanmoins rendre compte d'œuvres plus longues qui, si elles exploitent les ressources prosodiques et rythmiques de la poésie, ne se conçoivent pas pour autant comme « composition[s] autonome[s] »³⁸, critère qui les signalerait comme poèmes en prose.

Si tous les romans du symbolisme ne se résument pas à cet idéal poétique de récit autonome, concentré et capable de révéler le mystère de l'âme, que nous appellerons « roman de l'être », il faut cependant insister sur son influence dans l'écriture romanesque. Chaque roman symboliste intègre, à un degré ou à un autre, et de manière explicite ou non, l'idéal du « roman de l'être », et celui-ci détermine la poétique de l'œuvre de diverses manières. Pour le « sâr » Péladan, qui écrit son éthopée, il est l'occasion d'une quête mystique et même

³²Stéphane Mallarmé, *Lettre à Maurice Barrès*, 10 septembre 1885, in *Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, p. 786.

³³Nous empruntons cette formule à Éric Marty qui écrit, à propos de la génération symboliste, dans *André Gide. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 31 : « [...] il semblait à tous que le langage avait perdu cette immédiateté ou cette disponibilité à dévoiler quoi que ce soit de l'être des choses [...]. Le « roman de l'être » que Gide appellera de ses vœux dans *Les Faux-Monnayeurs* est bien le pari apparemment impossible qui hante alors les esprits ».

³⁴Teodor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, juin 1886, repris dans *La Revue wagnérienne*, Genève Slatkine reprints, 1968, p. 161.

³⁵Éric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁶Édouard Dujardin, *Lettre à ses parents*, 13 juin 1886, in dossier documentaire, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, GF, 2001, p. 125. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [L].

³⁷C'est le terme qu'utilise Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 71.

³⁸Michel Sandras distingue ainsi la prose poétique, qui « utilise essentiellement les ressources rythmiques et prosodiques [...] que le poème versifié met traditionnellement en œuvre » du poème en prose qui, lui, « ne se définit pas par la qualité de son écriture, mais comme une composition autonome », *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 22.

ésotérique qui représente une tendance indéniable du symbolisme³⁹, tandis que, pour Élémir Bourges⁴⁰, il déclenche une rêverie mythologique et wagnérienne dans laquelle le suivront Wyzewa⁴¹ et en partie Dujardin⁴².

On retrouve l'obsession du « roman de l'être » chez les auteurs qui retiennent notre attention, mais il faut remarquer que, dans leurs récits, ce programme poétique qui impose à l'écriture son horizon occupe une place tout à fait singulière, assurant à notre *corpus* sa cohérence. La tentation de l'œuvre absolue y est manifestée chaque fois par un épisode, ou une représentation en abyme au cœur du roman, sous forme de conte, de poème en prose ou de discours métaromanesque. Ce stratagème met en évidence ce « noyau poétique » tout en affichant l'impuissance du roman à le faire germer. Romans du roman ou romans « au carré »⁴³, dès l'instant où l'enjeu majeur en est l'écriture, les œuvres dont nous traiterons se construisent donc en référence à une théorie du roman absolu, qui déclenche et nourrit le récit, mais qui provoque surtout sa réaction. C'est cette réaction, dont Gide a, par la suite, souligné combien elle recelait de force créatrice⁴⁴, qui apporte à notre sens la contribution symboliste la plus féconde à une régénération du roman aux lendemains du naturalisme.

Le roman du roman écrit par une poignée d'artistes proches du symbolisme ne cesse donc d'affirmer, en même temps que la fascination pour l'œuvre absolue, son impuissance à l'atteindre. Le ton de cet aveu varie et passe du tragique des *Cahiers d'André Walter*, où le personnage devient l'observateur conscient de l'aliénation qui le gagne, et qui symbolise celle d'une écriture incapable de réaliser *Allain*, le « roman rêvé », à l'ironie plus diffuse de *Sixtine* et des *Lauriers sont coupés*, grinçante dans le cas de *Penses-tu réussir !*, dont le titre, qui n'est pas une question, donne le programme d'un récit qui exploite l'autodérision, magistralement orchestrée dans *Paludes* quelques années plus tôt. Cette diversité de ton ne doit pas leurrer le lecteur qui se trouve en face de récits qui, tous, se retrouvent dans une prise de distance lucide, et par là fondatrice d'une écriture autocritique, vis-à-vis de l'idéal poétique que le

³⁹Joséphin Péladan, auteur de *La Décadence latine. Éthopée*, vol. I, *Le Vice suprême* (1884). La veine ésotérique qu'il représente rassemble quelques noms importants du symbolisme, dont Saint-Pol Roux, Paul Adam, Jules Bois et Papus (Gérard Encausse) si l'on en croit le « classement » établi par Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit.

⁴⁰Élémir Bourges, *Le Crépuscule des dieux* (1884) ; Paris, Crès, 1919.

⁴¹Teodor de Wyzewa, *Valbert ou les récits d'un jeune homme*, Paris, Perrin, 1893.

⁴²Notons que le roman de Dujardin se différencie de l'écriture d'Élémir Bourges ou de celle d'un Teodor de Wyzewa en ce que Dujardin introduit une distance ironique entre lui et son héros. C'est à cet égard que nous en ferons l'un des romans représentatifs du symbolisme de l'extrême conscience qui nous occupe.

⁴³Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 119.

⁴⁴Jean-Michel Wittmann a éclairé le contexte d'émergence de la notion d'influence par réaction chez Gide et lui a accordé une large place dans son analyse des premiers ouvrages de l'auteur. Voir à ce sujet *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, H. Champion, 1997.

roman du symbolisme est censé réaliser. Il n'est besoin que de rappeler les formules utilisées à propos de ce roman idéal pour montrer combien ce constat d'impuissance, posé au seuil de l'œuvre à faire, est conscient, et consciemment intégré à l'esthétique qui s'informe à partir de lui. « Œuvre rêvée »⁴⁵, « roman impossible »⁴⁶ pour André Walter ou « littérature idéale, inexistante et sans existence possible »⁴⁷ pour le héros de *À l'écart*, le roman absolu du symbolisme poétique est considéré comme « l'échafaudage du livre [qui] sans lui, [...] retomberait sur lui-même et ne vivrait pas »⁴⁸.

Dans ces circonstances, restreindre la définition du roman symboliste au « roman de l'être » conduit inévitablement à isoler, dans le foisonnement du texte, ce « noyau poétique », reliquat sacré d'une utopie essentialiste qui, s'il déclenche la réflexion métaromanesque et soutient le récit, ne doit pas l'évincer en le reléguant au rang de ratage esthétique ou, au mieux, d'écriture-témoin du naufrage. Dans cette perspective, qui est celle qui prévaut encore, le message de ces romans du roman ne dépasse que rarement la mise en scène de l'échec de l'œuvre absolue. Cette approche sélective empêche également de prendre la mesure du second degré de l'écriture qui travaille de manière constitutive ces romans autocritiques. Elle élude, en dernière instance, la question du statut de ces œuvres puisque, en les envisageant sous l'angle du symbolisme poétique, la question du genre ne se pose plus.

Le roman de l'« extrême conscience »⁴⁹

Pourtant, elle se pose, non seulement parce que des romans ont été écrits sous la bannière très large du symbolisme, mais parce qu'on a fait une place, même petite, au genre du roman dans les Manifestes, à l'exemple de ceux de Jean Moréas et de Paul Adam, parce qu'on imagine et qu'on attend un roman symboliste, comme le montreront les réflexions de Teodor de Wyzewa ou de Gustave Kahn, et surtout parce que les romanciers de notre *corpus* se sont livrés à une vraie réflexion sur le genre, tant dans leurs fictions autocritiques, que dans leurs

⁴⁵André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*. Œuvre posthume. [Anonyme], Paris, Perrin et Cie, 1891 ; *Les Cahiers et Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986, p. 91. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [CPAW].

⁴⁶André Gide, *Journal inédit d'André Gide au moment de la composition des Cahiers d'André Walter*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, p. 185.

⁴⁷Raoul Minhar et Alfred Valette, *À l'écart* (1891), Paris, H. Champion, 2004, p. 91.

⁴⁸André Gide, *Journal inédit*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 185.

⁴⁹Nous reprenons la formule utilisée par Jacques Rivière, dans « Le Roman d'aventure », pour qualifier l'art symboliste : « Le symbolisme n'est pas [...] un art de décadence, un fruit paradoxal et pourri, produit par une sève presque épuisée. [...] Mais il est incontestable que c'est un art d'extrême conscience, l'art de gens qui savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font », « Le Roman d'aventure », *op.cit.*, p. 236. Nous emploierons la formule de Rivière pour désigner le type de roman qu'une partie des symbolistes entend réaliser, ainsi que pour nommer ce groupe d'écrivains, tandis que nous préférons le terme d'« hyperconscience » pour désigner l'attitude intellectuelle et philosophique qui caractérise ces romanciers.

essais, articles, préfaces ou notes, qui illustrent leur détermination à trouver des solutions symbolistes pour le roman. Les romanciers du symbolisme sont donc avant tout des penseurs du fait littéraire qui inscrivent leurs tentatives dans une réflexion plus large sur la littérature, sur ses rapports au réel et sur le rôle qui échoit au romancier dans cette tentative d'exprimer le monde et le Moi par l'art. Gustave Kahn relève cette singularité de l'artiste symboliste, poète ou romancier, en signalant à son propos que :

Le nouveau poète se devait et devait aux autres [...] de faire de la critique. Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux⁵⁰.

La propension des romanciers symbolistes à théoriser leurs expériences est logiquement poussée au paroxysme dans le cas du roman du roman, dont la structure autoréfléchissante entraîne le personnage à vivre sur le mode de la double conscience. Jacques Rivière fait de cette double conscience, qu'il nomme « hyperconscience », le critère de reconnaissance d'un pôle intellectuel du symbolisme cherchant à écrire le « roman de la vie cérébrale »⁵¹, type de roman auquel nous limiterons nos investigations.

L'hyperconscience du romancier, qui entraîne une composition à rebours de l'œuvre, puisqu'elle dresse au seuil du récit le constat d'un « roman impossible » à réaliser, nous amène à nous poser une question fondamentale pour notre recherche : Comment justifier l'efflorescence de ces romans du roman dans la dernière décennie du XIXe siècle⁵², si ces ouvrages se limitent à la manifestation de l'échec du « roman de l'être » ? Comment expliquer que ces auteurs lucides, engagés dans une réflexion sur la littérature et le genre, ne se soient pas ralliés au vœu de silence prôné par Mallarmé, et si souvent brandi par eux, silence attendu spécialement devant la découverte du caractère utopique du « roman de l'être », que le Maître matérialisera par la demande de destruction des notes préparatoires au *Livre* après sa mort⁵³ ?

⁵⁰Gustave Kahn, *Les Origines du symbolisme*, Paris, Messein, 1936, p. 3.

⁵¹C'est le sous-titre que Remy de Gourmont donne à son roman *Sixtine*, Paris, A. Savine, 1890 ; Paris, Mercure de France, 1921. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [S].

⁵²Entre le roman de Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Librairie de la *Revue indépendante*, 1888 ; Paris, GF, 2001, et celui de Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Paris, Ollendorf, 1898 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*, et en dehors des œuvres de notre corpus, nous pouvons citer, entre autres, les romans de Jules Renard, *L'Écornifleur*, Paris, Ollendorf, 1892 ; de Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895, de Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, Paris, Mercure de France, 1897 ; de Catulle Mendès, *Le Chercheur de tares*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898 et le triptyque de Maurice Barrès, *Le Culte du Moi*, Paris, Lemerre et François Perrin, 1888-1891, qui racontent à la fois la genèse du roman et l'exploration de la conscience par l'écriture.

⁵³Dans une lettre-bilan adressée à Lefébure le 3 mai 1868, Mallarmé confesse le sentiment d'impuissance qui s'empare de lui en face de son rêve d'absolu : « Décidément, je redescends de l'Absolu, je n'en ferai pas ; suivant la belle phrase de Villiers, "la Poésie" ni ne déroulerai "le vivant panorama des formes du Devenir" [...]. Je redescends dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux, et il y en a peu – sans ajouter que leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais

Ces questions nous amènent à formuler l'hypothèse de notre travail : bien plus que la foi en la possibilité pour l'art de réaliser le « roman de l'être », les romanciers symbolistes de l'« extrême conscience » ont eu l'intuition qu'un roman régénéré pouvait naître de la mise à l'épreuve de l'utopie essentialiste.

Cette hypothèse, qu'il s'agira de confronter aux textes, peut justifier, à notre sens, la prolifération de romans symbolistes alors même que les écrivains reconnaissent le caractère utopique du « roman de l'être »⁵⁴. Une telle perspective donne également une signification forte et constructive à la dynamique dialectique qui fonde les récits autocritiques du symbolisme. Elle permet ainsi au roman de l'« extrême conscience » de se présenter comme un passeur indispensable vers une modernité du genre.

La question du statut générique

Il nous semble donc capital, pour comprendre le roman symboliste, de rejeter l'idée qui tend à faire de lui l'exécuteur impuissant des théories poétiques du mouvement. D'autres critères de reconnaissance du symbolisme que celui de la recherche d'une langue poétique doivent être mis en avant et, dans le cas de nos auteurs, l'attitude hyperconsciente. Ce faisant, la question du statut générique, évincée théoriquement dans la perspective d'un symbolisme poétique, réapparaît et s'annonce d'autant plus problématique que les écrivains ont conscience d'écrire des récits par nature hybrides, mettant alternativement en scène des séquences poétiques, des poèmes en prose ou des vers libres, de la prose narrative, elle-même divisée en sous-catégories, proposant au lecteur des fragments de journaux, des lettres, quelques extraits de carnets de notes, des contes, des dialogues de théâtre et même quelques mesures d'une portée musicale dans *Les Lauriers sont coupés*. D'un point de vue théorique, il est impossible d'intégrer ces romans polymorphes à l'un ou l'autre genre traditionnel, puisque le concept de genre, rejeté par principe par les symbolistes, reste tributaire d'un discours normatif qui en propose une description théorique et *a priori* ou, si tel n'est pas le cas, se réfère de manière implicite à « [...] un ensemble de normes psychologiquement intériorisées »⁵⁵. La définition *a priori* du genre, même très souple, ne peut rendre compte de cette écriture toujours en devenir, qui fonde sa dynamique interne sur le décalage, ou sur cette distance initiale qui

rêvé », extrait cité dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 81. Bertrand Marchal signale que le texte de cette lettre, donné dans *Correspondance I*, n'est pas complet.

⁵⁴Nous pouvons rappeler la pensée d'André Walter avant d'entreprendre le projet d'*Allain*, qui écrit dans son *Cahier blanc* : penser que « c'est une duperie, cette poursuite de l'âme insaisissable [...] », *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 74.

⁵⁵Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986, p. 185.

sépare l' « œuvre rêvée » du roman qui s'écrit. Comment, dans ces conditions, envisager un statut théorique pour une écriture qui se remet en jeu de page en page ?

La première réponse, que les auteurs du *Roman célibataire* empruntent à Jean-Marie Schaeffer et qu'il appliquent aux treize romans présentés, propose de renverser la perspective rhétorique et de passer d'un discours normatif et *a priori* sur le roman, qui n'est jamais autre chose qu'une « classification rétrospective »⁵⁶, à une lecture inductive qui accompagne l'écriture et puise dans le texte les critères constitutifs du genre. Cette approche a le mérite de lever la contradiction d'une œuvre qui ne correspond pas aux normes élaborées pour le genre, et cela dès l'instant où la classification par genres ne résulte plus d'un discours *a priori* mais d'une fonction textuelle. Cependant, elle définit une méthode d'investigation des textes qui s'applique à tous les récits-limites de la rhétorique des genres. Dans le cas des romans fin-de-siècle⁵⁷, les auteurs du *Roman célibataire* associent dans un « Grand Texte » décadent des œuvres dont la finalité varie et qui regardent dans des directions opposées. Il en va ainsi d'*À Rebours* et de *Paludes*. Le premier piétine le naturalisme et revendique le poème en prose comme modèle du « roman de l'être », mais n'en fait nullement l'enjeu de l'écriture qui reste attachée à une narration relativement conventionnelle, tandis que le second discute ce projet à travers une écriture autocritique si corrosive que le roman se dissout dans la « sotie »⁵⁸.

⁵⁶Jean-Marie Schaeffer, « Du Texte au genre », *op. cit.*, p. 199.

⁵⁷Nous utiliserons la formule « fin-de-siècle » dans un sens analogue à celle de « littérature de la décadence », ce qui, en plus de désigner une fourchette temporelle (1880-1900), plus pratique qu'efficace, met surtout en relief un état d'esprit particulier à cette époque, fait d'idéalisme sur le plan philosophique, de pessimisme sur le plan moral et de scepticisme sur le plan intellectuel, ce dernier point favorisant une vision critique de la notion de décadence par les artistes. Sur la question de la spécificité du moment littéraire « fin-de-siècle » et de la prise de conscience de cette spécificité, nous renvoyons aux considérations de Pierre Jourde dans *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, H. Champion, 1994, pp. 65-73. Les études réunies par Pierre Citti dans l'ouvrage *Fins de siècle*, Actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 215-323, donnent quant à elles un aperçu de la dialectique qui s'établit entre la signification temporelle de la formule et l'idée « d'époque concrète » ou « ensemble historique aux traits originaux et organiquement cohérents », p. 9.

⁵⁸Bertrand Fillaudeau retrace dans son ouvrage, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, Corti, 1985, l'évolution de ce genre médiéval, ludique et carnavalesque, jusqu'à son interprétation dans l'œuvre de Gide, qui récupère l'étiquette en 1913-14 et en fait un usage particulier, l'appliquant alors *a posteriori* à *Paludes*, donné comme modèle du genre. Ce « genre de satire dialoguée où figurent des sots » est mentionné pour la première fois au XVe siècle, (Bloch et Von Wartburg, cité dans B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, p. 27). Fillaudeau montre que la sotie s'articule autour d'une série de thèmes récurrents : « le miracle, l'aspect libérateur de la folie, le couple dupeur-dupé, l'aspect satirique, le pèlerinage, la volonté affichée de ne pas se prendre au sérieux » et de procédés : « absurdité, langage de sourds, accumulation, jeu linguistique sur les noms propres, opposition, rupture [...] », p. 38, que l'on retrouve en partie dans les romans autocritiques du symbolisme. Gide utilisera quant à lui la sotie comme moyen de court-circuiter la prétention du roman réaliste à copier le réel, l'universel reportage disait Mallarmé, puisque la sotie met en scène une sorte de contre-monde aux valeurs inversées et aux personnages articulés comme des marionnettes par l'auteur. En ce sens, elle apparaît bien comme une solution à l'impasse du réalisme. Alain Goulet relève que ce genre est utilisé dès avant 1913-14 par Alfred Jarry pour son *Ubu Roi*, Alain Goulet : *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*, cédérom, Sheffield : André Gide Editions Project, Paris, Gallimard, 2001, III, 3, « La Sotie ».

L'histoire des formes littéraires

Tout en conservant le principe d'un genre qui se construit de l'intérieur, par des procédés narratifs et stylistiques communs ou similaires, ainsi que par la circulation d'une pensée commune, nous proposons d'utiliser comme cadre méthodologique à notre recherche l'« histoire des formes littéraires » qui, à partir d'un horizon philosophique, et principalement à travers les réflexions de Jacques Rancière et de Pierre Macherey, appliquées récemment à la littérature symboliste par Laurent Jenny⁵⁹, montre comment le texte devient le lieu d'un dialogue toujours renouvelé entre l'idée qu'il tend à exprimer – son « dire » –, et les possibilités esthétiques qui sont les siennes pour les exprimer – son « faire ».

L'histoire des formes littéraires implique une conception dynamique de l'œuvre littéraire, qui se construit dans un dépassement perpétuel de l'idée par la forme et de la forme par l'idée, ce qui nous semble particulièrement éclairant dans le cadre du roman autocritique du symbolisme pour deux raisons : d'une part, la déclivité interne de toute écriture, projetée au-devant d'elle par ce qu'elle implique et figure sans le vouloir et sans le savoir, idées nouvelles qui, à leur tour, nécessiteront des formes nouvelles pour être manifestées, rappelle une autre déclivité, celle de la conscience que nos récits autocritiques mettent en scène à travers l'impossible écriture du « roman de l'être », censé exprimer « la vie totale de l'âme »⁶⁰. D'autre part, l'histoire des formes littéraires, avec la postulation d'un sens de la lettre qui toujours échappe, est une porte d'accès privilégiée à un roman qui aboutit, au terme de l'examen de conscience, à la poétique du « CELA », ou de l'inconscient créateur, comme le revendique la note introductive de *Paludes* faisant état de cette découverte importante pour le renouvellement du genre. En effet, le « tandem Schopenhauer-Hartmann, dont Des Esseintes, Lazare, comme Laforgue sont grands lecteurs »⁶¹, liste à laquelle nous pouvons ajouter nos auteurs, propose une philosophie de l'inconscient qui le présente comme une volonté supérieure, qu'Hartmann nomme l'Un-Tout (un en tout et tout en un)⁶², point de jonction entre l'individu et la masse, entre le fragment et l'unité et, de ce fait, horizon naturel du « roman de l'être ». L'inconscient se confond ainsi avec un vouloir-vivre primordial et le dérisoire exercice de la conscience, aussi lucide et avertie soit-elle, ne parvient pas à maîtriser cette force aveugle. Schopenhauer souligne pourtant le rôle de la représentation artistique, qui

⁵⁹Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P.U.F, 2002.

⁶⁰Teodor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 », *op. cit.*, p. 161.

⁶¹Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 43. Nous pourrions ajouter à cette liste les noms de Gide, Gourmont, Barrès et une grande partie des artistes de la fin du siècle.

⁶²Voir à ce sujet Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 24-28.

permet à l'homme de résigner son vouloir-vivre et d'atteindre, dans la contemplation, l'ataraxie nécessaire pour accéder à l'unité. Si la contemplation et la représentation artistiques conduisent au sentiment d'unité retrouvée, la mise à nu des mécanismes de la fiction⁶³ fait du poète l'égal d'un dieu créateur, capable de saisir le mystère humain. C'est indéniablement l'idéal du poète maître de son univers de mots que les romans autocritiques du symbolisme éprouvent, et la réponse apportée donne à la philosophie de l'inconscient une orientation nouvelle qui, se nourrissant des découvertes de la psychologie expérimentale et de la psychiatrie débutante⁶⁴, tend à imposer une conception moderne de l'inconscient, qui annonce les développements de Freud.

Il reste enfin à déterminer quels sont les principes d'un symbolisme poétique, constitutifs du « roman de l'être », auxquels s'achoppent nos romans autocritiques. Nous reprendrons dans un premier temps les trois grandes artères du symbolisme hyperconscient de Mallarmé : l'idéalisme, comme socle philosophique d'une conception solipsiste du monde, exaltée par le « roman de la vie cérébrale », le sacre du langage, avec la foi en la capacité d'un langage poétique à révéler le mystère dans les lettres et, en dernier lieu, l'ambition d'une œuvre maîtrisée, composée, qui permet à l'artiste d'échapper à la contingence et de se proclamer dieu créateur.

Bien que ces questionnements se nouent et s'imbriquent au cœur de chaque tentative, nous les aborderons l'un après l'autre, à travers l'œuvre de l'auteur dont la pensée nous semble la plus représentative de l'attitude critique vis-à-vis de l'un des axes de l'esthétique du « roman de l'être ». Ainsi, l'œuvre de Remy de Gourmont développe une réflexion particulièrement stimulante et sans complaisance sur la notion d'idéalisme et sur ses conséquences artistiques, tandis que les travaux d'érudition et les récits du philologue et écrivain Marcel Schwob mettent à l'épreuve l'ambition d'un langage autoréférentiel. André Gide creuse pour sa part, des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*, la question d'une esthétique nécessaire, capable d'imposer comme finalité de l'œuvre une composition rigoureuse qui doit justifier la posture de l'artiste qu'il veut être. Porté par son admiration pour Schopenhauer et Wagner, Édouard

⁶³Ce que Mallarmé appelle le « démontage impie de la fiction », « La Musique et les lettres », in *Divagations, Œuvres complètes II*, op. cit. p. 67.

⁶⁴Ribot, commentateur de Schopenhauer, puis Charcot et Nordau, écrit Bertrand Marchal, « donnent une consistance nouvelle à ces philosophies de l'inconscient, et les progrès les plus récents [...] éclairent d'un jour nouveau le fait religieux qui n'échappe plus à l'investigation neurologique », *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 26. Bien des auteurs, dont ceux qui nous occupent, se sont penchés sur la question des rapports entre l'inconscient et le religieux, mais leurs approches divergent. Huysmans creuse la question de l'inconscient et du religieux à l'intérieur même du catholicisme ; Barrès pose le problème en terme d'appartenance à un sol natal, à des traditions et un passé, tandis que les romanciers de l'« extrême conscience » se placent uniquement sur le

Dujardin s'interroge enfin sur la capacité du roman à provoquer, par l'alliance de la musique et des mots, l'extase identificatrice à travers la contemplation.

Roman autocritique, scrutant le développement de son écriture et dénonçant chaque faux pas, chaque impasse, roman sans complaisance, « se raill[ant] jusqu'au sang » [S, 298]⁶⁵ et défaisant d'une main ce que l'autre vient d'écrire, le roman enfermé de l'« extrême conscience » n'en débouche pas moins sur un horizon infini, puisqu'il découvre ce lieu psychique qui est l'inconscient, qui oriente souterrainement le Moi et dont seule une poétique de l'aventure esthétique, celle-là même qui est en jeu au cœur des romans autocritiques du symbolisme, peut rendre compte.

terrain de l'esthétique et débattent avant tout de la possibilité de l'art de devenir une nouvelle religion, capable de révéler à l'individu son unité à travers le processus créateur.

⁶⁵Remy de Gourmont utilise cette formule à propos du personnage principal, Hubert d'Enragues, symboliste hyperconscient qui se moque féroce de lui-même en écrivant « d'étranges vers et faux exprès [...] », *Sixtine*, p. 298.

Première partie

Problématique du roman symboliste

Tout dans l'œuvre symboliste porte la marque d'un créateur trop conscient.

Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », (1913).

Chapitre I : La question du roman

La première difficulté à laquelle le roman symboliste est confronté et qui empêche sa reconnaissance est le préjugé tenace, et en partie fondé, qui tend à affirmer que l'esprit du symbolisme éloignerait les écrivains du genre du roman, dont ils se sentent fatigués parce que, sous sa forme dominante, c'est-à-dire naturaliste, celui-ci écrase autant par l'ampleur de ses tirages que par la lourdeur des sujets. Dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'avenir du roman en 1891, Remy de Gourmont confirme cette opinion, et sa voix est représentative des artistes de la fin du siècle, toutes obédiences confondues :

Il n'y a aucun doute sur les tendances des nouvelles générations littéraires : elles sont rigoureusement antinaturalistes. Il ne s'agit pas d'un parti pris, il n'y eut pas de mot d'ordre donné ; nulle croisade ne fut organisée ; c'est individuellement que nous nous sommes éloignés avec horreur d'une littérature dont la bassesse nous faisait vomir¹.

Les symbolistes se réfugieront donc, par réaction au naturalisme, dans la poésie, et dédaigneront d'entrer en lice pour la poursuite du roman. Avant d'examiner les contradictions dont on accable le roman symboliste et auxquelles il doit faire face, se pose ainsi une question préalable : les symbolistes ont-ils montré un quelconque intérêt pour le roman ou, comme tend à nous le présenter une vision conventionnelle du mouvement, se sont-ils réfugiés dans la poésie ?

La place du roman dans les manifestes et les essais symbolistes

L'article de Jean Moréas et de Paul Adam, « Le Symbolisme », paru dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886 et « coiff[é] du sur-titre accrocheur de Manifeste littéraire »² est considéré comme l'acte officiel de naissance du mouvement symboliste. Or, si les déclarations de Moréas et d'Adam concernent avant tout la poésie qui est, incontestablement, le genre de prédilection du symbolisme, elles n'occultent pas totalement le roman et lui accordent sa part dans le grand processus de régénération littéraire qu'amorce le symbolisme. Le programme pour le « roman symbolique », qui pour Roland Biétry constituerait le meilleur de ce « Manifeste », est relégué dans la dernière partie du document et se résume à quelques lignes. Sont posées cependant les bases d'une écriture nouvelle, en

¹Remy de Gourmont, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 163.

rupture catégorique avec le positivisme naturaliste, car pour les auteurs, le roman symbolique est le creuset où doit se fondre la psychologie héritée de Stendhal, la vision exaltée de Balzac, le rythme cadencé de la prose de Flaubert et l'impressionnisme des Goncourt, tout cela s'articulant autour d'une intrigue presque absente, drame intériorisé de la pensée ou mouvement imperceptible de la foule :

La conception du roman symbolique est polymorphe : tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament ; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres aux gestes mécaniques, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. [...]. Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés³.

Plus que les informations objectives que nous apporte cet exposé – l'idéalisme comme toile de fond, la paralysie de la volonté et le minimalisme de la formule du roman symbolique –, sur lesquelles nous reviendrons, ce qui importe est le fait même que les auteurs accordent une place dans leur « Manifeste » au roman, même si celui-ci se rapproche d'un idéal poétique. Peu de temps après, Paul Adam donne de son côté le ton, dans le premier numéro de *La Vogue*, en défendant l'esprit montant de la littérature, c'est-à-dire le symbolisme. Comme Moréas, Adam consacre au roman quelques lignes qui rappellent celles de son confrère et qui confirment la revendication de l'étiquette de « roman symboliste » :

Nous revendiquons pour le roman le droit de rythmer la phrase, d'en accentuer la déclamation ; la tendance est vers un poème en prose très mobile et rythmé différemment suivant les allures, les oscillations, les contournements et les simplicités de l'Idée [...]⁴.

Moréas, Adam, mais aussi Wyzewa, dans la toute fraîche *Revue wagnérienne*, réclament tour à tour le droit à l'existence pour le roman symboliste. Pour Wyzewa, bien loin de représenter le maillon faible d'un grand mouvement poétique, il est le genre par lequel la synthèse de « vingt siècles de littérature » doit s'opérer, et cela par la restitution d'un univers sensible complet à travers les modulations de sa prose. Il fixe au roman symboliste un programme ambitieux et même démesuré, en le voulant capable de recréer

les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un confus tourbillon tumultueux [...]⁵.

²Roland Biétry présente l'article dans son contexte de publication et en propose un commentaire éclairant, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste*, op.cit. pp. 9-103.

³Jean Moréas, « Le Symbolisme », op. cit.

⁴Paul Adam, « Le Symbolisme », *La Vogue*, n°1, octobre 1886, repris dans *La Vogue*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 400.

⁵Teodor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, juin 1886, op. cit., p. 169.

De manière plus substantielle, Marcel Schwob publie une série d'articles importants sur la question du roman contemporain entre 1889 et 1891⁶, dans lesquels il montre les failles du réalisme naturaliste ou psychologique et exalte une autre manière d'exprimer le monde, en dégagant la « généralité intensive »⁷ de chaque situation par la focalisation de l'intrigue autour des crises de l'âme. C'est, en germe, la postulation d'un roman centré sur la vie cérébrale et scrutant le mécanisme des émotions que Marcel Schwob imagine, et qui prépare le terrain à son *Livre de Monelle*⁸.

Il revient cependant à André Gide d'avoir exprimé le plus clairement la volonté d'un roman symboliste, et de lui avoir accordé, théoriquement du moins, une place dans le champ littéraire de la fin du siècle. Dans une lettre de 1891 à son ami Paul Valéry, Gide déclare son vœu de donner au symbolisme un roman, dont il serait, avec ses *Cahiers d'André Walter*, le représentant :

Donc je suis symboliste et sachez-le. [...] Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman⁹.

Une telle déclaration montre à l'évidence que, tout symboliste qu'il se désigne, Gide n'en continue pas moins de réfléchir en termes de genres, malgré la prépondérance de la poésie, et à parler du roman, à le revendiquer même comme véhicule de ses ambitions de l'heure.

Ces manifestations d'intérêt pour le roman parmi les symbolistes, dont nous n'avons fait que rassembler ici les marques les plus visibles, illustrent avant tout combien la notion a cours en cette fin du XIXe siècle, et que l'on ne craint pas de se revendiquer romancier à l'intérieur même d'un mouvement que l'on assimile au triomphe de la poésie et, dans une moindre mesure, au théâtre.

Si l'auto-proclamation gidienne de s'emparer du roman symboliste a le mérite d'être parfaitement explicite, il faut reconnaître pourtant qu'elle reste un cas isolé et que la manifestation de l'intérêt des symbolistes pour le roman n'adopte que bien rarement un ton aussi catégorique. Le plus souvent, les déclarations sont piquées d'ambivalence, comme nous le verrons.

⁶Il s'agit des articles suivants : « Robert Louis Stevenson », *le Phare de la Loire*, 27 août 1888 ; « Le Réalisme », *Le Phare de la Loire*, 15 avril 1889 et la préface à *Cœur double*, Paris, Crès, 1891. L'article sur Stevenson et la préface à *Cœur double*, cette dernière légèrement remaniée et intitulée « La Terreur et la pitié », sont repris dans *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896-1921.

⁷Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22.

⁸Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, Paris, Léon Chailley, 1894, Paris, Mercure de France, 1921. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [LM].

⁹André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, Paris, Gallimard, 1973, lettre du 26 janvier 1891, p. 46.

À la question de savoir pourquoi ces auteurs, en quête d'une littérature comme nourriture de l'âme, se lancent dans un genre considéré comme bâtard et matérialiste, les réponses divergent. La première, et la plus évidente aussi, fait état du souci des symbolistes d'élever le genre et de l'« extraire du cataclysme publicitaire dans lequel les naturalistes l'ont dégradé »¹⁰. Les symbolistes entendent écrire un roman supérieur, qui exprime la vision d'une élite artistique à laquelle ils se sentent appartenir. C'est, du moins, les conclusions auxquelles arrivent les commentateurs les plus avisés dans le domaine du symbolisme ainsi que, par d'autres voies, les sociologues de la littérature.

Le roman de l'élite

Dans son ouvrage de synthèse sur le symbolisme, Bertrand Marchal amorce sa réflexion sur le roman en émettant l'hypothèse, toute rhétorique, d'un faux débat à son propos, le roman symboliste n'existant que par un réflexe du critique habitué à segmenter le champ littéraire en écoles et en genres¹¹, alors que le symbolisme renonce aux catégories conventionnelles pour imposer la poésie comme unique expression artistique :

si le symbolisme, c'est la poésie, une poésie qui se définit désormais comme l'essence même du langage et tend par conséquent à occuper tout l'espace littéraire, la question des genres, peut-il sembler, ne se pose pas, ou ne se pose plus [...] ¹².

Nous savons cependant qu'elle se pose et Bertrand Marchal revient rapidement sur son raisonnement pour entamer une discussion sur les genres. S'il joue avec l'idée d'une négation pure et simple de tout ce qui ne relèverait pas de la poésie pendant la période symboliste, comme si l'on ne réfléchissait plus en terme de genres à partir de 1890, son préambule prépare le lecteur au fait que toute tentative de réponse à la question de l'intérêt du roman pour les symbolistes est forcément complexe et toujours ambivalente. Rappelons d'abord qu'il n'est pas possible de s'en remettre à un manifeste du roman symboliste comme on peut le faire pour les romans de Balzac, Zola ou Maupassant, qui ont tous trois exprimé les objectifs du genre et le rôle du romancier en vue de l'élaboration de leur œuvre.

En l'absence d'un discours explicite et généralisateur, Bertrand Marchal choisit de contrer l'argument de l'inexistence d'un roman symboliste, théoriquement recevable, en présentant

¹⁰Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes : traité de la contingence* », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 131.

¹¹Argument déjà utilisé par Benedetto Croce dans sa mise au point de 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano ; Palermo [etc.], R. Sandron, 1902. Pour Croce, le concept de genre ne serait en effet qu'une invention de la critique de laquelle triompherait le caractère particulier et unique de l'œuvre.

¹²Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, op. cit. p. 113.

deux exemples concrets, *Sixtine* de Remy de Gourmont et *Bruges-La-Morte* de Georges Rodenbach, dont l'analyse est à l'origine d'un portrait de roman symboliste « modèle ». Quelques notions-clés et procédés d'écriture éclairent le lecteur sur les aspirations du genre, avant tout idéaliste, dont l'écriture adopte logiquement un point de vue subjectif, ce qui favorise une vision fragmentée et disloquée de la réalité décrite. L'unité est pourtant artificiellement reconstituée dans ces récits par le jeu interne des correspondances que l'écrivain orchestre, à la manière de Baudelaire.

Une telle analyse subordonne le roman symboliste à la poésie, en lui imposant ses techniques et son esthétique essentialiste¹³. Ce faisant, Bertrand Marchal fait de l'ambition de rendre au genre sa grandeur le ressort principal du roman symboliste, confirmant ainsi ce que Remy de Gourmont avançait :

Le roman originel fut en vers : c'est *L'Odyssée*, roman d'aventures, c'est *L'Énéide*, roman de chevalerie. [...] De cette origine, le roman garde la possibilité d'une certaine noblesse, et tout véritable écrivain, s'il s'en mêle, la lui rendra : à qui voudrait-on faire croire que *Don Quichotte* n'est pas un poème, que *Pantagruel* n'est pas un poème, que *Salammbô* n'est pas un poème¹⁴ ?

Le roman serait donc, pour les symbolistes, un genre enviable parce qu'il offre la possibilité à l'écrivain de lui restituer sa place dans une tradition glorieuse. Il se présenterait alors comme un défi esthétique, destiné à une élite capable d'accueillir un récit profondément transformé et dans lequel les repères traditionnels sont masqués ou, plus radicalement, évacués. Cependant, si *Bruges-la-Morte* offre un exemple convaincant de l'esthétique essentialiste que Bertrand Marchal présente comme finalité du roman symboliste, il n'en est pas de même de *Sixtine*, le second exemple sur lequel s'attarde le commentateur, œuvre plus longue qui s'éloigne du modèle de concision et ne confirme pas le caractère homogène d'un récit où tout se répond. Seul le petit conte inséré dans le récit, *L'Adorant*, corrobore la définition avancée. On s'aperçoit donc très vite de la limite d'une explication empirique qui, si elle décrit une ambition théorique bien réelle, limite la vision du roman symboliste à ce « noyau poétique » inséré au cœur du texte et demeure impuissante à rendre compte du foisonnement de l'écriture de la plupart des romans du symbolisme.

¹³Voir à ce sujet, *supra*, notre Introduction. Remarquons que Paul Gorceix présente précisément une lecture de *Bruges-la-morte* comme roman des correspondances baudelairiennes, « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », *L'information littéraire*, nov.-déc. 1985, pp. 205-210.

¹⁴Remy de Gourmont, préface à *Couleurs* Paris, Mercure de France, 1908, pp. 5-6. Une première version de cette préface, qui reprend la citation mise en exergue, est publiée dans *Le Mercure de France* de 1893.

Roman ambitieux, élaboré par une élite intellectuelle et destiné à un lectorat trié sur le volet : c'est également la conclusion à laquelle aboutit, par un autre chemin, la sociologie de la littérature, qui pose aussi la question d'un intérêt symboliste pour le roman.

C'est ainsi que Pierre Bourdieu, dans ses *Règles de l'art*, montre que la fin du XIXe siècle est marquée par une perte des repères génériques, et surtout de la valeur structurante de ces repères dans un espace littéraire en transformation. Après avoir établi une nouvelle répartition à l'intérieur de chaque genre littéraire, les divisant en sous-genres qui correspondent à un « secteur de recherche et un secteur commercial »¹⁵, il montre l'importance grandissante de ces zones d'influence qui, peu à peu, remplacent l'ancienne catégorisation tripartite des Belles-Lettres. En effet, l'enquête sociologique aboutit à la conclusion que :

le champ littéraire [...] tend de plus en plus à s'organiser autour d'oppositions communes (par exemple, dans les années 1880, celle du naturalisme et du symbolisme) [et que] chacun des deux secteurs opposés de chaque sous-champ (par exemple, le théâtre de metteur en scène) tend à devenir plus proche du secteur homologue des autres genres (le roman naturaliste pour Antoine ou la poésie symboliste dans le cas de Lugné-Poe) que du pôle opposé du même sous-champ (le théâtre de boulevard)¹⁶.

Schématiquement, le pôle romanesque du symbolisme aurait donc tendance à chercher des accointances avec la poésie, le théâtre ou, dans le domaine de la prose, le poème en prose ou le conte. Dans tous les cas, l'explication sociologique tend à montrer que les écrivains du symbolisme prennent leur distance avec le modèle prégnant du roman. C'est ce que rappelle Nancy Steffes-Blake :

L'époque « décadente » voit en littérature le règne du conte. La multiplication des journaux assure un public à ce genre rapide et léger. Plusieurs écrivains de la génération symboliste y excellent : Henry de Régnier, Georges Rodenbach, Beaubourg et surtout Marcel Schwob. Le goût du conte renvoie à un mépris du roman hérité de Villiers de l'Isle-Adam et remonte à travers lui à Baudelaire et à Poe¹⁷.

Il faudrait nuancer et compléter ce tableau : mépris « d'un certain roman » et non « du » roman. Le refus ne touche qu'une forme de roman, celle qui reste assujettie aux conventions narratives du réalisme. Quant à l'influence du conte sur la génération de 1880, elle semble beaucoup plus étendue et plus complexe que ce qu'indiquent les quelques noms d'auteurs et de revues cités. Le conte n'est pas uniquement cultivé en soi, mais participe à la régénération formelle du roman. Ainsi, des écrivains comme Rachilde, Jean Lorrain, Jean Moréas, Octave Mirbeau, Jean de Tinan, les romanciers symbolistes qui nous occupent, et plus particulièrement Remy de Gourmont et Édouard Dujardin, intègrent le conte à leur pratique

¹⁵Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998, p. 203.

¹⁶Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 203.

romanesque. Cette remarque confirme le fait que, sous l'influence du symbolisme, « l'opposition entre les genres perd de son efficace structurante »¹⁸ et le passage de témoin ne s'effectue plus à l'intérieur de la famille générique, entre générations, comme cela avait pu être le cas entre le roman réaliste et naturaliste, mais dans la synchronie et de manière transgénérique. En effet, aux mardis de Mallarmé, maître incontesté de la génération symboliste et « prince des poètes », participent les principaux romanciers du mouvement qui viennent y chercher les règles de leur art. La nouvelle organisation du champ littéraire mise au jour par la sociologie répond en ce sens aux vœux symbolistes d'un décloisonnement des genres, voire de leur abolition. Les sous-champs se singularisent désormais en raison de leur valeur symbolique. Ainsi les écrivains proches de Mallarmé s'intéressent-ils au roman, dans la mesure où celui-ci est conçu comme un objet de haut prestige symbolique, une « œuvre d'art »¹⁹ dira Gide. En abordant ce genre par la bande, tentant d'y insérer des contes ou de la poésie, les écrivains symbolistes sont donc mus par le « fantasme de redonner au roman sa pleine littérarité »²⁰.

Les affinités qui relient entre eux les partisans du symbolisme, tous genres confondus, sont le résultat, selon Bourdieu, d'une manière commune de concevoir l'art, de le vivre et d'en vivre, attitude que Pierre Citti a commentée sous le nom de « système symboliste ». Pour Citti, le « système symboliste », comme tout système littéraire, se fonde sur « une image de ce qu'est un auteur, une image du public, une image de l'œuvre et enfin, la représentation de ce qui les qualifie toutes trois, les autorise, les garantit comme exprimant la condition faite à la littérature à un temps donné »²¹. Quelle est donc cette condition faite à la littérature à partir des années 1880 ? Pierre Citti envisage l'esthétique symboliste comme une réponse donnée à la vision déterministe de l'individu, que ce dernier soit conditionné par le trinôme tainien de la race, du milieu et du moment, ou par le « vouloir-vivre absurde et tyrannique »²² que met au jour la philosophie de l'inconscient. S'élevant contre cet homme-pantin, l'artiste ou, à tout le moins, l'esthète, peut s'extraire de la programmation de son être en lui opposant la mise en scène de son individualité par le développement artistique de son « extrême [...] particularité »²³. La justification de l'art tient donc en ce qu'il permet à l'artiste ou à l'esthète d'affirmer son irréductible singularité pour lutter contre les déterminismes qui le guettent.

¹⁷Nancy Steffes Blake, *Le Nouveau roman de 1890*, (Thèse), *op. cit.*, p. 15.

¹⁸Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹André Gide, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996, p. 188.

²⁰Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », *op. cit.*, p. 131.

²¹Pierre Citti, *La Mésintelligence...*, *op. cit.*, p. 42.

²²Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 43.

C'est la leçon qu'affirmait Gourmont et que Pierre Citti reprend pour illustrer ce qu'il nomme la « garantie littéraire »²⁴ du système symboliste :

la seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être original²⁵.

Gourmont n'aura de cesse de défendre le dogme de l'originalité en faisant la théorie de « l'appropriation de la langue, du style, de la vision »²⁶ par l'écrivain :

Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements. L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité²⁷.

L'originalité qui justifie l'esthétique symboliste implique la sélection du lectorat. Camille Mauclair, au lendemain de la mort de Mallarmé, insiste dans son roman-synthèse sur le symbolisme cénaculaire, *Le Soleil des morts*, sur la manière dont ces artistes renoncent à un public autre qu'averti. Calixte Armel, double à peine déguisé de Mallarmé, y affirme sa foi en un art personnel et ses conséquences dans la manière de le vivre et de le revendiquer, brochant du même coup un rapide tableau de la situation de l'artiste symboliste :

Jamais je ne me suis reconnu le droit de conseiller. École, manifeste, discipulat, autant de termes que je repousse. Nous sommes en effet un groupe d'hommes ne pensant pas comme les autres, des condensateurs de vérités futures ; mais les vérités ne se divulguent que par elles-mêmes. [...] n'allons pas compromettre les pensées de l'élite dans l'explication hâtive des deux cents lignes d'une chronique quotidienne, lue le matin entre deux faits divers²⁸.

Ce genre de déclaration abonde dans les fictions²⁹, qui peuvent être sujettes à caution il est vrai, mais aussi dans les articles que publient les revues d'avant-garde³⁰ ou dans les correspondances, à l'exemple de ce mot de Gourmont à Émile Barbey :

Vous ne saurez jamais à quel point je pousse l'amour de l'indépendance : jusqu'à l'affectation, jusqu'à l'impossible, jusqu'à la contradiction – en politique comme en littérature, mais avant tout en poésie. Oh ! Les écoles ! Les écoles ! je crois que c'est là ma bête noire³¹.

Ces manifestations expriment clairement que la première entente, non concertée, des symbolistes, s'établit autour d'une originalité brandie comme justification à la littérature, qui

²³*Ibidem*.

²⁴*Ibidem*.

²⁵Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques* (1896), *op. cit.*, pp.12-13.

²⁶Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 47.

²⁷Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques* (1896), *op. cit.*, p.12.

²⁸Camille Mauclair, *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 876.

²⁹On retrouve cet argument, à titre d'exemple, dans *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 890 ou dans le roman de Remy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 164 et pp. 226-230.

³⁰Ainsi, alors que Marcel Schwob confie son goût des œuvres obscures à Octave Mirbeau, *Correspondance inédite*, éd. John Alden Green, Genève, Droz, 1985, lettre du 29 nov. 1892, p. 124, Gourmont affirme dans sa réflexion sur l'idéalisme que le « seul Art » est « l'Art personnel » et qu'il demeure « toujours à peu près incompréhensible », « L'Idéalisme », *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 223.

conduirait l'écrivain à s'enfermer dans la tour d'ivoire de son imagination et, par voie de conséquence, à renoncer à la place publique pour ses œuvres. Si les symbolistes s'intéressent au roman c'est donc dans la stricte mesure où celui-ci rend compte de l'individualité de son créateur, ce qui, en le rapprochant de l'entreprise poétique, l'éloigne des grandes fresques du réalisme et le promet à un succès confidentiel.

Dans tous les cas, les symbolistes se détournent d'un récit à vocation commerciale pour lequel ils affichent un dégoût tout à fait ostentatoire, trop peut-être !

En effet, les récentes études en matière de stratégies éditoriales des récits les plus représentatifs du symbolisme tendent à contester cette manifestation, en tempérant le goût de ces auteurs, théoriquement épris d'absolu, pour la tour d'ivoire. Le travail effectué autour de la publication de quelques manuscrits représentatifs du symbolisme montre ainsi que, si les auteurs cherchent avant tout à marquer leur refus de la tradition réaliste du roman, ils n'oublient pourtant pas de rattacher leurs œuvres au genre du roman, auquel ils semblent tenir, et pour lequel ils acceptent des compromis surprenants.

Rodenbach et le roman illustré

L'exemple le plus frappant, et qui fera comprendre l'attitude ambivalente des écrivains du symbolisme face au roman, reste celui de *Bruges-La-Morte*, ce « poème » de Georges Rodenbach dont Mallarmé écrivait qu'il était « [...] littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés »³², et qui fait office de roman symboliste modèle³³. À son sujet, Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand ont récemment mis en lumière les aléas, fort peu symbolistes, auxquels le texte de Rodenbach fut soumis en vue de son édition en volume. Après une première publication qui débite la prose poétique de Rodenbach en dix épisodes dans *Le Figaro* de février 1892, concession initiale à la pratique commerciale du feuilleton, le texte, à la demande de l'éditeur Flammarion, est modifié par son auteur qui y ajoute trente-cinq photographies et deux chapitres (ch. VI et XI). Cet artifice permettra à Flammarion de faire paraître *Bruges-La-Morte* en volume sous l'appellation « roman », moyennant une

31 « Lettre à Émile Barbé », Remy de Gourmont, Cahier dirigé par Thierry Gillybœuf et Bernard Bois, Paris, Éd. de l'Herne, 2003, p. 174.

32 Stéphane Mallarmé, *Correspondances V*, Henri Mondor (éd.), Paris, Gallimard, 1981, Lettre du 28 juin 1892 à Georges Rodenbach, p. 88.

33 Paul Gorceix, qui lui consacre un article, n'hésite pas à lui donner le titre de « roman symboliste », « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », *op. cit.* ; Bertrand Marchal le choisit pour exemple canonique dans son chapitre sur le roman, *Lire le Symbolisme*, *op. cit.*, pp. 117-119 ; Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, dans leur dossier de présentation, parlent à son propos « du » roman symboliste, *Bruges-La-Morte*, *op. cit.* ; finalement, W. Malinowski le choisit comme l'une des quatre œuvres représentatives du symbolisme, *Le Roman du symbolisme*, *op. cit.*

typographie aérée. Derrière la couverture, l'amateur sait désormais ce qu'il va trouver et s'empare du volume avec le geste confiant du lecteur averti, ce qui ouvre au texte de Rodenbach des perspectives de vente un peu plus importantes. En outre, par l'utilisation de la photographie, *Bruges-la-Morte* tend à rejoindre la catégorie à la mode des « romans illustrés par la photographie »³⁴, nouveauté qui déclenche une enquête polémique dans le *Mercure de France* de 1898³⁵ et dont le résultat souligne l'incompatibilité des esthétiques réalistes et symbolistes. La photographie, admise comme support de la description dans les récits de voyage, les biographies et les romans réalistes, qui ont pour « idéal la description exacte de la vie humaine et de l'être humain »³⁶, jure dans le cas des paysages d'âme que les symbolistes veulent évoquer. La réponse de Rodenbach le place clairement du côté des symbolistes, puisque, tout en minimisant l'impact des images dans son livre, il encourage le lecteur à se détacher des photographies pour atteindre, au-delà, l'évocation et le rêve par les mots :

Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, mais qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer par lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêver. [...] Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse simplement au texte [...]³⁷.

Il n'en demeure pas moins qu'il a sacrifié quelques années plus tôt, et comme d'autres symbolistes³⁸, à la pratique du « roman illustré ». Retenons tout de même que Rodenbach, manifestement mal à l'aise au moment de publier en volume son « roman illustré », l'augmente d'un avertissement destiné à justifier la présence des clichés en les insérant dans un projet poétique novateur, stratagème qui lui permet de tenir son récit à distance d'une catégorie dont on se méfie. L'exemple de Rodenbach et les efforts qu'il déploie soulignent, à l'évidence, que si les écrivains du symbolisme n'acceptent pas de bonne grâce les impératifs commerciaux, ils sacrifient toutefois une partie de leurs idéaux sur l'autel de la production et ne méprisent pas l'idée de donner une forme plus attractive à leurs oeuvres³⁹.

³⁴Voir à ce sujet la récente étude de Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.

³⁵André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, Janvier 1898, pp. 97-115.

³⁶Pierre Louÿs, in André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *op. cit.*, pp. 109-110.

³⁷Georges Rodenbach, in André Ibel, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *op. cit.*, pp. 113-114.

³⁸D'autres romanciers du symbolisme choisissent en effet d'illustrer leur roman, même s'il ne s'agit pas d'illustration par la photographie, comme c'est le cas pour André Gide, qui fait publier une édition illustrée par les dessins de Maurice Denis de son *Voyage d'Urien*.

³⁹Voir la présentation de Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski de *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 13. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski montrent, entre autres, ce que ce choix du procédé photographique accompagnant une démarche poétique peut comporter de contradictions. Contradiction dans la stratégie commerciale, les photographies s'adressant au grand public alors que le texte reste élitiste, mais contradiction esthétique aussi, la présence de photographies s'opposant à l'idée de la suggestion par les mots seuls. Dans ce

La dichotomie entre le souci d'un lectorat réduit aux purs connaisseurs et les besoins commerciaux paraît ainsi plus théorique qu'opérationnelle. Quand il s'agit de survivre et que la possibilité d'écrire dépend de la réussite ou de l'échec d'une vente, les symbolistes ne peuvent oublier que le roman, et à plus forte raison le « roman illustré » est encore une valeur sûre, et ne rechignent pas à revendiquer cette étiquette pour leurs œuvres d'âme, quitte à contrebalancer leur concession par l'expansion d'un paratexte expiatoire. Le souci de situer leurs tentatives dans un horizon d'attente recevable pour le public, ce qui revient à les rattacher, même de manière très lâche, au genre bien connu du roman, et plus précisément à une tradition réaliste et naturaliste, voire psychologique, est ainsi tempéré par des avant-propos, des préfaces ou des sous-titres programmatiques à visée didactique. *Sixtine* est bien un roman, certes, mais « de la vie cérébrale » insiste Gourmont en sous-titre, tandis que Rodenbach prend soin, comme nous le savons, d'exposer son projet poétique en éclairant le lecteur sur la fonction dramatique de la ville dans son avertissement – [...] « la ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir »⁴⁰ –. Ces précautions oratoires participent, à notre sens, d'une politique de rééquilibrage, et visent à contrebalancer les concessions accordées à des pratiques plus commerciales en les insérant dans un projet novateur. Mais elles le font aussi de manière à encadrer et à accompagner le lecteur dans la découverte de ces récits atypiques. Encore une fois, le mépris de la compréhension du public, si promptement claironné par les symbolistes, se trouve démenti par une attention particulière à la réception possible des œuvres dont témoigne les paratextes prolifiques des romans symbolistes⁴¹.

Dujardin et la tranche de vie infime

Rodenbach et Gourmont ne sont pas les seuls à faire le choix de l'étiquette « roman » quand se pose la question de la publication. Édouard Dujardin fait paraître dans *La Revue indépendante*, au cours de l'été 1887, un feuilleton en quatre volets qu'il nomme *Les Lauriers sont coupés*. Ce texte à l'accent lyrique et au rythme cadencé grâce au monologue intérieur et

contexte, ils analysent l'« Avertissement », donné après coup par l'auteur, comme une tentative de concilier ces points de vue divers en expliquant la fonction des photographies : « Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme [...] C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages ».

⁴⁰ Georges Rodenbach, Avertissement à *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹ Pierre Citti, dans son essai sur l'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914, fait de la multiplication des discours sur l'art, par les artistes eux-mêmes, l'une des caractéristiques de la dernière décennie du XIXe siècle, où « l'innovation littéraire qui s'identifiait [jusqu'alors] par des représentations », formule désormais des « esthétiques ». Voir *La Mésintelligence...*, *op. cit.*, p. 52.

au cadre spatial et temporel restreint, se rapproche bien plus du poème en prose que du roman. Il est pourtant présenté aux lecteurs comme un roman, et qui plus est, un roman dans la plus pure tradition de ce que l'on commençait à appeler « tranches de vie » dans les milieux naturalistes. L'appartenance au genre du roman, qui s'impose pour des raisons commerciales, dès lors que son récit paraît en feuilleton, n'est pas reniée quand il s'agit pour l'auteur d'expliquer sa démarche esthétique à ses proches. Dans la correspondance qu'il entretient au sujet de son récit alors à l'état d'ébauche, Dujardin utilise à plusieurs reprises l'appellation de « roman », d'abord lorsqu'il entreprend de présenter son projet à ses parents, ensuite au moment où, le manuscrit prêt, il rédige une longue lettre explicative à Vittorio Pica, un journaliste italien de *La Revue indépendante* :

J'avais bien songé, mon cher Pica, à publier, non une préface à *Les Lauriers sont coupés*, mais un article composé de quelques observations sur ce que j'ai voulu dans ce roman⁴².

L'enjeu n'est plus ici d'ordre commercial, puisque Dujardin se confie à ses proches ou au journaliste d'une revue favorable aux idées symbolistes, et dont on peut raisonnablement penser que les lecteurs accueilleraient avec bienveillance l'idée d'une prose poétique. Pourtant, Dujardin continue d'employer le terme de roman pour désigner et revendiquer son œuvre. Le père du monologue intérieur a éclairé de façon indirecte cet attachement contradictoire pour le roman d'un symboliste plongé dans la mystique wagnérienne, au moment où, bien des années plus tard, il revient sur la dédicace à Racine qui ouvre ses *Lauriers*. Dujardin analyse à travers elle une « volonté de rattacher, contre vents et marées, [sa] tentative à la tradition [...] »⁴³. L'insistance avec laquelle l'auteur rappelle que son récit est avant tout un roman s'inscrit aussi, quoique dans une perspective toute rhétorique cette fois, dans cette quête obsédante d'une tradition pour le récit symboliste, façon sans doute de compenser l'illégitimité du genre. Cette hantise d'une filiation pour leurs œuvres montre que la notion de genre demeure un concept prisé des prosateurs du symbolisme, et l'on peut en déduire que le déploiement d'un art nouveau se réalisera en accord avec l'idée de genre et non contre elle, comme tend à le présenter une interprétation trop théorique d'un symbolisme ayant réussi à s'en libérer au profit d'un absolu poétique.

⁴²Édouard Dujardin, *Lettre à Vittorio Pica*, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., pp. 125-126.

⁴³Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [conférences faites à Marbourg, Berlin et Leipzig], Paris, Messein, 1931, repris dans *Le Monologue intérieur*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 263.

Le roman : pièce maîtresse et mal nécessaire

Utilisée pour rassurer le lectorat autant que pour assurer aux œuvres une réception minimale, l'étiquette de roman est également perçue par les symbolistes comme incontournable pour qui veut faire carrière dans les lettres. Les propos de Gourmont à son maître Villiers de l'Isle-Adam, au sujet de l'une de ses œuvres, *Patrice, dernier du nom*, dont le manuscrit n'a jamais paru, nous conforte dans une vision d'un champ littéraire symboliste qui n'a pas évacué le roman, loin s'en faut, et qui lui attribue une fonction vitale :

Que de questions ! *L'Écho* a paru. A-t-il été statué sur ce roman, qui est pour moi une carte – non pas suprême, Dieu merci ! – mais non moins troublante⁴⁴.

Une lecture attentive des récits publiés par l'auteur de *Patrice* et des différentes présentations que Gourmont en fait au public corrobore l'idée d'un roman comme tremplin indispensable d'une carrière littéraire en 1890. Alors que son « Fantôme » paraît en volume sous la mention de « conte », il est annoncé et débité aux lecteurs du *Mercur* de France en 1892 comme « roman », tandis que son récit *Une Nuit au Luxembourg*⁴⁵ s'inspire du motif du manuscrit trouvé, très prisé au XVIII^e siècle et qui permet de faire du roman sans en avoir l'air⁴⁶. À ces tergiversations, qui soulignent autant le besoin de l'étiquette que la volonté de s'en démarquer, il faut ajouter une stratégie plus directe qui est celle de l'utilisation de sous-titres programmatifs. *Sixtine* sera donc le « roman de la vie cérébrale », tandis que *Le Songe d'une femme* deviendra le « roman familial ». Dans les deux cas, il est manifeste que l'objectif est de compenser les écarts de la narration, narration qui se compose d'éléments hétérogènes, bribes de correspondance, pages de journaux intimes ou encore contes mis en abyme, en réinvestissant un genre connu et en y rattachant le récit. Par l'artifice du sous-titre, le roman voit ainsi son horizon s'élargir, ce que, incontestablement, les artistes du symbolisme cherchaient à faire, en même temps que le lectorat potentiel se trouve rassuré sur le contenu du livre, du moins superficiellement.

Malgré la volonté de nouveauté que revendiquent les auteurs symbolistes, la nécessité de ne pas rebuter le lecteur se fait plus pressante encore lorsqu'il s'agit de faire vivre une revue. Le roman est, selon les mots de Gourmont, l'« un des arbres fruitiers les plus productifs du grand verger de l'industrie française »⁴⁷, et il n'est pas question de l'élaguer inconsidérément.

⁴⁴Remy de Gourmont, « Lettre à Villiers de l'Isle-Adam », in *Remy de Gourmont, op. cit.*, p. 176.

⁴⁵Remy de Gourmont, *Une Nuit au Luxembourg*, Paris, *Mercur* de France, 1906.

⁴⁶Voir à ce sujet, Jean-Louis Meunier, « Du bon usage de la science romanesque », in *Remy de Gourmont, op. cit.*, pp. 72 et *sqq.*

⁴⁷Remy de Gourmont, chronique du roman d'Alfred Valette, « Un Roman de la vie grise “ Le Vierge ” », BLJD, cote 1141-4 B-V-2, 2/7ff.

Gourmont et Dujardin, tous deux attelés à la direction littéraire de *La Revue des Idées*, révèlent une très haute connaissance de la stratégie commerciale et éditoriale qu'exige une telle entreprise. Leurs échanges, pendant les mois qui précèdent le lancement du premier numéro, en témoignent. En première place figure le souci de captiver le public sans le désorienter, en lui proposant le renouvellement narratif de thèmes connus, comme l'écrit Gourmont à Dujardin, à propos d'un récit de ce dernier intitulé *l'Initiation au péché et à l'amour*, et qu'il pressent pour la revue :

J'ai déjà lu les trois premiers chapitres. Cela m'intéresse beaucoup. Les deux premiers sont saisissants et forment un début qui captivera certainement tout lecteur intelligent et curieux. La méthode est parfaite d'entrer ainsi violemment dans une matière aussi connue. Jusqu'ici les deux premiers chapitres me plaisaient pour la revue⁴⁸.

On ne peut pas renouveler à la fois l'esthétique romanesque et le sujet du livre, et les écrivains du symbolisme choisissent délibérément de régénérer le style, puisqu'ils reconnaissent, à l'instar de Remy de Gourmont, qu'il n'y a désormais « en littérature, qu'un sujet, celui qui écrit »⁴⁹. Or, la question du style croise immanquablement celle du public, qu'il faut malgré tout ménager, et le souci hautement proclamé par les symbolistes de préférer ne plaire qu'à lecteurs « choisis entre tous » qu'à tous, « à l'exclusion des dix » [S, 164], est étrangement tempéré par un principe de réalité qui avance le spectre de l'hermétisme :

Mais si nous n'écrivons ni pour gagner l'universel suffrage, ni pour gagner de l'argent, nous devenons vraiment incompréhensibles [S, 164].

Dans ces conditions, c'est le prudent compromis qui l'emporte, pour l'écrivain comme pour le directeur de revue, au moment d'établir son sommaire.

La préoccupation accordée au succès et la pérennité des entreprises littéraires n'est pas une attitude isolée qui caractériserait uniquement les directeurs de revue parmi les symbolistes. La grande majorité des romanciers du symbolisme, par leur formation, leur activité critique ou journalistique⁵⁰, sont en mesure de comprendre à quel point la diffusion et le succès d'une œuvre se trouvent, au-delà de l'estime du cercle restreint des confrères, dépendante de l'accueil qu'un public plus large lui accorde. C'est, du moins, la conclusion à laquelle arrivent les auteurs du *Roman célibataire*.

Pièce maîtresse dans les carrières d'écrivains, le roman préoccupe également les critiques du symbolisme et focalise l'attention des chroniqueurs. Remy de Gourmont tient la rubrique des romans étrangers au *Mercure de France*, tandis que ses *Masques* et ses *Promenades*

⁴⁸Correspondance Gourmont-Dujardin, Lettre du dimanche 21 février 1902, BLJD, cote MNR 397.

⁴⁹Remy de Gourmont, *Le Livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1963, pp. 97-98.

littéraires, qui soulignent l'évolution de sa réflexion critique, montrent un intérêt constant pour les romans français ou étrangers, d'autrefois ou d'aujourd'hui. À côté des chroniques, Gourmont donnera quelques articles de théorie pure sur le roman, essentiellement destinés à montrer l'impasse naturaliste par le fourvoiement de la méthode expérimentale – « Le Naturalisme » (1884) –, même si, ça et là, Gourmont revendique la forme nouvelle du roman, qui est celle du poème, par le travail du rythme⁵¹. Schwob va plus loin que son aîné sur ce point. Bien sûr, il est amateur de romans, et particulièrement de romans étrangers, – « Chez Schwob, rien que des livres anglais ou allemands » –⁵², affichant une prédilection pour Stevenson, Meredith ou Twain. Par son éclectisme et sa curiosité, Schwob demeure à l'affût de toute nouveauté et s'enthousiasme pour les romans de Mirbeau ou de Léautaud. Comme pour Gourmont, son intérêt pour le genre le pousse à réfléchir à son avenir, mais de manière plus méthodique. Nous avons déjà mentionné qu'il publie au moins trois articles capitaux sur le réalisme et sur le roman, qui synthétisent l'esprit symboliste et son ambition d'élargir l'horizon trop étroit du réalisme conventionnel, réflexions que nous reprendrons au moment d'aborder son œuvre⁵³. Quant à Gide, il n'est besoin que d'ouvrir son *Journal* pour constater que la plupart des lectures qui nourrissent sa vocation littéraire sont romanesques : Flaubert, dans lequel il puise l'ambition d'écrire une nouvelle *Éducation sentimentale*, accordée aux mœurs du temps, mais aussi Gautier, Bourget, Rod, Dostoïevski, Maupassant et même Zola. Tous ces noms constituent le réservoir dans lequel il pioche quotidiennement sa nourriture littéraire.

Si, dans les exemples cités, la revendication d'un intérêt pour le roman et la volonté d'y rattacher les récits symbolistes sont explicites, dans bien d'autres cas le renvoi à la forme romanesque s'effectue en creux, par un processus de référence obligatoire que les auteurs tentent de masquer sous des déclarations d'hostilité. La remarque bien connue que Jules Renard consigne dans son *Journal* de 1892 donne la mesure de ce rapport forcé au roman et des tentatives de s'y soustraire : « La formule nouvelle du roman, c'est de ne pas faire du roman »⁵⁴, écrit l'auteur de *L'Écornifleur*, alors que Huysmans déclare, dans une entrevue sur la littérature contemporaine, que « le roman ne peut survivre qu'à condition de devenir tout

⁵⁰Voir sur ce sujet : Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., pp. 70-73.

⁵¹Remy de Gourmont, préface à *Couleurs*, op. cit., pp. 5-6.

⁵²Jules Renard, *Journal*, Paris, Laffont « Bouquins », 1990, 11 mars 1891, p. 70.

⁵³Voir à ce sujet, *supra*, note 6, p. 27.

⁵⁴Jules Renard, *Journal*, 6 avril 1892, op. cit., p. 99.

autre chose que ce qu'on appelle encore un roman »⁵⁵. Pour le régénérer, il faut le défaire, le nier dans sa facture actuelle, c'est-à-dire réaliste, mais cette négation est encore une façon de reconnaître l'autorité du modèle et Jules Renard l'admet. Partout où il lance son regard, ses yeux croisent le roman, toujours le roman, si bien qu'il finit par écrire : « Dirait-on pas qu'on est obligé de faire un roman, comme ses vingt-huit jours ? »⁵⁶. L'impression d'être pris au piège par le genre resurgit dans ses impressions de visite à Schwob :

Hier soir, Schwob et moi, nous étions désespérés [...]. Nous ne pouvons faire ni du roman, ni du journalisme⁵⁷.

Une rhétorique de la dénégation, au sens psychologique du terme, s'appuyant sur l'utilisation de la prétérition, reflète l'ambivalence qui caractérise le besoin dégoûté d'une forme dont on ne veut plus en l'état, mais qui apparaît indépassable et dont on doit, bon gré mal gré, emprunter la formule afin de ne pas s'isoler trop radicalement de la majeure partie du lectorat. Mal nécessaire, roman piège, roman coupe-gorge, mais qui demeure un passage obligé pour sortir de l'impasse : « Mes amis m'attendent au roman, comme au détour d'une rue »⁵⁸, écrit encore Renard, formule saisissante qui synthétise à elle seule l'ambivalence d'une génération à l'égard du genre.

Cette ambivalence se manifeste également au cœur des récits, comme par exemple dans *Paludes*, où le narrateur qui, à bien des égards, rappelle la situation de son auteur, cherche à boucler son roman tout en raillant son ambition de faire du roman. Cette attitude ambiguë est soulignée par le flottement générique du texte (roman, traité, puis sotie)⁵⁹, autant que par les déclarations contradictoires du narrateur, qui affirme que ses « principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman » [P, 146] alors même qu'il s'applique à l'écrire. Les contradictions du narrateur rejoignent le dilemme exposé par Jules Renard, qui arrivait à la conclusion que le seul moyen de faire du roman était de s'en affranchir en renouvelant en profondeur ses codes narratifs et son esthétique. *Paludes* tente le pari, notamment à travers la satire de toutes sortes de situations et de clichés romanesques éculés, orientant le roman vers la sotie, issue possible pour le genre. Ainsi, bien que rétrécie à l'extrême et souvent éclatée, l'intrigue se réfère pourtant à de multiples traditions romanesques, dont elle présente un

⁵⁵J. K. Huysmans cité dans G. Le Cardonnell, Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine (Opinion des écrivains de ce temps)*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 17.

⁵⁶Jules Renard, *Journal*, 16 juin 1891, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁷*Ibid.*, 10 oct. 1893, p. 141.

⁵⁸*Ibid.*, 22 oct. 1891, p. 80.

⁵⁹*Paludes* restera longtemps le « terrain neutre » de la prose, récit, traité, avant que Gide lui trouve l'étiquette de « sotie » en 1913-14, soit au moins 18 ans après sa publication, le soustrayant au genre contesté du roman,

condensé burlesque, passant du roman sentimental du XVIII^e siècle, avec l'histoire de Richard et Ursule, au récit exotique à la mode à la fin du siècle qu'illustre l'épisode de la chasse à la panthère.

Cependant, si Gide, principalement à travers *Paludes*, mais également à travers ses autres récits symbolistes, manifeste l'impuissance de l'écrivain à réaliser le grand œuvre, le roman « œuvre d'art », il n'en demeure pas moins que son premier livre est un roman et revendique positivement son appartenance au genre, tout en se présentant comme une pièce maîtresse dans la vie et la carrière du jeune auteur.

Le cas de Gide

André Gide se singularise de ses confrères symbolistes en ce sens qu'il n'a aucunement besoin de se préoccuper de la survie commerciale de ses œuvres pour assurer la suite de sa carrière. Dans ces circonstances, son intérêt pour le roman renouvelle les réponses jusqu'ici avancées. Pourquoi, alors qu'il pourrait, théoriquement, suivre les pas de son Maître Mallarmé et renoncer à un genre sur lequel pèse le soupçon de l'universel reportage, André Gide multiplie-t-il au contraire les romans ? À côté d'une explication d'ordre personnelle, qui engage son génie propre et le pousse à se concevoir très vite piètre poète, il reste que le regard que Gide porte sur le roman et ses possibilités contribue à éclairer le statut du genre parmi les symbolistes, qui continuent de lui accorder créance en dépit du primat incontesté de la poésie.

Doté d'une fortune familiale suffisante pour vivre, Gide pouvait en effet publier à compte d'auteur, ce qu'il fit pour ses premiers livres, et s'octroyer ainsi le plaisir, apparemment très recherché des symbolistes, d'écrire sans trop se soucier de la réussite commerciale du livre. C'est pourtant le genre du roman, le plus porteur auprès du lectorat, qu'il choisit pour sa première tentative, *Les Cahiers d'André Walter*. Ce roman est, de surcroît, un livre capital à ses yeux puisque, à la mission de fléchir la cousine aimée et la parenté en vue de son mariage, l'ouvrage doit également justifier sa vocation d'écrivain aux yeux de ses proches, du monde littéraire et d'un public qu'il ne souhaite pas aussi trié sur le volet que ses sympathies symbolistes pourraient laisser croire. Il n'est pas question pour Gide d'une publication confidentielle, comme en témoignent la préférence accordée à une édition de luxe (190 exemplaires contre environ 70 en édition courante)⁶⁰ et, surtout, les propos échangés avec son

Paludes, in *Romans, récits et autres œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, p. 116. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [P].

⁶⁰Ces informations proviennent du livre d'Arnold Naville, *Bibliographie des écrits d'André Gide*, Paris, Matarasso, 1949, pp. 37-38.

ami Pierre Louÿs, à qui il confie avec une grande lucidité ses ambitions de gloire, dans lesquelles est déjà contenu le détachement qui le caractérisera plus tard⁶¹ :

Je veux un potin monstre pour pouvoir ensuite me persuader que, si ça ne réussit pas, c'est que le public est trop imbécile et qu'alors tant pis pour lui⁶².

La correspondance de février et mars 1891 entre les deux débutants montre que Gide est prêt, pour assurer un public à son œuvre, à toutes les démarches de ce que Pierre Louÿs nomme « l'autolançage »⁶³ et, au besoin, à y associer son ami⁶⁴ :

Tu [à Pierre Louÿs] saisis, je crois, mal combien, infiniment je me fiche des opinions en elles-mêmes de quelques critiquaillards [...] mais, si, par l'amorce de leur piètre article, je leur dois la sympathie d'un lecteur de plus, je crois que je m'avilirais volontiers jusqu'à descendre douze fois vers eux⁶⁵.

Les souvenirs rapportés dans *Si le grain ne meurt*, même si l'on ne peut leur attribuer le degré d'authenticité qui caractérisent les propos du *Journal* ou la correspondance, concordent pourtant avec les déclarations d'époque de Gide et confirment l'étendue des ambitions personnelles et littéraires qui se rattachent à cette première publication⁶⁶. Cette vision, corroborée par les déclarations de Gide à la fin du siècle, nous apporte une explication plausible au choix du roman pour cet ouvrage initial. Le narrateur rappelle dans *Si le grain ne meurt* que *Les Cahiers* sont avant tout l'occasion d'une demande en mariage déguisée :

⁶¹Selon Pierre Masson, qui annote l'édition de *Si le grain ne meurt*, c'est à partir de l'échec des *Nourritures terrestres* que Gide va privilégier le succès d'estime à celui d'un public plus large. Pierre Masson rappelle qu'en 1902, à propos de *L'Immoraliste*, Gide écrit : « Pourquoi je tire *L'Immoraliste* à trois cents exemplaires ?... Pour me dissimuler un tout petit peu ma mévente. Tirant à douze cents, elle me paraîtrait quatre fois pire ; j'en souffrirais quatre fois plus », in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2001, p. 1160.

⁶²André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix, 1888-1920*, Paris, Gallimard, 2004. Lettre d'André Gide à Pierre Louÿs, 21 février 1891, p. 407.

⁶³*Ibid.*, lettre de Pierre Louÿs à André Gide, 21 décembre 1890, p. 372.

⁶⁴Pierre Louÿs, qui a cru deviner les visites faites par Gide aux principaux journalistes et critiques littéraires, écrit à sa manière grandiloquente une lettre incendiaire à son ami : « Non ! Ce n'était pas encore assez honteux de publier ? Il fallait encore que tu dédicassas ta prose à tout ce que Paris compte de publicistes ratés et de pions vaniteux ! [...] Je me refuse à voir désormais un homme qui unit tant de platitude à tant de charlatanisme et qui court les journaux comme il ferait les bureaux de bienfaisance », *ibid.*, lettre du 25 février 1891, p. 415. En guise de réponse, Gide, souffrant, lui demande de passer pour lui vérifier et, de toutes façons, rectifier l'exposition de son livre dans la vitrine de la librairie de la galerie de l'Odéon : « À moins que tu ne puisses sortir, je te prierai de me rendre un très grand service. Vendredi ou jeudi, tu passeras sous les galeries de l'Odéon, et, si mon bouquin n'est pas magistralement exposé, tu demanderas à parler au gérant en ces termes : « Je viens voir, monsieur, si *Les Cahiers d'André Walter* étaient exposés d'une façon satisfaisante ; mon ami [...] m'a chargé de voir si vous aviez pensé à la promesse faite de vous à lui, de mettre le livre bien en vue. Il ne l'est pas encore assez (tu arrangeras cela en bon français). Je voudrais une exposition première classe (*idem*) [...] », lettre du 4 mars 1891, p. 421.

⁶⁵*Ibid.*, lettre d'André Gide à Pierre Louÿs, 27 février 1891, p. 415.

⁶⁶L'usage parfois délicate de *Si le grain ne meurt* qui, bien que se présentant comme un récit de souvenirs, n'en demeure pas moins une fiction et ne peut, dans ce cas, être utilisé comme un document au même titre que *Le Journal* ou la correspondance, nous incitera à n'intégrer à nos développements que les éléments corroborés par les propos du *Journal* et de la correspondance ou, dans le cas contraire, à éclairer, en les confrontant aux documents biographiques, les distorsions dont l'auteur est responsable dans ses souvenirs et à percevoir les raisons de ces

Mon livre ne m'apparaissait plus, par moments, que comme une longue déclaration, une profession d'amour ; je la rêvais si noble, si pathétique, si péremptoire, qu'à la suite de sa publication nos parents ne puissent plus s'opposer à notre mariage, ni Emmanuèle me refuser sa main⁶⁷.

Or, si le livre doit décider de la destinée amoureuse de son auteur, on peut raisonnablement penser que le jeune André a voulu présenter à sa cousine, et surtout à sa parenté, un message limpide, en assurant une lisibilité maximale à son texte, ce qui favorise le choix du roman, même si ce dernier malmène les conventions réalistes. Madeleine, ses parents et la mère d'André ne doivent pas risquer de s'y tromper. Le roman se présente donc au jeune écrivain comme le véhicule le plus apte à assurer la compréhension de son message. De plus, sa grande souplesse formelle autorise les audaces narratives et stylistiques qui doivent donner à son livre l'aspect d'un manifeste d'art nouveau⁶⁸, puisque Gide s' imagine volontiers en prophète d'une révolution esthétique, attendue d'un public lassé de la formule réaliste :

Oui, mon livre, pensai-je, répondait à un tel besoin de l'époque, à une si précise réclamation du public, que je m'étonnais moi-même si quelque autre n'allait pas s'aviser de l'écrire, de le faire paraître vite, avant moi. [...]. À côté de [l']édition soignée et tirée à peu d'exemplaires, qui devait être la première, j'en ménageais une autre, plus commune, pour satisfaire à l'appétit du public, que je m'imaginais devoir être considérable⁶⁹.

Ce n'est, en somme, que contraint par l'indifférence d'un lectorat qu'il s'imaginait demandeur de renouveau artistique, qu'André Gide va réorienter ses ambitions et faire sien le mépris du suffrage du nombre martelé par les symbolistes :

Oui, le succès fut nul. [...]. Incontinent je cessai de désirer un triomphe qui se déroba à moi ; ou du moins, je commençai de le souhaiter différent, et je me persuadai que la qualité des applaudissements importe bien davantage que leur nombre⁷⁰.

On le voit, le rejet présumé du roman et, par là, le renoncement à la reconnaissance publique, sont loin d'être acquis comme principes de base d'une éthique symboliste, et n'interviennent souvent que par défaut. Cependant, le souci de lisibilité et, dans le

déviation volontaires du sens. Sur la question du statut de *Si le grain ne meurt*, voir Philippe Lejeune, « Gide et l'espace autobiographique », *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1996, pp. 165-196.

⁶⁷ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., pp. 240-241.

⁶⁸ La pensée constante d'une esthétique vraiment nouvelle qui se formule dans *Les Cahiers* accompagne la rédaction de l'œuvre, comme le montre la correspondance Gide-Louÿs de l'été 1890. Gide y écrit, par exemple : « [...] l'affabulation, la Forme, la mienne, je te l'ai dit, m'effarouche moi-même : “ c'est une chose que les yeux n'ont pas encore vue et que les oreilles n'ont pas encore entendue ” », André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, lettre d'André Gide à Pierre Louÿs du 23 juin 1890, p. 215.

⁶⁹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 245. L'ouvrage d'Arnold Naville, *Bibliographie des écrits de André Gide*, op. cit., rétablit une perspective qui semble faussée par les souvenirs de Gide. D'une part, l'édition de luxe est tirée à plus d'exemplaires que l'édition courante et, d'autre part, le nombre mortifiant d'exemplaires ne correspond pas au chiffre réel d'ouvrages publiés.

⁷⁰ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., pp. 245-246.

prolongement de ce premier argument, d'un public élargi, n'épuise pas les explications possibles à l'élection paradoxale du roman pour la première œuvre de Gide. On peut observer, à la lecture des *Cahiers d'André Walter*, que l'enjeu littéraire n'est autre que l'écriture d'un roman idéal, roman-somme dont la théorie est mise en abyme au cœur du livre et dont le texte n'est qu'une ébauche. André Walter ne réalise pas son projet, mais *Allain*, ce roman rêvé, demeure l'objectif autour duquel l'écriture s'organise : « Tous les plans, tous les projets se groupent autour de l'*Allain* tant rêvé », écrit-il dans son *Journal* ⁷¹.

Il y a donc, chez Gide, un réel intérêt esthétique pour ce genre peu attractif aux yeux des poètes du symbolisme⁷², intérêt qui se développera sous forme de romans, de *Journal* du roman⁷³ et d'écrits théoriques sur le genre. Dans les premières années de sa carrière, ce goût du roman se confond avec l'ambition de l'acclimater au courant symboliste :

Il n'y avait pas de roman symboliste et j'avais cette prétention un peu téméraire de lui en donner un. Il me semblait que le symbolisme, la théorie même du symbolisme, pouvait prêter à une forme de roman tout à fait nouvelle [...] ⁷⁴.

Bilan : Le roman réinvesti

Ce tour d'horizon rapide se fixait pour objectif d'éprouver l'existence, souvent contestée, d'un roman symboliste dans les deux dernières décennies du XIXe siècle. De l'attitude des symbolistes envers le roman est ressortie la révélation d'un intérêt constant pour ce genre, tant comme objet de critique littéraire que comme œuvre de fiction, pouvant attirer un public considérable en donnant aux écrivains la liberté qui convient à leurs ambitions de renouveau esthétique.

Cette participation du roman à l'aventure symboliste est repérable de plusieurs manières. On lui accorde tout d'abord une place dans les manifestes du symbolisme débutant, en dotant le roman d'un programme alléchant, mais vague, qui se limite souvent à énumérer les traits distinctifs d'une prose décadente, plutôt que de faire du roman le pendant de l'effort consenti en poésie pour renouveler le langage. À côté de ces déclarations tapageuses mais qui, dans

⁷¹ André Gide, *Journal 1887-1925*, 26 mai 1889, *op. cit.*, p. 71.

⁷² Sur la question de l'intérêt de Gide pour le roman, Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, Intertextes, coll. « Horizons », 1988, montre qu'à l'époque où il rédige son premier livre, Gide ne s'intéresse pas encore au roman de la manière qui sera la sienne à partir des années qui précèdent la première guerre mondiale. C'est le théâtre qui nourrit la réflexion esthétique du jeune écrivain et qui, comme chez Mallarmé, est pressenti comme le genre capable de renouveler la littérature en 1890. Cependant, les *Cahiers d'André Walter* sont là pour montrer que la réflexion sur le roman est posée et que l'auteur entend lui donner sa place dans l'évolution de la littérature en en faisant le porte-parole des innovations symbolistes.

⁷³ Nous pensons, bien sûr, au *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Nouvelle Revue française, 1927; Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995.

⁷⁴ André Gide, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 160.

leur ambition théorique, diluent le concept dans le grand bain de la littérature décadente, une autre façon de mettre en lumière la volonté symboliste de cultiver le roman consistait à relever, « sur le terrain », les marques tangibles de leurs efforts pour rattacher les récits à l'étiquette porteuse de « roman ». Les stratégies éditoriales, les choix littéraires des revues et l'orientation personnelle des carrières ont montré l'intérêt qu'a suscité le genre en pleine effervescence symboliste. Mais le roman n'est pas seulement un atout qu'on lance dans une carrière littéraire. Les articles, les réflexions et les chroniques que lui consacrent les romanciers proches du symbolisme montrent combien il est apprécié en soi et hors de toute spéculation commerciale, combien il a marqué les esprits, nourri les vocations, et combien on a placé en lui d'espoirs, en envisageant de le régénérer bien plus que de l'évacuer. Si ces observations n'offrent qu'une approche lacunaire de l'attitude symboliste envers le roman et ne permettent pas, faute d'un discours précis et rassembleur de la part des principaux intéressés, de conclure à l'existence d'un projet cohérent, elles permettent du moins d'assurer au concept son droit à l'existence, même si celle-ci demeure problématique. Nous espérons dépassée la déclaration provocante d'un Raymond Pouillart, qui avançait l'hypothèse à propos du roman symboliste que le sujet était « peut-être inexistant ». « Vaste, complexe », comme le précisait Pouillart, assurément, mais le roman symboliste a existé. On en a parlé entre 1885 et 1900 et il a occupé les esprits les plus avant-gardistes de l'époque. On l'a parfois même revendiqué, timidement ou de manière plus péremptoire, à la façon suffisante du jeune André Gide.

Cependant, cette existence attestée ne le libère pas moins de ses contradictions théoriques. Il reste, aujourd'hui encore, un terrain miné de l'histoire des genres littéraires. Le roman symboliste, nous l'avons mentionné, est porteur d'une tare originelle, qu'il faut expliquer pour tenter de l'intégrer et de la dépasser.

De plus, la mise au jour des nœuds qui paralysent le concept permettra de comprendre comment, à partir d'eux, se sont développées de nombreuses stratégies critiques d'évitement qui, sans nier formellement un intérêt des symbolistes pour la prose, et le roman en particulier, visent à dissoudre le roman symboliste dans des catégories génériques mieux définies ou affranchies de toute contradiction.

Chapitre II : Contradictions théoriques

Une opposition fondamentale, dont les racines sont déjà vieilles de près d'un siècle, travaille en profondeur le système rhétorique en 1880 et l'organise autour d'une dichotomie marquée entre un usage courant et utilitaire du langage et la poésie, conçue comme l'essence du littéraire. Les symbolistes sont prompts à reconnaître ce clivage, à l'image de leur maître Stéphane Mallarmé, puisque c'est lui qui, de manière souveraine, proclame la « crise de la littérature » en l'expliquant par la crise du vers. Il projette ainsi la lumière de sa conscience sur la « majestueuse idée inconsciente » qui, dès Hugo, en France, tend à affirmer que « la forme appelée vers est simplement, elle-même la littérature » et que « vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style »¹. Le double postulat de Mallarmé, qui confirme l'association de la littérature au vers, mais à un vers libéré pouvant englober une prose poétique, et fonde l'essence du littéraire sur le rejet d'une conception utilitaire du langage, est le résultat d'une longue maturation qui commence dès l'époque romantique. Celle-ci voit la réorganisation de la rhétorique des genres s'accomplir autour d'une mutation qui travaille en profondeur le système épistémologique et s'impose à la fin du XIXe siècle². Sans revenir sur le détail de cette évolution, nous aimerions en retracer les grandes étapes afin de situer, au cœur de ces transformations capitales, le projet du roman symboliste.

Crise rhétorique et crise épistémologique fin-de-siècle

Pour comprendre la nature de la scission qui s'est opérée entre prose et poésie, autrefois complémentaires, Michel Jarrety nous invite à remonter aux prémisses du divorce, qu'il situe dans la philosophie romantique de l'histoire. Celle-ci, tout en conservant la triade générique classique, confortée en France par Batteux, établit un type de rapport inédit entre les genres. Ce rapport se fonde sur deux points essentiels : « une conscience historique nouvelle » qui impose l'idée d'un développement évolutif de l'art, et l'émergence d'une esthétique subjective, qui incite à « rapporter l'œuvre d'art à l'effet qu'elle produit et à concevoir la relativité du Beau et du goût »³. En faisant de la place à la subjectivité de l'artiste, l'œuvre d'art affiche désormais une certaine indépendance par rapport aux conventions esthétiques.

¹Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 205.

²Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

En outre, on accepte désormais le caractère relatif des conventions esthétiques, qui doivent accompagner l'évolution de la société. L'objectif romantique de libéraliser l'art en l'individualisant s'accorde également, et c'est là un élément capital pour comprendre la bipartition verrouillée de la fin du siècle, sur le remplacement du principe aristotélicien de la *mimésis* par celui de « mode narratif » comme critère du genre. Ainsi, le roman prend désormais la relève de l'épopée, la poésie tend à se cantonner dans le mode lyrique, tandis que le drame est généralement pressenti comme l'expression de leur possible synthèse⁴. Mais l'idée de « mode narratif » transcende largement la question de la technique narrative et implique une conception philosophique des différents rapports possibles que l'écrivain établit au monde par son art.

Ces rapports varient sensiblement d'un mode à l'autre. La narration objective, qui caractérise l'épopée⁵ ou le théâtre, s'oppose au subjectivisme de la poésie lyrique, et cette rupture, qui travaille déjà la conception romantique de la littérature, se radicalise à la fin du XIXe siècle. Entre prose et poésie, c'est désormais deux manières antagonistes d'établir une présence au monde à travers le langage et, au-delà, ce sont deux attitudes épistémologiques antagonistes que révèle cette opposition. Les bouleversements qui frappent le système rhétorique à la fin du siècle sont donc avant tout le reflet d'une crise plus fondamentale, qui affecte « [...] à la suite de la mort de Dieu, gage et référent suprême, tous les référents généraux, toutes les valeurs absolues [...] »⁶. Michel Raimond affirme que se joue, en cette fin de siècle, un véritable « drame intellectuel »⁷, qui précipite le monde dans un nouveau décor, où les certitudes scientifiques autant que psychologiques tombent, où la notion d'absolu se réfugie dans l'art⁸, où le temps se met en mouvement, se morcelle en durée intérieure, où tout bouge et annonce l'ère de la relativité. Les conséquences de cette mutation épistémologique sont importantes, notamment dans le domaine du langage.

³Michel Jarrety, *La Poétique*, Paris, P.U.F., 2003, p. 75.

⁴Jean-Yves Tadié souligne ce changement de perspective dans le cas du roman en rappelant que « l'épique n'englobe le roman que si on le comprend comme un " mode narratif " », *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 246.

⁵Hegel, dont le cours d'esthétique qu'il donne à l'université de Berlin est rapidement traduit et bénéficie d'une audience internationale, définit la poésie épique, qui donnera le roman, comme représentant « l'objectif dans son objectivité même », cité dans Michel Jarrety, *La Poétique*, op. cit., p. 77.

⁶Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 23.

⁷Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 489.

⁸Jacques Rancière rappelle les fondements romantiques de la recherche de l'absolu que poursuit la quête symboliste, et plus précisément celle de Mallarmé : Rancière parle en effet de « l'absolutisation de l'art proclamée par de jeunes têtes allemandes exaltées autour de 1800 : mission hœderlinienne du poète médiateur, absolutisation schlegélienne du " poème du poème " », identification hégélienne de l'esthétique au déploiement du concept de l'Absolu, affirmation par Novalis de l'intransitivité d'un langage qui n'est occupé que de lui-même », *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 12.

Ce que Mallarmé définit comme tout langage non littéraire, c'est-à-dire « brut », « immédiat » et « élémentaire »⁹ et que Valéry, après lui, assimilera à la prose, continue d'avoir cours, mais sort de la sphère artistique et renvoie désormais à un système de valeurs consensuelles, purement arbitraires auquel les mots se réfèrent. La prose a donc pour fonction l'échange, la communication, et pour atteindre ce but elle se développe à l'intérieur d'un système de références dont on admet le caractère arbitraire et artificiel. Langage dégradé, dès lors qu'on le reconnaît comme consensuel et exclusivement utilitaire, la prose signale désormais « le divorce »¹⁰ du mot et de son essence, ou Idée, renvoyant à une représentation frelatée et contingente de la réalité. En opposition à ce mode narratif condamné à « l'universel reportage », le langage poétique, qui transcende l'ancienne notion de genre, s'impose comme langage essentiel, « conscient de soi ». Langage essentiel, la poésie postule un rapport au monde dont la finalité est la découverte de l'unité entre le mot et l'Idée, ce que Schopenhauer nomme « l'adéquate objectivité de la chose en soi » :

Le poète embrasse l'Idée, l'essence de l'humanité, en dehors de toute relation, en dehors du temps ; [...] à son plus haut degré¹¹.

Cette conception de la poésie réfute tout abâtardissement de la parole dans un usage utilitaire. C'est ce constat que relève Bertrand Marchal comme l'une des données fondamentales autour de laquelle le symbolisme construit son esthétique :

Dans cette perspective [celle du symbolisme], la distinction roman/poésie renvoie moins à une opposition de genre qu'à une opposition fondée sur l'usage de la parole et sur son rapport au réel : d'un côté un usage réaliste ou référentiel, le roman, de l'autre un usage idéaliste ou essentialiste, la poésie, qui ne renvoie pas au réel, mais au mots mêmes¹².

Le roman symboliste : entre tradition et avant-garde

La conception de la poésie comme langage essentiel, qui culmine avec le symbolisme et dont nous venons de parcourir les étapes fondamentales, n'empêche donc nullement l'écriture d'un récit poétique, puisque le symbolisme, qui impose la poésie comme un mode de langage, c'est-à-dire comme une forme de présence au monde par le langage, tend à nier les anciennes frontières génériques. La poésie a lieu sitôt que « s'accentue la diction », que le rythme impose à la phrase son style et, surtout, dès que la parole se libère de tout référent et s'auto-

⁹Stéphane Mallarmé, avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil pour l'édition de septembre 1886, in *Œuvres complètes II*, op. cit., pp. 677-678.

¹⁰A. Kibédi Varga, « Le Roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, décembre 1982, p. 4.

¹¹Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819) ; trad. française A. Burdeau, Paris, Librairie Germer Baillière, 1874 ; édition utilisée, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 1966, p. 314.

¹²Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., pp. 113-114.

garantit. Théoriquement, la poésie n'est plus un genre au sens aristotélicien du terme et décrète « l'indifférence de la forme au sujet représenté »¹³. En sa qualité de mode de langage, elle peut donc infiltrer tous les domaines de la littérature, c'est-à-dire tous les genres¹⁴. L'affirmation réciproque postule qu'à partir de l'éclatement de la notion de genre, la prose n'est plus le critère de reconnaissance du roman. Le signe distinctif de la littérature devient, avec le symbolisme mallarméen, le degré de « poéticité » que contient une œuvre, qu'il s'agisse d'un roman, d'un conte ou d'une poésie versifiée, comme l'exprime très clairement Édouard Dujardin :

Jusque là, il y avait les vers et la prose ; il y eut désormais la poésie et la non-poésie¹⁵.

Cependant, Dujardin fait cette déclaration plus de quarante ans après les premières tentatives du symbolisme dans le roman, et si sa vision du phénomène semble parfaitement limpide, elle masque l'état de confusion qui règne dans les esprits, même les plus lucides, en 1890. Stéphane Mallarmé, Remy de Gourmont ou André Gide déclarent tour à tour leur vœu d'accéder à une conception nouvelle et plus large de la poésie, qui ne devrait plus se penser à l'aide du concept dépassé de genres, mais ils ne parviennent pourtant pas à se défaire de l'ancienne taxinomie générique, et mêlent de façon tout à fait paradoxale la terminologie avant-gardiste (la poésie avec un P majuscule) et l'ancienne triade des Belles-Lettres. Ainsi, dès lors que les symbolistes parlent de « roman » et, comme nous l'avons vu, revendiquent cette étiquette pour leur œuvres – autant pour des raisons de stratégie commerciale que pour garantir une plus large diffusion des idées nouvelles *via* les journaux et leurs feuilletons –, ils réintègrent, *volens nolens*, le système rhétorique traditionnel et reconnaissent implicitement comme modèle – ou contre-modèle, ce qui ne change rien au fait de « reconnaître » – le roman réaliste.

Le manque de visibilité

Remy de Gourmont donne un exemple éloquent de la confusion qui règne dans les esprits sitôt que l'on entend donner au roman symboliste une place dans le système rhétorique. En effet, dans la même déclaration, il revendique un « genre » unique en littérature, revendication paradoxale en soi pour un symboliste censé refuser purement et simplement la notion de

¹³Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 71.

¹⁴Jacques Rancière conteste ce principe et relève la contradiction grippant la rhétorique nouvelle qui tend à s'imposer à la fin du siècle : « Si la poésie et l'art sont des modes du langage et de la pensée, ils ne peuvent connaître de principe d'indifférence. L'art est un langage pour autant qu'il dit le rapport nécessaire – adéquat ou non – d'une pensée à son objet », *ibidem*.

¹⁵Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Roma, Bulzoni editore, 1977, p. 255.

genre, et qui atteste ainsi sa foi en un nouveau système rhétorique, alors qu'il poursuit son raisonnement en convoquant, justement, la notion dépassée mais apparemment indépassable de « roman » :

Rédigé en vers, rédigé en prose, selon des rythmes précis ou selon des rythmes libres, le roman doit être un poème, — car il n'y a qu'un seul genre, en littérature : le poème. Hors de là, ce sont les radotages du reportage ou de la conversation, les délayures du fait-divers ou bien, selon la plus humiliante expression dont un romancier se doit souffleter lui-même, « des procès-verbaux d'huissier »¹⁶.

Indépassable, le roman pour Gourmont est « éternel », comme l'indique le titre de l'article dont est extraite cette réflexion, ce qui revient à dire pour l'écrivain que ses caractéristiques réalistes sont révoquées et qu'il se confond avec le poème. Pourtant, au-delà de cette fusion dans la poésie, au sens symboliste du terme, Gourmont continue à utiliser la notion de roman et confirme ainsi la situation délicate d'auteurs au carrefour de systèmes rhétoriques qui se contestent l'un l'autre.

Le programme de Mallarmé pour le roman révèle, lui aussi, l'ambivalence qui caractérise le discours des symbolistes et mêle l'idée nouvelle de poésie à l'ancienne taxinomie générique :

Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème¹⁷.

Quant à Gide, une fois encore, il est celui qui exprime le plus clairement l'inextricable situation qui est celle des romanciers du symbolisme, à cheval entre la tradition et une modernité pressentie, mais qu'ils ne peuvent pas véritablement assumer par manque de visibilité, manque de maîtrise technique et manque de préparation du public. Gide écrit dans son *Journal*, à propos du roman imaginé par les symbolistes, que celui-ci doit :

prouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera [...] qu'il peut être [...] composé de toutes pièces, d'un réalisme non de petits faits et contingent, mais supérieur¹⁸.

Alors même que le symbolisme tend à repousser la notion de genre, force est de constater que l'œuvre programmée est bien un roman, qui plus est un roman qui s'écrit dans la continuation d'un modèle réaliste, même s'il cherche à le dépasser en lui insufflant la « littérarité » qui lui manque. Le commentaire que Gide donne *a posteriori* sur ses propos de jeunesse nous permet de mesurer à quel point le contexte des années 1890 était confus et que, si l'on ressentait le besoin d'un roman symboliste, on était bien en peine de lui donner un profil théorique clair :

¹⁶Remy de Gourmont, « Le Roman éternel », *Promenades littéraires*, série VII, Paris, Mercure de France, 1927, p. 78.

¹⁷Stéphane Mallarmé, *Correspondance V*, Paris, Gallimard, 1981, Lettre du 28 juin 1892 à Rodenbach, p. 89.

Il me semblait que le symbolisme, la théorie même du symbolisme, pouvait prêter à une forme de roman tout à fait nouvelle, où les événements fussent représentatifs. Ici, ma pensée devient très vague, comme d'ailleurs celle des symbolistes en général. Il n'y avait pas de précision dans tout cela, mais enfin un certain désir d'une signification qui dépassât beaucoup la signification matérielle, physique [...]¹⁹.

Il faut insister sur ce fait : au moment où les écrivains du symbolisme se lancent dans l'expérience du roman, armés de leur seule intuition, leur situation d'acteurs dans le champ littéraire et intellectuel de la fin du siècle ne leur donne pas la visibilité et le recul nécessaires pour mener à bien leur entreprise. C'est d'ailleurs ce que signale Raymond Pouillart comme l'une des raisons expliquant les « problèmes du roman symboliste » :

Tout se passe comme si les romanciers de ces deux décennies, [...], avaient cherché à innover sans rejeter une tradition, à aérer le récit sans le supprimer, à l'intérioriser sans pouvoir accéder à une pluralité de significations [...]²⁰.

Ce qu'après eux romanciers et critiques verront comme une évidence – la durée intérieure par le flux de conscience, la psychologie en mouvement du personnage, le mélange des points de vue etc. – leur est masqué par la prédominance d'un schéma traditionnel de la rhétorique des genres, qui continue de constituer leur référence, a accompagné leur formation et auquel il est difficile de tourner le dos. Seule une prescience les guide et donne naissance à une écriture expérimentale qui, à bien des égards, soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Il faut en outre reconnaître que cette myopie constitutionnelle est aggravée par le désordre qui règne dans le champ littéraire de 1890, espace ouvert, espace en transformation où « il devient de plus en plus difficile de classer la production »²¹. Les frontières génériques sont labiles. Quand elles subsistent, elles ne sont plus entièrement conditionnées par l'adéquation ou non du texte à un ensemble de normes extérieures et fixées dans les différentes poétiques, mais elles répondent à des critères nouveaux, dont le principal reste le caractère référentiel ou autoréférentiel du langage. C'est en regard de ces situations perturbées que l'on peut recevoir et comprendre l'aveu d'impuissance que fait Remy de Gourmont à Jules Huret, au sujet de son roman *Sixtine* :

On m'a dit que dans mon roman récemment publié, *Sixtine*, j'avais « fait du symbolisme » : or, voyez mon innocence, je ne m'en étais jamais douté²².

¹⁸ André Gide, *Journal 1887-1925*, octobre 1894, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹ André Gide, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 160.

²⁰ Raymond Pouillart, « Problèmes du roman symboliste », *op. cit.*, p. 354.

²¹ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1981, p. 133.

²² Remy de Gourmont, cité dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 166. On peut relever qu'André Gide, comme Remy de Gourmont, ne prendra la mesure de la dimension symboliste de son premier roman, *Les Cahiers d'André Walter*, qu'après coup, et plus précisément après sa découverte de Mallarmé, au

En dehors du fait que cette réponse signifie certainement, de la part de Gourmont, que le symbolisme n'est pas une fabrication concertée ou un procédé que l'on peut convoquer à la demande, elle montre surtout que l'écriture précède toujours la conscience esthétique, argument que Gourmont reprendra et qui nous semble précieux pour dégager le roman symboliste de l'impasse. L'expérimentation précède la théorisation, à plus forte raison dans une période de mutation esthétique comme l'est la fin du siècle, ce qui justifie l'appellation souvent donnée, pour ces romans, de « laboratoires de la modernité »²³.

Dans leur imprécision, dans leur généralisation excessive, dans leur maniement cavalier des étiquettes, les propos des écrivains du symbolisme reflètent leur situation délicate. Pris entre deux systèmes de représentation de la littérature, soucieux de modernité mais dépendants d'une tradition de la rhétorique des genres encore difficile à dépasser, les artistes du symbolisme plaident en apparence une cause laborieuse à préciser et à théoriser.

La notion de pureté

La difficulté pour le roman symboliste de rassembler dans une même définition la terminologie des Belles Lettres et les revendications des poètes nouveaux est accentuée dès l'instant où, sous l'impulsion symboliste, le notion de poésie exclut de manière catégorique celle de récit. Or, le roman est lié, par convention, au récit, ce qui sous-entend le respect de codes narratifs pour l'écriture en vue de créer une illusion référentielle, prétention que le système poétique du symbolisme révoque sans appel. Dominique Combe souligne ce fait, en rappelant que le rejet du récit et de ses lois narratives demeure le principe de base d'une conception régénérée de la poésie à la fin du XIXe siècle :

Alors que la poésie baudelairienne assumait encore tout naturellement le récit, conformément à des siècles d'histoire de la poésie en France [...]. Ce n'est véritablement qu'avec la postérité de Baudelaire — avec Mallarmé, mais aussi Rimbaud — que se dessinent avec précision les contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte²⁴.

À la suite de la métaphore monétaire de Mallarmé, parlant d'un trésor poétique contre un numéraire en fonction dans l'échange quotidien, Paul Valéry intensifie ce clivage entre littérature représentative et essentialiste, parlant de « différence de *pureté* » entre un « roman qui tend à substituer une image des choses et des gens, une fausse vie »²⁵ et la poésie, qui révèle la vérité des objets et des êtres qu'elle touche. Si Paul Valéry donne l'expression la

début de l'année 1891, alors que son roman est déjà paru. Voir à ce sujet : *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 26 janvier 1891, pp. 46-47.

²³On la trouve notamment chez Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 139.

²⁴Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 9.

²⁵Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974, p. 1172.

plus intransigeante de cette volonté d'expurger la poésie de tout élément narratif, on la retrouve comme une idée acquise sous la plume de nombreux romanciers du symbolisme, à l'exemple de Dujardin :

L'objet même que nous attribuions à la poésie nous entraînait à en exclure tout ce qui relevait du raisonnement, du récit, de la démonstration²⁶.

Formellement, la différence entre poésie comme mode de langage, et roman, prend corps autour de deux finalités distinctes de l'écriture. Jacques Rancière rappelle cette opposition en opposant au « primat représentatif de la fiction », qui continue de soutenir le roman, le « principe antireprésentatif de l'expression »²⁷, qui caractérise la modernité poétique.

Dans ce faisceau de tensions qui culminent au tournant du siècle, le désir d'un roman symboliste installe inévitablement au cœur de l'œuvre un « conflit [...] entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message »²⁸. Le choc entre tradition et avant-garde débouche sur un véritable carrefour épistémologique. Romancier, l'artiste symboliste n'a pas encore franchi le pas d'un nouveau rapport au monde par le langage, et reste soumis au principe de figuration qui domine le genre. Poète, il fait déjà partie d'une modernité dont il a la prescience, mais dont il ne maîtrise pas assez la technique pour en féconder le roman.

Parler de roman symboliste, ce n'est donc pas seulement parler de deux systèmes rhétoriques qui s'organisent autour de critères différents, mais c'est, surtout, admettre la collaboration au sein d'une même œuvre de deux fonctions antagonistes du langage.

Le roman comme défi

Bertrand Marchal signale la situation brûlante du romancier symboliste, écartelé entre son appartenance à un mouvement avant tout poétique et son désir de régénérer le genre du roman, en rappelant que « l'esthétique symboliste est, jusqu'à un certain point, une esthétique antiromanesque »²⁹.

La précaution oratoire qu'il introduit dans sa déclaration est significative : « jusqu'à un certain point » montre que, si l'esthétique symboliste se fonde bien sur l'affirmation de dichotomies entre prose et poésie et entre genres et modes de langage, les écrivains du symbolisme ne désespèrent pas de tenter le « roman impossible ». « Jusqu'à un certain point » peut également indiquer les limites de cette *doxa* symboliste qui réduit le roman au bavardage,

²⁶Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 255.

²⁷Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 122.

²⁸Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 8.

faisant de lui un genre rôdeur aux frontières de la littérature et dont il faut se détourner, ce qui, comme nous l'avons montré, est loin d'être le cas. Le roman, rappelons-le, a pour lui des avantages certains : souple et malléable, il est cette « pâte azyne » [S, 73] qui attend le levain du style. À cet égard, il se présente aux symbolistes comme le terrain idéal pour tenter leurs expériences esthétiques. On peut ajouter que la disgrâce du roman aux lendemains du naturalisme peut jouer en sa faveur puisque, désormais, il est le genre moribond, l'écrivain peut s'essayer à toutes les audaces narratives pour le ranimer.

Cependant, quand bien même le roman présente désormais la force d'attraction d'un défi, il demeure un genre problématique pour les symbolistes, et cela pour toutes les raisons qui ont été exposées et qui se résument en une question : comment concilier une prose ouverte sur le monde à l'autoréférentialité proclamée du langage poétique ? Or, il est deux manières d'envisager une réponse à cette question. Si nous choisissons, à la suite de quelques précurseurs, d'affirmer qu'un roman symboliste est réalisable, il faut au préalable rendre compte de l'attitude la plus fréquente parmi la critique, qui décrète le genre « impossible » et propose une approche extérieure de la prose symboliste, approche par contamination pourrait-on dire, mettant en lumière les zones de contact de ces romans « célibataires » avec les mouvements littéraires de la fin du siècle ou avec des catégories génériques mieux connues et en apparence plus fiables. Expliquer la singularité de ces tentatives à travers leurs rapports au naturalisme, au roman psychologique, ou au poème en prose paraît une stratégie parfaitement légitime, tant il est vrai que le roman issu du symbolisme ne peut se soustraire à ces influences prépondérantes.

Stratégies d'évitement

Le refus de reconnaître au roman symboliste une légitimité théorique le voue donc, paradoxalement, à une destinée plurielle, mouvante et floue, puisqu'il se trouve happé par d'autres écoles ou mouvements pour exister et acquérir la cohérence qui lui fait défaut. Pierre Jourde expose cette dialectique du « néant fécond » qui caractérise une partie de la production fin-de-siècle, tout spécialement les récits du symbolisme, ce explique qu'on les trouve répartis sous différentes bannières génériques. Le critique relève en effet qu'« un topos se développe et prolifère au lieu précis d'une fracture, par là la masque certes, tente de la compenser, mais la dénonce aussi »³⁰. Appliquée au roman symboliste en mal de définition et construit sur un vide théorique, cette thèse justifie à la fois l'emballage onomastique et la prolifération

²⁹Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, op. cit., p. 113.

d'étiquettes génériques dont le roman symboliste est l'objet. Partageant une série de procédés avec le roman naturaliste ou psychologique, se profilant parfois comme un cas limite du poème en prose, antiroman réaliste dans tous les cas, il est une entité plurielle à laquelle il faut trouver un nom apte à correspondre aux caractères qu'on lui attribue. La valse des dénominations prend un tour vertigineux. Le roman symboliste est tour à tour nommé « roman décadent », formule ambiguë sur laquelle nous reviendrons, « roman célibataire », « roman moderne », « roman parisien », « roman pessimiste » ou « roman déliquescent »³¹. Roman de la transition dans tous les cas, qui assure l'entrée dans la modernité pour certains, il est, pour d'autres, considéré comme la dernière métamorphose d'un roman naturaliste dont il épuise les ressources.

Avatar naturaliste

Bien que réclamant leur spécificité à travers la révolution du style et de la narration, les romans dits décadents, et parmi eux les romans du symbolisme, ne renoncent ni aux thèmes du naturalisme, ni à sa méthode d'investigation. Si l'on rejette Zola, sa griffe n'a pourtant pas disparu. Les sujets de la prose fin-de-siècle demeurent sensiblement ceux des grands récits zoliens, même si le regard et le traitement narratif varient désormais, et les romans de 1890 prolongent l'enquête sociale en la réduisant toutefois à l'échelle individuelle. On continue de raconter la ville, la *Cosmopolis*, ses milieux d'affaires, ses zones de plaisir et ses quartiers artistiques, ou le « tous-les-jours d'une existence », ses « drame[s] microscopique[s] et éternel[s] »³², expressions qui rappellent furieusement la tranche de vie naturaliste. Cette proximité des sujets contribue à minimiser l'écart entre naturalisme et littérature décadente, voire à le nier, préférant à l'idée d'une rupture celle d'un prolongement thématique, même si ce prolongement se place désormais sous le signe de l'exaspération. On pousse en effet la logique positiviste dans ses retranchements en présentant des personnages surdéterminés, pantins incapables d'un mouvement spontané, tandis que cette conception relève d'une vision du progrès voué à un catastrophisme multiforme. Zola lui-même, au terme de ses *Rougon-Macquart*, semble donner le ton et amorce sa mue fin-de-siècle en détruisant la bibliothèque du docteur Pascal par les flammes, gigantesque et symbolique, avant d'entreprendre le cycle des *Quatre Évangiles*. Il est précédé dans son geste destructeur par Villiers de L'Isle-Adam qui fait flamber Hadaly, l'Ève future de la science positive (1886), tandis que de nombreux

³⁰Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, Paris, H. Champion éd., 1994, p. 123.

³¹Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 15.

disciples de l'hégélien le suivent dans son acte et marquent leur désaccord avec le positivisme et son pendant littéraire en le poussant à la rupture. La bibliothèque du château des frères Reutler, dans les *Hors Nature* de Rachilde, est réduite en cendres, tout comme celle du Gilles de Rais de Huysmans. L'obsession d'une *tabula rasa* si présente dans le roman fin-de-siècle ne semble pourtant pas compensée par un renouveau de la pensée. On ne sait que s'opposer à la science positive et la mise en scène de son spectaculaire effondrement ne débouche sur rien. En aucun cas le roman fin-de-siècle, conçu comme l'avatar ultime du naturalisme, n'a assez de force pour renouveler le système de pensée, et il se présente à cet égard comme le mouvoir d'un naturalisme qu'il exècre sans pouvoir le dépasser:

Le paradoxe de ce récit stagnant et déconstruit est qu'il se découvre rapidement comme invertébré et doit, pour se donner une contenance à défaut d'un contenu, recourir *in extremis* et malgré lui au modèle fustigé³³

C'est la thèse que présente, entre autres, Sylvie Thorel-Cailleteau, dans *La Tentation du livre sur rien*³⁴, qui vise à éclairer les liens entre naturalisme et littérature décadente, en montrant la filiation qui conduit de l'un à l'autre. D'autres la suivent dans cette voie³⁵ et expriment leur vision d'un récit fin-de-siècle, catégorie qui comprend les romans du symbolisme, comme autant d'« œuvres-limites où s'arrête et s'épuise une écriture routinisée, poussée à l'excès [...] »³⁶, la routine renvoyant dans ce contexte à une poétique naturaliste du roman.

S'il est incontestable que les romans symbolistes qui nous occupent puisent largement dans le réservoir thématique du naturalisme, il faut cependant relever le traitement qu'ils réservent aux *topoi* naturalistes, consciemment exploités pour servir l'ambition d'une écriture originale, ce qui distingue, à notre sens, les romanciers d'un symbolisme hyperconscient des autres écrivains de la fin du siècle, et discrédite la récupération de leurs œuvres dans une décadence post-naturaliste. Ainsi en est-il de la figure de la petite prostituée, reprise par Barrès, Poictevin, Louÿs, Rachilde, Lorrain, Mirbeau et beaucoup d'autres, mais qui a la particularité d'être explicitement revendiquée chez Schwob ou Tinan comme un *topos* littéraire dont le texte joue pour créer des effets.

³²Francis Poictevin, *Ludine*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1883 ; Paris, Séguiet, « Bibliothèque décadente », 1996, p. 35.

³³Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 46.

³⁴Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, Mont-de-Marsan, éd. InterUniversitaires, 1994.

³⁵Citons, entre autres, les études de Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., et le recueil d'articles dirigé par Sylvie Thorel-Cailleteau, *Dieu, la chair et les livres*, op. cit.

³⁶Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 73.

Dans les premières pages de *Penses-tu réussir !*, le narrateur use de la représentation convenue de « la plus basse prostitution » pour atteindre plus efficacement le cœur de son propos. En effet, lorsqu'il s'avise d'introduire son personnage de prostituée, la jeune Blanche-Marcelle, le narrateur s'écrie :

Mais je décris, et c'est inutile. J'ai dit que la jeune Blanche-Marcelle était très bien dans son genre... si tu connais le genre tu es renseigné³⁷.

Le mot « genre » est ici ambigu, à n'en pas douter, renvoyant autant à la catégorie de la prostituée qu'à son expression littéraire par le roman naturaliste. Et le narrateur de poursuivre, quelques lignes plus loin, en précisant de quel « genre » littéraire il s'agit et la manière dont il entend le dépasser :

Car – comprenez-moi bien ! – ce n'est pas un livre sur *la femme* que je fais.

J'aurais pu, parmi les quelques douzaines de fillettes du même genre que fréquenta [...] mon cher ami Raoul de Vallonges, en choisir une autre, et faire quelque chose de plus « amusant », mais – comprenez-moi vite ! – j'ai choisi celle-là parce qu'elle était la plus *ressemblante*...

Ah ! Cher et patient lecteur, je voudrais que vous étendiez à tout ce que vous allez lire le bénéfice de ces quelques lignes³⁸.

La reprise d'un *topos* naturaliste est ici intégrée à l'économie du roman, fonctionnant comme un repère pour le lecteur et un accélérateur pour la narration puisque, d'emblée, Blanche-Marcelle est un « type » reconnu par le public. Sa description est désormais superflue et l'on peut couper à l'exercice habituel du portrait réaliste, pour porter l'accent sur l'écriture même, sur le style. Tinan retourne ainsi à son avantage le grand succès et les *topoi* naturalistes, et représente l'attitude d'une poignée d'écrivains qui utilisent, en toute connaissance de cause, la machine naturaliste pour assurer leur différence. Schwob agit de même lorsqu'il égrène, dans le chapitre d'ouverture de son *Livre de Monelle*, les prostituées célèbres de la littérature. Sonia ou Anne, choisies à dessein pour leur compassion et leur modestie, créent en quelques références le profil psychologique que Monelle et ses sœurs illustreront.

Cependant, le ressassement thématique n'est pas la seule manière dont les romanciers fin-de-siècle exploitent la tradition naturaliste. Les récits publiés entre 1884 et 1900, et plus particulièrement les romans d'analyse, qui regroupent les tentatives des psychologues aussi bien que celles des symbolistes, ne renient pas la méthode expérimentale dont Zola avait formulé la théorie, même s'ils rétrécissent le terrain d'enquête de la société à l'individu. À cet

³⁷Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, Paris, Mercure de France, 1897, repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. 1053.

³⁸*Ibid.*, p. 1054.

égard encore, la littérature appelée décadente ne serait alors, comme le mentionnait Huysmans, qu'un « naturalisme un peu particulier »³⁹ disséquant l'âme et l'esprit plutôt que le corps physique et social.

Dans son roman *Mensonges*, Bourget fixe en effet par l'intermédiaire de son héros le nouveau champ de l'écriture contemporaine et le vocabulaire, utilisé à dessein, ne manque pas de souligner la parenté qui unit la littérature fin-de-siècle au naturalisme. Pour le personnage de Bourget, écrire exige en effet de « se transformer soi-même en champ d'expériences, en sujet auquel inoculer la passion », suivant en cela la méthode de la médecine expérimentale, qui se présente comme démarche modèle de la découverte du Moi :

Ce que Claude Bernard faisait avec ses chiens, ce que Pasteur fait avec ses lapins (ce que Zola, ajouterions-nous, fait avec ses bonshommes), nous devons le faire, nous, avec notre cœur, et lui injecter tous les virus de l'âme humaine⁴⁰.

La volonté de poursuivre l'effort d'objectivité scientifique qui travaille le naturalisme perce jusqu'au cœur des romans proches du symbolisme. Dujardin rappelle son ambition d'observer « la vie la plus *banale* possible » et, ajoute-t-il, « *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible »⁴¹. Poictevin, qui en ouverture de *Ludine*, présente son roman comme une « [...] réelle recherche, à travers les riens révélateurs »⁴², ou Tinan, qui entame son récit par ces remarques liminaires :

Si quelques bons esprits veulent bien reconnaître à ce volume le même genre d'importance et d'intérêt un peu spécial que l'on attache, par exemple, aux travaux de sciences naturelles qui s'intitulent : « Document pour servir de contribution à l'étude de... » l'auteur se déclarera très satisfait⁴³.

témoignent tous deux de la prégnance d'une méthode d'enquête naturaliste que l'on est loin de renier.

Pourtant, il faut relever que la fin du siècle innove en fixant désormais comme objectif de disséquer non plus la société mais le cerveau individuel, ou la conscience, siège de la formation des pensées. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer, chez Gide ou Gourmont, la figure de l'entomologiste⁴⁴, symbole de l'écrivain naturaliste, au sens que la science donne à ce mot, mais penché désormais sur les minuscules insectes de la pensée.

³⁹Lettre inédite de J.-K. Huysmans à Joséphin Péladan, citée dans Jean de Palació, *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 229.

⁴⁰Paul Bourget, *Mensonges*, Paris, Lemerre, 1887 ; cité dans Pierre Citti, *Contre la décadence*, op. cit., p. 56.

⁴¹Lettre d'Edouard Dujardin à ses parents, 13 juin 1886, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 125.

⁴²Francis Poictevin, *Ludine*, op. cit., p. 35.

⁴³Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, op. cit., p. 1046.

⁴⁴La figure de l'entomologiste apparaît encore dans *Le Songe d'une femme* et *Un cœur virginal* chez Gourmont et celle du scientifique dans *Le Voyage d'Urien* de Gide.

Encore une fois, les tentatives proprement symbolistes se démarquent des récits d'écrivains psychologues, et cela par la raillerie qui émaille le sérieux d'une prétendue analyse expérimentale des pensées. En effet, l'amalgame entre l'écrivain et le naturaliste vise essentiellement à moquer les outrances de la méthode expérimentale appliquée à la littérature. Ainsi, Entragues, saisi de vertige devant la danse de ses pensées, déplore avoir observé le travail des idéales abeilles trop assidûment, jusqu'à ne plus pouvoir exprimer ses idées de manière intelligible, tandis que le narrateur de *Paludes*, que les gardiens du jardin des plantes croient un homme de science parce qu'il s'assied près des bassins et ne fait rien, se perd dans une inutile contemplation des « délicates choses grises » [P, 103] et ne termine pas son récit.

La mise à distance ironique de ces figures de l'écrivain naturaliste n'est pas l'unique moyen qu'utilisent les romanciers symbolistes pour affirmer leur scepticisme à l'égard de la méthode expérimentale. Les réflexions de Gourmont illustrent de manière exemplaire l'idée, généralisée parmi les symbolistes, de l'inefficacité de la méthode scientifique pour tout ce qui touche au domaine de l'esprit. Les lois qui gouvernent le corps – ou les corps – ne peuvent en aucun cas servir de repère à l'étude de la psyché humaine, comme l'expose Remy de Gourmont :

Si l'on me dit qu'un chimiste fait brûler un bout de bougie dans un vase clos, que l'oxygène ayant disparu dans la combustion, il n'est resté que de l'azote et qu'une lumière immédiatement plongée dans le vase débouché s'est éteinte, je ne manque pas de penser que c'est vrai, que chaque fois qu'on renouvellera la même expérience, la même série de phénomènes se produira : il ne peut pas en être autrement. Mais si l'on me dit que le comte Muffat, ayant aperçu Nana en négligé, a senti le désir lui mordre le cœur ; que cet homme possédé tout entier par une passion brutale, malgré ses croyances, malgré le passé d'une vie intacte, malgré sa haute position, s'est laissé bafouer par la courtisane, heureux de recevoir des coups de pied, faisant le chien devant elle et criant "hou ! hou !" [...], j'avoue que cela est possible, mais rien de plus⁴⁵.

Gourmont, qui écrit cela dès 1882, poursuit en concluant :

De ce que la médecine n'est plus un art, il ne s'en suit pas que le roman doive subir la même évolution et devenir une science. [...] Ce qui est vrai en chimie, probable en médecine, est, par cela même, radicalement faux en littérature⁴⁶.

Le fait de limiter la portée critique des romans du symbolisme en les considérant comme un dernier avatar naturaliste offre au chercheur l'avantage d'une grille de lecture déjà éprouvée et immédiatement fonctionnelle, celle du roman naturaliste. Cependant, comme

⁴⁵Remy de Gourmont, « Le Naturalisme », in *Le Contemporain*, avril 1882, Paris, Bibliothèque nationale (microfiches), cote 8-Z-11200 (3), pp. 698-715.

⁴⁶Remy de Gourmont, « Le Naturalisme », *op. cit.* Marcel Schwob illustrera à son tour l'incapacité du naturalisme et de sa méthode à exprimer le réel dans sa « généralité intensive », ce qu'entend faire le symbolisme. Voir sur ce point sa préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22.

nous l'avons montré, cette lecture occulte la « force de rupture, la part de créativité » de ces tentatives symbolistes et réduit leur « différence » en « déviation momentanée », transformant le « phénomène [celui du roman symboliste] en épiphénomène »⁴⁷. Cette force de rupture qu'opposent au naturalisme les romans issus du symbolisme dépasse à notre sens la contestation de la méthode et la parodie des thèmes pour se porter sur le front de l'écriture. Parmi les romans fin-de-siècle, le roman symboliste impose une forme inédite et anticonformiste, affirmant de manière implicite son intention de dynamiter les conventions narratives du récit réaliste. Dans cette perspective, le roman symboliste rejoint la catégorie des antiromans, souvent évoquée pour l'aborder, et plus encore celle des récits excentriques qui, de Sterne à Tinan, entendent contester le modèle narratif prégnant par les désordres volontaires de l'écriture.

L'antiroman naturaliste

Dans son *Histoire du roman moderne* publiée en 1962, R.-M. Albérès énonçait la loi de renouvellement du genre par la contestation du modèle existant en soulignant que :

pour la première fois depuis ses origines, le roman va se créer par réaction contre ses propres procédés et ses habitudes. Historiquement, cette réaction apparaît à partir de 1880, et elle se présente à l'origine comme une conséquence, *mal étudiée jusqu'ici*, de la révolte symboliste⁴⁸.

Il convient de souligner le fait qu'Albérès lie la contestation du roman réaliste au symbolisme, ce qui nous paraît incontestable, mais on remarquera qu'après lui, des chercheurs comme Northrop Frye ou Aron Kibédi Varga ont montré qu'une tradition de l'antiroman existait dès l'antiquité et fonctionnait comme l'un des moteurs du développement de la littérature occidentale en prose. Pour l'un comme pour l'autre, l'antiroman apparaît immédiatement consubstantiel d'une forme primitive du roman, que Kibédi Varga nomme *romance*, et dont l'antiroman, que nous nommons « roman » (*novel* chez Kibédi Varga)⁴⁹, conteste l'écriture tout en opérant un dévoiement parodique des thèmes récurrents⁵⁰. Cette

⁴⁷Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 10.

⁴⁸R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, op. cit., p. 137.

⁴⁹Daniel Sangsue répertorie les principales caractéristiques de la *romance*, qui est un récit « proche du conte folklorique et de l'épopée », qui « développe avec rigueur un programme narratif invariable (héros de naissance obscure parvenant, à la suite d'exploits guerriers dans des pays lointains, à épouser une princesse ; évolution compliquée des sentiments réciproques de l'héroïne et du héros) », *Le Récit excentrique. Essai sur la postérité de l'anti-roman à l'époque romantique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987 p. 73. À l'opposé de la *romance*, (ou roman « romanesque » dans la terminologie française), la *novel* (ou roman « antiromanesque ») est rapprochée par Jean-Marie Schaeffer, dans la tradition française, du roman réaliste et naturaliste. Voir à ce sujet la mise au point de Jean-Marie Schaeffer, « Le Romanesque », in *Vox Poetica* [en ligne], <http://www.vox-poetica.com/t/leromanesque.htm> (page consultée le 17 juillet 2006).

⁵⁰Nous ne retiendrons de cette opposition entre *romance* et *novel* développée par Aron Kibédi Varga que le principe d'évolution du genre par contestation du modèle précédent. Dans cette perspective, le roman réaliste,

perspective historique tend principalement à restituer à l'antiroman un statut qui souvent lui fait défaut, montrant que tout roman moderne, aussi peu conventionnel soit-il, prend place dans une tradition en tant que « mise en question du roman antérieur, dans la mesure où, simultanément, il le parodie et il opère, par rapport à lui, un transfert mythique »⁵¹. La lecture diachronique de l'évolution du genre postule, de fait, la nature intertextuelle de tout récit, qui fonde en partie son identité sur le détournement du modèle précédent. L'antiroman, écrit Kibédi Varga, réclame de la part du héros la reconnaissance de « la nature livresque, intertextuelle, du problème qui le guette [...] »⁵². Ce dernier prend conscience désormais que « l'existence s'inscrit dans le prolongement de la littérature »⁵³, et que ses actes répondent à une histoire originelle qui se rejoue à l'infini. À ce titre, comme à celui de la contestation du modèle, le rapport est évident entre la théorie de l'antiroman et les récits du symbolisme qui, pour la plupart, mettent en scène un écrivain au travail ou un esthète qui vit sa vie à travers la littérature.

Dans ces circonstances, la catégorie de l'antiroman offre des alternatives à l'impasse théorique du roman symboliste. L'antiroman donne sens aux excentricités formelles de l'écriture, à la littérarité ostentatoire des récits et à leur structure réflexive, en leur attribuant l'objectif d'une recherche en paternité par le dévoiement parodique des codes narratifs du roman réaliste. Il ajoute aussi à la cohérence affirmée d'une écriture considérée, jusqu'ici, comme erratique, la possibilité d'une place pour les récits du symbolisme qui, dans la tradition antiromanesque, représenteraient un maillon de l'édification « à rebours » du genre. Dans le prolongement des conclusions de Michel Raimond, qui faisait de *Paludes* un « antiroman »⁵⁴, Daniel Sangsue élargit la perspective en montrant l'importance de l'étape fin-de-siècle dans le développement de l'antiroman, porte d'accès à la modernité et dont l'enjeu est d'en découdre définitivement avec la poétique du roman réaliste. Sa démonstration convoque notamment les tentatives de Jules Renard (*L'Écornifleur* 1892), d'André Gide (*Paludes* 1895) et de Paul Valéry (*La Soirée avec Monsieur Teste* 1896), trois récits prouvant

antiroman si l'on se situe du côté de Kibédi Varga, est en fait érigé en nouveau modèle que les récits symbolistes contestent. Toutefois, nous pourrions également montrer de quelle manière les romans symbolistes s'inscrivent dans la contestation de la *romance*. En effet, si les thèmes de la *romance* ont déjà été largement contestés par l'antiroman réaliste ou « *novel* », ce dernier ne s'est attaché que dans une moindre mesure à défaire les conventions narratives d'un roman « romanesque ». À cet égard, les innovations techniques des symbolistes poursuivent la remise en question formelle amorcée par Sterne, que l'on retrouve en France chez des auteurs comme Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier, puis chez Gide, Renard ou Valéry à la fin du siècle, thèse qu'a développée Daniel Sangsue dans son étude sur *Le Récit excentrique*, *op. cit.*

⁵¹A. Kibédi Varga, « Le roman est un anti-roman », *op. cit.*, p. 3.

⁵²*Ibid.*, p. 15.

⁵³*Ibidem.*

⁵⁴Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 79.

la vivacité de la veine parodique ou, plus largement, d'une littérature du second degré qui cherche sa place et se situe en porte-à-faux par rapport au massif romanesque du réalisme. L'hypothèse de lecture d'un antiroman fin-de-siècle a de quoi séduire, d'autant plus qu'elle est elle-même revendiquée, de manière directe ou détournée, par une partie des auteurs concernés. Ainsi, Remy de Gourmont, réfléchissant à la direction que doit prendre le roman, fait remonter son histoire jusqu'à *L'Odyssée*, premier dévoiement du grand modèle de la *romance*⁵⁵, en s'attardant sur les étapes canoniques de l'antiroman (*Don Quichotte*, *Pantagruel*, *Salammô*, *Madame Bovary*), dont il souligne l'importance dans l'évolution du genre⁵⁶.

Les réflexions de Marcel Schwob rappellent également la conviction d'une double tradition du roman, dont chaque branche s'affronte dès l'origine. Il illustre ce mouvement vital à l'aide de l'image du cœur, récurrente chez lui, qui « éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement »⁵⁷. L'idée d'une oscillation entre un récit resserré, fortement codifié, assujéti aux conventions narratives et une narration aventureuse, épousant les inflexions de la vie, correspond à la séparation entre la *romance* primitive, développant un « programme narratif invariable »⁵⁸, et l'antiroman, qui dissout cette rigueur par la multiplication des procédés de subversion des codes du récit. Si Gourmont et Schwob ne revendiquent pas ouvertement leurs œuvres comme des antiromans, ils en reconnaissent implicitement le mouvement porteur pour leur écriture.

Jean de Tinan est plus explicite et inscrit son roman *Penses-tu réussir !* dans la continuité du récit parodique sternien⁵⁹. Cependant, il use d'un stratagème rhétorique en ralliant la tradition de l'antiroman sternien, ce qui lui permet de ne rien concéder à l'originalité revendiquée pour son œuvre. C'est sur le mode de la dénégation qu'il affirme en creux son appartenance à une tradition littéraire avec laquelle il marque sa distance :

⁵⁵Daniel Sangsue résume les caractéristiques de la « romance » qui est un récit « proche du conte folklorique et de l'épopée », qui « développe avec rigueur un programme narratif invariable (héros de naissance obscure parvenant, à la suite d'exploits guerriers dans des pays lointains, à épouser une princesse ; évolution compliquée des sentiments réciproques de l'héroïne et du héros) », *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 73.

⁵⁶Remy de Gourmont, préface à *Couleurs*, op. cit., pp. 5-6.

⁵⁷Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 24.

⁵⁸Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 73.

⁵⁹Jean-Paul Goujon, dans sa biographie de Tinan, relève une note du *Journal intime* montrant que l'auteur de *Penses-tu réussir !* se situe dans la tradition des conteurs du XVIII^e siècle dont Sterne est le maître : « J'aime Mallarmé, Laforgue, Stendhal et les conteurs du XVIII^e siècle ; demain, cela aura changé », *Jean de Tinan*, Paris, Plon, 1991, p. 129.

[...] et si, comme cela, il traîne des bouts de préfaces dans mon premier chapitre, ce n'est pas parce que Laurence Sterne a fait ainsi dans *Tristram Shandy*, c'est parce que je vous ai toujours dit les choses au moment même où le besoin m'en est apparu⁶⁰.

Ce procédé souligne le caractère paradoxal de son écriture et fait de Tinan l'un des représentants du roman autocritique. En même temps, l'auteur délègue à son héros le soin d'argumenter sa prise de distance avec le récit sternien, affirmant que ses entorses aux lois de la composition et du style ne sont pas des réminiscences nostalgiques, mais l'illustration de la profession de foi de l'instantané qui caractérise la mentalité fin-de-siècle.

La reconnaissance interne par les romanciers de la décadence et les avantages que représente une tradition bien établie, celle de l'antiroman, expliquent le succès de cette voie d'accès à la prose fin-de-siècle et plus précisément aux romans en porte-à-faux du symbolisme.

Si l'on peut reconnaître des constantes formelles – la parabase, l'aléatoire, la digression, la métalepse, le lecteur parodié-parodiste, la suspension, le refus de la linéarité, la mise en question de l'appareil démarcatif, les sommaires parodiques, l'objectivation du livre, le rejet de la description, la valorisation de la forme brève – et thématiques – dégradation des aventures et de l'amour, rejet du mariage comme un aboutissement, statut parodique du héros – ⁶¹ dans la poétique de l'antiroman, chaque période insistera sur l'un ou l'autre aspect, selon la spécificité du modèle dont il faut se défaire. Ainsi, dans le cas d'une lecture antiromanesque des récits issus du symbolisme, la critique se focalisera sur les procédés qu'exploitent ces œuvres pour mettre en échec les conventions de la narration et pour contourner les grands thèmes du réalisme :

L'intention visible était de mettre à l'épreuve la forme romanesque primitive en renonçant à ses ingrédients usuels, en prenant le contrepied des exigences d'un art qui, depuis un siècle environ, se réclamait du réalisme et de ses valeurs⁶².

On conçoit ainsi l'antiroman fin-de-siècle comme un antinaturalisme, largement revendiqué par les auteurs du symbolisme et dont la première démonstration est le fait d'un ancien disciple de Zola, Huysmans, qui offre avec *À Rebours* le fascinant spectacle d'un héros dont la pensée obsédante vise à affirmer l'indépendance de sa personne physique et psychique et encore, de manière toute négative, puisque c'est par la révolte de ses organes que Des Esseintes déjoue les lois de la physiologie et par le retrait du monde qu'il contourne

⁶⁰Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, op. cit., p. 1055.

⁶¹Dans la première partie de son ouvrage sur le *Récit excentrique*, Daniel Sangsue répertorie les principales caractéristiques de l'antiroman et les classe en une série de subversions des lois de la composition et des thèmes. Voir ch. II du *Récit excentrique*, « Le Roman comme anti-roman ». op. cit.

⁶²Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 7.

l'influence du milieu, plutôt que d'en triompher. Remy de Gourmont ne se trompe guère lorsqu'il consacre Huysmans maître de l'antinaturalisme, par l'intermédiaire de son *alter ego*, Hubert d'Entraques :

Prenez-vous Huysmans pour un naturaliste ? Mais son *À Rebours* est la plus insolente dérision de cette école même [...] [c'est] un livre désespérant, [...], et qui a confessé d'avance, et pour longtemps, nos goûts et nos dégoûts [S, 75].

L'antinaturalisme se présente donc comme un schéma de pensée rassembleur, comme en témoigne ce « nous » très général utilisé par Entraques et que chaque groupe de romanciers, décadents⁶³, psychologues ou symbolistes, illustrera à sa manière. Si l'on reprend les principaux points de contestation de la « romance », on s'aperçoit très vite que les thèmes traditionnels du genre ont déjà été mis à mal par le roman réaliste. L'aventure amoureuse est raillée, le mariage s'enlise dans les conventions bourgeoises ou tourne au cauchemar domestique, tandis que l'héroïsme des personnages est volontiers dégonflé pour conter la monotonie d'une vie sans action et sans éclat. Au point de vue de l'intrigue, la contestation fin-de-siècle ne pourra qu'exaspérer la réaction déjà amorcée par le réalisme en renonçant tout à fait au mariage, ou en dégradant l'aventure, amoureuse ou non, au point de la réduire, comme chez Huysmans, à la recherche obsédante d'une gargote pour dîner⁶⁴. La controverse symboliste, qui entend inscrire sa différence face au réalisme et à son prolongement naturaliste, se concentrera par conséquent sur les questions de narration et de finalité de l'écriture, deux aspects qui n'ont pas véritablement fait l'objet d'une remise en cause.

Finalité de l'écriture : visée encyclopédique contre programme esthétique

La parenté des thèmes entre le naturalisme et le roman fin-de-siècle est évidente. Nous avons signalé toutefois que leur traitement narratif diffère. Le roman fin-de-siècle accorde en effet au style la préséance face aux événements racontés et rogne sans complexe l'intrigue qui subsistait dans la « tranche de vie » naturaliste. Cette primauté accordée au style au détriment de ce que Barthes nomme le code proaïrétique révèle une attitude nouvelle face à l'art, que Flaubert et les Goncourt ont encouragée, et qui caractérise immanquablement toute la génération fin-de-siècle. L'intérêt pour le style, élément capital sur lequel nous reviendrons, semble inversement proportionnel à celui que l'on accorde à l'intrigue et à sa visée encyclopédique, voire morale. Alors que le naturalisme présentait le diagnostic des

⁶³Rappelons qu'il s'agit des romanciers qui exploitent les thèmes de la décadence et que cette dénomination ne fait pas référence au petit groupe des « décadents » que Louis Marquêze-Pouey présente dans son étude, *Le Mouvement décadent en France*, op. cit.

⁶⁴Joris-Karl Huysmans, *À Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaekers, 1882 ; Paris, U.G.E, « 10/18 », 1993.

dysfonctionnements de la société en vue de l'élaboration d'une histoire sociale, première étape d'une prise de conscience d'ordre éthique, la littérature fin-de-siècle se détourne de cette utilisation de l'art pour ne s'autoriser qu'à présenter une vision d'esthète de la société. Salève, personnage principal du *Désarroi*, donne la mesure de l'amoralisme affiché qui caractérise l'esthète fin-de-siècle. À l'invitation que lui adresse son amie de la juger, Salève réplique :

Juger ! Me croyez-vous tans de naïveté ! Juger ? De quel jugement parlez-vous ? J'ai des opinions esthétiques, c'est-à-dire des goûts ; je n'ai pas d'opinions morales, si on appelle morale la soumission à des règles unanimes. Ne craignez rien et ne craignez pas mon jugement. Je vous dirai si votre aventure me paraît belle ou laide, blanche ou noire, verte ou rouge, et voilà tout. Vous savez que je ne juge pas. [...]⁶⁵.

Névroses, obsessions, perversions physiques ou morales deviennent ainsi de purs sujets littéraires, et Jean de Palació parle à propos du style décadent d'une « somptuosité verbale qui, en appelant l'attention sur elle-même, déplace l'intérêt du phénomène clinique vers un phénomène d'écriture pure »⁶⁶. Tout discours engagé, délibérément moralisateur ou pédagogique, même implicite, est donc abandonné dans la littérature fin-de-siècle. Cependant, cette dimension se trouve inmanquablement, à un degré ou à un autre, transférée dans l'écriture. Dans le cas des romanciers de l'« extrême conscience », ce transfert a non seulement lieu, mais il est revendiqué, à l'exemple de Gide, qui associe les règles de la morale à celles de l'esthétique et confère de ce fait une mission éthique à l'artiste que les écrivains du symbolisme ont toutefois du mal à reconnaître⁶⁷.

Subversions narratives

L'antinaturalisme qui caractérise le roman symboliste s'attaque donc aux codes réalistes de la narration. Comment le fait-il précisément ? L'écriture met d'une part en cause le principe d'adéquation du langage au monde tandis que, d'autre part, elle renonce aux lois de la composition interne et du style qui gouvernent le récit réaliste. En ce qui concerne le rapport entre langage et monde, le refus le plus spectaculaire de la littérature fin-de-siècle est sans doute celui d'une écriture capable de créer un contre-monde à la manière de Balzac. Le passage en revue des bibliothèques des personnages fin-de-siècle confirme ce rejet d'un tableau de la société que la littérature effectuerait. Le héros d'un *Homme libre* a, de manière symptomatique, banni Balzac et sa *Comédie humaine* de ses rayons, tout comme Des

⁶⁵Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, (1893-1899) roman inédit édité par Nicolas Malais, Paris, éd. du Clown lyrique, 2006, p. 34.

⁶⁶Jean de Palació, *Figures et Formes de la Décadence*, op. cit., p. 227.

⁶⁷Voir à ce sujet *infra*, notre chapitre sur André Gide, « André Gide et la preuve du roman », p. 359 et *sqq.*

Esseintes, dont la bibliothèque accuse un saut du haut Moyen Âge à Baudelaire. C'est que l'on ne croit plus à la faculté du langage de dire le monde. Ce dernier ne peut que renvoyer à lui-même, comme entité autoréférentielle. Ce jugement reconnu et intégré par les romanciers fin-de-siècle conditionne une écriture du repli, qui se regarde fonctionner et joue de son nouveau statut. Or, ce jeu prend plusieurs formes que Daniel Sangsue a répertoriées à propos du récit excentrique, dont une partie est exploitée par l'antinaturalisme de la fin du siècle et plus particulièrement par les récits symbolistes. Ceux-ci cherchent avant tout à court-circuiter l'illusion référentielle défendue par le réalisme, qui repose principalement sur deux éléments : le souci de vraisemblance et l'organisation linéaire du récit. L'un et l'autre seront tour à tour malmenés par une écriture qui s'excentre, de toutes les manières possibles, et explore son mécanisme de production et ses artifices d'écriture au détriment de l'intrigue.

La parabase fonctionne ainsi comme une « marque de maîtrise » du récit de la part du narrateur, qui intervient et « s'exhibe comme tel »⁶⁸, brisant l'illusion référentielle, alors que la métalepse, au centre du processus du roman du roman, ajoute à la « mise à nu du procédé »⁶⁹ une dimension réflexive à travers les commentaires narratoriels. Dans la perspective d'un roman symboliste conçu comme antiroman, le message délivré par les métalepses montre principalement le besoin de s'affranchir de l'objectivité revendiquée par le modèle zolien. Libre d'intervenir dans son récit, le narrateur l'organise donc à son gré et cherche à se défaire de la contrainte réaliste de linéarité par des pratiques diverses. La plus importante reste la mise en cause d'une *dispositio* minimale qui organise, conventionnellement, le discours narratif selon une structure ternaire (commencement / milieu / fin). Alors que Jean de Tinan concentre sa contestation sur l'ouverture du récit, par l'écriture d'un premier chapitre problématique où il « traîne des bouts de préface »⁷⁰, la majorité des romans symbolistes cherchent, de préférence, à désorganiser et à tronquer la conclusion des récits, lieu important de la grande démonstration expérimentale du naturalisme. C'est ainsi la loi de l'enchaînement causal, au cœur de la logique scientifique du naturalisme, qui est principalement visée par une écriture qui ne conclut pas et rebondit sans cesse, tout en étant constamment déportée de son centre et de son propos. Les dernières lignes de *Paludes*, qui n'achèvent pas le récit du narrateur, débordent sur *Polders* dans une ronde de l'écriture, tout comme les dernières lignes de *Sixtine* renvoient aux premières pages du roman que l'on

⁶⁸Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 84.

⁶⁹Cette formule renvoie à la terminologie de Bakhtine, que Daniel Sangsue reprend dans *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 97.

⁷⁰Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, op. cit., p. 1055.

termine, comme si le drame devait se rejouer indéfiniment. Il en va ainsi dans *Les Lauriers sont coupés*, où le « au revoir final » laisse présager une nouvelle journée et une nouvelle rencontre des deux amants⁷¹. La clôture du récit symboliste renvoie indéfiniment au texte, comme le montre Pascaline Mourier-Casile⁷², et le récit est entraîné dans la logique de la spirale.

Digressions et suspensions se relaient pour manifester la part d'aléatoire qui travaille l'écriture. Que cette indétermination soit programmée, comme c'est le cas dans *Paludes*, dont le sous-titre annonce qu'il s'agit d'un *Traité de la contingence*, ou justifiée par le seul souci de spontanéité (« [...] c'est parce que je vous ai toujours dit les choses au moment même où le besoin m'en est apparu », fait remarquer le narrateur de *Penses-tu réussir !*⁷³), c'est avant tout les règles de « composition » du roman réaliste qui sont atteintes à travers les aléas de l'écriture. Ce même narrateur, relayant la pensée de Tinan, souligne avec ironie le refus d'un ordre préétabli pour le développement de l'écriture par une adresse à son lecteur, lui promettant de « mieux [s'] appliquer à la "composition" dans le roman qui suivra »⁷⁴.

Au-delà de l'affirmation de l'aléatoire comme principe de l'écriture, capitale dans le cas des romans symbolistes, cette intervention du narrateur-écrivain au début de *Penses-tu réussir !* illustre la conception du roman qui prévaut dans les textes en prose issus du symbolisme. Tinan fait de son premier chapitre, lardé de bouts de préfaces, un « premier roman » achevé, prônant la forme brève comme matrice d'un genre qui cherche à se défaire du roman fleuve du naturalisme. Trois pages qui se détachent mal de la préface, une moitié de premier chapitre divisé en trois sous-parties constituent ce « premier roman », que complétera la suite des aventures amoureuses et littéraires de Raoul de Vallonges. La brièveté, que l'on retrouve aussi bien dans les récits symbolistes de Gide (*Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *La Tentative amoureuse* et *Paludes*), *Bruges-la-Morte*, *Les Lauriers sont coupés* ou *L'Écornifleur* est inséparable d'un rejet de la description telle que la pratiquaient les réalistes, « monotone nomenclature » d'après Marcel Schwob⁷⁵, ambitionnant une pseudo-transparence de la réalité de la vie apte à assurer au texte une lisibilité immédiate et maximale.

⁷¹Si la circularité de l'écriture est clairement identifiée comme l'un des procédés manifestant l'antiréalisme de ces récits, elle illustre aussi la volonté du roman symboliste de s'extraire de la temporalité et de la contiguïté qui dominent le roman réaliste, en imposant au texte une circonférence sans fin. Nancy Steffes Blake rappelle que dans les écrits théologiques du Moyen Âge, la métaphore du cercle est utilisée pour tenter de définir l'éternité, *Le Nouveau Roman de 1890* (Thèse), *op. cit.*, p. 268.

⁷²Pascaline Mourier-Casile, « Figures et formes de la clôture dans le récit symboliste », *op. cit.*

⁷³Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, *op. cit.*, p. 1055.

⁷⁴*Ibid.*, p. 1055.

⁷⁵Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 20.

Au contraire, et selon les mots de Gourmont dans son apologie de Mallarmé⁷⁶, l'écriture symboliste, qui se fixe elle aussi l'objectif de restituer le réel, mais à travers le filtre de la conscience, est forcément opaque puisque, « dès que le cerveau est riche de sensations et d'idées, il se fait un remous et la nappe se trouble à l'heure du jaillissement »⁷⁷. La traduction littéraire du tourbillon des pensées réfute la limpidité des eaux réalistes et amène l'artiste à « préférer [...] les marais grouillants de vie à un verre d'eau claire »⁷⁸. Ce souci de densité et d'intensité qui parcourt la prose fin-de-siècle débouche sur un art qui, pour complet qu'il se prétende, se présente de prime abord sous un jour obscur et difficilement pénétrable, témoignant par cette épaisseur de la richesse, de la complexité et de la fécondité d'une réalité que le texte entend dévoiler puisque « les eaux pures sont stériles »⁷⁹, conclut le héros du *Désarroi*. Charles Morice, en théoricien du mouvement, fait du souci de concentration sémantique l'apanage de la littérature symboliste, désireuse, selon lui, de mettre « tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot »⁸⁰, sans pour autant, et il faut insister sur ce point, se confondre avec le pointillisme décadent⁸¹, puisque l'objectif reste celui d'exprimer, à travers chaque parole, la « généralité intensive »⁸² de ce qui est décrit, à l'instar du symbole.

La réflexion de Charles Morice, bien que réductrice puisqu'elle tend à confiner le symbolisme dans la conception d'une esthétique de la suggestion poétique, ce qui, nous l'avons vu, est une définition trop étroite, fixe clairement les limites de la catégorie de l'antiroman lorsqu'il s'agit de rendre compte de la poétique du roman symboliste. Elle montre qu'au-delà de la contestation formelle, indéniablement présente dans ce type de récit, le roman symboliste est soutenu par un projet esthétique auquel la dynamique antinaturaliste ne rend pas justice, et dont Daniel Sangsue expose le programme dans sa réflexion sur la postérité du récit excentrique, en relevant que le mouvement antiromanesque se ramifie à la fin du XIXe siècle et se spécialise à partir des années 1890-1900. La subversion des codes narratifs et l'exaspération caricaturale des thèmes du roman réaliste aboutissent alors à deux tentatives capitales : le roman du roman, forme majeure d'une littérature « pensante », qui retient toute l'attention des symbolistes et donne l'impulsion à ses réalisations romanesques

⁷⁶Remy de Gourmont, « Mallarmé et l'idée de décadence », *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷*Ibidem.*

⁷⁸*Ibidem.*

⁷⁹Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889, pp. 170-171.

⁸¹Voir à ce sujet, *infra* p. 110 et *sqq.*

⁸²Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22.

les plus originales⁸³, et le récit poétique du début du XXe siècle, qui trouve ses origines dans le mouvement symboliste et emprunte la facture du poème en prose. Cette proximité formelle du récit symboliste de forme romanesque et du poème en prose justifie une troisième approche détournée du roman symboliste, à partir de la catégorie du poème en prose.

Poème en prose et prose poétique

Il n'existe pas vraiment de « roman symboliste » ; mais, par commodité, on peut réserver cette expression à des formes en prose, souvent assez brèves, qui ne s'interdisent pas le mélange des genres et le recours momentané ou plus étendu, à celui du poème en prose⁸⁴.

Le poème en prose, dont Michel Sandras situe un « âge d'or » entre 1870 et 1900⁸⁵, sert parfois de référence pour l'analyse des récits inclassables du symbolisme⁸⁶. Il rassemble en outre les signes distinctifs du genre en avançant les critères d'autonomie et de brièveté de la composition, associés à la « poéticité » du langage dégagée par les travaux de Jakobson, notamment à travers la démonstration du principe de similitude de la langue dans des « constructions d'équations ou de ressemblances », dans l'exploitation de « parallélisme, [d']entrecroisements du son et du sens, [de] mise en relation de tous les niveaux de signification », procédés auxquels Sandras ajoute l'idée développée par Todorov d'une « construction temporelle non évolutive »⁸⁷. Le critique rappelle également ce que l'épanouissement du poème en prose à la fin du siècle doit à la multiplication des revues, qui accueillent des textes courts et se présentent aux jeunes écrivains comme le moyen le plus pratique de se faire connaître, sans passer par la publication d'un volume qu'ils ne pourraient assumer financièrement et, sur un autre plan, à la diffusion de l'œuvre de Wagner, qui incite les artistes à tenter une prose rythmée qui confine, et parfois se confond, avec le poème en prose. À ces explications, Yves Vadé⁸⁸ ajoute la fascination qu'exerce sur les artistes l'impressionnisme pictural, sorte de moment détaché, de « présent perpétuel »⁸⁹ et rendu à son émotion dans un « croquis »⁹⁰ ainsi que, plus concrètement, une meilleure diffusion des

⁸³Ce sont ces formes de roman du roman qui feront précisément l'objet de notre étude.

⁸⁴Arlette Michel et alii., *La Littérature française du XIXe siècle*, Paris, P.U.F., 1993, p. 442.

⁸⁵Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, pp. 67-79.

⁸⁶À propos de l'utilisation du poème en prose comme catégorie de référence pour l'analyse du roman symboliste, nous pouvons citer les études de Paul Gorceix, « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », *op. cit.*; Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, préface à *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, ainsi que l'ouvrage de W. Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, *op. cit.*, pp. 203-211.

⁸⁷Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁸Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, pp. 67-69.

⁸⁹Il s'agit d'un des critères avancés par Todorov pour différencier la poésie du récit, « Les deux principes du récit », *La Notion de littérature*, cité par Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁰Michel Sandras souligne le succès de ce terme à la fin du siècle : « "Croquis", comme la définition le précise – esquisse rapide – implique la "vélocité d'exécution" commandée, selon Baudelaire, par "la vie triviale" (dans

œuvres fondatrices du genre, en particulier des poèmes en prose de Baudelaire, qui ne sont publiés en volume qu'après sa mort. Dans les deux dernières décennies du siècle, le genre, ou du moins ses alentours, puisque la première conséquence de son succès – ou peut-être en est-ce la cause ? – est la considérable extension de ses « territoires »⁹¹, est illustré par Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Kahn ou Laforgue et, chez les romanciers, par Gide, Schwob, Renard, Poictevin, Louÿs, Adam et surtout Huysmans qui, par l'intermédiaire de son personnage Des Esseintes, présente le poème en prose comme l'une des voies possibles à la régénération du roman⁹². Bertrand Marchal confirme ce point de vue en relevant que le poème en prose peut évoquer, pour les symbolistes, « la tentation ultime »⁹³ du roman. Par ce jugement, il met en évidence, au cœur des œuvres en prose les plus représentatives du symbolisme, l'influence d'un « noyau poétique », théorique ou partiellement réalisé qui, dans les deux cas, sert de point de départ à un texte qui le glose et tente son développement.

Nous avons déjà mentionné qu'écrivains et théoriciens de l'époque ne cachaient pas leur ambition de fusionner le roman et la poésie, à l'instar de Remy de Gourmont, qui donne à ce projet la caution de l'histoire littéraire :

Tous les romans éternels sont des poèmes et furent conçus comme tels, qu'ils soient, je le répète, en vers ou en prose, qu'ils s'intitulent *l'Odyssée* ou *Don Quichotte*, *Wilhelm Meister* ou *Tribulat Bonhomet*, *La Vita Nuova* ou *l'Éducation sentimentale*⁹⁴.

Si Gourmont reste évasif quant à la facture qui doit être celle du roman-poème, Charles Morice lui consacre une section de son ouvrage *La Littérature de tout à l'heure*, qu'il nomme « Commentaire d'un livre futur ». Or ce livre futur du symbolisme se rapproche, à bien des égards, de la forme du poème en prose, puisqu'il exige du style que, « selon les opportunités indiquées par les émotions », il descende du « vers à la prose » et remonte de « la prose au vers ». Charles Morice va plus loin, proposant la forme du poème en prose comme possible et « harmonique transition »⁹⁵, sans pour autant en faire un passage obligé du livre futur. L'œuvre de synthèse du symbolisme, visant au dépassement du poème en prose, ne rechigne

« Le Croquis de mœurs », « Le Peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques*). Comme le dessinateur de mode ou le caricaturiste qui « croque son modèle », l'auteur du poème en prose, dans la grande tradition baudelairienne, réduit les développements accessoires pour ne retenir de son sujet que les traits par lesquels se manifeste sa vérité », *Lire lepoème en prose*, *op. cit.*, p. 70.

⁹¹Nous reprenons ici la formule qu'utilise Yve Vadé pour son ouvrage, *Le Poème en prose et ses territoires*, *op. cit.*,

⁹²On s'étonnera de ne pas voir apparaître, chez Yves Vadé, le nom de Georges Rodenbach dans la liste des prosateurs du symbolisme tentés par le poème en prose.

⁹³Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁴Remy de Gourmont, « Le Roman éternel », *op. cit.*, p. 78.

⁹⁵Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, *op. cit.*, p. 381.

pas à lui emprunter ses caractéristiques, ce qui peut justifier l'explication de cette catégorie en tant que référence pour l'étude des romans du symbolisme.

Et, de fait, il suffit de constater les similitudes qui rapprochent ces deux genres, jusque dans l'étalage de leurs contradictions propres, pour admettre l'idée que le roman symboliste est l'une des dépendances du poème en prose. La bipolarisation du roman symboliste entre un pôle négatif et réactif l'opposant au réalisme et une charge positive, qui l'emmène dans des voies inexplorées, rappelle en effet la définition que donnait Suzanne Bernard d'un poème en prose organisé autour d'une structure double où coexisteraient :

[...] une force anarchique, destructrice, qui porte à nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un « tout » poétique⁹⁶.

Ce raisonnement est prolongé par une brève analyse sémantique qui rend compte de la dualité à l'œuvre dans le poème en prose, formule oxymorique en soi, qui exprime à la fois la révolte contre un ordre établi, une volonté de briser la forme – « qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques » – et l'ambition de créer une forme nouvelle par la synthèse supérieure de la poésie et du récit – « qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps »⁹⁷. Le poème en prose, pris dans cette tension, se comporte ainsi comme un « art icarien, tendu vers un impossible dépassement de soi-même, vers une négation de ses propres conditions d'existence »⁹⁸, ce qui ne peut manquer de rappeler la situation du roman autocritique du symbolisme, juché sur son lot de contradictions et ne pouvant apparemment exister que dans un déni partiel de ses aspirations. Le roman symboliste, tel que nous l'avons abordé jusqu'ici, partage donc assurément la finalité du poème en prose, mais aussi ses contradictions, et avant même de rappeler comment une récupération des récits symbolistes a eu lieu sous sa bannière, il nous semble capital de pointer la faiblesse d'un raisonnement qui vise à donner consistance à une notion problématique, celle du roman symboliste, à partir d'un genre lui-même paradoxal.

Pourtant, Suzanne Bernard, et après elle les principaux commentateurs du genre, reconnaissent une tentation du poème en prose dans les récits symbolistes, sans toutefois assimiler purement et simplement les expériences. Suzanne Bernard accorde aux tentatives

⁹⁶Suzanne Bernard, *Le Poème en prose*, op. cit., p. 444. Nathalie Vincent-Munnia développe l'aspect paradoxal du poème en prose qui fait de lui un genre auto-subversif, à l'image du roman symboliste, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996, pp. 389-432. Elle conclut son étude par un bilan qui montre que l'évolution du genre à la fin du XIXe siècle et durant le XXe siècle passe par l'acceptation obligatoire de ses contradictions internes : « La théorie du poème en prose doit donc [...] s'accepter – s'aborder même – dans la coïncidence : entre sa nécessité et son impossibilité », op. cit., p. 432.

⁹⁷Suzanne Bernard, *Le Poème en prose*, op. cit., p. 444.

symbolistes le statut spécial de « romans poétiques », en expliquant qu'ils sont le résultat de la naturelle évolution du genre narratif. Si elle ne consacre que quelques pages au roman poétique du symbolisme, celles-ci ont cependant le mérite de lui donner une fonction déterminante dans l'évolution du genre, l'arrachant à son statut de *terminus ad quem* du réalisme. Roman-relais, désormais conçu comme une plaque tournante où l'idée d'une prose poétique, déjà mise à l'œuvre par les romantiques, est développée, les expériences symbolistes acquièrent une épaisseur propre et se dotent de moyens originaux pour atteindre l'objectif fixé. Car jusqu'ici, le roman cherchait principalement à devenir poème en rendant sa prose musicale, rythmée, c'est-à-dire en lui insufflant une « qualité d'écriture » dont Sandras rappelle qu'elle est celle qui est mise en œuvre dans le poème versifié. Au contraire, pour les prosateurs du symbolisme, et dans le prolongement de la crise de vers, du postulat mallarméen du double état de la parole et de la proclamation de l'autoréférentialité du langage littéraire, la poésie passe avant tout par la recherche d'une œuvre exhibant une composition autonome et dont la charpente interne tiendrait dans ce tissu de renvois, de reflets, de jeux sonores ou rythmiques qui fondent la poéticité du langage. Le roman symboliste n'échappe pas à ce souci de la composition et c'est donc avant tout par un effort d'organisation interne de la matière dans une œuvre qui se veut autoréférentielle et autonome, que celle-ci affirme son caractère poétique, ce qui rappelle les critères de reconnaissance du poème en prose. Dans sa prétention à la poéticité, le roman symboliste se confondrait donc, jusqu'à un certain point, avec le poème en prose, ce qui semble confirmé par l'élection de deux modèles pour l'œuvre symboliste que sont le roman concentré et le roman de l'analogie.

Le roman concentré

Le rêve d'un roman concentré, pensé et construit *a priori* comme un « tout » poétique autosuffisant traverse l'imaginaire fin-de-siècle depuis l'évocation de Des Esseintes, pour qui

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la préférée [...] et] devait, suivant lui, renfermer, dans un petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives⁹⁸.

Onze années plus tard, en 1895, le narrateur-écrivain de *Paludes* reprend ce vœu qu'il fait sien au moment d'expliquer à son ami Hubert la forme du roman idéal qu'il projette d'écrire :

N'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée [P, 111-112].

⁹⁸Suzanne Bernard, *Ibid.*, p. 13.

⁹⁹Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; Paris, « Folio », 1997, pp. 319-320.

Les caractéristiques de ce roman concentré, « huile essentielle de l'art »¹⁰⁰, rencontrent celles que l'on retrouve disséminées à travers les écrits théoriques du symbolisme, et qui reprennent l'idée d'élaguer toutes les pages superflues et nuisibles à la saisie immédiate des émotions. Sont ainsi supprimés les péripéties, le romanesque et les parties descriptives, dans le but d'atteindre un style égalant des « sécheresses de squelette »¹⁰¹.

Cependant, nous avons signalé que ce roman concentré, qui se présente comme la synthèse du monde extérieur et de l'âme, que Schwob nomme « roman de crise », Gourmont « roman-poème », Gide roman « théorème », restera la pure expression de l'utopie esthétique du « roman de l'être », et c'est à ce titre qu'il intègre sa prose. Suzanne Bernard soulignait l'échec inévitable de ce roman concentré puisque, dans la pratique, un « roman “ condensé ” en une ou deux pages n'est plus un roman du tout »¹⁰².

Le roman concentré ne peut donc que donner un aperçu des ambitions « théoriques » et « idéales » du roman symboliste et reste impuissant à rendre compte d'œuvres plus longues, qui s'éloignent de l'homogénéité recherchée, comme c'est le cas pour *Sixtine*, *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Livre de Monelle* ou encore *Paludes*. Si la tentation théorique ultime du roman symboliste est bien le poème en prose, il n'empêche que la réalité des textes que nous lisons s'éloigne le plus souvent de ce « tout » poétique, en proposant une écriture plus diffuse, tâtonnante et souvent même détonante, qui cherche sa voi(x)e, se remet en question, se rature et ne saurait, de ce fait, être représentative de l'écriture soigneusement orchestrée et maîtrisée du poème en prose. Dans certains romans symbolistes pourtant, l'impression d'harmonie l'emporte sur les trous d'air d'une poétique marchant au rythme de la conscience. Ainsi en est-il du récit de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, ou du *Voyage d'Urien*, de Gide, récits qui affichent ostensiblement une composition miroitante, où tout se répond et où le décor même, canaux ou mers successives, participent de cet effet d'analogie.

Le roman de l'analogie

Genre à la mode en 1890, le poème en prose devient forcément un concept extensible que l'on emploie pour toutes sortes d'écrits brefs qui prennent des noms originaux : « aspects », « impressions », « croquis », « *little sketches* », « tableaux » se bousculent dans les colonnes des Revues. De ce flottement notionnel résulte que l'on a pu parler à propos de romans comme *Bruges-la-Morte* ou *Le Voyage d'Urien* de poèmes en prose. Mallarmé témoigne

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 320.

¹⁰¹Paul Margueritte, *Tous Quatre*, cité par Jean de Palació, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003, p. 120.

¹⁰²Suzanne Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p. 514.

d'ailleurs de son admiration à Rodenbach en le félicitant pour la maîtrise de son art, qui fait de son texte « un poème, infini par soi et littéralement un de ceux en prose les plus fièrement prolongé »¹⁰³. Mallarmé se fait plus précis lorsqu'il s'agit de saluer la réussite du *Voyage d'Urien*, récit qui s'approche du poème en prose par l'art des analogies dans lequel Gide est passé maître :

Tel groupe de mots apparu sans fâste hante parmi les très beaux qui jamais se soient écrits. Vous deviez faire cela, Gide pensif et musical ; rien ne me surprend, excepté peut-être une prestesse et une exactitude dans les analogies, que je ne devinais à personne¹⁰⁴.

Ce jugement, qui tend à faire de l'analogie le principe majeur d'une écriture poétique, n'a pas manqué d'être développé par la critique contemporaine et Paul Gorceix livre une intéressante analyse de *Bruges-la-Morte*, faisant à la fois des correspondances baudelairiennes et de la théorie de la suggestion mallarméenne la force centrifuge de ce long poème en prose¹⁰⁵. La construction de l'œuvre s'articule autour de la notion de correspondance, que relaie stylistiquement la figure de la métaphore¹⁰⁶ et, à travers elle, le procédé novateur de la suggestion. Le récit est pris dans un réseau de motifs concentriques et d'effets d'échos. La ville et l'épouse, mortes toutes deux, le dédoublement des rues causé par les reflets de l'eau, les cercles concentriques des canaux, enfermant le héros dans sa ville, comme la tresse de la morte qui se referme sur la gorge de Jeanne, tout concourt à évoquer le tourbillon silencieux qui aspire le héros, Hugue Viane, et le conduit à l'acte de folie. Tout illustre cette composition maîtrisée qui est la marque du poème en prose. Le cercle qui préside à la composition de l'œuvre divulgue également la manière dont celle-ci peut-être lue et interprétée. Cette charpente nouvelle pour le roman déplace l'enjeu de l'écriture vers les signes, qui deviennent porteur du message. Le « but du jeu », comme le souligne Jean-Pierre Bertrand à propos d'un autre roman symboliste, *Le Livre de Monelle*, est bien de « déplacer le centre de gravité narratif du référent (au fond accidentel) au message, et de miser sur une littérature romanesque qui fasse de la métaphore son grand mode de (non-)représentation (alors que la métonymie règle l'écriture réaliste) »¹⁰⁷. Et ainsi de suite, jusqu'à former un texte-toile,

¹⁰³Stéphane Mallarmé, *Correspondances V*, Lettre du 28 juin 1892 à Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁴Stéphane Mallarmé, *Lettre à André Gide*, citée par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide II*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁵Paul Gorceix, « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », *op. cit.*

¹⁰⁶On peut ajouter à l'article de Paul Gorceix le développement que fait Anne Boyer au sujet de la métaphore et de son utilisation chez Remy de Gourmont dans *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, H-Champion, 2002, pp.293-312.

¹⁰⁷Jean-Pierre Bertrand, « Le Célibat de Monelle », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Christian Berg, Yves Vadé (dir.), Seyssel, éd. Champ Vallon, 2002, p. 167.

autonome et autoréférentiel, comme le propose l'un des premiers titres schwobiens : «Arachné»¹⁰⁸.

Le roman se dote ainsi d'une « autonomie qui le coupe d'un maximum de références mimétiques en sorte qu'il soit lisible par les codes installés à l'intérieur de la narration »¹⁰⁹, ce qui signifie bien que le sens est ramené à l'intérieur du texte et porté par les signes, déplaçant au coeur du récit la « grammaire habituelle du vraisemblable »¹¹⁰.

Roman de l'analogie donc, se construisant sur le principe d'une correspondance initiale des mots entre eux, des séquences du récit entre elles, le tout doublé par un réseau de correspondances thématiques que l'écriture met en scène, tout, dans *Bruges-La-Morte*, se réverbère et se diffracte, tout en conservant l'illusion d'un agencement prémédité et d'un texte « bouclé [...] dans sa propre clôture fictionnelle »¹¹¹.

Cependant, malgré le pouvoir de persuasion de cette analyse, la mise au jour de la pratique éditoriale de *Bruges-La-Morte* nous a montré que ce texte ne fut jamais construit et pensé comme un « tout » poétique, mais bien comme roman et plus, comme roman débité en tranches, en feuilletons, dans *Le Figaro*¹¹² de 1892. Rappelons aussi que, pour atteindre cet objectif, l'auteur n'a pas hésité à briser l'équilibre de son récit initial en y introduisant des photographies et deux chapitres. Malgré l'explication de l'avertissement, qui tente de justifier l'introduction des images en leur faisant prendre part à la suggestion, la stratégie éditoriale démasquée invalide en partie l'idée d'une « unité cyclique » préprogrammée et empêche de faire de ce petit roman le modèle de poème en prose appelé par Des Esseintes. Quant au récit de Gide, nous montrerons combien sa structure apparemment symétrique et autonome est contestée de l'intérieur par l'irruption de l'ironie narrative¹¹³.

Le poème en prose, quoique représentant une tentation réelle du roman symboliste, ne saurait donc se substituer à lui et lui apporter la cohérence qui lui fait défaut.

Le roman psychologique

La formule de « roman psychologique » est, finalement, utilisée pour parler des expériences en prose du symbolisme. Dans sa réflexion sur le roman symboliste et ses « problèmes », Raymond Pouillart montre que le roman psychologique de la seconde

¹⁰⁸ Marcel Schwob, *Cœur double*, op. cit.

¹⁰⁹ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, présentation de *Bruges-la-Morte*, op.cit., p. 37..

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Bruges-La-Morte* est paru dans *Le Figaro* de 1892 du 4 au 14 février, ce que rappelle Paul Gorceix au début de son article.

¹¹³ Voir à ce sujet *infra*, p. 427 et *sqq.*

génération, celle de Bourget, à partir d'*André Cornélis*, de Rod et de Barrès, présente des caractères identiques à la prose symboliste. Les deux types de récits, psychologiques et symbolistes, réduisent le personnel romanesque à un unique personnage, et plus encore à son cerveau, à ses pensées, ramenant chaque fait à de la nourriture cérébrale que la conscience du héros pétrit, puis rumine inlassablement. L'effet d'intimité qui se dégage de ce flux de pensées est renforcé par la focalisation interne de la narration et l'exhibition, au cœur de l'œuvre, de fragments de journal intime, de lettres, de pages de carnets de notes, d'extraits des dossiers préparatoires, enfin de tout ce qui se trouve relégué, en principe, dans les coulisses du roman. Finalement, Raymond Pouillart remarque que les deux types de récits opèrent le passage de la description d'un « tout » au resserrement de l'intrigue sur le détail. La mise en commun de ces caractères ne suffit pourtant pas à assimiler le roman symboliste au récit psychologique, rapprochement que les symbolistes refusent d'ailleurs avec véhémence et qui vaut aux psychologues des règlements de compte par romans interposés, à l'exemple du mot d'Élise, l'héroïne de Gourmont dans *Le Désarroi*, qui invite ironiquement son amant à une entrevue digne de figurer dans un roman psychologique :

- Venez. Nous boirons du thé, comme dans les romans psychologiques, en faisant notre examen de conscience¹¹⁴.

Roman symboliste ou psychologique, tous deux voués à l'exploration de la conscience, on peut se demander quels sont les éléments susceptibles de différencier ces deux formes d'un questionnement partagé sur le Moi. Raymond Pouillart avance l'idée que ce qui distingue le roman symboliste des récits à la Bourget ou à la Rod, n'est autre qu'une hypertrophie de la cérébralité qui, pour être présente dans les romans psychologiques et, en-deçà, dans une tradition du roman d'analyse que l'on retrouve chez Constant, Stendhal ou dans le *Louis Lambert* de Balzac, atteint un degré d'exaspération auquel ne parvient aucun de ces personnages cérébraux et dont le héros symboliste porte le poids. Appliquée à l'analyse de soi, l'hyperconscience envahit le mécanisme des pensées et empêche le raisonnement d'aboutir, pris au piège d'un approfondissement sans fin, ce que mime l'écriture qui rebondit sans fin, tourne en rond, revient sur elle-même. Elle paralyse ainsi la volonté d'agir du héros symboliste, contrairement au personnage du roman psychologique qui peut encore choisir sa voie et agir. Sous cet angle, il est certain que la trilogie barrésienne du *Culte du Moi*, malgré le sursaut final du personnage, présente une grande similitude avec les romans du symbolisme.

¹¹⁴Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, op. cit. p. 51.

Cependant, Raymond Pouillart propose un second argument qui permettrait de différencier les expériences symbolistes du récit psychologique, et qui touche cette fois à la composition de l'œuvre. Le récit symboliste affiche une structure plus déliée et novatrice que le roman psychologique, qui ne se départit pas d'une narration conventionnelle, hormis une tendance à l'hybridité par l'introduction d'éléments narratifs hétérogènes comme le journal intime par exemple. Là où le roman psychologique propose une intrigue évolutive, le roman symboliste présente des tableaux, interchangeables, sans ordre chronologique déterminé et pouvant être lus de manière autonome. *Le Livre de Monelle*, avec la galerie des onze sœurs présentées chacune à travers un petit épisode, donne l'exemple de cette composition originale. Cette différence capitale dépasse à notre sens le domaine de la technique littéraire et a ses incidences sur la finalité de l'œuvre. Alors que le roman psychologique entend illustrer une vérité déjà trouvée et s'apparente à un discours sur le Moi, organisé et orienté vers une conclusion préméditée, le roman symboliste se présente comme un chantier réflexif et les circonvolutions de l'écriture doublent celles de la conscience, qui se cherche, qui s'examine au risque de se perdre et de perdre le lecteur. Un tel point de vue a le mérite de clarifier la situation de récits-limites comme ceux de Barrès. Marcel Schwob ne s'y était pas trompé puisque, dans ses entretiens avec son ami Byvanck, il affirme :

Barrès, qui a un délicieux flair des courants de l'opinion, a peut-être senti qu'il courait le risque d'échouer dans un genre démodé, et il a fait prendre à ses théories un bain d'inconscient. Elles en sont sorties régénérées, je le crois ; mais il me reste un doute : l'homme qui est parti d'un système acquerra-t-il jamais la largeur de vue qui lui permettra de nous donner la représentation complète d'un fait ? Se défera-t-il jamais de ce je ne sais quoi de factice qui nuira à l'intégrité de la sensation ?¹¹⁵.

Symboliste par bien des aspects, Barrès demeure « l'homme d'un système », celui qui revendique une méthode précise pour l'analyse du moi et une recette infaillible pour en rendre compte par l'écriture, argument corroboré par Hubert Juin, qui note, dans sa préface au *Culte du Moi* :

Il y a, dans le *Culte du Moi*, la recherche d'une méthode, l'auteur ne le dissimule pas, écrivant : « quelque jour un statisticien dressera la théorie des émotions, afin que l'homme à volonté les crée toutes en lui et toutes au même moment »¹¹⁶.

¹¹⁵ Marcel Schwob cité dans W. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, Perrin et Cie, 1892, p. 231. Il est intéressant de relever que Schwob, qui dénonce Barrès comme l'homme d'un système, a souvent été critiqué pour son écriture trop démonstrative. Paul Léautaud relève l'aspect construit de son œuvre, dont les préfaces servent toujours d'explication et de guide de lecture, *Mercure de France*, n°1, mars 1905, extraits cités dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 28-33. André Gide lui reproche son érudition qui « écarte » ses personnages de la vie, comme il l'a écrit le 20 septembre 1931 dans son journal, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1997, p. 310.

¹¹⁶ Hubert Juin, préface au *Culte du Moi*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1986, p. 8.

Au-delà de l'analyse du Moi, de la revendication de l'idéalisme, du pessimisme, du goût pour l'art, au-delà de tout ce qui pourrait faire de Barrès un écrivain du symbolisme, demeure chez lui le « ton du professeur » et l'ambition de démontrer que l'intelligence peut œuvrer à libérer le Moi¹¹⁷. Ce que nous appelons le « ton du professeur » chez Barrès confirme l'analyse de Pierre Citti, qui remarque la transition qui s'opère dans les années 1890 dans le processus de justification des œuvres. Alors qu'une partie des auteurs reconnaissent encore comme condition faite à l'art le culte de l'individu et de la pensée individuelle, ce qui incite les artistes, retranchés dans leur tour d'ivoire, à refuser toute implication morale à travers leurs œuvres, des voix s'opposent à ce que l'on considère désormais comme une désertion. Barrès est immanquablement l'une d'elles et inscrit son art dans un horizon qui valorise la prise de responsabilité de l'artiste face à son lecteur. L'écrivain est responsable de ce que son œuvre peut faire germer dans l'esprit des lecteurs, problématique qui incitera Bourget à écrire *Le Disciple*. De ce point de vue, et malgré les accointances esthétiques avec les artistes du symbolisme, l'écriture ne roule pas sur les mêmes fondements et fait de Barrès un symboliste par raccroc, qui ne saurait à notre sens être pleinement représentatif d'un art dont la dimension éthique, niée mais pourtant présente, est immanente à l'esthétique.

L'impasse d'une intégration dans une catégorie extérieure

Avatar naturaliste, antiroman, poème en prose ou roman psychologique, le roman symboliste n'en finit pas de rebondir d'une catégorie à l'autre, jamais tout à fait pertinente, puisqu'il ne saurait se couler dans l'une ou l'autre, mais jamais vraiment inadéquate, tant il fait sien les divers enjeux esthétiques qui travaillent la littérature fin-de-siècle. Pourtant, le débordement constaté d'une écriture trop riche pour s'ajuster à ces catégories signale la limite de la méthode de récupération du roman symboliste. Peut-on rendre compte de l'esthétique d'écrivains aussi originaux que Gourmont, Schwob, Gide ou Dujardin, que réunit leur foi en un art nouveau représenté par le symbolisme, en refusant l'idée d'un roman symboliste et d'un statut pour lui ? Cette attitude déconcertante a longtemps prévalu, en raison même de l'importance des contradictions théoriques qui pèsent sur le concept et qui s'ajoutent au mépris présumé des écrivains symbolistes pour le roman.

Cependant, le tableau des difficultés qui entravent le roman symboliste, et dont nous avons entamé le commentaire, ne serait pas complet si l'on omettait d'aborder la question de

¹¹⁷Karl D. Uitti parle à ce sujet de l'ambition d'une « self-liberation » de la part du héros barrésien, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, p. 50.

la distinction même du symbolisme, notion floue, très extensible et de surcroît mal différenciée de ce que l'on nomme couramment la littérature décadente.

Chapitre III : Opacité sémantique

La nébuleuse symbolo-décadente

En 1890, le mot symbolisme est sur toutes les lèvres et s'écrit partout, mais on est bien en peine de lui attribuer une finalité et des caractéristiques assez précises pour le distinguer de ce que l'on nomme la littérature de la décadence ou fin-de-siècle, et qui désigne l'ensemble des productions influencées par un état d'esprit propre à la période 1880-1900¹. La situation n'a pas évolué de manière décisive puisque, à l'intérieur de cette nébuleuse fin-de-siècle, dont on a montré pourtant, depuis, la diversité, on continue à mal différencier, voire à assimiler, la littérature symboliste aux manifestations décadentes.

Cet amalgame est rendu officiel par la mise en circulation de la formule « Symbolistes et décadents » [*sic*]², que Brunetière lance en 1888 en l'utilisant comme titre de son article de *La Revue des deux Mondes*. Brunetière ne se contente pas de juxtaposer les deux notions pour en montrer la concomitance et les implications réciproques, mais il crée, dans le corps du texte, un néologisme qui reflète l'état d'esprit général à propos de la nouvelle génération d'écrivains, en parlant au sujet de leurs œuvres d'une littérature « symbolo-décadente ». La formule est éloquente et montre combien il est difficile, même pour un critique avisé, de distinguer les revendications esthétiques propres à chaque tendance dans un espace littéraire en pleine mutation. Trois ans plus tard, le journaliste Jules Huret, amateur éclairé et observateur attentif de l'évolution littéraire, dont il cherche précisément à restituer les lignes directrices dans son *Enquête* auprès des écrivains, regroupe les tentatives symbolistes et décadentes sous une seule et même bannière. Ainsi, aux naturalistes, aux psychologues, aux mages et aux indépendants, s'oppose la nébuleuse des « symbolistes et décadents »³. Peu à peu, l'amalgame va se faire, si bien que l'on parle souvent de Mallarmé comme de l'un des chefs de file de la littérature décadente, affirmation contre laquelle Gourmont, qui proclame pourtant volontiers son indifférence aux étiquettes, réagira en défendant la mémoire du Maître

¹Voir à ce sujet *supra* note 5, p. 7.

²Il faut préciser que pour Brunetière, cet adjectif de « décadent » n'a pas le sens restrictif que tend à lui donner Louis Maquëze-Pouey dans son étude *Le Mouvement décadent en France*, *op. cit.* Pour Brunetière, le mot « décadent » signale les auteurs, poètes ou romanciers, qui exploitent les thèmes et un style de la décadence dont Bourget a illustré les caractéristiques. Voir sur ce dernier point, pp. 110 et *sqq.*

³Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*

contre ce qu'il juge une injure faite à son génie. Cependant, Gourmont ne se soucie pas pour autant de dégager une spécificité symboliste au sein des productions de la fin du siècle et reprend même la formule ambiguë de « littérature décadente » en parlant de l'œuvre de Mallarmé, en montrant toutefois combien cette notion est, au contraire de ce que l'on a coutume de penser, riche en direction d'idées et en innovations esthétiques.

La réaction de Gourmont renforce en fait l'amalgame qui est d'usage entre les notions de symbolisme et de littérature décadente. De plus, son sursaut tardif, qui intervient l'année de la mort de Mallarmé, souligne la difficulté qui fut celle des symbolistes de manifester leur différence et leur spécificité au moment même où ils produisent leurs œuvres. Cette absence de volonté pour se situer dans le champ littéraire sera peu à peu comblée et les symbolistes évalueront leurs tentatives, mais le plus souvent *a posteriori*, au moment où les notions de symbolisme, de décadence et de « littérature décadente » ont cessé d'être actives, ce qui permet le recul nécessaire à une analyse objective des enjeux littéraires de la fin du siècle et des différentes manières d'y répondre.

Si les symbolistes ne parviennent pas, et se soucient peu, il faut le dire, de théoriser ce qui sépare leur voix de la « littérature décadente », c'est sans doute qu'entre les notions de symbolisme et de « littérature décadente » la différence est ténue, quoique capitale à notre sens, et ne remet pas en question une conception globale du monde qui domine les esprits à cette époque et que, peu ou prou, tous les artistes partagent. Auteurs symbolistes, écrivains décadents et autres voix de la décadence sont plongés en effet dans un même bain culturel, intellectuel et moral, qui forme un « état d'esprit » s'articulant, à la fin du XIXe siècle, autour d'un idéalisme philosophique largement répandu et d'une réflexion partagée à propos de la question des rapports du moi au monde et du rôle que l'art peut jouer pour médiatiser ce rapport.

L'état d'esprit décadent

La littérature de la décadence, qui s'impose à partir de l'année 1884, date de la parution d'*À Rebours*, est le foyer de deux idées fondamentales dont la conséquence est la sensation d'une triple dégénérescence physiologique, morale et culturelle de la société. Ces deux idées, à la base de la notion de décadence qui hante les esprits à la fin du siècle, peuvent être brièvement synthétisées de la manière suivante : entre 1880 et 1900, la société se sent en proie à un sentiment de saturation intellectuelle aussi bien qu'artistique, et éprouve l'angoisse de la perte des anciens repères – Dieu, la morale judéo-chrétienne, la nation et une idée du Beau

conventionnel –, dont le caractère absolu a été remis en cause par le séisme scientifique qui impose un relativisme ambiant et présage l'entrée dans l'ère de la relativité.

Si l'on se penche d'abord sur le premier de ces deux arguments constitutifs de l'état d'esprit décadent et qui, à bien des égards, explique la direction des productions artistiques de la fin du siècle, on s'aperçoit qu'en chaque cerveau couve, au lendemain du positivisme triomphant, un sentiment de saturation qui touche tous les domaines. Celui-ci s'attaque en effet à l'art comme à la vie quotidienne, nausée consécutive à la multiplication fulgurante d'inventions, de découvertes et de nouveautés, qui ont submergé les esprits et provoqué une effervescence sans pareille que l'intelligence doit désormais assimiler. C'est l'écho de cette indigestion culturelle et intellectuelle que l'on retrouve dans la description d'un Floressas Des Esseintes que plus rien n'enthousiasme :

Il était maintenant incapable de comprendre un mot aux volumes qu'il consultait ; ses yeux mêmes ne lisaient plus ; il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage⁴.

La faute en incombe à la machine scientifique qui, semble-t-il, a tout retourné, tout disséqué, a broyé le mystère, projeté sur la religion « les clartés froides [...] de la science moderne »⁵. Chaque recoin du corps et de l'âme, de l'individu et de la société a été attaqué par la pieuvre positiviste, et ne reste, semble-t-il, qu'à contempler la lente agonie des certitudes passées. Dans le domaine de l'art, la saturation amène son lot de désenchantements et c'est principalement l'intériorisation de ce manque d'horizon que traduit le pessimisme de la littérature décadente. Huysmans est l'un des premiers à exhiber la nausée fin-de-siècle pour en faire le thème porteur de son bréviaire décadent à travers les ruminations de son personnage. L'écrivain revient, dans son entretien avec Jules Huret, sur les raisons de cette impuissance qui domine l'art décadent et accuse la déferlante scientifique, et plus précisément le naturalisme dans le domaine littéraire, d'avoir épuisé les sujets :

Évidemment, fit-il, le naturalisme est fini... Il ne pouvait pas toujours durer ! Tout a été fait, tout ce qu'il y avait à faire de nouveau et de typique dans le genre. Oh ! je sais bien qu'on peut continuer jusqu'à la fin des temps : il n'y aurait qu'à prendre un par un les sept péchés capitaux et leurs dérivés, toutes les professions du *Bottin*, toutes les maladies des cliniques ! [...] Mais là où il est passé, il ne reste plus rien à faire⁶.

⁴J.-K. Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 169.

⁵Gustave Le Bon, *L'Homme et les sociétés*, cité dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 35.

⁶J.-K. Huysmans, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 196.

La multiplication des thèmes, la fouille systématique de tous les étages sociaux sous la poussée analytique et expérimentale condamnent inmanquablement les créateurs au « déjà-lu et au déjà-vu, au ressassement »⁷, comme l'exprime Dujardin dans sa lettre à Vittorio Pica :

Ah ! [...] qu'il est donc vrai que tout a été dit et qu'il n'y a plus que les points de vue qui changent⁸ !

Maupassant reprend quant à lui cette litanie et y ajoute l'impression de l'artiste juché sur des échasses et qui prend connaissance de son héritage littéraire avec une appréhension paralysante. Bientôt, le sentiment de saturation s'érige en *topos* de l'art décadent :

Après tant de maîtres aux natures si variées, au génie si multiple, que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit ? [...]. Quand nous lisons, nous, si saturés d'écriture française que notre corps entier nous donne l'impression d'être une pâte faite avec des mots, trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière, dont nous n'ayons eu, au moins, le confus pressentiment⁹ ?

À cette situation bloquée, qui empêche en apparence la création de nouveaux sujets littéraires, il est différentes manières de répondre, dont l'une est la réécriture, le plus souvent parodique, comme l'annonce Bourget, qui explique cette tendance de l'époque par les traits de mentalité qui la caractérisent :

[...] la parodie est dans les moelles de notre époque, parce qu'elle n'est qu'un des avatars exaspérés de l'esprit critique, et que cette époque est surtout critique¹⁰.

L'état d'esprit décadent, résultat d'une société nombriliste qui s'examine avec la minutie des civilisations désœuvrées, est inmanquablement un terreau favorable à l'épanouissement de parodies et, dans une certaine mesure, elle est elle-même issue d'une attitude parodique à l'égard d'autres époques qui ont déjà exploité, sur le plan artistique, le sentiment de chute, de désespérance et de perte des repères pour en faire le moteur de l'esthétique. D'ailleurs, on peut en appeler à l'un des ouvrages fondateurs du « mouvement décadent »¹¹, qui se présente ostensiblement comme une parodie, puisque *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*¹², paraissent dès 1885, peu avant « Le Manifeste » symboliste de Moréas. Ce petit

⁷Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », *Du Pastiche à la parodie et de quelques notions connexes*, Paul Aron éd., Éditions Nota Bene, Québec, 2004, p. 94. Daniel Sangsue rappelle le premier vers de « Brise Marine », dans lequel Mallarmé exprime ce sentiment de saturation : « La Chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ».

⁸Édouard Dujardin, *Lettre à Vittorio Pica*, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p.127.

⁹Guy de Maupassant, préface à *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorf, 1888 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1982, p. 56.

¹⁰Paul Bourget, « À propos de Jacques Offenbach », *Le Parlement*, 10 octobre 1880, cité par Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », *op. cit.*, p. 94.

¹¹Le « mouvement décadent » ou « décadentisme », selon la terminologie de Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, *op. cit.*

¹²Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, *Les Délivrescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Paris, Léon Vanier, 1885 ; Paris, Nizet, 1984.

ouvrage assimile l'effort littéraire des décadents à une excroissance qui grandit sur un héritage littéraire que l'on détourne plutôt qu'on le régénère.

Barrès, qui à bien des égards croise le chemin des romanciers du symbolisme, et qui est parfois considéré comme l'un d'entre eux¹³, apporte un élément nouveau qui permet de sortir de la déploration oiseuse du manque de sujets. Reprenant la leçon de Flaubert sur le style, il propose ce qui deviendra le *credo* symboliste et qui permet d'éviter la chausse-trape parodique ou le ressassement inutile des thèmes déjà usés en insistant sur le renouvellement de la « forme du dire » :

Peu à peu, jour sombre, on se l'avoue : tout est dit, redit : [...]. En sorte que cette constatation même n'est qu'un lieu commun [...] et que rien ne vaut que par la forme du dire¹⁴.

Cette attention portée au style sera reprise et explorée par les prosateurs du symbolisme au point de devenir, à notre sens, l'un des critères qui permettent de reconnaître leur voix dans la rumeur décadente. Ainsi, on trouve chez la plupart des romanciers du symbolisme la confirmation d'une attention particulière portée au style, qui exige de l'auteur qu'il s'abstraie volontairement de la course au sujet vierge ou au cas rare, course vaine, pour s'attacher à la manière du dire. Dans l'édifiant *Journal* que tient Jules Renard, on retrouve cette affirmation du primat du style : « Le style, c'est le mot qu'il faut. Le reste importe peu »¹⁵. Cette affirmation est reprise en écho par Gourmont dans ses *Masques*, assortie du principe d'indifférence du sujet, qui est poussé à l'extrême limite par les romanciers du symbolisme :

[...] un fait n'est pas en soi plus intéressant qu'un autre fait et [...] seule importe la manière de dire [...]. Et toute la littérature, c'est-à-dire toute la philosophie, peut surgir aussi bien à l'appel d'un chien écrasé qu'aux exclamations de Faust interpellant la Nature¹⁶.

Schwob souscrit également à ce jugement et le rappelle au moment d'expliquer la latitude dont jouit le romancier pour régénérer le genre :

Or, il faut bien se résigner ; on ne peut jamais changer que l'orthographe des phrases et la direction des lignes. [...] La matière de la Beauté est restée identique depuis le Chaos¹⁷.

Au sentiment de saturation, autour duquel l'idée de décadence prend forme, puisque la saturation signe l'impossibilité de poursuivre sa course et condamne l'artiste à une impasse, il faut ajouter l'impression de vertige universel qui frappe la société à la suite de la perte successive des repères qui assuraient son ordre et sa stabilité. L'idée de Dieu vacille sous le

¹³Voir à ce sujet notre mise au point sur la différence entre roman psychologique et roman symboliste, *supra*, p. 76 et *sqq.*

¹⁴Maurice Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, Paris, Lemerre, 1888 ; Paris U.G.E., « 10/18 », 1986, p. 46.

¹⁵Jules Renard, *Journal*, 5 sept. 1893, *op. cit.*, p. 137.

¹⁶Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », in *Spicilège*, *op. cit.*, p. 74.

scalpel de la science, celle de la nation impose suite à la défaite de 1870, la morale est « chose écroulée », selon le mot de Barrès, et il n'y a plus de maîtres pour forger des certitudes. La science s'est imposée dans tous les domaines, prescrivant ses lois, en apparence assez solides pour remplacer l'éthique et annuler, purement et simplement, une explication d'ordre métaphysique, comme tend à le confirmer l'épuration progressive des programmes d'études secondaires¹⁸. L'artiste fin-de-siècle est donc l'héritier d'une vision du monde assainie de tout mystère, où l'expérience scientifique se prétend l'unique moyen de connaissance. Toutefois, la science, qui a si radicalement détrôné Dieu, n'a pas réussi à le remplacer dans son rôle de garant d'un ordre et d'un sens préétabli des choses et de la société. C'est l'idée foudroyante de cette perte, ce trou béant que laisse Dieu, qui imprègne la période et que reflète, de manière explicite, le titre du roman d'Édouard Rod : *Le Sens de la vie*¹⁹. Sans caution divine ou puissance transcendante capable de garantir un sens à l'existence, aux êtres et aux choses qui défilent, le monde s'installe dans la vision pessimiste d'un mouvement sans cause ni fin, dans un perpétuel devenir qui étourdit et se moque du besoin d'unité et de stabilité nécessaires à l'homme pour calmer ses angoisses. Le monde est une succession d'instantanés dont la cohésion n'est plus garantie, et il se révèle à l'artiste fin-de-siècle dans la torturante démonstration de sa fragmentation. Marcel Schwob affirme ce caractère discontinu de la vie à travers les psalmodies de sa Monelle qui, face au constat effrayant d'un monde émietté, propose à son lecteur un nihilisme résigné pour ne pas souffrir. Les « Paroles de Monelle », qui composent un art poétique en ouverture du *Livre* éponyme, résonnent comme l'écho des voix d'une époque où l'on ne peut pas plus inscrire sa démarche artistique que sa réflexion personnelle dans la durée. Tout bouge, tout vacille, comme disait Durtal, et l'artiste doit épouser ce mouvement par une « contemplation atomistique » [LM, 125] de l'univers, sous peine de voir son œuvre se dessécher en marge de la vie²⁰ :

Regarde toutes choses sous l'aspect du moment.
Laisse aller ton moi au gré du moment.

¹⁸Voir à ce sujet l'étude de Sandrine Schianno-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, 1999.

¹⁹Édouard Rod, *Le Sens de la vie*, Paris, Perrin et Cie, 1889 ; Genève, Slatkine, 1973. Il faut noter que, dans ce roman, le héros, présenté comme un athée et un pessimiste confirmé dès les premières pages, achève son cheminement spirituel en retrouvant Dieu.

²⁰Sur cette question du mouvement perpétuel et du relativisme des réponses que peut donner l'écrivain, on peut observer une première différence entre les romanciers du symbolisme, acquis à la conception d'un univers en mouvement, qui ne peut qu'offrir des vérités partielles et relatives, et l'utopie d'un Mallarmé, qui rêve un langage capable de révéler l'essence des êtres et des choses et, donc, d'une œuvre définitive qui donnerait l'explication orphique de la terre. En outre, sur la question du renoncement à la vie comme caractéristique des œuvres romanesques du symbolisme, voir notre développement sur « le rejet de la mentalité décadente » dans le présent chapitre.

Pense dans le moment. Toute pensée qui dure est contradiction.
Aie du respect pour tous les moments, et ne fais point de liaisons entre les choses [LM, 125].

Ce sentiment d'un temps fractionné va conditionner l'expression littéraire de la fin du siècle. Pour Brunetière, la perception d'une discontinuité fondamentale aboutit au roman « impressionniste », fait de « fragmens [*sic*] successifs » et où l'on « ne passe plus d'une idée à une autre idée par des transitions, mais par une *série de modulations* »²¹, ce qui n'est pas sans rappeler l'effort des peintres et des musiciens. La représentation d'un univers conçu comme divisé remplace le tableau d'ensemble ou la symphonie par des séries qui juxtaposent les détails ou les sons. C'est l'art de Monet, de Pissaro, de Van Gogh ; c'est ce que Debussy, entre autres, réalise dans le domaine de la musique, et c'est ce qui, des Goncourt à Poictevin, caractérise un groupe de romanciers que Jacques Dubois a baptisé du nom de « romanciers de l'instantané »²².

Les références à un temps perçu désormais comme discontinu, et qui installe la génération de 1880 dans un sentiment de tourbillon continu, abondent et s'inscrivent elles aussi, à l'instar de la nausée due à l'effet de saturation, comme un lieu commun de l'état d'esprit décadent.

Saturation et vertige constituent donc les sentiments constitutifs d'un état d'esprit décadent que les symbolistes partagent immanquablement. La conviction que tout a été dit et l'impression de mouvement perpétuel occupent si bien les intelligences que l'attitude philosophique et éthique prédominante à la fin du siècle peut être considérée comme une conséquence directe de ce tandem idéologique. En effet, la suspicion qui pèse sur les vérités autrefois les plus communément admises débouche sur un scepticisme ravageur, dont *Les Dialogues* de Renan témoignent de façon caractéristique : on ne peut rien connaître, rien conclure si ce n'est, nous l'avons dit, l'existence du Moi. On plonge dans le relativisme, dont certains récits de l'époque revendiquent ouvertement la prédominance. Reprenant la leçon de Renan, il n'est pas rare de trouver, dans les œuvres de la décadence, des propos qui tendent à montrer que tout est vrai et tout est faux, que toute vérité a, suivant l'époque, été erreur. « Tout est relatif. Pénétrez-vous de cette vérité »²³, insiste Salève, le héros de Gourmont, en conclusion du laïus qu'il adresse à son amie Élise, tandis que le romans de Raoul Minhar et Alfred Valette, récit fort représentatif de l'esprit qui souffle sur la période, donne la mesure du relativisme ambiant et de la place qu'on lui accorde en remplacement de la morale d'autrefois.

²¹Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et décadens », *Revue des Deux Mondes*, tome XC, 1888, p. 220.

²²Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

Mauchât, le héros criminel d'*À l'écart*, apaise sa conscience en se persuadant que la gravité de son acte n'est qu'affaire de point de vue :

Rien n'est baroque et tout l'est : question de point de vue, de relativité. Nos idées de ce temps-là, baroques si on les compare à celles de la plupart des humains, étaient normales émanant de nous, qui n'étions point semblables aux autres hommes²⁴.

Ce relativisme exacerbé, qui n'épargne en apparence que le Moi, va contribuer à la redécouverte des philosophies idéalistes dont se nourrit la fin du siècle. Puisque la connaissance objective est frappée d'inanité, il faut désormais passer par le philtre de la subjectivité. Venues d'Allemagne ou d'Angleterre, les théories de Hegel, Kant, Schopenhauer et Carlyle, dont les ouvrages sont imparfaitement traduits et souvent de seconde main, se répandent néanmoins comme une traînée de poudre et s'imposent rapidement comme le catéchisme du décadent. Édouard Dujardin donne la mesure de cette influence idéaliste sur la création littéraire :

« L'objectivisme de Flaubert », voir la nature, est devenu le semi-subjectivisme des naturalistes, « la nature à travers un tempérament », aujourd'hui quelque chose comme l'idée de Fichte : « le moi se pose et s'oppose de non moi » : le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde ; et toute action est dans l'âme du personnage, tout paysage, suivant l'état d'âme.

Une première conclusion pratique : le roman à un seul personnage avant le roman à deux et plusieurs²⁵.

L'idéalisme pousse la fin du siècle dans l'ère du relativisme, et cette configuration intellectuelle, à laquelle il faut ajouter la conviction que l'artiste est désormais condamné au ressassement, ne peut manquer de déboucher sur un pessimisme philosophique et moral. Toute valeur est transitoire, relative et ne saurait s'imposer de manière triomphale, d'autant plus que le moi créateur de valeurs est lui-même vacillant. C'est principalement Schopenhauer, à travers la traduction incomplète du *Monde comme volonté et comme représentation* de Burdeau, qui apparaît comme le porte-parole en France d'un pessimisme philosophique.

Dans la vision tremblée d'un monde déserté de tout mystère après le passage de la tornade scientifique et scientiste, l'unique valeur qui émerge de la *tabula rasa* métaphysique est la présence du Moi. On ne saurait exprimer plus clairement que l'a fait Barrès le sentiment de perte des repères, de chute que charrie la fin du siècle et le scepticisme qui s'infiltré si

²³Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, op. cit., p. 46.

²⁴Raoul Minhar et Alfred Valette, *À l'écart*, op. cit., p. 152.

²⁵Édouard Dujardin, *Lettre à Vittorio Pica*, cités dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 126.

profondément dans les esprits que seule l'intuition de sa propre existence résiste et devient le siège de toute connaissance :

Notre morale, notre religion, notre sentiment des nationalités sont choses écroulées [...] auxquelles nous ne pouvons emprunter de règles de vie, et, en attendant que nos maîtres nous aient refait des certitudes, il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au *moi*. [...]. On pourra dire que cette affirmation n'a rien de bien fécond, vu qu'on la trouve partout²⁶.

La décadence construit donc sa cohésion autour d'un état d'esprit dont les différentes étapes de formation méritent d'être brièvement rappelées : la suffisance positiviste, poussée à son comble, a débarrassé le monde de la métaphysique et induit un effet secondaire pernicieux qui s'apparente au sentiment de perte de repères, de chute, et que l'on va appeler, par analogie avec la fin de l'Empire romain, décadence. Les esprits, livrés à eux-mêmes, vont choisir le repli sur soi, dernière entité dont l'existence ne peut être remise en cause par le doute scientifique. Ce repli forcé implique une conception idéaliste du monde, et de cette vision particulière va naître une morale relativiste et, le plus souvent, pessimiste. Cette situation constitutive de la mentalité fin-de-siècle n'épargne aucun artiste, de quelque obédience qu'il soit, et les symbolistes subissent eux aussi la crise spirituelle qui frappe les deux dernières décennies du XIXe siècle.

Décadence et symbolisme : un questionnement commun

Le rétrécissement du champ d'investigation au Moi, dernière entité qui ne sombre pas dans le chaos d'un monde sans caution, et surtout, dernier sujet littéraire qui demeure, sinon inexploré, du moins susceptible d'une observation toujours renouvelée, ouvre, paradoxalement, un territoire immense dans lequel l'esthétique de la décadence va pouvoir se déployer et afficher ses spécificités. La décadence, par delà un état d'esprit, s'articule donc autour d'un questionnement qui concerne le rapport possible du moi au monde et le rôle qui est celui de l'art dans ce rapport. Cette problématique constitue, peu ou prou, la toile de fond de toutes les productions littéraires de la fin du siècle. De manière schématique, on peut résumer les prémisses de ce questionnement sur la valeur, le rôle et la place du Moi fin-de-siècle dans le monde et face à l'art de la façon suivante : porté par le courant sceptique issu du scientisme des années 1850, on se prend tout à coup à douter de la validité du Moi positiviste, dont la clef résidait jusqu'ici dans l'influence directe d'un déterminisme associant le milieu, la race et l'époque, selon les critères avancés par Taine et qui, immanquablement, ont nourri la génération « symbolo-décadente ». La théorie des déterminismes génétiques, sociaux et

²⁶Maurice Barrès, *Le Culte du Moi. Examen de trois idéologies*, op. cit., p. 18.

temporels périlite, et on lui oppose l'idée d'une formation du Moi en réaction à ce conditionnement, et par influence de la culture. L'écrivain de la décadence réanime le grand débat entre nature et culture et choisit la culture comme point d'ancrage de la constitution de la personnalité. Ce choix de s'extraire de la nature et de mettre en scène, comme chez Rachilde, des personnages *Hors nature* (1897), est annoncé par la trajectoire de Des Esseintes et repris à sa suite par celle de presque tous les personnages de la littérature fin-de-siècle, invariablement artistes ou esthètes. On peut y voir, principalement, la conséquence logique de l'idéalisme qui s'installe dans les esprits. Si le monde n'existe désormais que par la conscience individuelle, qui projette sa lumière sur ce qui l'entoure et anime la portion d'univers touchée par elle, comment ce monde dépendant du Moi pourrait-il d'une quelconque façon le façonner et le déterminer ? Au contraire, l'art, dont on revendique avec ferveur le caractère intemporel, se présente comme unique valeur dont la stabilité peut permettre à l'homme d'éprouver ce qu'il est vraiment, d'accéder à une pleine conscience de son être. L'art permet l'explication orphique de la terre pour Mallarmé, qui méditera, sa vie durant, une œuvre assez puissante pour se justifier elle-même et justifier l'existence de l'artiste à travers l'acte poétique. L'art est l'instrument de la fusion de l'âme avec le monde, comme le réclame Schopenhauer à travers l'expérience de la contemplation. Une nouvelle perception du Moi se dégage de la contemplation, puisque l'homme se sent exister dans l'instant présent et en dehors de tout conditionnement socio-physiologique, par la fusion de son être avec le spectacle qui le saisit.

L'œuvre d'art est donc le cristal aux facettes multiples qui livre une nouvelle cosmogonie dans le *Traité du Narcisse*²⁷ et réunit les mythes, les traditions, les religions ; l'art est, finalement, le « rideau transparent du temps » [S, 58] chez Gourmont, qui permet, comme dans un palimpseste dont on aurait dégagé les couches d'écriture, de contempler les différents spectacles de la condition humaine, variable dans la forme et selon les époques, mais dont le drame reste immuable. L'art est donc conçu, en cette fin de siècle, comme la force capable de remédier au sentiment de néant qui attaque le Moi positiviste, en remplaçant les notions relatives de milieu, de race et de temps par l'expérience esthétique, créatrice ou non, dans laquelle le Moi devient le centre conscient du monde qu'il évoque. Cependant, il faut remarquer que si les productions symbolistes et celles de la littérature décadente se sont

²⁷André Gide, *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [TN].

révélées soudées dans une conception très haute de l'art, elles se séparent sur la question de son rôle dans le processus de reconquête du Moi.

L'explication de cette différence nécessite au préalable de comprendre le cheminement commun qui a amené symbolistes et décadents à développer une religion d'art, ce qui passe en premier lieu par l'examen de la nature du phénomène que l'on nomme décadence à la fin du XIXe siècle et la mise à l'enquête de sa réalité socio-historique entre 1885 et 1900.

La décadence en question

On s'est beaucoup interrogé, ces trente dernières années, sur la nature véritable du phénomène décadent à la fin du XIXe siècle. Il s'agissait de mettre les textes en face de l'histoire politique, idéologique et sociale, afin qu'ils révèlent une adéquation ou non avec la situation de la fin du siècle, mais également d'examiner les histoires individuelles des artistes, ainsi que la perception qu'ils pouvaient avoir d'eux-mêmes, de leur rôle et de leurs responsabilités dans la société pour mieux cerner leurs ambitions et mettre au jour leurs projets. À l'horizon de cette série d'examen demeurerait la question de savoir comment les auteurs fin-de-siècle se situaient par rapport à ce phénomène. Subissaient-ils la décadence, ont-ils créé le phénomène ou l'ont-ils utilisé en puisant dans un imaginaire réactivé ? Ces questions reviennent à se demander quel genre de réalité la décadence possède entre 1880 et 1900 ? Réalité historique, sociale ou purement imaginaire ?

Les spécialistes de la littérature fin-de-siècle reconnaissent aujourd'hui la décadence comme un « mythe » ou une « légende », ceci grâce aux investigations des historiens et des littéraires qui ont largement exploré le phénomène décadent pour éprouver sa « réalité » en le confrontant à ce que l'on connaît de l'époque²⁸.

La question d'un fondement historique au phénomène décadent n'est pas nouvelle, puisque Paul Bourget la posait déjà en 1881 dans un article consacré à Baudelaire et repris dans les *Essais de psychologie contemporaine*²⁹. Bourget y proposait une « Théorie de la décadence » à partir de l'analyse du style baudelairien. Il mettait en parallèle la situation de déchéance sociale et morale de la France vers 1860 et l'apparition d'une langue poétique nouvelle, résultat d'une désagrégation du langage, elle-même représentative des dysfonctionnements d'une société aux rouages grippés par l'individualisme. Sous l'impulsion de nouvelles sciences, en particulier la grammaire comparée, le langage est assimilé chez lui à

²⁸Voir, entre autres, Pierre Citti, *Contre la décadence*, op. cit. et Guy Ducrey, dans son introduction au volume *Romans fin de siècle*, op. cit., pp. IV-V.

un organisme possédant son cycle vital, ce qui permet l'analogie entre le développement d'une civilisation et du langage. Un mot naît et se transforme, conditionné de manière interne par le jeu des paradigmes qui construit le système de la langue et, de manière externe, par toutes sortes d'influences, prévisibles ou non. C'est la loi qu'énonce Bourget et qui justifie un « style de décadence » :

Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. [...] Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot³⁰.

La correspondance entre langue et société a de quoi séduire et elle sera maintes fois reprise pour expliquer l'émergence du style décadent, donnant lieu à une polémique parmi les écrivains de la fin du siècle dont nous reprendrons les arguments symbolistes³¹. Reprenant le problème, Pierre Citti a donné une orientation nouvelle à ce débat. Dans son ouvrage sur l'histoire de l'imagination, il confronte le phénomène littéraire décadent à la situation politique et sociale de la France à la fin du siècle, cherchant à sonder l'impact des causes extérieures sur la littérature de 1890-1914. S'il accepte l'idée d'une situation de crise politique après 1870, son analyse met rapidement en doute la réalité d'une décadence économique et sociale :

La France est-elle réellement en décadence en 1884, l'année d'*À Rebours* ? Nulle réponse convaincante à cette question simple : isolée à l'extérieur, divisée à l'intérieur, humiliée par la défaite, elle n'est pas à son apogée ; mais prospère économiquement, relançant l'expansion coloniale, elle ne touche pas à sa perte³².

Élargissant sa réflexion à l'Europe, Pierre Citti constate que le phénomène décadent dépasse les limites de la France, et fleurit dans des régions en pleine expansion politique, économique et sociale, ce qui invalide fortement l'explication historique. Sur la base de ce constat, il préconise de ne voir dans ce que l'on nomme la décadence qu'un simple « *fait d'imagination* [...] qui, de Huysmans à Laforgue, a fait prononcer le mot de “décadents” »³³.

Par cette conclusion, Pierre Citti montre que, sans être à proprement parler immergés dans une situation de décadence, les écrivains de la fin du siècle aiment à « se sentir en

²⁹Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, 1883-1899 ; Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

³⁰Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 14.

³¹Louis Marquèze-Pouey a réuni les avis des écrivains à propos de l'assimilation du mouvement décadent à la situation historique du pays. Il présente leurs points de vue dans son ouvrage *Le Mouvement décadent en France*, *op. cit.*, ch. I et II. En ce qui concerne l'opinion des auteurs symbolistes et leurs réponses à Bourget, voir *infra*, p. 110 et *sqq.*

³²Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 13.

décadence » et se montrent fascinés par cette notion dont ils font un sujet littéraire de prédilection :

Il y a dans les ouvrages de la fin du siècle, une thématique de la décadence qui suggère que l'on en donne la représentation sans lui appartenir pleinement³⁴.

Cette vision est largement corroborée par les écrivains eux-mêmes qui, à l'exception du petit noyau d'artistes se réclamant ouvertement de la décadence, n'utilisent la notion que dans la mesure où celle-ci renvoie à une esthétique particulière. Les écrivains de la décadence sont avant tout intéressés par les manifestations artistiques qui apparaissent dans ces époques de transition et valorisent les marges, les cas-limites et l'esprit original, à défaut de pouvoir clairoonner des vérités. Ainsi connotée, la notion de décadence circule, certes, mais on cultive de préférence en elle un certain sens de la beauté, on réfléchit à sa portée esthétique. Très tôt, après Gautier et Baudelaire, Verlaine confirme cet intérêt artiste pour une notion qui signifierait, dans l'ordre du langage, le raffinement extrême d'une civilisation arrivée à sa pleine maturité :

J'aime le mot décadence tout miroitant de pourpre et d'or. J'en révoque, bien entendu, toute réputation injurieuse et toute idée de déchéance³⁵.

Remy de Gourmont confirme ce jugement. Selon lui, la décadence en littérature signe l'apothéose d'une langue arrivée à son point extrême d'épanouissement. Elle est, en outre, la marque d'un esprit assez développé pour s'affranchir des canons esthétiques et créer son langage propre en refusant le principe d'imitation³⁶. Les périodes historiques de décadence sont, d'un point de vue esthétique, des moments clef de l'évolution artistique.

Or, parmi ces moments privilégiés, les esprits se tournent d'abord, et comme naturellement, vers le bas-empire romain. La bibliothèque de Des Esseintes, celle d'Hubert d'Enragues, des frères Reutler dans les *Hors nature* de Rachilde, ou encore le bel ouvrage de Gourmont sur les poètes de l'antiphonaire, *Le Latin mystique*, témoignent de cette admiration inédite pour les moines-écrivains des époques barbares. Le bas-empire et sa langue libérée séduit, mais il serait réducteur de l'imaginer seul à la source d'une esthétique décadente. La perte du paradis originel, le sentiment de vertige et l'expression de ce vertige à travers une langue qui s'assouplit et accompagne les émotions percent aussi dans les grandes œuvres du

³³Pierre Citti, *Contre la décadence*, op. cit., p. 13.

³⁴Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, op. cit., p. 65.

³⁵Paul Verlaine (1886), cité par Mireille Ruppli, « Décadence *ad libitum* », in *Lettres actuelles*, N° spécial *La Décadence. Entre Héroïsme et dérision*, Saint-Pierre-Du-Mont, Janv.-Févr. 1995, p. 62. Nous renvoyons à cet article pour l'analyse des citations de Gautier et Baudelaire à propos de la décadence.

³⁶Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé et l'Idée de décadence » (1898), in *La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1910.

romantisme, dont on revendique à travers Goethe³⁷ une inclination à la désespérance, mais esthétisante cette fois, puisque de seconde main. Le mal du siècle se transforme en mal fin-de-siècle, qui ne saurait être vécu sur le mode de la sincérité puisque l'histoire ne se répète pas, mais qui donne jour à une esthétique du désenchantement, à un romantisme analytique qui diffère de ce qui a été fait jusqu'alors. La littérature de la décadence tire pourtant du romantisme l'élan mystique que l'époque réclame, dès l'instant où le positivisme arrive à son point de contradiction et découvre un Moi disloqué malgré sa surdétermination scientifique. C'est principalement dans les œuvres de Wagner que la fin du siècle puise la cohérence qui lui manque, et la *Revue wagnérienne*, les romans de Dujardin et Wyzewa donnent un aperçu de la façon dont la dramaturgie du maître peut servir de religion personnelle et de théorie littéraire susceptible de régénérer l'écriture romanesque.

Si l'on parle de décadence de 1880 à 1900, si le mot est prononcé et même revendiqué, il est donc très rare que l'on attribue à cette idée une signification socio-historique précise et qu'on l'illustre par des rapprochements factuels entre la fin du siècle et la dislocation de l'empire romain d'occident. En outre, s'il est vrai que l'on thématise la décadence au sens large et transhistorique, en dévoilant le catalogue des attitudes désenchantées et leurs conséquences physiques et morales, il faut insister sur le fait que cette image de la décadence relève de la mise en scène et implique une certaine distance, ou un second degré, de la part des artistes. C'est cette distance critique, qui caractérise l'artiste fin-de-siècle, que Gourmont met en relief en parlant, au sujet de la littérature dite décadente d'un « royaume ironique »³⁸, alors que Jules Lemaitre écrit :

Le décadent est celui qui garde la pose, qui « s'applique à être décadent »³⁹.

³⁷Les références à Goethe se multiplient dans la littérature fin-de-siècle. On en trouve, à titre d'exemple, dans *Sixtine* de Gourmont, p. 300, ainsi que dans *Le Journal* de Gide. Pierre Citti écrit à son sujet : « Goethe enfin, parfaite figure de maître, puisque de *Werther* et *Wilhem Meister* au second *Faust* il a lui-même accompli le chemin qui du Moi en formation mène à la haute maîtrise, influence aussi bien Bourget, Barrès et Gide », *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 88.

³⁸Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence », *op. cit.*, p. 109.

³⁹Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, 1886-1918, première série, p. 333. À propos de l'inauthenticité du sentiment décadent, l'un des premiers témoignages dans ce sens est donné par Banville, en réponse à Bourget et à son article sur Baudelaire et la théorie de la décadence. Banville, qui fut un intime de Baudelaire, prend la plume quelques jours après la parution en volume des *Essais de psychologie contemporaine* pour montrer en quoi le psychologue a été la dupe du personnage décadent que Baudelaire s'était en partie inventé : « Eh bien, mon cher poète, on vous a trompé comme dans un bois et, sur ce point, la part une fois taillée à la légende, rien ne demeure avéré et il ne reste rien du tout. J'ai été, moi (pardonnez ce haïssable moi), un des amis intimes ; j'ai eu la joie, l'inestimable fortune de rencontrer Baudelaire et de l'aimer, lorsqu'il venait d'avoir vingt ans ; depuis ce moment-là jusqu'à celui où il nous fut enlevé, je n'ai pas cessé de le connaître intimement, et je vous jure que son esprit robuste, précis, essentiellement français, et que sa chère âme ont toujours été pour moi clairs comme de l'eau de roche. Ah ! défiez-vous des gens qui ont connu Baudelaire ! », *Lettres chimériques*, cité par André Guyaux, Préface des *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. VIII.

À partir de la constatation d'un « mythe » décadent que les auteurs exploitent, se pose la question du degré de participation intellectuelle et affective des écrivains à ce mythe. Y croient-ils, un peu ou pas du tout, et dans quelle mesure ? Les écrivains, fascinés par l'esthétique décadente, par la remise en cause de toutes les valeurs établies et par le sacre de l'individu en opposition à la société, décident de s'inoculer consciemment et volontairement le virus, action qui peut finir par contaminer, dans une certaine mesure et selon des critères qu'il nous faut préciser, les esprits. Car le fait de voir dans la décadence un « fait d'imagination » n'empêche pas une certaine influence de cet imaginaire décadent sur la réalité, comme le montre Pierre Citti dans son étude sur *L'Histoire de l'imagination* :

Le but de cette discipline est de dégager l'action des facteurs imaginaires dans l'histoire. Sa méthode d'invention va chercher comment agissent, dans les productions apparemment les plus imaginatives, la connaissance et l'expérience de la réalité ; dans les réalisations les plus positives, les représentations imaginaires⁴⁰.

La décadence ne possède donc pas d'assise historique et sociale assez solide pour être un événement positivement confirmé à la fin du XIXe siècle. Elle est donc un fait d'imagination, formule très large qui donne accès au catalogue de représentations du phénomène dans la production fin-de-siècle, mais qui, cependant, n'explique pas son processus d'émergence dans les esprits et ne permet donc pas de préciser les paramètres qui vont déterminer le degré d'adhésion des différents écrivains à ce fait d'imagination. S'il est entendu que la décadence est un état d'esprit, il reste à comprendre le cheminement d'une psyché collective pour installer cette idée dans les cerveaux et en faire le trait représentatif de la mentalité fin-de-siècle.

Dans le prolongement des remises en cause historiques de Pierre Citti, Pierre Jourde conçoit également la décadence de la fin du XIXe siècle comme un fait d'imagination, mais il propose une lecture ontologique pour cerner le processus initial d'un phénomène qui se présente comme atemporel et constitutif de la condition humaine. S'inspirant à la fois des réflexions de Vladimir Jankélévitch⁴¹ et de la philosophie sartrienne, l'auteur de *L'Alcool du silence* refuse lui aussi l'interprétation socio-historique pour expliquer l'apparition d'une thématique et d'une esthétique de la décadence à la fin du XIXe siècle, même s'il concède à la période, dans le sillage des réflexions de Foucault, une spécificité du moment fin-de-siècle où se déclare une « historicité de la pensée » et une « prise de conscience de [l]a situation » présente par l'individu. Cette précision, qui n'influence en rien le processus psychique de la décadence inhérent à chaque humain, explique cependant pourquoi ce phénomène a pris une

⁴⁰Pierre Citti, *Contre la décadence*, op. cit., p. 11.

ampleur si vaste à la fin du XIXe siècle que l'on parle, à propos de la période 1880-1900, d'une « littérature décadente ».

L'analyse de Pierre Jourde s'intéresse donc aux racines universelles et atemporelles de la décadence, conçue comme une « maladie constitutionnelle »⁴² de la conscience. La décadence apparaît dès que la conscience se laisse aller à sa « déclivité interne », c'est-à-dire, selon les mots de Jankélévitch, à la tentation de « self-conscience »⁴³. Or, la conscience ne prend véritablement possession d'elle-même qu'à travers les expériences extrêmes de l'angoisse, de l'ennui, de la nausée ou du souci, toutes largement thématiques par la littérature fin-de-siècle. Cependant, la conscience se découvre comme éternellement divisée d'avec son être propre, en proie à une fuite continuelle et à une scission inévitable puisque, selon les mots de Jankélévitch :

La conscience, qui s'est une fois découverte, ne cesse de se diviser cancéreusement d'avec soi⁴⁴.

Dans son *roman de la vie cérébrale*, tout à fait représentatif du phénomène décadent puisqu'il met en scène une conscience qui se découvre⁴⁵, Gourmont prête à son héros un raisonnement qui semble être l'illustration du commentaire de Jankélévitch :

J'ai voulu pénétrer chaque chose, en son essence ; j'ai vu qu'il n'y avait que du mouvement, et le monde, réduit à de l'indivisible force, s'est évanoui : j'ai cru, en les dédoublant, doubler mes sensations, je les ai anéanties [S, 160].

Et Entragues assortit son discours d'une interrogation qui manifeste l'impression bien réelle de vertige que procure la découverte de l'impossible coïncidence de la conscience avec elle-même : « Où suis-je ? » [S, 160], se demande-t-il au milieu de ses réflexions. C'est, plus tard, le *Monsieur Teste* de Valéry qui donnera la formule la plus exacte de cette conscience divisée et projetée au devant de soi, ne fixant sur son passage que des parcelles d'être dont la réalité est déjà révolue :

Il est impossible de recevoir la vérité de « soi-même ». Quand on la sent se former [...], on forme du même coup un *autre soi inaccoutumé*... dont on est fier, – dont on est jaloux⁴⁶.

⁴¹Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1950.

⁴²Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, op. cit., p. 13.

⁴³Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », op. cit., p. 339.

⁴⁴*Ibidem*.

⁴⁵Si tous les romans décadents mettent en scène la découverte de la conscience par elle-même, certains d'entre eux, souvent issus d'écrivains symbolistes ou proches du symbolisme, font de cette découverte le centre et le sujet même de leur récit. Ainsi, à l'exemple de *Sixtine* de Gourmont, on peut ajouter celui des *Cahiers d'André Walter* de Gide, de *L'Écornifleur* de Jules Renard, des *Lauriers sont coupés* de Dujardin et de *Penses-tu réussir !* de Jean de Tinan.

⁴⁶Paul Valéry, *Extraits du log-book de Monsieur Teste*, in *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 62-63.

Le bain intellectuel de la fin du siècle, que nous avons décrit et qui allie idéalisme, relativisme et scepticisme, a contribué à réduire l'espace romanesque au Moi, et plus précisément au huis clos de la conscience. Le but de cette opération était, rappelons-le, de se concentrer sur l'unique réalité échappant au doute, le Moi, pour le cultiver et en faire la caution d'un monde qui s'informe à partir de lui. Or, à la place d'un Moi fort et stable, capable de remplacer les garanties que la science positiviste a repoussées, la littérature fin-de-siècle découvre une conscience constitutionnellement fuyante, et qui ne peut donc pas être appréhendée par la conscience d'être. Cette dernière ne fixe jamais qu'un état transitoire et dépassé de l'être en soi, un état de non-être, puisque l'esprit évolue sans cesse. Jourde confirme la course insensée de la conscience qui entend se découvrir, puisqu'« il est de la nature de la conscience de se révéler à elle-même comme n'étant pas l'être »⁴⁷. La littérature fin-de-siècle, en cherchant à retrouver l'unité d'un Moi qui n'a plus ni Dieu ni valeurs pour se constituer, expérimente la part de néant qui accompagne la révélation de la nature dynamique de la conscience et goûte à la condition divisée que Maupassant décrivait à propos de l'écrivain fin-de-siècle :

Il semble avoir deux âmes, l'une qui note, explique, commente chaque sensation de sa voisine, l'âme naturelle, commune à tous les hommes ; et il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres, condamné à se regarder sentir, agir, aimer, penser, souffrir, et à ne jamais souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement, sans s'analyser soi-même après chaque joie et après chaque sanglot⁴⁸.

La décadence, dès lors qu'on cherche à l'appréhender comme processus psychique et non plus dans sa réalité socio-historique, renvoie à l'expérience effarante du non-être par le décalage inéluctable qui se loge entre nos actes et nos pensées, de cette part de vide constitutive de notre personnalité, et qui s'exprime naturellement par le sentiment de chute ou de vertige déjà décrits, auquel l'art tentera de remédier. Or, il est plusieurs façons de soigner la conscience qui se découvre pétrie de néant, et l'une de ces manières réunit, à notre sens, les artistes proches du symbolisme. Cependant, par-delà les nuances, ce que met en évidence l'approche ontologique du phénomène demeure le second degré constitutif de la décadence. La découverte de la conscience aboutit à la révélation du mode de fonctionnement double de l'intelligence, qui ne peut pas à la fois coïncider avec l'objet qu'elle veut saisir et en juger. Chercher à exprimer cette découverte par l'art revient, pour l'artiste, à se placer consciemment du côté de l'instance de jugement et, donc à saisir son objet avec une distance

⁴⁷Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, op. cit., p. 16.

⁴⁸Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, in *Au soleil*. Texte établi par Gilbert Sigaux, Lausanne, Éditions Rencontre, 1962, pp. 310-311.

et un retard qu'il ne peut pas réduire, ce qui décuple en lui le sentiment d'anéantissement et d'impuissance. Maine de Biran, que Gide cite dans son *Journal*, ne dit pas autre chose et montre l'arrière-plan philosophique qui soutient l'entreprise symboliste : « La spontanéité diminue tandis que la réceptivité augmente », pensée qui déclenche un commentaire éclairant de Gide sur le travail de l'écrivain :

Il [l'écrivain] tâchera d'écrire au moment de la sensation, mais celle-ci s'éteindra à être observée et son attention, partagée entre la perception de la sensation et l'observation pour la décrire, sera insuffisante pour les deux⁴⁹.

Le drame de l'impossible coïncidence entre la conscience d'être et la sensation toujours en devenir résume la mentalité du décadent, paralysé par l'intelligence et qui ne peut accompagner les mouvements instinctifs de son esprit et de son corps, puisqu'il vit désormais sur le mode de la conscience double.

Jankélévitch parle très justement d'une « innocence perdue »⁵⁰ dès lors que la conscience s'est découverte. La littérature de la décadence a perdu son innocence puisqu'elle reflète le cataclysme dans lequel la conscience est précipitée lorsqu'elle se découvre insaisissable. En même temps, elle se donne comme une tentative, consciente, pour y remédier, principalement en construisant un contre-monde dans l'art qui puisse assurer la stabilité et l'unité que le Moi a perdues.

Dans la perspective que nous suivons, et qui tend à faire de la décadence un processus de prise de conscience personnelle du néant qui habite l'homme, l'une des clefs de répartition des différentes tendances artistiques participant de cette prise de conscience demeure la distance critique, plus ou moins grande, qu'affichent les différents groupes d'écrivains et qui détermine le degré de compréhension d'un phénomène complexe. Or, à cet égard, force est de constater qu'il se dégage nettement un pôle symboliste dans la littérature fin-de-siècle, réunissant des artistes chez qui la distance critique est manifestement plus marquée et conduit à un véritable questionnement sur la décadence qui, souvent, forme l'enjeu caché du roman sous le vernis d'une histoire simplifiée à l'extrême.

Le pôle symboliste de la décadence

Les auteurs proches du symbolisme ne peuvent s'abstraire d'un état d'esprit décadent qui envahit le littéraire entre 1885 et 1900. Cependant, un florilège d'affirmations de la part des symbolistes, que l'on trouve çà et là, au gré des correspondances, des autobiographies, des

⁴⁹ André Gide, *Journal 1887-1925*, juillet 1889, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *op. cit.*, p. 339.

souvenirs et des réflexions critiques, à quoi s'ajoutent quelques mises en scènes explicites dans les fictions, apportent la preuve d'une conviction de certains écrivains de faire partie d'un groupe dont l'identité se construit, à bien des égards, en opposition aux caractères généralement attribués aux représentants de la « littérature décadente ». La réaction symboliste se polarise autour de deux éléments principaux que sont le rejet de la mentalité du décadent, fasciné par le vertige qui s'empare de lui et qui s'y adonne sans résistance, et le refus de l'assimilation d'une esthétique symboliste à une théorie du style décadent, que diffusent à grande échelle des critiques comme Bourget ou Brunetière.

Le rejet de la mentalité décadente

Avant de se lancer dans la rédaction de son premier roman, Gide avance, en même temps qu'une solide compréhension des forces qui se partagent l'espace littéraire, la certitude de ne pas partager la mentalité décadente : « Ces décadents sont tous des névrosés et des hystériques »⁵¹, écrit-il en rejetant l'agitation inutile de ces esprits effervescents et en lui opposant un souci de maîtrise de soi et de son œuvre. Rares sont les affirmations aussi explicites du refus d'assimilation à un état d'esprit qui domine la période car, le plus souvent, on se préoccupe peu, parmi les symbolistes, de se situer par rapport aux autres. Pessimisme, impuissance polymorphe, goût de l'artifice et de l'artificiel, cliché de l'artiste, de l'esthète en dandy tourmenté sont considérés comme une pose, et Gide, malgré la distance critique qu'il affiche dans son *Journal*, s'accusera dans *Si le grain ne meurt* d'avoir été un temps la dupe de cette facticité érigée en mode de vie, ce qu'il reproche justement aux décadents :

Depuis que j'avais posé pour Albert [Desmarest] (il venait d'achever mon portrait), je m'occupais beaucoup de mon personnage ; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être : un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce qu'on appelle un poseur⁵².

Si la prose symboliste, comme tous les romans fin-de-siècle, explore volontiers la mentalité décadente, c'est avant tout pour s'en moquer, sans véritable discussion à son sujet. Les charges contre les manifestations trop ostensibles d'un état d'esprit décadent sont plus ou moins nuancées, mais elles forment l'un des centres d'intérêt autour duquel se construisent les récits symbolistes. Dujardin dénonce, à travers le traitement ironique de son personnage, le platonisme et la procrastination qui paralysent Daniel Prince dans son entreprise amoureuse. Daniel Prince laisse passer la vie, tout comme le héros de Gourmont, dans *Sixtine*, qui finit par se « railler jusqu'au sang » [S, 298] et prend acte de son échec dans une dernière mise au

⁵¹ André Gide, *Journal 1887-1925*, juillet 1888, *op. cit.*, p. 24.

point navrant et cruellement auto-ironique qui le condamne « à la grande absence » [S, 308]. L'auteur de *Sixtine* se joue également du pessimisme mal digéré qui envahit la jeunesse et entraîne des conséquences absurdes, en insérant dans son roman un petit épisode intitulé *La Honte d'être heureux*. Quant à Gide, il se moque, discrètement dans *Urien*, puis ouvertement dans *Paludes*, de l'impuissance littéraire et sexuelle qui frappe ses héros. Le désir satisfait de Luc dans *La Tentative amoureuse* et le « merde » de Richard, à la fin de *Paludes*, sonnent comme la sanction de cet état morbide du décadent et un appel à la vie. Dans un autre registre que celui de l'ironie, et plus proche des actes de rupture de Luc ou de Richard, la fuite du narrateur dans *Le Livre de Monelle*, à la dernière page du récit, exprime le renoncement à l'univers de mensonges et d'artifices qui est celui du décadent pour affronter la vie. Ce refus du confinement décadent tend à s'imposer vers la fin du siècle et dépasse le cadre strict des prosateurs du symbolisme. Le narrateur de *Penses-tu réussir !*, que Jean de Tinan dédie à Maurice Barrès, ce qui le rapproche des romanciers psychologues, décrit l'appartement de son ami Raoul de Vallonges en insistant sur le convenu d'un intérieur d'esthète fin-de-siècle et clôt son rapide tour du propriétaire en soulignant que le mode de vie décadent, en 1897, est une nouvelle forme de lieu commun :

Les tables sont encombrées ; il y a des bibliothèques tournantes ; il y a une bibliothèque fermée pour les livres d'amis sur grand papier ; il y a des estampes ; des moulages...des choses assez simples mais que l'on aime...vous voyez cela d'ici⁵³.

Si les réactions antidécadentes⁵⁴ commencent à se faire entendre, il faut cependant préciser qu'une majorité de romanciers continuent de thématiser la décadence et d'apporter leur contribution à l'imaginaire fin-de-siècle. Ainsi, aux côtés de Huysmans qui explore tour à tour le satanisme, le mysticisme aussi bien que les misérables errances domestiques du célibataire, Rachilde, Paul Bonnetain, Catulle Mendès, Jean Lorrain, Georges Eekhoud agrandissent le catalogue des pratiques et perversions sexuelles, tandis que Poictevin et Rodenbach donnent le roman impressionniste de la prostituée, avec *Ludine* et *Bruges-la-Morte*, ou que Valette et Minhar, dans *À l'écart*, creusent l'idée du crime gratuit comme dernière forme de perversion qu'invente un esprit qui s'ennuie. Comment expliquer, au milieu de cet engouement pour un imaginaire déliquescents, la distance affichée par les romanciers proches du symbolisme ?

⁵²André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 235.

⁵³Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, op. cit., p. 1049.

⁵⁴Nous renvoyons pour ce point à l'ouvrage de Pierre Citti, *Contre la décadence*, op. cit.

L'argument chronologique

Une première réponse, souvent brandie par la critique et par les auteurs mêmes, mais pour laquelle nous émettons les plus grandes réserves⁵⁵, avance l'idée d'une progression chronologique entre décadence, qui imposerait son sceau sur les productions des années 1885-1890, et symbolisme, qui s'épanouirait à partir de 1890 et jusque dans les premières années du XXe siècle. Cet argument est défendu par Dujardin lui-même qui, dans ses souvenirs du symbolisme, écrit :

Les décadents furent les précurseurs des symbolistes ; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme [...] ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le symbolisme⁵⁶.

La distance critique des romanciers du symbolisme ne serait, dans cette perspective, que le résultat d'une évolution naturelle de l'espace littéraire.

Un tel jugement s'effondre devant la réalité des productions, puisque des œuvres représentatives du symbolisme sont écrites entre 1885 et 1890-91⁵⁷, alors que l'idée de la décadence continue de prodiguer des sujets de romans jusque dans les dernières années du siècle.

Dujardin précise tout de même que ce rapport chronologique entre les deux mouvements concerne essentiellement, mais non exclusivement, le développement d'un parler décadent, qui s'épure au fil des années, en particulier sous l'influence de l'idéal de précision et de densité sémantique qui s'impose avec Mallarmé :

D'abord, le « parler décadent » proprement dit, celui des années 1885-86-87-88, qui fut une explosion et qui du premier coup alla aux pires audaces ; ensuite, ce qu'on pourrait appeler le « parler symboliste », qui en est la continuation, mais une continuation notablement assagie, et qui comporte les mêmes particularités mais dépouillées des premières outrances⁵⁸.

L'attitude de Dujardin vis-à-vis de son œuvre confirme le choix d'une langue épurée au détriment du foisonnement et des maniérismes décadents. L'auteur des *Lauriers* va filtrer son texte, au gré des éditions, ce que Gide ne fait pas pour ses *Cahiers*, dont il se contente d'écrire, pour l'édition définitive de 1930, un avertissement en forme de préface où il déplore la préciosité qui transparaît tout au long du récit :

⁵⁵Nous rejoignons en cela l'opinion de W. Malinowski, qui refuse d'agréer le jugement de Dujardin, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 10.

⁵⁶« La Revue Wagnérienne », *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936, p. 211.

⁵⁷*Les Lauriers sont coupés*, *Sixtine*, que Gourmont écrit durant l'année 1889, ou encore *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse* qui, s'ils paraissent peu après 1890, occupent déjà l'esprit de Gide depuis plusieurs années.

⁵⁸« La Revue Wagnérienne », *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 55.

Si insupportables que me paraissent aujourd'hui certains alanguissements de phrases, certaines inversions et tout ce que j'appelais plus haut des complaisances, je redonne mon texte sans me permettre d'y rien changer⁵⁹.

Ces deux exemples tendent à accréditer la vision d'un langage décadent qui évoluerait sous l'influence de l'esthétique symboliste. Le cas de *Sixtine* est intéressant : à la charnière entre le décadentisme et le symbolisme, Gourmont y affiche un maniérisme dont les outrances sont pourtant moquées dans le texte même par le biais de pastiches⁶⁰.

Mais ce modèle chronologique, même réduit au domaine de la langue, est loin d'être satisfaisant, car on peut remarquer que, tout comme les thèmes et l'esprit décadents, les tics de langage représentatifs du mouvement subsistent bien au-delà des années 1890, qu'on les retrouve, de manière plus ou moins prononcée, dans des ouvrages comme *Le Livre de Monelle*, *Bruges-la-Morte* ou *Les Chevaux de Diomède*, tous trois ouvertement symbolistes. Au contraire, certaines œuvres, qui ne sont pas directement rattachées à l'esthétique symboliste, affichent une sobriété stylistique qui montre que ces récits ont dépassé le parler décadent. C'est le cas, entre autres, pour les romans de Mirbeau ou pour *L'Écornifleur* de Jules Renard.

La mise en place de bornes chronologiques, procédé discutable en soi, se révèle donc inefficace lorsqu'il s'agit de motiver une spécificité symboliste au sein de la littérature décadente.

La détermination socio-culturelle

La sociologie de la littérature explique, quant à elle, la cohésion symboliste autour du refus de la mentalité décadente par la situation socio-culturelle qui distingue les auteurs et permet aux écrivains proches du symbolisme de poser un regard particulièrement avisé sur le phénomène décadent et le style qui lui est attaché. Se « figurer être », comme le rappelle Pierre Citti à propos de la grande majorité des artistes de la décadence, et vivre sur ce mode figuratif implique, de la part de ces esprits, une maîtrise du contexte historique, social et culturel dans lequel ils évoluent. Or, le rapide bilan sociologique que propose *Le Roman célibataire*, l'un des rares ouvrages de synthèse sur le genre à la fin du siècle, bilan que l'on pourrait compléter par les analyses plus détaillées de Christophe Charle⁶¹, montre à l'évidence que les prosateurs du symbolisme sont les mieux placés pour comprendre les enjeux littéraires de la décadence et avoir à ce sujet une vision critique. Issus de familles dont le statut socio-

⁵⁹André Gide, préface à l'édition définitive de 1930 pour *Les Cahiers d'André Walter*, *op. cit.*

⁶⁰Voir à ce sujet notre chapitre sur Remy de Gourmont.

⁶¹Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman-théâtre-poésie*, Paris, PENS, 1979.

culturel est élevé et qui ont eu le souci de donner à leurs enfants une éducation solide, les symbolistes, à leur entrée en lice, sont donc pourvus d'un patrimoine intellectuel et culturel consistant, grâce auquel ils bénéficient d'une autonomie de pensée qui leur permet de résister, voire de s'affranchir du mythe décadent que Guy Ducrey définit comme le « prêt-à-penser vulgarisé à la fin du XIXe siècle »⁶², et de revendiquer un programme littéraire original. Leur bonne formation leur permet en outre d'obtenir des places intéressantes dans la fonction publique ou de pratiquer, parallèlement à une carrière littéraire en accord avec des principes esthétiques exigeants, des activités où excelle leur esprit critique, comme le journalisme littéraire qu'ils exercent dans des quotidiens ou des revues. Le pôle symboliste de la décadence répond donc à la définition sociologique suivante :

Dotés d'un capital symbolique élevé, ils [les symbolistes] vivent de la fonction publique, du métier de journaliste, quand ce n'est pas de leurs rentes. À l'exception des plus fortunés d'entre eux, ces écrivains séparent, du moins à leurs débuts, la trajectoire d'écrivain de leur carrière professionnelle [...]. Cette configuration explique en bonne partie pourquoi aucun d'entre eux n'est devenu un romancier naturaliste [...] ⁶³.

Au contraire, ceux qui se nomment les « décadents » paraissent, en général, dotés d'un bagage culturel et intellectuel nettement plus léger et proviennent de couches sociales moins favorisées. À côté de leurs œuvres, le plus souvent poétiques, les décadents s'adonnent volontiers à un journalisme pamphlétaire et tapageur, multipliant les articles-manifestes et les déclarations fracassantes sans chercher à dépasser la portée provocatrice de leurs pratiques par une réflexion construite sur l'avenir de l'art.

Cette conception trop sectaire, si elle décrit une tendance globalement recevable en isolant un pôle symboliste sur le critère du statut socio-culturel de ses représentants, néglige cependant de prendre en considération des auteurs qui, bien qu'exploitant les thèmes et le style décadents, font également profession de foi d'un esprit critique ancré en eux par une éducation solide, et l'applique aussi bien dans leur œuvres que dans leurs activités paralittéraires. Nous pouvons ainsi penser à Mirbeau, Louÿs, Lorrain ou Loti.

On peut toutefois relever, avec les auteurs du *Roman célibataire*, une différence capitale entre les symbolistes et les romanciers décadents, différence qui concerne la manière de vivre son art, de traiter des thèmes dans l'air du temps, d'avoir conscience des enjeux esthétiques et de revendiquer sa place dans l'évolution littéraire :

Quoiqu'attentifs à la nature insurrectionnelle de leur texte, les décadents n'ont pas pris le parti de revendiquer positivement la rupture qu'ils ont instaurée dans la forme romanesque. En

⁶²Guy Ducrey, introduction au volume *Romans fin-de-siècle*, op. cit., p. V.

⁶³Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 72.

dehors des œuvres elles-mêmes, derrière les barricades de la fiction, ils n'ont pas proclamé de credo⁶⁴.

À l'opposé, les symbolistes inscrivent en général leurs réflexions sur l'art et le roman dans une pensée à long terme, en choisissant d'exposer leur vision dans des articles substantiels, dans des *Traités* ou des ouvrages de théorie littéraire⁶⁵, et même de faire de ce discours le centre de leurs ouvrages de fiction et de l'intégrer, sous forme réflexive, dans leurs romans. Gustave Kahn, l'un des acteurs du symbolisme, a montré comment cette propension à la théorisation participait consubstantiellement de la poétique symboliste et s'érigait en facteur de reconnaissance, puisque :

Le nouveau poète se devait et devait aux autres [...] de faire de la critique. Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux⁶⁶.

Le regard de la sociologie apporte donc sa caution à l'idée d'un symbolisme intellectuel tourné vers la recherche d'une régénération en art et vers la résolution, à travers et par l'art, des questions existentielles qui dominent la période, en particulier celles d'une identité en souffrance à laquelle la création artistique pourrait remédier. Ainsi, si d'une manière générale toutes les tentatives littéraires de la décadence cherchent à sonder la résistance, la stabilité et l'unité d'un Moi considéré comme unique réalité, et discutent l'idée d'un art capable de combler les lacunes de ce Moi disloqué, les œuvres du symbolisme se distinguent en posant sur ces problèmes un regard critique et une réflexion de fonds, ce dont leurs écrits témoignent.

Hyperconscience symboliste contre sensualisme décadent

Au lendemain du symbolisme, Jacques Rivière écrit à son sujet qu'il a été sans aucun doute un « art d'extrême conscience, l'art des gens qui savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font »⁶⁷. Le pôle symboliste émerge de la nébuleuse décadente à travers cette mise en évidence d'une lucidité et d'une hyperconscience qui distinguent ces écrivains des autres artistes et s'appliquent à tous les domaines. Lucidité en ce qui concerne le langage décadent, qu'illustre Nancy Steffes Blake⁶⁸ en montrant la mise au pilori, à l'intérieur même des œuvres, d'un parler fin-de-siècle dont on moque le maniérisme. Lucidité en ce qui concerne le désenchantement sublime du dandy, que démonte l'ironie des textes. Lucidité

⁶⁴Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 52.

⁶⁵Voir, entre autres, *Le Traité du Narcisse* de Gide, *La Littérature de tout à l'heure*, de Charles Morice, la préface de Marcel Schwob à *Cœur double*, ainsi que l'abondante œuvre critique de Remy de Gourmont.

⁶⁶Gustave Kahn, *Les Origines du symbolisme*, op. cit., p. 3.

⁶⁷Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », op. cit., p. 236.

⁶⁸Nancy Steffes Blake, *Le « Nouveau roman » de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, Thèse citée, op.cit. p. 90 et sqq.

quant au pouvoir et à l'utilisation de la langue, dont Guy Michaud⁶⁹ fait le dénominateur commun d'une attitude intellectuelle symboliste et qui conditionne la forme du dire symboliste, puisque son étude met en relief l'effort de ces écrivains pour « creuser le vers », ou la langue en général, jusqu'à atteindre l'expérience d'extrême conscience à travers l'acte de création littéraire. Le symbolisme s'inscrit bien dans la quête de la nature et du rôle du Moi à travers la littérature, mais fixe l'horizon de ses recherches dans un processus dynamique de création artistique et de révélation progressive du Moi à travers elle, qui doit aboutir à une sorte d'illumination ou de prise de conscience extralucide de la vérité de la conscience, même terrible. C'est, du moins, ce que revendique Teodor de Wyzewa, penseur avisé du mouvement symboliste qui affirme que « seul vit le Moi ; et seule est sa tâche éternelle : créer »⁷⁰. Ce voyage à la découverte du Moi à travers le processus de création s'oppose à l'utilisation décadente de l'art, qui avance des masques et des identités de substitution pour le Moi divisé et le dispense par ces artifices d'un vrai travail de réflexion. Le symbolisme tend, de ce fait, à exacerber le second degré de la pensée, à imposer un mode de vie basé sur la double conscience et à l'intégrer à la poétique de ses œuvres, puisqu'elles-mêmes se dédoublent, comme le rappelle Nancy Steffes-Blake à propos du *Traité du Narcisse* :

Narcisse n'est pas un personnage, mais la métaphore de l'œuvre constamment en train de se dédoubler pour se regarder⁷¹

C'est ce second degré que Dujardin met au centre de l'art symboliste dans sa lettre à Vittorio Pica :

Comme il y a après l'arithmétique l'algèbre, il y a après l'art naturaliste (art de premier degré) un art de second degré, symbolique si vous voulez⁷².

Selon cette formule, le Moi symboliste, unique sujet à explorer, vit et se voit vivre, perpétuellement observateur de lui-même, ce qui l'empêche de s'abandonner à l'insouciance du jouisseur décadent mais qui, et c'est là la foi du symboliste qui le distingue de l'hédoniste décadent, peut permettre à l'artiste de se sauver en observant et en s'appropriant son art.

De cette finalité salvatrice attribuée à l'art, le symbolisme conserve une gravité qui l'isole de la désinvolture décadente, ce qu'Ernest Raynaud relevait dans son étude de la *Mêlée* fin-de-siècle :

Les *décadents* dissemblaient des *symbolistes* en ce sens qu'ils admettaient l'émotion directe, la traduction exacte des phénomènes de la vie au lieu d'en exiger la transposition [...]. Ils

⁶⁹Guy Michaud, *Le Message poétique du symbolisme*, op. cit.

⁷⁰Teodor de Wyzewa, *Nos Maîtres*, Paris, Perrin, 1895, p. 6.

⁷¹Nancy Steffes-Blake, *Le Nouveau roman de 1890*, (Thèse), op. cit., p. 167.

⁷²Édouard Dujardin, Lettre à Vittorio Pica, citée dans le dossier des Lauriers sont coupés, op. cit., p. 126.

mettaient aussi moins de gravité étudiée dans leurs manifestes et ne s'embarrassaient pas de leur donner un tour scientifique, une saveur d'axiome, le piquant d'une formule algébrique⁷³.

C'est encore une fois le critère de l'intellectualité qui sépare les deux courants et dont Gourmont donne l'expression la plus radicale, en profilant des familles littéraires qui se partagent la fin du siècle et se rassemblent derrière des figures emblématiques :

Qui osera choisir entre celui qui ne sait pas ce qu'il fait et celui qui se dédouble et se voit ? Il y a Verlaine, il y a Mallarmé. Il faut obéir à son génie⁷⁴.

Une distinction aussi catégorique est inexacte et relève de l'esprit pamphlétaire de Gourmont. Le plus souvent cohabitent au cœur des œuvres, qu'il s'agisse de poésie ou de prose, les deux manières d'appréhender l'art et la vie. Pourtant, le critère avancé par Gourmont, Raynaud, mais aussi Valéry – « Jamais mouvement plus savant, plus inquiet d'idées, que ce mouvement en tous sens des esprits »⁷⁵ – puis complété par les travaux de Michaud, de Citti⁷⁶ et, plus récemment, par les découvertes de la sociologie de la littérature, montre que le champ littéraire de la fin du siècle se divise, *grosso modo*, en une veine intellectuelle et une veine sensualiste doublée d'un partage des artistes en penseurs de la littérature et en « viveurs »⁷⁷. Cette catégorisation paraît non seulement cohérente, et la plupart du temps confirmée par la trajectoire personnelle des écrivains, mais pertinente dès lors que ce critère justifie également la présence de deux esthétiques concurrentes, celle que pratique les écrivains décadents et celle du symbolisme, dont il faut maintenant expliquer les voies respectives.

La réponse de l'art

Symbolistes et décadents, auxquels nous pourrions ajouter les psychologues, se rejoignent dans l'idée qu'il n'y a plus qu'un sujet à explorer en art : le Moi. Or, si nous avons déjà abordé la différence des romanciers psychologues, nous aimerions maintenant montrer en quoi le traitement symboliste du Moi diffère de celui que proposent les romanciers décadents. Rappelons que le Moi se détourne désormais des déterminismes naturels et cherche à se construire en conformité avec une série de modèles culturels. La culture, universelle et

⁷³Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. 115.

⁷⁴Remy de Gourmont, « Du Style ou de l'écriture » (1899), in *La Culture des Idées*, op. cit., p. 35

⁷⁵Paul Valéry, *Existence du symbolisme*, Maestricht, Stols, 1939, p. 19

⁷⁶Pierre Citti, *La Mésintelligence...*, op. cit., p. 46.

⁷⁷Il est intéressant de relever que de nombreuses fictions symbolistes insistent sur l'opposition antinomique de ces deux attitudes, le sensualiste s'opposant au penseur, avec une connotation morale à ce combat, puisque le viveur s'avilit tandis que le penseur s'élève dans sa chaste rumination. Ainsi, ce duel de l'âme et du corps est-il au centre des premiers ouvrages de Gide, (*Les Cahiers d'André Walter*, *La Tentative amoureuse*, *Paludes*), de

intemporelle, est appréhendée comme le moyen pour l'homme de combler son déficit d'identité et de neutraliser la course folle de la conscience.

Dans cette perspective, partagée à la fin du siècle, décadents et symbolistes mettent en scène deux visions opposées du rôle de l'art dans la construction de la personnalité.

Le collectionneur et le créateur

La littérature décadente propose l'art comme moyen de prolonger la fuite de la conscience, de lui ouvrir un contre-monde dans lequel elle pourra plus aisément se perdre de vue et puiser des identités de substitutions, des masques multiples qui la protègent du vide fondamental dont elle se découvre le siège. L'art est une sorte de lieu protégé pour la conscience et la littérature décadente thématise ce repli dans la culture en faisant des bibliothèques des lieux sacrés, où l'on vit, en transformant les maisons en musées, à l'exemple de la Thébaïde de Des Esseintes ou du château des frères Reutler⁷⁸. Le décadent s'entoure d'objets d'art et en jouit matériellement, « que le substitut soit mimétique, métaphorique ou imaginaire ; qu'il s'agisse de poèmes, de peintures, de locomotives, de bonbons à saveur spéciale (qui remplacent les femmes par une "essence" odorante) ; qu'il s'agisse, dans un comble d'artificialité, de "fleurs naturelles imitant les fleurs fausses" : tout est du ressort de l'art [...] »⁷⁹, souligne Jean Starobinski à propos du héros de Huysmans. Le dandy décadent fait donc de l'art l'excitant d'une vie creusée par l'angoisse du non-être et l'ennui, consommant les chefs-d'œuvre dans un appétit compulsif qui développe inmanquablement, chez lui, la mentalité inquiète du collectionneur. L'art est un instrument au service de son hédonisme et doit conduire à une expérience extrême pour remplacer les plaisirs terrestres émoussés. C'est le cas pour Des Esseintes et les frères Reutler, mais aussi pour le Duc de Fréneuse ou encore pour le personnage de Villiers, qui préfère l'Ève future à son amante véritable. Dans une certaine mesure, c'est en partie le drame des personnages de Dujardin, Gourmont et Gide, ainsi que le rappelle la note préparatoire de Gide pour *Le Voyage d'Urien* :

Gourmont (*Sixtine, Les Chevaux de Diomède*), de Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*), de Maclair (*Le Soleil des morts*), ainsi que du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob.

⁷⁸Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897, repris dans *Romans fin-de-siècle*, op. cit.

⁷⁹Jean Starobinski, « Monsieur Teste face à la douleur », in *Valéry, pour quoi ?*, Paris, les Impressions nouvelles, 1987, p. 96.

Ils demandèrent au roman de remplacer les grands mouvements qu'ils n'avaient point faits ; ils lui demandèrent de satisfaire tant bien que mal le désir vague d'héroïsme que leur imagination gardait et que leur corps ne réalisait point⁸⁰.

Cependant, chez ces derniers, nous avons montré comment une dimension ironique ou auto-ironique dégonflait la baudruche décadente et renvoyait le personnage à son néant. Plus encore que la remise en cause de cet « esthétisme vénéneux »⁸¹, qui recouvre les plaies de la conscience en les infectant davantage, le symbolisme propose une voie de salut par l'art, et la formule ne semble pas galvaudée, tant il est vrai que les symbolistes, si farouchement individualistes, communient pourtant dans une religion de l'art. C'est sur ce point qu'insiste Paul Valéry pour définir le symbolisme. Au-delà de toutes les divergences esthétiques, la foi en l'art rassemble :

Jamais les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie, n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprit la substance d'une vie intérieure qu'on peut bien appeler « mystique », puisqu'il arrivait qu'elle se suffit à elle-même, et qu'elle satisfît et soutînt le cœur de plus d'un, à l'égal d'une croyance définie. Il est certain que cette sorte de foi a donné à quelques-uns et l'aliment constant de leur pensée, et la règle de leur conduite [...]. Je le dis en connaissance de cause : nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence⁸².

L'attitude symboliste réclame un engagement si total de l'artiste qu'il le conduit au sacrifice de son personnage social au profit de l'œuvre⁸³ et l'engage donc, avant tout, à renoncer à l'hédonisme du décadent. Une fois la défroque décadente abandonnée, le symboliste peut donc s'adonner tout entier à l'art. Mais que peut l'art et comment peut-il combler le néant que le Moi découvre dès l'instant où il cherche à saisir la nature de sa conscience ? L'art peut le Grand œuvre, répond Mallarmé, qui confie à Barrès qu'il s'agit là de la seule forme de « rachat »⁸⁴ possible pour l'homme. L'art permettrait en fait d'accéder à l'« absoluité »⁸⁵ de l'être humain et de justifier son existence, puisque la création poétique est, pour Mallarmé, la « seule création humaine possible »⁸⁶. Dans la perspective symboliste, l'homme justifie son existence par la création et cette pensée s'oppose radicalement à l'usage de l'art pour le décadent. Il ne s'agit plus de s'entourer d'œuvres, de s'en servir comme bouclier contre le néant, de s'en nourrir pour se donner l'illusion d'une vie dépassant les contingences matérielles, mais d'en devenir le principe actif et de découvrir sa réalité, son

⁸⁰ André Gide, *Journal 1887-1925*, op. cit., p. 169.

⁸¹ Nous empruntons cette formule à W. Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., p. 10.

⁸² Paul Valéry, *Existence du symbolisme*, op. cit., pp. 22-23.

⁸³ C'est ce qu'André Gide proclame dans sa note du *Traité du Narcisse* et que nous développerons dans le chapitre consacré à cet auteur.

⁸⁴ « Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art [...] », écrit Mallarmé à Barrès dans une *Lettre* du 10 septembre 1885, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 786.

⁸⁵ Nous empruntons ce terme à Éric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 31.

irréductibilité et, donc, son extrême particularité à travers l'effort créateur. Cette ambition de pénétrer le secret de la conscience individuelle par la création artistique s'impose de manière d'autant plus impérieuse que le sentiment général de saturation a conduit les écrivains à se réfugier dans l'analyse du Moi, dernier sujet encore explorable et, à la limite, défendable : « La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel »⁸⁷, affirme Remy de Gourmont. Dans la logique symboliste, qui consiste à faire de l'art la voie du salut pour le Moi, c'est naturellement le Moi qui devient le sujet de l'œuvre en cours. Le poème, le roman ou le conte symbolistes n'ont donc pas d'autre alibi que d'exprimer le parcours de la conscience à la recherche de son être propre et, dans le cas du roman, cette restriction détermine la forme spécifique du récit :

Pour restituer une complète vie littéraire, l'artiste devra d'abord borner son effort à la création d'un seul personnage. Lorsqu'il y a deux rôles dans un roman, l'artiste doit, alternativement, les vivre l'un et l'autre : c'est une nécessité, pour lui, de modifier sans cesse ses visions. Une difficulté en résulte à concevoir réelles ces vies qui paraissent, s'effacent, reparaissent. Le romancier dressera une seule âme, qu'il animera pleinement : par elle seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions : le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise, dont il vivra la vie⁸⁸.

Le roman cérébral du symbolisme, en accord avec l'extrême conscience qui distingue le mouvement issu de Mallarmé, fait de l'analyse du Moi le centre d'un récit qui évacue toute autre problématique. C'est ce qu'annonçait Paul Adam en 1886 déjà comme finalité de l'œuvre symboliste :

Donc, pousser l'analyse du *moi* à l'extrême, faire concorder la multiplicité et l'entrelacement des rythmes avec la mesure de l'Idée [...] chercher à sortir de la banalité des moules reçus⁸⁹.

Paul Adam met ici en relief une seconde caractéristique du symbolisme. Par-delà l'hyperconscience de l'artiste appliquée à la question du Moi, qui distingue le symbolisme de la littérature décadente mais qui, somme toute, ne permet pas de le singulariser par rapport au roman psychologique à la Bourget ou à celui d'analyse, qui court depuis *La Princesse de Clèves* jusqu'au *Louis Lambert* de Balzac, le programme spécifique du symbolisme associe la saisie intellectuelle du Moi à son expression artistique. C'est le rythme de la phrase ou du vers qui doit restituer l'Idée et qui doit faire comprendre le Moi. Le Moi ne fait donc plus seulement, dans le roman symboliste, l'objet d'un exposé ou d'une introspection

⁸⁶Stéphane Mallarmé, cité dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 105.

⁸⁷Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques*, op. cit., pp.12-13.

⁸⁸Teodor de Wyzewa, « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, juin 1886, op. cit., p. 170.

⁸⁹Paul Adam, « Le Symbolisme », op. cit., p. 401.

traditionnelle, mais sa structure mentale, avec ses affirmations, ses hésitations, ses exaltations, ses replis sur soi est avant tout exprimée par la composition de l'œuvre et le style de l'écriture, ambition qui se situe à l'horizon des rêves d'André Walter :

Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées – car elles ont aussi leurs allitérations mystérieuses.
Que le rythme de phrases ne soit point extérieur et postiche par la succession seule des paroles sonores, mais qu'il ondule, selon la courbe des pensées cadencées, par une corrélation subtile [CPAW, 93].

La participation active du style et de la poétique de l'œuvre au sens du texte tend à rejoindre le jugement d'un critique comme Fernand Divoire qui, au début des années vingt, donnait du symbolisme la définition suivante :

Nous pourrions presque dire que le symbolisme a été, en grande partie...une question de style⁹⁰.

Dans la perspective d'un Moi qui se découvre dans l'acte créateur et dont la structure mentale se révèle autant, si ce n'est plus, à travers la forme de l'œuvre qu'à travers son propos, il est naturel que le symbolisme revendique une théorie du style et, plus généralement, du langage, et qu'il en fasse l'un des éléments déterminants de sa spécificité. Sur ce point encore, le symbolisme affronte la pensée dominante, qui tend à instaurer une équivalence entre style décadent, société en décomposition et perte de l'unité du Moi.

Contre la théorie du style décadent

Dès 1881, nous avons vu que Bourget proposait une « théorie de la décadence »⁹¹ à partir de l'observation du style baudelairien, reprise deux ans plus tard dans les *Essais de psychologie contemporaine*. Ce sont les *Essais*, largement diffusés et lus, qui lancent l'idée d'une association entre le style décadent et une société dont le principe de solidarité est défait par l'individualisme. Le critique souligne la notion d'entropie qui caractérise le style décadent en utilisant, pour sa définition, une métaphore empruntée aux sciences naturelles : il fait appel à l'image de la décomposition des corps quand la circulation vitale est entravée et que les membres ne sont plus irrigués. Ainsi, l'unité du livre sous l'emprise du style décadent est menacée, comme l'unité de la société quand l'individualisme la gangrène. On assiste finalement à la décomposition du langage dont l'unité primordiale devient le mot.

⁹⁰F. Divoire, *Le Symbolisme*, dans les *Causeries françaises*, 1^{er} août 1924, p. 103.

⁹¹D'autres avant lui avaient abordé la question de la relation entre littérature et décadence, mais sans chercher à exposer de manière explicite le lien entre les sociétés déclinantes et la dégénérescence du tissu linguistique. On peut penser notamment à la notice de présentation des *Fleurs du Mal* par Gautier ou à quelques réflexions émises par Baudelaire et Verlaine. Sur ce point, voir l'article « Décadence *ad libitum* », in *Lettres actuelles*, N° spécial *La Décadence. Entre héroïsme et dérision*, Saint-Pierre-Du-Mont, Janv.-Févr. 1995, pp. 60-63, dans lequel

Bourget n'est pas le concepteur d'une telle formule⁹², mais il en est toutefois le principal relais pour la fin du siècle que d'autres, comme Brunetière, se chargeront d'appliquer aux artistes symbolistes et décadents. Rappelons que Brunetière lance dès 1888 la formule de l'œuvre « symbolo-décadente », en précisant qu'elle est le fruit d'artistes « hypnotisés dans la contemplation des vocables, ou même des lettres, [ayant] perdu le sens de la phrase [...] et à plus forte raison des ensembles »⁹³. Le roman « symbolo-décadent » est donc assimilé à un texte décousu, émietté qui souligne bien la perte de repères forts et le relativisme d'une conception idéaliste du monde.

Si la réaction symboliste n'est pas concertée, il existe cependant un nombre suffisant de témoignages qui nous permettent de reconstituer un front de résistance à la théorie du style décadent et un programme esthétique minimal regroupant les romanciers du symbolisme. L'idée essentielle d'une traduction du Moi à travers le style implique une attention toute particulière à la composition de l'œuvre et à son style, ce que rappelle Gide dans son *Journal* :

En étudiant la question de la raison d'être de l'œuvre d'art, on arrive à trouver que cette raison suffisante, ce symbole de l'œuvre, c'est sa composition⁹⁴.

Gide, Schwob, Dujardin donneront, chacun selon leur sensibilité, la formule de cette composition symbolique de l'œuvre. Dujardin revendique pour le langage la complexité symphonique, où les voix s'appellent et réclament leur contrepoint, ce qui donnera la force à l'ensemble sans appauvrir la richesse de la broderie interne du texte. Gide fait appel aux mathématiques⁹⁵ en proclamant sa volonté de donner au roman la puissance de démonstration d'un « théorème » [*CPAW*, 92], puis à la musique, autre façon d'établir entre les parties du texte des rapports précis et concertés. Dans cette perspective, le langage ne peut être conçu autrement que comme un système ou un mécanisme complexe qui exige la synergie des

Mireille Ruppli retrace les étapes d'une prise de conscience par les artistes du phénomène artistique de la décadence.

⁹²Dans son article, « Style de décadence », J. Kamerbeek retrace l'ascendance de la formule de Bourget et cite notamment les influences possibles de Nisard, Hello et Barbey d'Aurevilly, in *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1965, n° 2, pp. 268-286.

⁹³Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et décadents », *op. cit.*, p. 14.

⁹⁴André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, p. 258. Ces propos sont insérés dans le journal de l'année 1896.

⁹⁵Le modèle mathématique de l'œuvre deviendra d'ailleurs l'une des cibles des ironistes de tous bords, y compris symbolistes, qui, comme Jules Renard ou Jean de Tinan, raillent la prétention à vouloir faire une véritable « table de logarithmes pour les littérateurs », Jules Renard à propos de Valéry, *Journal 1887-1910*, 28 janvier 1897, *op. cit.*, p. 306. Tinan, toujours à propos de Valéry, écrit dans un texte humoristique qu'il donne au *Centaure* : « M. P.V. (dont nous respecterons l'anonymat) multipliera par (Edgar Poe) le quotient Mallarmé-Rimbaud, il prendra la dérivée de la fonction littéraire ainsi obtenue, intégrera, prendra de nouveau la dérivée, intégrera de nouveau... et affectera de l'exposant zéro les différents facteurs de l'expression obtenue : ce qui donnera beaucoup d'unité au volume (dont nous respecterons l'anonymat). [...] Une publication qui est appelée à faire grand bruit dans le monde des bibliophiles idéalistes ! », cité par Jean-Paul Goujon, *L'Amitié de Pierre Louÿs et de Jean de Tinan*, Paris, À L'Écart, 1983, p. 36.

différents éléments le composant, ce qui signifie que chaque partie, chaque mot, doit apporter sa contribution et prendre place dans la démonstration globale.

Quant à Schwob, s'il accompagne Bourget dans l'idée que la langue est un organisme vivant et qu'il existe une relation certaine entre l'état de la langue et celui du corps social, comme en témoignent ses études sur l'argot⁹⁶, il réagit cependant en linguiste et non en psychologue, en développant une « conception stylistique de la psychologie »⁹⁷ sociale et individuelle, ce qui lui fait écrire, dans sa préface au *Roi au masque d'or* :

Ainsi que dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur, nous nous sommes graduellement différenciés en une série de moi de valeur bien relative⁹⁸.

La tendance est ici inversée et, selon la conception symboliste du primat de l'art sur la vie, c'est la crise de la représentation qui induit une crise sociale et individuelle. À ce renversement de perspectives, Schwob ajoute la nécessaire évolution de l'œuvre personnelle vers une forme plus « vaste et totalisante », « en vertu du système pendulaire »⁹⁹ qui domine sa conception de l'art et explique que la littérature se développe selon un mouvement de balancier, allant de la représentation de l'univers individuel à celui de la masse, ou du sentiment intime de terreur à la compassion qu'exprime la pitié. Dans chaque œuvre cohabitent donc, pour Schwob, l'infiniment personnel et le collectif. C'est en regard de cette association fondamentale que le caractère subjectif de la langue ne se confond pas, chez lui, comme chez les autres symbolistes, avec une force anarchique et dissolvante qui menacerait l'homogénéité de l'œuvre.

Si Schwob accepte l'idée d'une communion directe entre langage et société, comme tendait à l'illustrer Bourget pour le parler décadent, émiétté, l'auteur de *Cœur double* en déduit un art radicalement opposé au style de décadent, un art sobre, tout en concision, rappelant le théorème de Gide et qui emprunte sa caution à un autre psychologue, Théodule Ribot :

Retournons, si vous le voulez, aux lignes de Ribot sur la volonté. Suivant lui, la faculté de vouloir se manifeste de deux manières ; c'est une porte ouverte au courant des désirs, qui, instinctivement, cherchent une issue, mais c'est aussi une faculté d'inhibition qui repousse ce fleuve tumultueux, le règle ou le détourne. Il y a des esprits et aussi des époques de l'existence où le caractère instinctif de la volonté est prédominant ; à d'autres époques, et chez d'autres esprits, le côté régulateur de la volonté ou la faculté d'inhibition prend le dessus [...]. Nous

⁹⁶Voir à ce sujet son « Étude sur l'argot français », in *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob. Mélanges d'histoire littéraire et de linguistique*, Paris, F. Bernouard, 1928,

⁹⁷Joëlle de Sermet, « Les Aventures romanesques de Marcel Schwob », in *Modernités* 12, 1998, p. 48.

⁹⁸Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorf, 1892 ; Toulouse, éd. Ombres, 1991, p. 8.

⁹⁹Joëlle de Sermet, « Les Aventures romanesques de Marcel Schwob », *op. cit.*, p. 48.

sommes maintenant dans une période de recueillement et non de désirs et l'art, au lieu d'être désordonné et individuel, sera symétrique et réalisera des types¹⁰⁰.

Pour atteindre l'objectif d'un art concerté et géométrique, la construction du récit doit, selon Marcel Schwob, imposer une ligne « sévère », nette et claire à l'intrigue, qui doit « se préciser[...] dans les parties, avec la langue »¹⁰¹. Précision de la langue, qui contribue à ordonner la phrase, les parties et l'ensemble du récit : à l'opposé du corps désagréé qui illustre le parler décadent, Schwob donne l'image d'un langage composé et organisé comme un corps vivant et dont chaque partie doit assurer le fonctionnement du tout. Il reprend ainsi l'héritage de l'un de ses maîtres, E. A. Poe, écrivain admiré des symbolistes¹⁰², qui revendiquait ce principe de solidarité du mot dans la phrase, de la phrase dans le texte et de chacun de ces éléments dans un agencement programmé qui pouvait assurer l'unité du « dénouement » :

No word should be then written which does not tend or form a part of a sentence which tends to the development of the « dénouement », or to the strenghtening of the effect¹⁰³.

Il faut cependant préciser un point capital à la compréhension de ce que signifie pour les symbolistes une œuvre composée. Il serait faux d'accorder à ce postulat une autre finalité qu'esthétique, ce qui veut dire que l'œuvre symboliste n'a pas pour ambition de refléter un monde ordonné, simplifié, à la conception épurée, mais de donner accès, de la manière la plus transparente possible, à l'idée que le Moi se fait de ce monde, même s'il s'agit d'une idée fragmentée, instable et chaotique. Dans ce cas, l'œuvre est « savamment ordonnée », même si l'objectif de l'écriture est la représentation d'un « désordre »¹⁰⁴, à travers le bouillonnement des pensées, ce qu'explicite la déclaration de Gide à son ami Pierre Louÿs à propos de ses *Cahiers d'André Walter* :

Et sache que ma forme est extrêmement savante, car elle vise non point à la perfection, mais (et c'est un tout jeune type qui parle) à donner l'illusion d'une chose qui devra être parfaite, mais

¹⁰⁰ Marcel Schwob, propos rapportés par W. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, op. cit., p. 237.

¹⁰¹ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 25.

¹⁰² De manière générale, les romanciers du symbolisme voient en Poe un maître incontesté de l'art d'écrire et se rallient à sa vision hyperconsciente de l'œuvre à faire. Paul Valéry, dans une conférence de 1922 à propos de Poe, affirme : « Je crois qu'à la base de tout il [Poe] place ce qu'il appelle "la conscience des opérations de l'esprit". [...] La pensée consciente et la conscience de la pensée consciente sont pour lui des points centraux [...] », propos cités dans James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Julliard, 1989, p. 91, référence à laquelle nous renvoyons pour une étude plus détaillée de l'influence de Poe sur les symbolistes.

¹⁰³ « Aucun mot ne devrait être alors écrit qui ne prenne place dans une phrase contribuant au développement du dénouement ou au renforcement de l'effet », Cité dans Goddard Wesley, *Marcel Schwob (1867-1905), conteur et critique littéraire*, Paris, 1950, B.U. Sorbonne, Thèse sur Microfiches, cote 2415, p. 335.

¹⁰⁴ Jean Moréas souligne dans son « Manifeste » la dialectique symboliste de l'ordre et du désordre : « *Le Rythme* : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illuscrescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses... ».

est encore fluide et sans beaucoup de contours – tu comprends, « sans beaucoup de contours », c'est cela¹⁰⁵.

Pierre Citti reprend à juste titre la notion de « fluidité » pour en faire l'un des termes de l'équation en apparence paradoxale de l'œuvre symboliste, qui se fixe comme objectif de « former dans l'extrême fluidité l'extrême concrétion » et oscille sans cesse entre « l'extrême relâchement et l'extrême tension »¹⁰⁶. Le théorème qu'André Walter avance comme symbole de la composition de l'œuvre illustre ces propos et dote l'écriture d'une portée démonstrative qui n'influence en rien la nature de ce qui est démontré, vérité toute relative et vacillante d'un Moi se découvrant par fragments. Gide accentuera le caractère mobile de ce qui est représenté en remplaçant le théorème comme symbole de l'œuvre par le cristal qui, dans *Le Traité du Narcisse*, renvoie une vision à la fois précise, transparente et supérieure de la réalité, mais qui inclut sa relativité en faisant miroiter toutes les facettes qu'elle comporte, exhibant les entrelacs de perspectives qui mettent à mal la représentation d'une réalité univoque. Le roman symboliste, à travers l'extrême conscience qui le caractérise, se présente donc comme un art rigoureusement organisé et contredit en cela l'idée décadente d'une pensée individuelle incapable de s'inscrire dans une réflexion globale sur l'art et son rapport au monde.

Cependant, la pensée d'une œuvre composée et hiérarchisée participe plus, chez les romanciers symbolistes de 1890, de l'intuition artistique que d'une réflexion critique sur l'histoire de la littérature. Hormis Schwob, qui pose sur la question son regard d'historien de la langue, les autres pressentent ce besoin d'ordre et de rigueur sans le rattacher à une évolution des genres et du style. Gide ne complètera son raisonnement que plus de cinquante ans après les *Cahiers d'André Walter*, en soulignant que son désir d'ordre et de hiérarchie pour la langue révélait déjà son penchant naturel pour une forme de pureté classique :

La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire), mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre¹⁰⁷.

L'idée d'un classicisme du style à l'origine de la rigueur du langage symboliste peut paraître contradictoire, puisque le mouvement se détourne justement de la raison et privilégie

¹⁰⁵ André Gide, Pierre Louÿs, Paul Vaéry, *Correspondance à trois voix*, lettre à Pierre Louÿs du jeudi, 3 juillet 1890, *op. cit.*, p. 222. Gide est ici tributaire d'une traduction incorrecte de la phrase de Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*. Il reprendra cette citation, toujours incorrecte, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue française, 1926 ; repris dans *Romans, récits, soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958. Édouard parle du roman et dit : « Il n'a jamais connu, le roman, cette “ formidable érosion des contours ” », p. 1080.

¹⁰⁶ Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ André Gide, « Réponse à une enquête sur le Romantisme et le Classicisme », 1920, in *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1999, p. 279.

sur un plan esthétique, le rêve, le mystère et la suggestion, tandis qu'il revendique, sur un plan philosophique cette fois, la totale indépendance de l'individu par rapport à tout système moral et social. Pourtant, c'est Racine et la tragédie antique que l'on retrouve au cœur de la pensée poétique de Schwob ou de Dujardin. Ce dernier dédie son roman au maître du classicisme, tandis que Schwob, dans sa mise au point sur le roman contemporain, affirme que celui de 1890 doit s'inspirer de la structure de la tragédie antique. À nouveau, on se rend compte à travers les explications de Schwob que la découverte de la nature divisée et mouvante du Moi, qui caractérise la fin du siècle, n'entraîne pas celle de l'écriture qui, au contraire, doit rester un moyen de pallier cette dislocation en conciliant les différentes facettes de la personnalité pour rétablir un équilibre psychologique. Ainsi, loin d'une contradiction, il semble plus juste de parler d'une dialectique qui unit le souci de perfection classique au subjectivisme symboliste, ce dont Schwob expose la théorie.

L'idéal du roman symboliste que l'auteur défend¹⁰⁸, symétrique et ordonné, est donc avant tout conçu à la manière d'une tragédie et se fixe un objectif cathartique, en concentrant sa narration sur le « point extrême de l'émotion » que Schwob appelle « crise » ou « aventure »¹⁰⁹. Cette dernière est aménagée dans le récit par la présentation concertée d'un état tragique, « exposé symétriquement, avec une mise en place rigoureuse et définie du sujet et de la forme. D'un côté ceci ; de l'autre cela »¹¹⁰. C'est à ce souci de symétrie que répond d'ailleurs le titre de son premier recueil de contes : *Cœur double*, tandis que l'on peut associer à cette conception géométrique de l'œuvre la déclaration du narrateur de *Sixtine*, qui insiste sur la logique rigoureuse que réclame la prose.

Bien que participant au bain culturel de la décadence, une poignée d'écrivains comme Schwob, Gide, Gourmont, Dujardin, auxquels nous pourrions ajouter Renard, Valéry et Rodenbach, ne cessent donc d'opposer au style décadent la foi symboliste en une œuvre précise et organisée pour exprimer la réalité du Moi, quelle qu'elle soit. Ce qui peut donc singulariser le symbolisme parmi les productions de la décadence est une foi dans le langage et dans l'art que les symbolistes cultivent et opposent au désenchantement des décadents.

¹⁰⁸ Il s'agit bien ici d'un idéal, qui ne sera que partiellement réalisé et que l'on retrouve chez d'autres romanciers du symbolisme comme Gide, Gourmont, Dujardin ainsi, bien entendu, que chez Mallarmé, idéal qui peu à peu va servir de contrepoint à un renouvellement de l'écriture du roman symboliste. En effet, le roman symboliste, devant l'impossibilité de réaliser l'utopie d'une œuvre entièrement concertée, *a priori* et composée à la manière d'un poème, va transférer son centre de gravité sur les écarts que l'écriture accuse face à cette norme et, loin de les interpréter à la manière de Bourget comme le signe d'une société en déliquescence et d'un individu détaché de ses racines sociales, va faire de cette écriture le symbole d'une nouvelle réalité du sujet, dans laquelle les intermittences de l'écriture n'illustrent plus un Moi à la dérive, mais un Moi travaillé par une grande force souterraine qui est celle de l'inconscient, et dont la littérature ne fait que commencer l'exploration.

¹⁰⁹ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 25.

Si la finalité de l'esthétique symboliste diffère de celle de la décadence, il reste néanmoins que les deux mouvements se retrouvent dans un certain usage de la langue. Les romans symbolistes, on l'a dit, partagent quelques maniérismes typiques de la littérature fin-de-siècle, que Bourget présente comme le résultat du subjectivisme ambiant. Le danger, note Bourget, est celui de l'hermétisme et de la stérilité :

Ces littératures [...] n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir¹¹¹.

Sans prétendre minimiser la tendance aux afféteries qui parcourent les romans symbolistes et pour l'étude de laquelle nous renvoyons à l'ouvrage de Nancy Steffes Blake¹¹², il faut cependant signaler que les écrivains du roman autocritique du symbolisme ne semblent pas en être dupes, à l'exemple d'André Gide qui écrit, à propos de son premier roman, à son ami et confident Pierre Louÿs :

Par exemple, c'est mon style ! Ah ! mon cher ! quel style ! quel nombre ! quelle orthographe ! C'est ruisselant de néologismes, abrusément synthétique, désopilant d'anacoluthes, ourdi de crases, des pied-de-nez à la syntaxe toutes les deux lignes. Personne ne comprendra ! C'est épataant !!!¹¹³.

Quand on ne se gausse pas des abus auxquels ce maniérisme a pu donner lieu, on tente dans les rangs symbolistes d'inclure cette utilisation du langage dans une théorie plus générale du style.

Nancy Steffes Blake formule une loi capable de départager les styles décadents et symbolistes, et s'appuie pour le faire sur les réflexions de Remy de Gourmont, l'un des styliciens les plus avertis du symbolisme. « Dans son *Esthétique de la langue française*, commente-t-elle, Remy de Gourmont précise quelques-uns des principes qui ont gouverné le choix du vocabulaire symboliste. D'abord, on trouve la constatation, qui n'aurait point choqué Saussure, que le sens d'un mot est déterminé par sa fonction et non par son étymologie. Le mot est signe et non une définition »¹¹⁴ :

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹² Nancy Steffes Blake : *Le Nouveau roman de 1890*, (Thèse), *op. cit.*, pp. 67-90 et passim. Nous n'entrons pas dans l'analyse détaillée de ces maniérismes stylistiques, car ceux-ci ne nous semblent pas la particularité la plus significative de ce qu'a pu être le roman symboliste et du rôle qu'il a pu jouer dans l'évolution littéraire.

¹¹³ André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, lettre d'André Gide à Pierre Louÿs du 10, 17 ou 24 juin 1890, *op. cit.*, p. 197.

¹¹⁴ Nancy Blake, « Le "Nouveau Roman" de 1890: Barrès, Dujardin, Gide et Gourmont », in *Agencer un univers nouveau. L'Avant-siècle, 2. Les temps de la genèse, 1870-1914*, textes réunis par Louis Forestier, Paris, Minard, 1976, p. 52. Voir à ce sujet, Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* (1899), Paris, Ivrea, 1995, pp. 19-24.

On a fort bien dit que le nom n'a pas pour fonction de définir la chose, mais seulement d'en éveiller l'image¹¹⁵.

Cette conception du langage, à laquelle Schwob, qui fut l'élève de Saussure, se rallie immanquablement, et qu'il illustre à la fois par ses découvertes sur les lois intrinsèques de l'argot et par le « pansémiotisme »¹¹⁶ qui gouverne sa préface au *Roi au masque d'or*, inscrit la pratique symboliste de la déformation dans une conception évolutive de la langue, qui n'est plus constituée « par ses racines, mais par ses flexions »¹¹⁷. La déformation, bien loin de représenter le dernier avatar esthétique d'une société mourant sous le poids de son individualisme, devient l'un des principes clef du développement de la langue et un indice indéniable de sa vitalité. Pour illustrer cette remarque de fond, Nancy Blake isole l'une des pratiques langagières communes des symbolo-décadents et montre son interprétation symboliste :

On a déjà remarqué [...] que les auteurs symbolistes ont utilisé un grand nombre de noms en –*ance*, à un point tel que ces noms sont devenus une marque de leur style ; pour ces écrivains, c'étaient des archaïsmes qui avaient le charme désuet du passé. Gourmont confirme cependant (et c'est peut-être ici que l'on marque une différence entre les Décadents et les Symbolistes) qu'avant de parler d'archaïsme ou de néologisme, il faut s'entendre sur la valeur de la déformation. Ce que l'on appelle en général « déformation » n'est, d'après ce théoricien symboliste, ni plus ni moins qu'une des formes de la création¹¹⁸.

Tous les romanciers du symbolisme n'ont pas développé aussi clairement que Schwob ou Gourmont leur conviction d'une langue vivante qui s'accorde aux milieux dans lesquels elle évolue, mais tous investissent le langage et la littérature du pouvoir orphique que leur accordait Mallarmé. Il ne peut être question, dans cette perspective, d'admettre une gratuité des déformations du langage et d'agréer le jugement d'un parler dont les arabesques et les raffinements reflètent une langue et une civilisation arrivées au point élevé où elles basculent dans le déclin. Les expérimentations syntaxiques et lexicales du symbolisme prennent place dans un projet constructif qui consiste à investir le mot, la phrase et le texte, dans sa composition, d'un sens qui était auparavant fixé *a priori* et garanti par des cautions désormais caduques. Chaque déformation est donc porteuse de sens et contribue à exprimer la représentation du monde propre à chaque auteur.

¹¹⁵Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, op. cit., pp. 19-20.

¹¹⁶Nous empruntons cette formule à Christian Berg, « Signes de signes : Marcel Schwob et le rapport mystérieux des signes », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 113.

¹¹⁷Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, op. cit., p. 93.

¹¹⁸Nancy Blake, « Le “ Nouveau Roman ” de 1890 » (art.), op. cit., p. 52.

La brève confrontation entre symbolisme et littérature décadente permet de repérer, à l'aide de critères choisis, deux projets distincts pour répondre à une problématique unique qui est celle du Moi fin-de-siècle. Tous deux proposent de répondre par l'art au sentiment de perte d'unité du Moi. L'art est appréhendé comme le moyen d'édifier sa personnalité. Cette mission qu'on lui attribue implique une palette de thèmes et de procédés d'écriture que partagent les symbolistes et les décadents et qui, souvent, cohabitent au cœur de la même œuvre. Pourtant, les chemins divergent dès lors que l'on pose la question de l'utilisation de l'art dans ce processus de découverte du Moi.

Par-delà ce fonds commun, la singularité symboliste se manifeste en effet à travers une propension particulièrement aiguë à l'intellectualisme et à l'hyperconscience qui caractérise les auteurs et les personnages mis en scène. Le plus souvent artistes, les héros symbolistes entament une réflexion sur l'art en général et sur l'écriture dans les cas qui nous occupent. Cette dernière cherche à restituer au Moi l'unité que le relativisme lui a ôtée, en assurant une vision du monde stable et cohérente. Elle devient le centre d'un texte qui prend ainsi la forme d'une œuvre réflexive. Ainsi, le roman symboliste de l'« extrême conscience » est-il toujours métaroman, à quelque degré que ce soit, et il explore les possibilités de l'écriture de réaliser cette synthèse du Moi et du monde. Son esthétique est fondée sur le refus de la théorie d'un style décadent et le souci de déléguer à l'écriture, à ses déformations et à son apparente désorganisation, le sens de l'œuvre.

Chapitre IV : Dépasser les contradictions

Nous avons indiqué que deux difficultés majeures grèvent le concept de roman symboliste : d'une part, la contradiction théorique concernant l'idéal d'un roman-poème, dès l'instant où poésie et roman sont conçus comme des modes de langage antinomiques ; d'autre part, l'assimilation du symbolisme à la poésie, qui impose comme horizon au roman symboliste l'utopie du « roman de l'être ».

Pourtant, il faut répéter qu'en dépit de ces deux obstacles, les écrivains réfléchissent activement aux possibilités de régénération du genre et que les romans symbolistes publiés présentent une écriture manifestement trop riche et originale pour se laisser enfermer dans l'une ou l'autre catégorie de substitution. Il est donc nécessaire de rouvrir le dossier du roman symboliste et, dans une première étape, de tenter le dépassement des contradictions qui mettent en cause son existence.

Jean-Marie Schaeffer, dans sa réflexion sur les genres littéraires, éclaire le raisonnement qui conduit le roman symboliste à l'impasse. Pour lui, le centre névralgique du concept demeure la postulation d'une « extériorité générique définie soit comme description théorique, soit comme discours normatif (et à la limite comme un ensemble de normes psychologiquement intériorisées) »¹. Or, cette description théorique et *a priori* du genre, ainsi que le postulat de conformité de la fiction au genre qui en découle, règle encore, au-delà de la diversité des poétiques émises, les relations entre le roman et son modèle théorique. Cette perspective demeure tributaire de la conception aristotélicienne de la poétique, qui définit un certain nombre de conventions encore d'actualité. Les maux dont on accuse le roman symboliste procèdent de cette conception conventionnelle des genres, à bien des égards justifiée, dont lecteurs et critiques peinent à se dégager. Car si le roman symboliste s'accorde au principe de fiction – « ce qui fait l'essence même du “ poème ”, c'est d'être une imitation d'action et non un certain usage formel du discours » – et d'actualité – « dans le système de la représentation se réfléchissent [...] des situations sociales » – les principes de généricité² – « la fiction doit être conforme à un genre, lui-même défini par la nature de ce qui est

¹Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986, p. 185.

²Nous empruntons ce terme à Jean-Marie Schaeffer qui, dans sa mise au point sur les relations du texte au genre, montre que la généricité, que l'on retrouve chez Genette sous le terme d'« architextualité », est avant tout une

représenté » – et de convenance – « il doit y avoir appropriation du discours et de l'action au genre défini, convenance naturelle, historique, morale, conventionnelle »³ – sont loin d'être respectés dans ces récits hybrides et détonants, qui confondent dans une même écriture lyrisme et auto-dérision, analyse de l'âme et préoccupations domestiques. Par ces pratiques, le roman symboliste court-circuite l'unité de ton et l'homogénéité recherchée dans tout genre. Il conteste également le principe de généricité, ou de conformité de l'écriture au genre.

À l'anticonformisme érigé en dogme s'ajoute l'absence d'un accord naturel entre le goût d'une métaphysique symboliste et le matérialisme dont le roman s'est fait le véhicule dès 1850, ce qui empêche, de manière décisive, l'adéquation du roman symboliste à une extériorité générique définie à travers les principes de convenance et de conformité au modèle rhétorique.

Une première riposte à cette conception d'un cadre générique défini selon des conventions théoriques et *a priori* est lancée par les auteurs de l'étude sur le *Roman célibataire*⁴. Ceux-ci reconnaissent le problème d'adéquation qu'induisent les principes de conformité et de convenance dans le cas de romans fin-de-siècle, et plus particulièrement dans celui des récits symbolistes qui s'amusent de l'hybridité et de la dissonance. Avec Jean-Marie Schaeffer, et pour parer à cet obstacle, ils proposent le renversement pur et simple du principe de conformité au genre :

Alors que le genre n'est jamais qu'une «classification rétrospective», la généricité constitue une fonction textuelle. Il convient d'inverser la perspective habituelle : plutôt que de poser une norme apte à rassembler des textes, nous proposons avec Schaeffer⁵ d'aller du texte au genre, c'est-à-dire de dégager un certain nombre de ressemblances textuelles – thématiques et stylistiques – qui se trouvent réinvesties dans le corpus⁶.

Refusée en tant que code extérieur et *a priori* du texte, la généricité est réinterprétée comme fonction textuelle intrinsèquement liée à l'écriture, ce qui permet la mise en cause de la définition du roman comme « extériorité générique » et offre aux récits du symbolisme un cadre assez souple pour qu'ils trouvent leur place dans le système rhétorique.

Cette première réponse, quoique intéressante, ne rend pourtant pas compte du caractère dynamique et évolutif de l'écriture symboliste. Malgré les accommodements du principe de

relation textuelle au genre, conçu comme « l'inventaire des relations textuelles possibles », et à partir de laquelle l'idée de genre évolue, « Du texte au genre », *op. cit.*, p. 204.

³Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 8. C'est à Jacques Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, que Jenny se réfère quand il expose ces principes.

⁴Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, *op. cit.*

⁵Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *op. cit.*, p. 199.

⁶Jean-Pierre Bertrand et alii., *Le Roman célibataire*, *op. cit.*, p. 38.

conformité, cette manière de considérer le genre reste tributaire d'une pensée qui tend à imposer au roman une définition arrêtée, même si celle-ci s'établit à partir des constantes de l'écriture et non plus à partir de prescriptions théoriques extérieures au texte. Or, le roman autocritique du symbolisme déjoue cette possibilité en mettant en scène plusieurs modèles de romans qui sont, tour à tour, discutés et révoqués par une écriture en perpétuelle évolution. Ainsi, *Sixtine*, *Les Cahiers d'André Walter*, *Paludes*, *Le Livre de Monelle* et la plupart des romans du symbolisme⁷, d'une manière certes moins manifeste que dans ces exemples, mettent en scène au moins deux conceptions antagonistes du roman : l'une concentrée, qui demeure à l'état de projet rêvé chez Gide ou de « noyau poétique », comme nous l'avons déjà montré, et l'autre déliée, fragmentée, hybride, dont la composition en apparence moins serrée participe pourtant du dessein précis d'épouser la structure de la conscience et se présente ainsi comme une alternative au « roman de l'être ». Cette simple constatation compromet l'ambition de tirer des constantes stylistiques et narratives de ces récits une définition univoque du roman.

Cette première étape allant dans le sens d'un renversement des perspectives et de la résolution des contradictions, doit en engager une nouvelle, pour atteindre une vision plus globale du renouvellement des rapports entre le texte, le genre et l'idée de la littérature.

La méthode à laquelle nous nous proposons de recourir emprunte ses postulats à une vision particulière de l'histoire littéraire, celle des « formes littéraires », saisies dans le lien qu'elles entretiennent avec « l'idée » même de la littérature.

L'histoire des formes littéraires

Laurent Jenny, dans l'introduction de son récent ouvrage sur *les Avant-gardes françaises*, précise la spécificité d'une histoire des « formes littéraires » qui ferait de l'invention esthétique, mouvante, tâtonnante, peu homogène et pure *praxis* par définition, le lieu de l'expression d'une « idée » de la littérature à un moment précis de son évolution et pour une catégorie précise d'auteurs :

On ne saurait donc concevoir une histoire des formes en dehors de leur relation à des « idées ». Entendons qu'il ne s'agit pas – ou pas seulement –, comme l'ont fait des critiques comme Bénichou, d'éclairer l'histoire des formes par une histoire des « idées » qui leur sont contemporaines et qui sont susceptibles d'entrer à divers titres « dans » la littérature (donnant à la littérature des « significations », soufflant au littéraire des « rôles »). Beaucoup plus

⁷L'étude de Jean-Pierre Bertrand *et alii.*, *Le Roman célibataire*, met en relief cette projection toujours à l'œuvre d'un roman idéal en concurrence avec le roman en cours dans l'œuvre fin-de-siècle : « Le héros décadent est toujours le substitut ou la figuration idéalisée du romancier ; et son texte, qu'il soit ou non fait de mots, une projection sublimée de ce que devrait être la littérature », *op. cit.*, p. 48.

intrinsèquement, il s'agit de confronter des formes à l'« idée » de littérature et à son évolution⁸.

L'angle de vision est mobile et dynamique et il met en rapport, dans un lien de cause à conséquence sans cesse activé au cœur du texte, l'invention esthétique et les postulats théoriques qui déterminent un modèle d'œuvre idéale. Ce dialogisme constitutionnel de tout texte, qui justifie une histoire des formes littéraires, est théorisé par l'impossible coïncidence du « dire » et du « faire » au sein de l'œuvre :

Il n'y a pas de transparence entre « idées » et « formes » littéraires. Et cela d'abord constitutivement, parce que l'œuvre littéraire, même lorsqu'elle colporte explicitement des « idées » fait aussi tout autre chose : elle figure, elle montre, elle implique par le dispositif de ses formes. [...] Nées d'une « idée », les œuvres ne cessent de provoquer au réajustement de cette idée par leurs implications formelles. Tout au long de l'histoire de la littérature, il y a une vie de la Lettre, qui oppose à l'« idée » de la littérature le contrepoint de ses inventions et de ses découvertes. [...] Si donc une approche de l'événementialité littéraire est possible, ce sera dans la considération des tensions entre son « dire » et son « faire »⁹.

Laurent Jenny reconnaît, à travers cette affirmation, le mouvement en spirale qui entraîne le réajustement de l'idée par les formes puis, inversement, celui des formes par l'idée, comme l'un des « moteurs internes »¹⁰ de l'historicité littéraire. Avant lui, et à partir d'un horizon philosophique, Jacques Rancière avait déjà exprimé sa conception d'un « art capable de jouer avec sa propre idée et de faire œuvre de sa contradiction », en exploitant notamment les décalages et les frottements entre les « formes d'expression théoriques et les modalités de réalisation pratique »¹¹ de l'œuvre. On s'aperçoit très vite des concordances profondes qui s'établissent entre une conception de la littérature en devenir, qui se forme à travers sa mise en scène textuelle, et les ambitions esthétiques d'un symbolisme de l'« extrême conscience »¹², qui utilise la contradiction comme levain de la pensée et de l'écriture. Le roman autocritique du symbolisme développe une esthétique de la contradiction, comme l'a relevé Gourmont par l'intermédiaire de son héros Hubert d'Enragues :

Alors le roman sera conquis : une nouvelle forme d'analyse aura été démontrée. L'identité du caractère s'affirmera par ses contradictions mêmes et quelque chose de hégélien relèvera la morne simplicité des ordinaires créatures drapées dans la rigidité d'un style matériel [S, 258-259].

Marcel Schwob est plus explicite encore, lorsqu'il délègue à sa Monelle le soin d'exprimer les principes d'écriture qui régissent son *Livre*. La poétique impressionniste de

⁸Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 7.

⁹*Ibid.*, p. 12.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 14.

Schwob se fonde sur l'idée d'un impossible accord entre la forme, toujours en devenir, et l'idée, puisque « toute pensée qui dure est contradiction » [LM, 125].

Le dialogisme entre l'idée et sa manifestation, que les symbolistes de l'extrême conscience revendiquent comme principe fondamental de leur esthétique, et dont ils font l'enjeu de leurs romans autocritiques, influence jusqu'à la notion de symbole, qui devient transitoire et déformable. Ainsi, tout bouge dans le roman autocritique du symbolisme, inexorablement. Au fur et à mesure du développement de l'écriture, les symboles se multiplient, s'altèrent, tandis qu'en apparaissent de nouveaux. L'exemple le plus frappant de cette poétique du renouvellement continu concerne le symbole du « roman de l'être » à l'horizon de toute tentative du roman symboliste. Représenté par le cristal ou le théorème chez Gide, l'énigme mathématique chez Gourmont ou le Livre chez Schwob, le symbole du roman absolu cède peu à peu devant des représentations soulignant les impasses et les dérives de cet idéal. Le livre composé et concerté devient page blanche, puis agenda, feuilles volantes, tandis que l'énigme mathématique se révèle insoluble ou absurde, labyrinthique ou vide, exactement comme le coffret dont Sixtine a la clef¹³. Le roman autocritique du symbolisme, plus qu'aucun autre, fait donc du réajustement du « dire » par le « faire » le sujet même de l'écriture, et accorde un intérêt aux mutations progressives et réciproques de l'idée par ses manifestations esthétiques.

Si l'histoire des formes littéraires éclaire le cadre du roman autocritique du symbolisme, c'est encore parce qu'elle recentre son propos sur l'objet littéraire, en se concentrant sur la composition, le style et les images véhiculées par l'écriture, ceci pour comprendre comment, à partir de ces procédés, une idée de la littérature émerge, point de vue qui accompagne la morale esthétique du symbolisme. Il ne s'agit donc pas d'analyser des concepts mais des formes. Or, le symbolisme proclame que le seul devoir de l'artiste est de bien manifester¹⁴. Il est un créateur de formes, sans égard pour une éthique conventionnelle qui limiterait l'écriture sous prétexte que l'idée à manifester est mauvaise. En prêtant à l'invention esthétique le

¹²Il faut noter que Laurent Jenny entame précisément son essai sur *La Fin de l'intériorité*, dont il emprunte la méthode à Rancière et à l'histoire des formes littéraires, par un chapitre consacré au symbolisme, *op. cit.*, pp. 15-35.

¹³Sur le traitement des principaux symboles présentant l'idée de la littérature chez les romanciers qui nous occupent, nous renvoyons à la seconde partie de ce travail et aux chapitres consacrés aux auteurs de notre corpus.

¹⁴André Gide formule cette éthique esthétique du symbolisme, sur laquelle nous reviendrons de manière détaillée dans le chapitre consacré à cet auteur, dans la note de son *Traité du Narcisse* : « La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien », *op. cit.*, pp. 8-9.

pouvoir d'exprimer l'idée qui la sous-tend, l'histoire des formes littéraires valide la pensée symboliste d'une fusion entre esthétique et éthique.

Cependant, malgré des avantages indéniables pour l'étude du roman symboliste, l'histoire des formes littéraires est en partie impuissante à résoudre le préjugé théorique qui tend à mesurer les efforts des romanciers symbolistes à l'aune d'utopies comme celles du *Livre mallarméen* ou du roman concentré de Des Esseintes. À partir de cet horizon strictement poétique, le roman symboliste est assimilé à son ambition de devenir poème ou parole poétique, ambition certes présente chez ces auteurs, voire obsédante, mais non exclusive et qui laisse place à d'autres défis que relève l'écriture.

Nous savons que le problème qui résulte de l'assimilation du symbolisme à son message poétique conduit principalement à négliger un large aspect du texte romanesque en surestimant l'importance d'une portion minime du récit, le noyau programmatique que tout roman symboliste porte en lui et qui tend vers le poème en prose¹⁵. La présence de ce double régime narratif au sein de l'œuvre confirme la fracture qui s'est opérée entre le roman rêvé et le roman effectif. Tout ce qui n'entre pas dans le noyau programmatique, et qui pourtant se développe à partir de lui, – carnets de notes de l'artiste en quête du roman idéal, fragments de journaux intimes, discussions rapportées sur la littérature – et, d'une manière plus générale, l'intérêt romanesque, même réduit à sa portion la plus congrue, se trouve dévalué et considéré comme une écriture non nécessaire. Face à cette interprétation, qui tend à assimiler la doctrine symboliste aux découvertes de ses poètes, il faut en appeler aux romanciers eux-mêmes et à leurs revendications sur le genre, afin de discerner, dans le chœur symboliste, la voix originale de leurs romans.

De l'utopie à l'écriture

Sans minimiser la fascination qu'exerce sur les écrivains du symbolisme le projet d'un « roman de l'être », issu d'une conception régénérée de la poésie, il reste que, tout autour, l'écriture se déploie et continue sa course pour composer *Sixtine*, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Livre de Monelle*, ces volumes que le lecteur tient en main et qu'il nomme, du bout des lèvres ou hardiment, romans symbolistes, même si maints critiques semblent exprimer par cette étiquette l'impuissance de l'écriture à réaliser le grand œuvre. Autour de l'ambition du « roman de l'être » se développent ainsi de nombreux et foisonnants chapitres, souvent

¹⁵Voir *supra*, notre Introduction.

déconcertants dans leur facture narrative, et que l'on juge commodément comme les débris épars du projet idéal.

Cette opinion est certes partagée par les écrivains et penseurs du symbolisme, qui multiplient les déclarations exprimant l'impuissance du roman à atteindre l'objectif fixé par la réflexion sur le langage poétique. Camille Mauclair dresse, dans *Le Soleil des morts* (1898), le bilan du mouvement dont Mallarmé fut l'âme pensante, et emploie la formule de « suicide esthétique »¹⁶ pour qualifier l'œuvre absolue projetée par les symbolistes. D'autres, comme Valéry, parlent de « travaux dont les chances d'être jamais réalisés étaient aussi faibles que leurs chances d'être compris s'il advenait jamais qu'ils s'accomplissent »¹⁷, tandis que Raoul Minahr et Alfred Valette relatent dès 1891, dans leur roman *À l'écart*, la conviction qui habite les esthètes fin-de-siècle de l'inéluctable échec qui guette le grand œuvre symboliste :

Malone parlait aussi d'une littérature idéale, inexistante et sans existence possible [...] ¹⁸.

Face à ce constat s'impose une question qui, dans notre perspective, se présente comme la condition *sine qua non* d'une réflexion constructive sur le roman symboliste : pourquoi, alors que l'on admet communément, parmi les romanciers du symbolisme, l'idée d'un objectif inatteignable, a-t-on écrit et publié des romans symbolistes, voire réitéré ces publications à l'exemple d'André Gide, qui ne donne pas moins de trois récits après *Les Cahiers d'André Walter*, œuvre qui entérine l'échec du romancier face à son roman théorème¹⁹ ? Pourquoi Gourmont, Gide, Schwob, Dujardin, mais encore Rodenbach, Tinan, Renard, Valéry qui, tous, appartiennent à une époque et à un mouvement qui font de l'écrivain un personnage « conscient de son art, et [qui] sait d'avance ce qu'il veut faire »²⁰, ne se sont-ils pas tus comme leur maître Mallarmé et n'ont-ils pas exigé, comme lui, la destruction d'œuvres qui signaient le naufrage esthétique du mouvement²¹ ? La question se pose d'autant plus que la majeure partie des romans qui nous occupent sont publiés au moment même où le symbolisme intellectuel et idéaliste, représenté par Mallarmé et ses épigones, est déclaré mort ou, du moins, a terminé son développement intellectuel. Dans *Le Figaro* de septembre 1891,

¹⁶Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, op. cit., p. 958.

¹⁷Paul Valéry, *Existence du symbolisme*, op. cit., p. 23.

¹⁸Raoul Minahr et Alfred Valette, *À l'écart*, op. cit., p. 91. Relevons que Gourmont, à travers Entragues, exprime lui aussi le caractère utopique du « roman de l'être » postulant un Moi unifié : « il est trop tard, les éléments, dispersés, sont devenus irréconciliables », *Sixtine*, op. cit., p. 160.

¹⁹Il faut également citer Gourmont, qui après *Sixtine* publiera d'autres romans d'inspiration idéaliste (*Le Fantôme* (1893), *Les Chevaux de Diomède* (1897) et *Une Nuit au Luxembourg* (1906).

²⁰Goddard, Wesley, *Marcel Schwob (1867-1905), conteur et critique littéraire*, op. cit., p. 334.

²¹Mallarmé a, en effet, demandé sur son lit de mort la destruction des notes préparatoires de son Livre, ce qui ne fut pas exécuté et qui nous vaut de connaître aujourd'hui son dessein.

Moréas proclame en effet la fin d'un mouvement dont il avait annoncé la naissance cinq ans plus tôt :

Le symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un mouvement de transition, est mort²².

Dans ces circonstances, il semble indispensable de s'interroger sur les raisons qui ont poussé ces écrivains lucides, et toujours à l'affût de nouveauté en art, à publier des récits qui ne répondaient pas à leurs ambitions théoriques et qui, de plus, présentaient une doctrine esthétique moribonde ou déjà officiellement enterrée ? Pourquoi n'avoir pas fait leurs ces grands principes du renoncement, du silence et de la tour d'ivoire qui traversent la fin du siècle et que leurs œuvres ressassent²³ ? Attitude ambivalente que celle de ces romanciers graphomanes qui, tout en faisant vœu rhétorique de silence, ou presque, ne cessent de se raconter à travers leurs œuvres, leurs journaux intimes, leur prose critique, leurs articles et chroniques. Ce décalage entre une pratique d'écriture et l'esthétique de la réticence proclamée par Mallarmé nous incite à rouvrir le procès d'intentions de ces romanciers du symbolisme pour réévaluer leurs œuvres.

Raconter l'échec

Nous avons déjà mentionné que la réponse courante à la question des raisons de l'écriture, dès lors que le programme poétique du symbolisme est irréalisable ou présente des contradictions irréductibles dès qu'on tente de l'appliquer au roman, consiste à utiliser le genre pour montrer ce que le roman symboliste n'a pas su être. C'est l'opinion qu'avance Véra Partensky sur la base de la lecture critique du *Soleil des Morts* de Maclair²⁴. Selon elle, l'écriture du roman symboliste se fixerait pour objectif, en même temps que d'exprimer ce vers quoi il veut tendre, la preuve que :

le poète de la rue de Rome ne pourra pas faire école, que son expérience est unique et, pire encore, qu'elle peut se révéler mortelle à ses épigones, lentement asphyxiés par son refus hautain de l'action et de la vie²⁵.

Ce curieux jugement a sa place dans les histoires littéraires et tient lieu d'explication à l'opiniâtreté des romanciers du symbolisme. On les imagine volontiers arc-boutés sur une

²²Jean Moréas, « Manifeste de l'École romane », *Le Figaro*, 14 sept. 1891.

²³À titre d'exemple, on retrouve cette tentative du silence exprimée chez Maclair qui la présente comme l'une des caractéristiques du symbolisme mallarméen : « Le *credo* de l'artiste moderne, c'est le silence », *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 877, ou chez Gide qui, dans sa correspondance, écrit : « Je rêverais une pièce – courte – mais vraiment “de silence” [...] », *Correspondance Gide-Valéry 1890-1942*, février 1891, *op. cit.*, p. 53.

²⁴Véra Partensky, « Camille Maclair, le renégat », in *Littérature et nation*, n° 14, *Mallarmé a-t-il eu des disciples de son vivant ?*, 1995, pp. 129-144.

²⁵Guy Ducrey, présentation du *Soleil des morts*, in *Romans fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 852.

tâche qui, bien que vaine, doit être accomplie jusqu'au bout pour sonder les impasses afin que le genre puisse rebondir :

C'est la lucidité de cette entreprise, ainsi que la conscience de son impossibilité, qui fait la modernité du Symbolisme en même temps qu'elle lui imprime cette tonalité nostalgique, voire pessimiste, morbide et désespérée, qui le caractérise²⁶.

Une telle lecture a du moins le mérite de légitimer la forme réflexive des textes, ainsi que l'attitude hyperconsciente qui caractérise auteurs et personnages du symbolisme. De même, elle justifie la volonté de l'artiste de « manifester », comme l'écrit Gide, indépendamment de la valeur de l'idée et des chances de sa réalisation. Elle replace finalement l'écriture de l'échec dans une tradition de la théologie négative, « vouant la littérature au témoignage de sa propre impossibilité, comme celle-[ci] se vouait à dire l'indicibilité des attributs divins »²⁷, tradition qui, du romantisme allemand à Mallarmé, en passant par le « livre sur rien » de Flaubert, apparaît comme la tentation constante d'une littérature trop consciente d'elle-même.

Cependant, réduire la portée du message symboliste à l'expression d'un échec va à l'encontre, à notre sens, de la personnalité d'écrivains curieux et soucieux de faire progresser l'art, de lui insuffler la nouveauté sans jamais se plier à un modèle à suivre. « Époque d'invention », dit Valéry, où l'écriture est dominée par « la libre recherche, l'aventure absolue dans l'ordre de la création artistique »²⁸, le symbolisme paraît difficilement réductible à une poétique concertée du naufrage, même si le naufrage est bien une composante de l'expérience. L'idée obsédante de faire du neuf contredit d'ailleurs radicalement l'interprétation d'un roman symboliste voué à l'expression de son échec. Karl D. Uitti y voit même la justification la plus impérieuse des expériences symbolistes :

Let us not forget that first of all the Symbolists had not only to justify the distinctiveness of their aesthetic and psychological views, but also to impress upon their readers the fact they really did stand for something new as well as a sense of the urgency of still more radical change²⁹.

Le devoir de nouveauté devient un principe porteur de l'esthétique symboliste, comme le répètent à l'envi les écrivains dans leurs réflexions sur le roman. Gourmont en fait par exemple la clé de voûte de sa définition du mouvement :

L'un des éléments de l'Art est le Nouveau – élément si essentiel qu'il institue presque à lui seul l'Art tout entier, et si essentiel que, sans lui, comme un vertébré sans vertèbres, l'Art s'écroule

²⁶ Arlette Michel, Colette Becker et alii., *La Littérature française du XIXe siècle*, op. cit., p. 365

²⁷ Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 12.

²⁸ Paul Valéry, *Existence du symbolisme*, op. cit., p. 17.

²⁹ Karl D. Uitti, *The Concept of Self in the symbolist Novel*, op. cit., p. 41: « N'oublions pas qu'avant tout, les Symbolistes ne devaient pas uniquement justifier la spécificité de leurs idées esthétiques et psychologiques, mais également inculquer à leurs lecteurs le fait qu'ils défendaient quelque chose de nouveau, ainsi qu'une perception de l'urgence d'un changement encore plus radical ».

et se liquéfie dans une gélatine de méduse que le jusant délaissa sur le sable.

Or, de toutes les théories d'Art qui furent, en ces pénultièmes jours, vagies, une seule apparaît nouvelle, et nouvelle d'une nouveauté invue et inouïe, le Symbolisme, qui, lavé des outrageantes signifiances que lui donnèrent d'infirmes court-voyants, se traduit littéralement par le mot Liberté [...]³⁰.

Dans les dispositions intellectuelles et artistiques qui sont celles des romanciers du symbolisme, la thèse d'une écriture vouée à l'expression de l'impuissance artistique ne paraît donc pas convaincante. Une telle lecture ne peut réellement expliquer la ténacité et l'énergie créatrice qui animent ces écrivains. L'enchaînement des récits, la verve déployée dans les réflexions critiques pour défendre un roman idéal et inédit, ainsi que la profusion d'innovations techniques qui saturent leurs récits, jusqu'à les discréditer aux yeux d'un public non averti, semblent autant d'indices qui doivent nous inciter à voir dans le roman symboliste un projet positif et régénérateur pour le genre. D'une manière plus générale, on pourrait dire que le parti pris d'associer de façon catégorique le roman symboliste à une littérature désenchantée blesse la foi de ces artistes en un pouvoir des mots et du langage, que l'échec du roman de l'« être » n'a pas entamé, mais réorienté.

L'émergence d'une parole poïétique

Si l'utopie d'un « roman de l'être » est reconnue, et même intégrée à chaque tentative de récit symboliste, elle entre à notre sens dans une écriture qui la dépasse, et c'est dans ce dépassement que le roman symboliste contribue à la régénération du roman en crise. Avant d'entrer dans le détail des textes, il est capital de poser, de manière schématique, le principe qui sous-tend ces récits pionniers de la modernité.

Le roman symboliste utilise l'utopie de l'œuvre absolue comme pierre de touche d'une écriture qui, tout en éprouvant ses limites à son contact, découvre sa justification dans le fait qu'elle doit dépasser cette aporie. Au moment de la composition des *Cahiers d'André Walter*, Gide s'avise de la dialectique entre utopie et écriture³¹ qui va désormais nourrir son œuvre, et

³⁰Remy de Gourmont, « L'Idéalisme » (1893), in *Le Chemin de velours*, op. cit., p. 220.

³¹Jean-Michel Wittmann a isolé, à travers l'exemple de Gide, la spécificité des romanciers du symbolisme de faire cohabiter dans leurs œuvres le grand modèle – impossible – et la réaction à ce grand modèle. Il reprend pour cela la postulation gidienne des deux types d'influences : l'influence par action, ou par intervention directe du milieu littéraire et intellectuel sur l'œuvre en cours d'élaboration, et l'influence par réaction, particulièrement imposante dans le cas des romans du symbolisme, qui cultive le regard critique de l'écrivain et remet en cause sa participation aux idées dominantes de l'époque. Or, les idées dominantes en 1890, aux yeux des écrivains symbolistes, sont incontestablement celles qui circulent dans les cénacles parisiens et font du symbolisme un mouvement dévoué à la cause de l'œuvre absolue, du Livre. Voir à ce sujet, Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 16.

qui attelle le roman rêvé, dont il sait déjà ne pas pouvoir mener à bien le projet, au roman à écrire :

Il faut greffer tout le roman impossible, et en faire même comme l'échafaudage du livre. Sans lui, tout le récit retomberait sur lui-même et ne vivrait pas³².

Pierre de touche, échafaudage, le roman impossible assume son rôle de guide et de révélateur de l'écriture en cours. Prescription capitale que celle du jeune écrivain, qui fonde la poétique du roman symboliste et l'inscrit dans un dialogue permanent entre l'œuvre rêvée et les possibilités de l'écriture, l'une corrigeant l'autre dans un perpétuel mouvement de réajustement du dire au faire, ratifiant notre approche de l'œuvre à travers l'histoire des formes littéraires. Cette confrontation, qui devient l'enjeu thématique du récit, révèle une caractéristique de l'écriture symboliste qui fait l'expérience de sa déclivité intrinsèque puisque, tout en manifestant l'idée, elle fait toujours plus : « elle figure, elle montre, elle implique par le dispositif de ses formes »³³. Elle implique principalement une nouvelle idée qui naît des mots, pour les dépasser et entraîner l'écriture dans ce mouvement que l'histoire des formes littéraires plaçait à l'origine d'une historicité de la littérature. Le récit vivant que postule le jeune André Gide est donc celui qui trouve en lui son propre principe générateur, son combustible interne, représenté chez lui par la greffe du roman impossible à l'écriture qui s'élabore. Le roman impossible est en quelque sorte l'organe vital, transplanté dans le récit et qui permet à celui-ci de vivre, de croître et de se ramifier à partir de lui pour former un tissu complexe.

Bien entendu, aucun thème ne saurait mieux illustrer la découverte fondamentale pour le roman symboliste de la déclivité inéluctable du langage et de son mouvement perpétuel que celui de la conscience qui s'interroge³⁴ et se reconnaît éternellement fuyante, mouvante, incapable de coïncider avec l'idée que l'esprit se forge d'elle-même, ainsi que l'explique Jankélévitch. Ce phénomène de la conscience réflexive qui se découvre est, en soi, un acte de création, puisque le Moi ne préexiste pas à la conscience qui doit le façonner. Malgré ce parallélisme, les romanciers symbolistes de l'« extrême conscience » ont, pour la plupart, pris soin de rattacher de manière explicite le thème de la conscience réflexive à la problématique de la création artistique, en représentant des esthètes ou des écrivains au travail. On le sait déjà, tous les romans symbolistes, ou presque, mettent en scène un amateur d'art qui se

³²André Gide, *Journal inédit*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 185.

³³Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 12.

³⁴La conscience fait son travail quand elle découvre le monde. Or, dans la perspective idéaliste qui est celle du symbolisme, le monde c'est moi, c'est la représentation que j'en ai. La conscience au travail, c'est donc la conscience se découvrant elle-même, c'est donc le roman de la vie cérébrale.

découvre à travers ses méditations sur les œuvres ou un artiste véritable, qui nécessairement s'observe au moment de la création en vertu du principe proclamant qu'« il n'y a en littérature, qu'un sujet, celui qui écrit »³⁵. La révélation de la conscience, séparée d'avec elle-même, s'accomplit ainsi à travers l'expérience artistique et, dans le cas du roman du roman, à l'intérieur même de l'écriture. Le résultat de cette prise de conscience sera lisible, dans ce cas, à travers les codes de la narration.

Avec le thème de la conscience artistique au travail, le roman symboliste fait donc coup double. Il expose une vision originale de la création littéraire qui, à l'image de la conscience, se découvre entraînée par un mouvement intrinsèque, tout en creusant la question brûlante du Moi, de sa structure psychologique et du rapport qu'il entretient au monde. Sa réponse est double aussi, puisqu'en même temps que le texte exhibe et commente sa poétique par l'artifice du métaroman, il implique une conception particulière de la conscience à travers le travail de l'écriture. S'établit alors un transfert fondamental du sens vers l'écriture, mouvement que les philosophes Jacques Rancière et Pierre Macherey³⁶ reconnaissent comme l'étape cruciale d'une littérature au seuil de la modernité. L'écriture exprime, à travers ses enthousiasmes, ses attermoissements, ses digressions ou ses palinodies, en d'autres termes à travers sa capacité de manifestation, la complexité et la relativité du Moi, qui ne parvient pas à trouver son unité, comme le roman symboliste ne parvient pas à réaliser son unité à travers le rêve d'une œuvre absolue.

En porte-à-faux avec toutes les expériences fin-de-siècle qui expriment le Moi sur le mode d'un récit de type causaliste, le roman symboliste affiche donc sa spécificité et sa cohérence dans une écriture qui délègue à l'épisode crucial de la conscience en train de se découvrir une valeur dramatique, et ne cherche plus à raconter ce drame, mais à faire éprouver au lecteur les élans et les trous d'air qui jalonnent cette découverte. La composition du récit, heurtée, chaotique, complexe, devient effectivement le symbole de l'œuvre, de sa finalité, comme le mentionnait Gide, en traduisant l'expérience ontologique que réalise à travers l'écriture le Moi artiste. Il s'établit « une sorte d'algèbre esthétique » entre la manifestation et l'émotion : « émotion et manifeste forment équation ; l'un est équivalent de l'autre »³⁷ écrit Gide. La folie galopante d'André Walter est symbolisée par les dérapages de l'écriture, qui ne parvient plus à s'organiser et s'éloigne du modèle d'*Allain*, idéal de l'œuvre concertée exprimant l'unité et

³⁵Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., pp. 97-98.

³⁶Voir, entre autres, les ouvrages suivants : Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit ; Pierre Macherey, *À quoi pense la Littérature ?*, Paris, P.U.F., 1990.

³⁷André Gide, préface à la seconde édition du *Voyage d'Urien*, in *Romans, récits et soties*, op. cit., p. 1464.

la stabilité du Moi. Dans *Les Lauriers sont coupés*, l'exemple est encore plus manifeste. Les arabesques du récit, ses multiples digressions et l'extension de sa temporalité font éprouver au lecteur l'exacte mesure du caractère hésitant d'un Daniel Prince idéaliste, rêveur et happé par les distractions de la ville ou de son imagination.

Cette conception du roman symboliste, qui ne se fixe plus comme objectif la réalisation du « roman de l'être », mais reconnaît en lui une utopie qu'il faut intégrer au récit pour la dépasser dans un constant dialogue, attire naturellement l'attention sur les écarts de l'écriture, trop souvent délaissés, sur ses déviances par rapport au modèle. C'est ce texte, gênant, voire inutile dans la perspective de l'œuvre absolue, qui permet de mesurer le drame d'une conscience qui se découvre. L'écriture ne raconte plus l'impuissance du roman à restituer le Moi dans son unité, puisque cet échec est avalisé et posé au seuil du roman à construire, mais témoigne d'une nouvelle réalité du Moi, qui accompagne les découvertes de la psychologie expérimentale et que l'écriture traduit. Le roman symboliste, conçu dans sa perspective dynamique, est le résultat d'une évolution des rapports entre l'art et la vie qui installe une équivalence et une interdépendance de l'écriture avec le Moi et du Moi à cette écriture. Ainsi, comme le montre Pascaline Mourier-Casile, « l'essentiel n'est pas l'histoire racontée, mais bien l'agencement formel, le texte qui en rend compte »³⁸.

Dans ces conditions, on assiste à l'émergence d'une parole poétique au cœur du roman symboliste, « non pas au sens post-parnassien ou symboliste du terme, mais littéralement et avant la lettre, au sens jakobsonien »³⁹, c'est-à-dire autosuffisante et « autovraisemblable », seule garante d'un sens à déchiffrer. Le présupposé d'une signification ramenée à l'intérieur du texte, par le « mirage interne des mots mêmes »⁴⁰, conditionnera notre analyse du roman symboliste en privilégiant une approche stylistique et poéticienne pour dégager, à partir des observations recueillies, une interprétation possible de l'œuvre et, par voie de conséquence, une nouvelle conception du Moi fin-de-siècle.

Avons-nous résolu les difficultés qui faisaient théoriquement obstacle à la notion de roman symboliste ? Rappelons que, si elles étaient de nature différente, toutes deux provenaient d'une lecture orientée et *a priori* du roman symboliste, que celle-ci résultait d'un discours rhétorique sur les genres opposant de manière exclusive la prose et la poésie, ou d'une définition restrictive du symbolisme cherchant à l'assimiler à son message poétique.

³⁸Pascaline Mourier-Casile, « Figure et formes de la clôture dans le récit symboliste », *op. cit.*, pp. 76-77.

³⁹Jean-Pierre Bertrand, « Le Célibat de Monelle », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰Stéphane Mallarmé, *Correspondance I*, 1862-1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 278.

Or, c'est précisément cet a priorisme que l'histoire des formes littéraires récuse, en abordant le texte littéraire comme la conséquence d'un échange dynamique et ininterrompu entre l'idée de l'œuvre, éminemment malléable, et sa mise en forme par l'écriture. Ce point de vue possède un double avantage. D'une part, il répudie le principe d'une conception extérieure et normative du genre, puisqu'on admet que l'adéquation entre l'idée et sa manifestation esthétique n'est jamais atteinte. D'autre part, il permet d'intégrer ce décalage inéluctable à la poétique du roman, pour en faire l'élément déclencheur de l'écriture. L'idée de l'œuvre échappe toujours, à un degré ou à un autre, à l'écriture, et le roman symboliste se rassasie de cette fêlure initiale, l'explore, en fait la matière extensible du récit.

Cette conception dynamique de l'écriture permet d'éviter que le roman symboliste ne soit brisé en deux, partagé entre un idéal poétique inatteignable, qui cherche à démontrer l'unité du Moi par le sacre du langage, et une écriture de l'échec, disloquée, informe. Au contraire, il devient l'espace où est discutée cette fêlure, que l'on reconnaît rapidement comme une défaillance constitutionnelle du langage, impuissant à fixer l'idée – et en particulier l'idée de la conscience –, dès lors qu'il est entraîné par sa propre déclivité.

La méthode proposée par l'histoire des formes littéraires ne nous dispense pas pour autant, au terme de cet état de la question, de rendre compte des rares tentatives de définition frontale du roman symboliste, qui le présentent comme une projet esthétique revendiqué par un petit groupe d'écrivains autour d'une conception commune de l'art, et cela en dépit d'un individualisme très fort. À côté de l'opinion répandue qui considère le roman symboliste comme un objet impossible parce que paradoxal, quelques voix se sont élevées pour tenter de lui attribuer une formule propre, une place et une fonction dans l'évolution littéraire.

Chapitre V : Une définition cadre

Hormis quelques explications éclairantes, mais trop peu substantielles pour parler d'un genre à part entière à propos du roman symboliste¹, trois essais d'envergure méritent notre attention et nous serviront de guides pour la suite de ce travail. En 1913, c'est Jacques Rivière qui se penche sur le récit symboliste de forme romanesque et présente, dans une série d'articles, le résultat des réflexions qui occupent alors Gide, Copeau et lui-même à propos de l'avenir du roman. Rivière montre comment le roman symboliste est une étape nécessaire vers un récit de facture nouvelle, un roman d'aventure qui se construirait en réaction au « roman de l'être ». Sa démonstration commence par une mise au point sur l'œuvre symboliste de forme romanesque, détaillant ses procédés de composition, son traitement de la langue et la subjectivité qui caractérise cette écriture, trois éléments qui font du récit symboliste le repoussoir du roman d'aventure.

Près de cinquante ans après cette première et capitale mise au point d'une poétique pour le roman symboliste, Karl D. Uitti relance le débat, mais resserre son analyse autour du concept du Moi, question centrale d'une époque en crise et sujet de prédilection de la littérature fin-de-siècle. Son travail s'inscrit à la suite de la réflexion de Rivière, puisqu'il est également question d'un symbolisme cérébral, entièrement tourné vers la découverte de l'intériorité de la conscience. Uitti cherche à montrer les conséquences stylistiques de l'élection idéaliste, et plus particulièrement schopenhauérienne, d'un centre conscient comme filtre de la représentation du monde et de soi, en insistant sur l'idée de déformation qui est à la base de toute création subjective. Ce primat de la perception subjective, qui représente un élément primordial dans l'esthétique symboliste, ne rend pourtant pas compte de la dimension autocritique et évolutive des romans de l'« extrême conscience », dans lesquels la perception du Moi se modifie au gré des découvertes et entraîne à la fois la transformation de l'écriture, l'élection d'un nouveau modèle de l'œuvre et, au-delà, d'une nouvelle caution intellectuelle et morale.

¹Nous renvoyons le lecteur aux travaux suivants : B. C. Swift, « The Hypothesis of the French Symbolist Novel », *The Modern Language Review*, oct. 1973, vol. 68, pp. 776-787 ; R. Pouillart, « Problèmes du roman symboliste », *op. cit.* ; Pascaline Mourier-Casile, « Figures et formes de la clôture dans le récit symboliste », *op. cit.* ; Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, présentation de *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*

Finalement, l'étude récente de W. Malinowski sur *Le Roman du symbolisme* (2003), se propose d'établir un code du genre à partir des récits de Bourges, Dujardin, Gourmont et Rodenbach. Il ne s'agit pas, comme chez Rivière, de donner une définition prescriptive du roman symboliste et d'en déduire une œuvre exemplaire, mais de retrouver, par le biais d'une analyse inductive, les constantes stylistiques et idéologiques qui réunissent ces textes. L'auteur en répertorie six : la primauté du psychique comme substance romanesque, la présence de thèmes spiritualistes, et plus particulièrement une spiritualisation de l'amour, la fonction poétique du langage, sa musicalité, l'hybridité de la forme et, finalement, l'esthétique de l'inachevé. W. Malinowski ne s'autorise ces conclusions qu'après un minutieux examen des textes. Cependant, sa conception du symbolisme est plus large que celle de Rivière ou que la nôtre, et le choix de ses auteurs de référence l'atteste. Alors que nous cherchons à centrer notre propos sur la dimension autocritique des romans du roman, supposant dans cette composition réflexive le principal apport du mouvement à la modernité du genre, W. Malinowski intègre à sa réflexion des œuvres qui se rattachent au symbolisme par des caractéristiques moins restrictives, comme par exemple le goût du mystère, la spiritualité et des qualités d'écriture qui rapprochent ces tentatives de la poésie.

Si les travaux de Uitti et de Malinowski nourrissent de façon rhizomatique notre conception du roman autocritique du symbolisme, ce sont les résultats de Jacques Rivière que nous aimerions poser au seuil de l'analyse des textes, et cela en dépit des lacunes manifestes de son étude, principalement parce que ses réflexions délimitent avec pertinence l'utopie du « roman de l'être » que chaque récit symboliste porte en soi et qui déclenche l'écriture réflexive. Une grande part du travail est en quelque sorte déjà faite avec l'analyse de Rivière, et ses conclusions nous permettent d'accéder directement à l'autre conception du roman symboliste qui, en accord avec l'idée d'une écriture de l'« extrême conscience », discute et éprouve sans cesse le modèle idéal, partage avec lui certains procédés ou certaines conceptions de l'art et du monde mais en révoque d'autres et, finalement, propose une alternative à l'impasse du « roman de l'être ». L'étude de Rivière précise en effet ce que le roman symboliste aurait voulu être et décrit une œuvre idéale qui n'a jamais véritablement vu le jour. Il nous revient de commenter ce que le roman symboliste a été, et quelle fut sa contribution à l'évolution du genre, dans le renoncement à un idéal et l'imperfection même de sa forme.

Le repoussoir du roman d'aventure : poétique du « roman de l'être »²

À la veille de la première guerre mondiale, c'est le groupe de la *Nouvelle Revue française*, emmené par Gide, Copeau et Rivière qui, à travers une série de trois articles sur le roman à venir signés Jacques Rivière, offre une première et capitale mise au point des efforts symbolistes en prose. S'assignant pour tâche de définir le roman d'aventure, il se met à reconstruire une poétique du roman symboliste qui reste aujourd'hui encore une référence essentielle. Cette série d'articles se présente comme le produit d'une maturation collective³ de la jeune équipe de la *NRF* qui, durant les cinq premières années d'existence de la revue, jette une grande partie de ses forces dans le projet original d'un roman français renouvelé, un roman d'aventure qui renoncerait définitivement à l'hibernation cérébrale de l'époque symboliste⁴. Or, le progressif développement de la poétique du roman d'aventure nous intéresse pleinement, dans la mesure où l'on assiste, de manière symétrique, au progressif abandon d'un idéal symboliste pour le roman, ingrédient de base du récit d'aventure, mais qui doit être assimilé, transformé et finalement dépassé. La réflexion de Rivière s'ouvre logiquement sur la description de l'œuvre symboliste de forme romanesque, puisque c'est en réaction à ce roman du passé que le genre doit trouver sa voie. Il faut élaguer les rameaux secs pour que la sève coule et le roman symboliste, enfermé dans ses contradictions, représente par excellence ce bras mort de la littérature. Il le représente d'autant plus que, pour Rivière et la jeune critique, le roman symboliste est entièrement assimilé à la recherche de l'absolu qui domine la poésie. Il est le « roman de l'être », l'œuvre en quête de pureté, ce récit maîtrisé et

²Nous reproduisons, en annexe, un extrait de l'article : « Le Roman d'aventure », *op. cit.*

³Jacques Copeau, qui nourrit des ambitions de romancier et accompagne l'élaboration des *Caves du Vatican* de Gide, participe aussi à la recherche collective sur l'esthétique du roman qui préoccupe le groupe de la *NRF* et y apporte sa contribution en mai 1912, définissant dans sa chronique le roman de l'avenir par « son aptitude à narrer de longue haleine des aventures », son « esthétique de l'illogique et de l'inconditionné », et par son mode de composition « multiforme, ramifié, souple comme l'ordre musical », « Les Romans », *La NRF*, mai 1912, cité dans : Alain Goulet, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*, *op. cit.* Quant à Gide, si son rôle dans l'établissement d'une poétique du roman symboliste reste discret durant les années d'avant-guerre, il va s'accroître dès les années vingt par la publication en 1925 des *Faux-Monnayeurs* et, une année plus tard, par celle du *Journal* de l'œuvre. Malgré le relatif silence observé par Gide dans le premier quart du siècle, l'avenir du roman demeure au centre de ses préoccupations depuis ses débuts littéraires et, s'il ne co-signe pas la réflexion de Rivière, trop accaparé par la poursuite au début 1913 de son projet des *Caves*, il prend soin de marquer son approbation dans une note du *Journal* en relevant : « il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire », André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951, p. 391.

⁴Kevin O'Neill consacre un volume à explorer l'émergence et l'épanouissement de la théorie du roman d'aventure au sein du groupe de la *NRF* et insiste sur le poids de ce projet collectif dans l'établissement de la ligne critique de la revue : « What was original in the thinking of Gide and his group on the *NRF* during the years from 1909 to 1914 was their gradual development of the theory for a "roman d'aventure" », *André Gide and the Roman d'Aventure*, Sydney, University of Sydney, 1969, p. 29 : « Ce qui était original dans la pensée de Gide et de son groupe de la *NRF* entre 1909 et 1914, était leur développement progressif de la théorie au sujet d'un "roman d'aventure" ».

ramassé sur lui, concentré à l'extrême, ce qui l'oppose de façon radicale à l'idée du roman d'aventure. Le roman symboliste est donc minutieusement présenté par Rivière, mais en creux et par la négative. En creux, car il représente tout ce que le roman d'aventure ne veut plus être. Revendiquer le roman d'aventure revient forcément à répudier le programme symboliste. Et par la négative, parce que Rivière présente l'œuvre symboliste à son lecteur comme une fumée théorique qui ne s'est jamais vraiment matérialisée dans les mots. Antiroman d'aventure, le roman symboliste, œuvre qui pêche par excès de conscience aurait donc tendance à se dissoudre dans ce mouvement de repli, à s'anéantir. L'antiroman d'aventure, récit trop lucide serait, à la limite, un récit mort-né, ce que semble corroborer les propos du héros de Gourmont dans *Le Désarroi* :

Comprendre, c'est tuer. L'intelligence se nourrit de bêtes vivantes qu'elle laisse tomber dès qu'elle en a sucé le sang⁵.

Cependant, Rivière comme Salève, le personnage de Gourmont, assimilent le roman symboliste à l'utopie du « roman de l'être », c'est-à-dire à la découverte du néant de la conscience, ce qui en fait une œuvre vouée à l'autodestruction. Rivière entame sa réflexion par l'image très forte du mur, celui du symbolisme, qui devient muraille et labyrinthe, et auquel il associe le piège de l'intériorité. Au romancier de 1913, le critique écrit :

Rien ne sert de s'obstiner ; il y a un mur de ce côté-là ; on ne passe plus ; même si l'on croit avancer, on est toujours en dedans⁶.

De même que dans les images en trompe-l'œil, le programme esthétique du symbolisme agit comme un leurre. Tout en donnant l'impression d'ouvrir vers l'infini du rêve et de la suggestion, de trouver une vérité dans l'art, il enferme et confond le dedans et le dehors, l'art et la vie. Mais il y a plus radical que l'image du mur pour illustrer l'impasse symboliste. Rivière fait planer le soupçon d'une inexistence matérielle du roman symboliste, ce qui ne l'empêche pas de décrire minutieusement son programme théorique. Aucun nom, aucun titre n'éclaire ses propos, à l'exception d'une mention indirecte à Marcel Schwob, par le biais d'une lettre de R.-L. Stevenson adressée à l'auteur de *Cœur double*. Et encore Marcel Schwob est-il une référence incontournable dans un article qui a pour ambition de présenter le roman d'aventure, puisqu'il avait lui-même entamé la réflexion sur le sujet dans un essai publié en 1891⁷. En outre, son nom n'intervient que pour signaler les carences de l'œuvre symboliste et

⁵Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 66.

⁶Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, pp. 235-236.

⁷Il s'agit de la préface à *Cœur double*, *op. cit.* Kevin O'Neill consacre un chapitre de son volume sur *André Gide and the « Roman d'Aventure »*, *op. cit.* à l'influence exercée par Schwob.

sa quasi évanescence, que déplore l'auteur de *Treasure Island*. Stevenson apostrophe son correspondant en lui recommandant plus de générosité dans l'écriture :

Vous avez encore à nous donner [...] quelque chose d'une plus large ouverture [...] quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, toutes les trivialités du langage, et non *chanté* ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage⁸.

Se déroule alors, dans les trois articles de Rivière, un double travail de contestation d'une écriture symboliste du roman et de naissance à la vie théorique de ce même roman, mais en tant que poétique irréalisée. C'est donc au moment où l'on considère le roman symboliste comme une expérience d'écriture révolue, ratée et à la limite qui n'a jamais eu lieu, ou si peu, si mal, que l'on reconnaît à son programme la paternité de récits contemporains avec, tout d'abord, celle du roman d'aventure. C'est donc, paradoxalement, au moment où le roman symboliste n'est plus que l'on se penche sur ce qu'il n'a pas été et qu'on lui accorde audience pour un premier essai de définition.

La démonstration de Rivière, bien entendu, ne saurait rendre compte de la complexité de l'écriture symboliste, puisqu'elle reste fidèle à l'idée d'un roman qui tend à se confondre avec l'utopie du « roman de l'être ». Elle détaille cependant, et de manière fort pertinente, une poétique de ce récit idéal à travers cinq catégories : le sujet de l'œuvre, sa composition, la subjectivité du point de vue, le langage et, élément que nous ajoutons mais qui émane des réflexions de Rivière, le statut du personnage.

Avant de prendre connaissance de ce roman idéal du symbolisme selon Jacques Rivière, il faut encore noter que le critique choisit de parler de l'œuvre symboliste comme il la décrit, ce qui signifie que, d'un point de vue méthodologique, la démonstration qu'il entreprend emprunte les caractéristiques d'une œuvre dont les parties « s'en vont toutes d'un même point idéal », d'une référence unique qui est, sans conteste, l'esprit omniscient de l'écrivain symboliste :

[...] tous les caractères de l'œuvre symboliste peuvent se déduire de ce principe : un esprit qui voit tout, une intelligence qui va tout de suite jusqu'au bout [...]. Tout dans l'œuvre symboliste porte la marque d'un créateur trop conscient⁹.

Hyperconscient, l'auteur voit tout et est partout, habite son œuvre jusqu'à en devenir l'unique sujet puisque, comme nous le savons, le thème du roman autocritique du symbolisme ne dépasse jamais l'évocation de l'écrivain ou de l'esthète aux prises avec ses pensées sur l'art.

⁸Lettre de R.L. Stevenson à Marcel Schwob, février 1912, citée par Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 264.

Le sujet de l'œuvre

Le choix d'un sujet pour l'œuvre n'est donc jamais « un événement, une histoire, ni même la description d'une âme, la peinture d'un être vivant », mais toujours la mise à nu d'une pensée artistique, que Rivière nomme « émotion » et dont il précise que c'est une « émotion abstraite, toute pure, sans causes ni racines, une impression détachée de son origine »¹⁰.

La formule de Rivière insiste sur le détachement de l'émotion symboliste, « abstraite » et coupée de toute référence autre qu'elle-même, de toute fonction autre que la manifestation de sa valeur esthétique. Elle ne se rattache à aucun fait particulier, n'a pas d'histoire, mais existe en soi, comme suspendue et déployée dans le récit. Et le critique achève sa remarque sur la nature abstraite de l'émotion en signalant qu'au contraire de l'utilisation que peut en faire le roman psychologique, dans lequel l'intelligence de l'écrivain la cerne et la décortique chapitre après chapitre, l'émotion participe ici à la signification du récit en illustrant l'état psychique d'un individu ou d'un groupe social, mais sans volonté d'en montrer le mécanisme. Rivière ajoute qu'elle ne rencontre pas d'autre finalité qu'elle-même dans l'œuvre symboliste, qu'elle n'a d'autre ambition que de se représenter, que d'exposer dans une saisie la plus immédiate possible sa qualité de sentiment, ce qui paraît plausible dans la perspective du « roman de l'être » mais l'est moins dès lors que l'on envisage la dimension autocritique des récits. Pour Rivière, qui rattache le roman du symbolisme à l'esthétique essentialiste, la valeur en soi de l'émotion est si totale que sa manifestation seule suffit à donner au livre son sujet, argument que Gide avait déjà très clairement exposé dans sa préface à la seconde édition du *Voyage d'Urien* :

[...] Je n'aime pas expliquer un livre ; un livre étant déjà, lui-même, l'explication d'une pensée ou d'une émotion¹¹.

Émotion du créateur pour la plupart des œuvres symbolistes, ou plus généralement de l'esthète, elle sert de matériau conducteur vers l'idée de l'art, que le roman idéal du symbolisme postule donc comme un absolu. On comprend alors que, rendue à son autonomie, l'émotion ne peut être ni « ordonnée », ni « classée » par l'auteur, encore moins décortiquée ou analysée, et qu'elle est accueillie dans sa manifestation première et totalement libre, recueillie sous forme de sensation. Avec un tel programme, l'auteur doit, par conséquent,

⁹Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 237.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Préface au *Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 1465. Il est difficile de savoir quelle est la part de l'influence de Gide dans les propos de Jacques Rivière en 1913. Tous deux s'enthousiasment à l'époque pour l'idée d'un roman d'aventure et ont forcément échangé des propos à ce sujet. Il n'est pas interdit de penser que dans la note du

trouver une structure assez souple pour intégrer l'émotion au récit sans l'abîmer ni l'éventer. « De là un second caractère de l'œuvre symboliste »¹², écrit Rivière, qui présente une composition particulière, à la fois fermée mais modulable à volonté, et dont Gide définit également les paramètres.

La composition de l'œuvre

Dans la logique de la définition en creux que propose Rivière, comprendre la composition du roman symboliste exige de passer par la structure narrative projetée pour le roman d'aventure. Or, la caractéristique majeure que lui reconnaît Jacques Rivière est une disponibilité de l'écriture, qui a pour effet d'imposer au roman d'aventure un type naturel de composition par ajout, puisque l'aventure est « ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer »¹³. Modèle d'écriture contingente, le roman d'aventure se définit principalement comme le « récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres »¹⁴, et André Gide utilise la métaphore musicale de la fugue pour illustrer à la fois la linéarité d'une œuvre qui se déroule au fil des événements, mais qui se déroule sans ordre préétabli, sans autre dynamique que celle de l'instant présent et de ce qu'il apporte. En opposition à cette apparente liberté de composition, l'œuvre symboliste est comparée à une symphonie minutieuse, grave et lestée de perfection où s'harmonisent les différentes voix qui la composent. La contingence formelle qui nourrit le roman d'aventure donne par contraste la mesure de l'*a priorisme* de l'œuvre symboliste, qui n'admet aucune improvisation¹⁵. Le refus de cette composition concertée par

Journal déjà citée : « il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire », André Gide, *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, p. 391, André Gide signifie que les propos de Rivière sont le fruit d'une maturation commune.

¹²Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 239.

¹³*Ibid.*, p. 273.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵L'idée de Rivière d'un roman symboliste refusant la contingence semble s'opposer à la définition avancée par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, qui font de la contingence l'un des caractères principaux du roman symboliste. Il est important de faire à ce sujet un commentaire qui permettra, sinon de lever l'apparente contradiction entre ces deux jugements, du moins de l'atténuer fortement. D'une part, les commentateurs de *Bruges-la-Morte* dérivent rapidement, sur le chapitre de la contingence, sur des cas particuliers d'œuvres symbolistes, et plus précisément sur *Paludes*, qui pousse la dimension autocritique du symbolisme hyperconscient à son paroxysme, jusqu'à afficher une attitude franchement satirique à l'égard de l'intellectualisme symboliste. La contingence paludéenne n'est pas positivement revendiquée, mais intervient comme résultat de l'idéalisme autocritique qui, d'une part, fait de la vérité particulière la seule possible et engage un dialogue de sourds entre les esprits et, d'autre part, empêche la pensée de se développer, et donc l'écriture, en la remettant toujours en question. La contingence n'est pas encore appréhendée comme une force libératrice, même si elle est reconnue, bon gré mal gré, comme un élément essentiel de la pensée et de l'écriture (voir avant-propos). La notion n'a donc pas la même fonction dans le roman symboliste que dans le roman d'aventure. Alors qu'elle n'est que la conséquence paradoxale d'une volonté de maîtrise des pensées et de l'écriture des pensées chez les symbolistes, elle devient le principe constructeur et positif d'une écriture flâneuse dans le roman d'aventure.

le roman d'aventure a pour conséquence principale d'assouplir le récit, qui peut désormais se déformer, se prêter à la vie, se détendre à tout moment puisque son lit n'est pas creusé. En même temps qu'une élasticité formelle et thématique, la poétique de l'aventure allonge l'œuvre tout en l'allégeant, puisqu'elle accueille désormais la multiplicité des petits faits. Par contraste, ce revirement structurel insiste sur le caractère obsolète de la forme concentrée du roman idéal du symbolisme, qu'il faut impérativement ouvrir pour que le récit respire.

Linéarité contre rayonnement

L'écriture fermée du récit poétique du symbolisme s'organise par cercles, qui procèdent l'un de l'autre et se développent en avalant le suivant, à l'image des anneaux que forme à la surface de l'eau l'impact d'une pierre. Le mot de « rayonnement » est utilisé pour illustrer ce mouvement concentrique et absorbant de l'écriture, dont le principe moteur est celui de la fusion par « effusion »¹⁶, qui fait de l'émotion la matière première, la force de transmission, et la finalité de l'œuvre. Ainsi, comme les sons circulent dans l'air d'un point à un autre, de façon instantanée et invisible, en empruntant tous les canaux de transmission possibles, les émotions irradient l'œuvre symboliste, s'appelant l'une l'autre, se contaminant et créant le tissu vibrant d'un texte dans lequel :

Toutes [l]es parties sont simultanées ; [et] s'en vont toutes d'un même point idéal, comme se détachent d'un orchestre des bouffées de musique que le vent cueille et disperse ; le lien qu'elles ont entre elles leur vient de leur origine plutôt que de leur fin ; c'est une ressemblance, un même air de visage qu'elles portent en s'éloignant les unes des autres ; elles montent ensemble comme des oiseaux chassés d'un buisson¹⁷.

Rivière ne le mentionne pas, et pourtant on reconnaît à la base du mouvement de fusion par effusion la figure de la métaphore. Un même air de visage sans que rien, formellement, ne relie les parties entre elles, sans un rapport posé d'une cause à son effet – « il n'en est [...] aucune jamais qui soit à moitié prise en une autre »¹⁸ – : ne peut-on pas induire, des paroles du critique, la définition de la métaphore, qui élimine toute cheville entre les images, abolit tout enchaînement causal, mais les associe de manière assez forte pour permettre cependant d'en ressentir la parenté ? Mais Rivière va plus loin et conduit la métaphore à son point extrême de densité sémantique, puisque les diverses images qui forment l'ensemble « n'expriment rien de plus par leur groupement que le total de ce qui est contenu en chacune »¹⁹. Cette définition d'une métaphore plénière et capable d'opérer la synthèse de l'œuvre, puisqu'elle en résume à

¹⁶Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 239.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸*Ibid.*, p. 238.

¹⁹*Ibid.*, p. 240.

elle seule l'ensemble, introduit la notion de symbole comme pilier de la composition du texte. Bien que Rivière n'aborde pas explicitement la notion, c'est l'idée du symbole qui porte ici la démonstration et la rattache aux tentatives contemporaines. Mais encore une fois, aucun nom ni référence ne vient compléter sa réflexion. La métaphore et le symbole admis comme point de départ du texte, Rivière ne poursuit pas son observation et se limite à comparer l'œuvre symboliste à une « chaîne de fruits bien formés et tous égaux sur la branche »²⁰, comme autant d'images différentes, et pourtant sœurs, d'une même idée qu'elles manifestent.

Le tissu du texte est ainsi organisé sur le modèle de l'autre identique, œuvre diamantine dont les facettes brillent de concert et forment un tout. Pourtant, les reflets multiples n'apportent pas qu'une illusion de profondeur. Le récit symboliste se déploie en une pluralité de niveaux d'écriture et de lecture qui le creusent et assurent l'ouverture du sens, ce dont Rivière ne semble pas tenir compte lorsqu'il avance l'image trop linéaire de la branche porteuse. Cette métaphore de l'œuvre contredit d'ailleurs la structure circulaire et rayonnante qui est posée dès les premières lignes de la réflexion sur la composition de l'œuvre. Or, si le récit symboliste en prose adopte l'écriture gémellaire, à l'exemple du *Livre de Monelle*, en juxtaposant sur une même trame des épisodes où, tour à tour, apparaissent les sœurs symboliques de l'héroïne, le texte se déploie aussi en profondeur, dans la « généralité intensive » de chaque moment saisi. Il le fait par la systématisation d'une cheville narrative qui est celle de la métalepse, procédé qui s'étend à l'intégralité du récit dès le moment où le roman autocritique du symbolisme joue sur l'idée d'un telescopage possible entre le personnage, le narrateur et parfois même l'écrivain, créant ainsi des ponts multiples entre le niveau de la narration et celui des événements narrés²¹. La métalepse, qui recouvre parfois l'ensemble du récit, se met ainsi au service d'une écriture qui cherche avant tout à éclairer les rouages de la création et se détourne d'une intrigue absente. En ce sens, si la prose symboliste est sans conteste hantée par le fantasme de littérarité, elle demeure avant tout une écriture poétique ou expérimentale. Si nous prenons la liberté de rétablir, au-delà du silence de Rivière, la métalepse comme procédé majeur de la composition de l'œuvre symboliste, c'est aussi parce que son analyse la programme implicitement, notamment à travers la postulation

²⁰*Ibidem*.

²¹Nous nous référons aux réflexions de Gérard Genette sur la métalepse et sa désignation en narratologie. Gérard Genette, dans une récente mise au point à propos de ce procédé, propose une définition générale de la métalepse comme une métonymie particulière : « Mais tout d'abord, et puisque le concept de métonymie comporte, entre autres modes ou motifs de transfert, la désignation de l'effet par la cause ou réciproquement, je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre [...] ». *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, pp. 13-14.

de départ, commune à toute œuvre symboliste en prose, d'un romancier hyperconscient qui juge son travail et agit sur son texte en fonction de son jugement.

La composition de l'œuvre symboliste, ainsi chevillée par la métalepse, possède une autre caractéristique qui la distingue à la fois de la structure du roman d'aventure – linéaire et contingente –, de celle du roman réaliste – linéaire et métonymique –, mais encore de la forme du poème, pourtant dévoilante et circulaire, qualités vers lesquelles tend indiscutablement le texte symboliste. Toutefois, si le poème se construit autour d'un mouvement enveloppant de l'écriture et privilégie la métaphore par rapport à la métonymie, il présente en général une dynamique de création qui procède par enrichissement et développement progressif d'un point originel, le plus souvent une émotion. Dans l'œuvre symboliste, au contraire, ce mouvement centrifuge d'expansion est inversé. L'émotion, point de départ, est aussi le point d'arrivée du récit et rien ne se développe à partir d'elle. En revanche, toute l'écriture y est subordonnée et s'attache à son examen, resserrant l'analyse autour d'elle, cherchant à savoir d'où elle vient, comment elle se transmet à l'âme, comment elle s'inscrit dans la conscience et quelles en sont les conséquences sur le Moi. Elle est en soi un monde que le texte explore, dissèque. Rappelons-nous la phrase programmatique d'Hubert d'Entraques, qui s'applique parfaitement à l'émotion :

J'ai voulu pénétrer chaque chose en son essence ; j'ai vu qu'il n'y avait rien que du mouvement, et le monde, réduit à de l'indivisible force, s'est évanoui : j'ai cru, en les dédoublant, doubler mes sensations, je les ai anéanties [S, 160].

Si l'on reprend l'image des cercles sur l'eau comme structure de l'œuvre symboliste, force est de constater que, dans le repli d'une écriture qui ressasse l'émotion, le mouvement est inversé et le récit symboliste est agi par une force centripète. Il donne naissance à un récit qui isole son sujet, qui ne voit que lui dans un halo de lumière et qui le creuse, l'approfondit en éliminant tout alentour, au risque d'en user la trame.

C'est donc dans ce dernier cercle, le plus resserré autour du sujet, celui qui retrouve le choc de l'impact initial, c'est dans la concentration extrême de l'émotion que coule la sève et que vit l'œuvre symboliste, qu'elle se déploie et se défroisse à sa manière, en libérant la « généralité intensive » de la sensation faite écriture, comme le réclamait Marcel Schwob²². Une fois admis l'inversion généralisée du mouvement de création, qui répond à l'exigence du roman concentré de Des Esseintes et de sa densité sémantique, Rivière entreprend de montrer la méthode utilisée par l'écrivain pour disséquer l'émotion. Comme le sujet de l'œuvre se confond presque toujours avec l'écriture du roman en cours, puisque le personnage symboliste

est invariablement artiste ou, du moins, esthète, Rivière décrit, en même temps que la méthode du romancier symboliste, la composition du récit que nous lisons.

Composition par décomposition

À l'opposé de la ligne narrative spontanée du roman d'aventure, qui se détourne d'une construction *a priori*²³, le « roman de l'être » du symbolisme trouve son expression première dès avant l'écriture, dans une sorte de livre rêvé ou de livre intérieur, achevé et porté par l'écrivain. Dans cette perspective, l'écriture a pour tâche de matérialiser ce livre intérieur, de le transformer en littérature tout en évitant de trahir la pensée première. Découvrir comment se forme, dans le cerveau de l'écrivain, ce livre intérieur, revient à établir les étapes d'un autre roman symboliste, que Rivière semble ignorer, et qui fait de ce passage du cerveau à la plume le sujet de l'œuvre. C'est à cet égard que les développements de Rivière sur le livre intérieur nous seront particulièrement précieux, puisque la plupart des romans symbolistes qui nous occupent mettent en scène ce travail d'élagage et de sélection que l'écrivain doit faire au moment de la création.

Ce que Rivière découvre en analysant le livre intérieur de l'écrivain symboliste est un travail méthodique d'élimination et de gommage progressifs des éléments inessentiels à la saisie par les mots de l'émotion. Dujardin reprendra dans son commentaire sur le monologue intérieur l'image d'un récit qui s'efface d'abord dans l'esprit de son auteur pour renaître aux mots sous sa forme épurée. À propos des *Lauriers*, Dujardin parle d'un roman de synthèse « où serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse [...] »²⁴.

La poétique de l'enchaînement métonymique du roman réaliste ou celle d'un enrichissement sémantique concerté et prémédité qui donne lieu au poème, sont remplacées par une entreprise d'épuration de la matière première de l'écriture – l'émotion –, et la composition de l'œuvre symboliste s'apparente paradoxalement à une « décomposition », une « décantation » préalable, selon la formule que Gide utilise dans son *Traité du Narcisse*. On pourrait aussi en appeler à l'image du sculpteur qui taille dans un bloc d'argile, creuse la matière, l'évide pour révéler la forme toute personnelle que l'artiste porte en lui et que son œuvre matérialisera. Travail à rebours de l'intelligence créatrice, chargée non plus de bâtir et

²²Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22.

²³C'est ce que mentionne André Gide qui, après avoir tenté un roman *a priori* dans ses années symbolistes, fait volte-face et revendique une composition spontanée : « J'ai ressorti ce matin les quelques découpures de journaux ayant trait à l'affaire des faux-monnayeurs. [...] Je crois qu'il faut partir de là sans chercher plus longtemps à construire *a priori* », André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 22.

²⁴Projet de dédicace à Teodor de Wyzewa, cité dans Carmen Licari, introduction aux *Lauriers sont coupés*, Roma, Bulzoni editore, 1977, p. 48.

d'associer les éléments entre eux mais d'expurger la matière des éléments inutiles, de déclasser les autres ou de les dissocier, comme disait Remy de Gourmont²⁵, pour retrouver l'idée pure et originale, c'est-à-dire débarrassée de ses attributs conventionnels. Dans ce mouvement de création par épuration, chaque élément se dissout silencieusement, repose et dépose, avant de reparaître dans le dépouillement de sa vérité propre et transitoire. C'est pourquoi, écrit Rivière, « la façon dont se forme l'œuvre symboliste est si anormale » puisque,

Pendant le temps qu'elle est portée par le cerveau de son auteur, loin de se nourrir et de se développer, elle se réduit, elle se tasse, elle s'éclaircit. De délicates lignes destructrices la traversent en tous sens, l'analysent, la décomposent ; comme le feu suit sans erreur la charpente d'une maison et la consume jusque dans ses murs, ainsi l'intelligence de l'auteur dissout en son sujet tout ce qui en forme le support et l'assise. C'est un travail critique, plutôt que créateur, qu'elle accomplit. Ce poète qui, tout à l'heure nous présentera son œuvre comme le balbutiement d'un primitif et l'expression des plus secrètes profondeurs de l'inconscient, au fond, il n'en aura obtenu l'incertaine étrangeté qu'en laissant agir ses facultés de discernement et de pénétration. Dans son esprit, l'œuvre est soumise non pas aux inspirations confuses d'un génie naïf et ignorant, mais à toutes les forces dissolvantes, à tous les acides de la pensée. Ils l'attaquent, ils la rongent, ils l'évident peu à peu, en enlevant tous les éléments matériels, tout ce qui, énoncé, serait perceptible aux sens ; à la fin, il ne reste plus qu'une sorte de parfum, d'esprit, quelque chose d'insaisissable à la vue et au toucher et que l'âme seule peut distinguer et recueillir. En d'autres termes l'œuvre symboliste est une œuvre dont plus de la moitié se passe dans l'esprit de son auteur. Au lieu que celui-ci cherche à produire hors de lui le plus de réalité possible, il tâche au contraire d'en consommer le plus possible en lui-même. Il s'arrange pour faire arriver le plus possible d'événements avant le moment où il prendra la plume²⁶.

Ce commentaire de la composition par décomposition si « anormale » de l'œuvre symboliste, qui tend à confirmer le roman symboliste dans son statut d'œuvre autocritique vouée, à la limite, à se détruire²⁷, consacre par réaction une « normalité » du genre et de la mission de l'artiste. D'un point de vue strictement narratif, les conventions réalistes, qui s'imposent encore au moment où Rivière écrit ces lignes, exigent du récit un développement progressif, par enrichissement d'une ébauche initiale, ou de « la touffe »²⁸ dira Gide plus tard, et non dégressif comme dans le cas de la décantation du roman symboliste, ce qui implique qu'on assigne par convention à l'artiste la mission de « produire hors de lui le plus de réalité possible » et non de vivre l'expérience artistique dans le sanctuaire de son cerveau.

²⁵Voir à ce sujet : Remy de Gourmont, « La dissociation des idées », in *La Culture des idées*, op. cit. On peut ajouter qu'un autre écrivain du symbolisme, Marcel Schwob, intégrait à la création l'étape de la destruction nécessaire, *Le Livre de Monelle*, op. cit., p. 123.

²⁶Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », op. cit., pp. 238-239.

²⁷Dans la post-face à l'édition du roman inédit de Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, op. cit., Nicolas Malais fait référence à un important projet de roman symboliste que Gourmont ne réalisera pas, mais dont les fragments retrouvés et insérés ensuite dans *Le Désarroi* remontent aux années 1893 et 1894. Or, ce roman devait s'appeler *Le Destructeur* et mettre en scène un esthète. Voir à ce sujet la post-face citée, pp. 104-108.

²⁸André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 32.

L'anormalité d'un roman symboliste est obtenue par une double transgression des codes narratifs du récit et du devoir éthique reconnu par convention à l'artiste. La finalité de l'œuvre symboliste, dans ces conditions, s'apparenterait plus à celle du poème qui, loin de projeter hors de lui son lot de réalité dans une composition dont l'armature apparente montre le souci d'enchaînement logique, se vouerait à « l'exploration des plus secrètes profondeurs de l'inconscient » en masquant le travail qui conduit à cette épiphanie cérébrale.

Cette conception de l'œuvre symboliste très proche de la poétique mallarméenne, semble disqualifier d'emblée la possibilité d'un roman et l'on peut se demander à quel titre l'œuvre symboliste en prose que Rivière décrit, et de laquelle doit naître en s'y opposant le roman d'aventure, est encore un roman, dès lors qu'elle refuse les lois de la composition et du style réalistes et sa narrativité.

L'analyse du livre intérieur et l'observation de son évolution jusqu'au texte éclairent, comme le ferait une radiographie, les étapes décisives de la transgression des codes narratifs et de la finalité linguistique par le roman symboliste, et permet de lever le voile sur le statut du récit symboliste en prose. Mais pour ce qui est de son statut générique, il faut reconnaître que Rivière ne s'en préoccupe guère, se contentant de parler, de manière très vague, des « œuvres de forme romanesque du symbolisme »²⁹. Pourtant, ses observations dépassent le constat d'une simple composition inversée, auquel il limite délibérément son propos, et préparent une réponse possible au problème du statut générique du récit symboliste en prose.

On comprend rapidement que Rivière évite de répondre à la question de l'existence d'un roman symboliste par peur des contradictions qui menaceraient la cohérence de sa théorie, car il s'agit pour lui à la fois de montrer que le roman d'aventure découle du récit symboliste et qu'il en est la négation. L'hypothèse de départ formule ainsi la postulation contradictoire d'un récit symboliste à la fois roman, en qualité de structure matricielle du roman d'aventure, et hors du roman, puisque qu'il en est la négation d'un point de vue narratif et que sa finalité le rapproche du poème.

Sans donner de réponse claire à ce qui nuirait à sa démonstration, Rivière utilise l'analyse du « livre intérieur » pour faire comprendre à son lecteur que la forme distillée et condensée qui transparaît dans la version finale de l'œuvre symboliste, telle qu'il se la représente, n'est rien de plus que la variante d'un projet de roman bien plus vaste et conventionnel qui commence en amont de l'écriture. Le livre intérieur, en se décomposant dans l'esprit de son créateur, fait le choix d'abandonner les principales caractéristiques de l'écriture romanesque

²⁹Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 263.

réaliste, c'est-à-dire essentiellement de renoncer au développement linéaire qui relie les événements entre eux, motive leur enchaînement par la métonymie. Désormais, seule compte l'émotion, unique moteur du livre intérieur, qui se module et évolue au gré des grands mouvements de l'âme. Le développement de l'écriture symboliste renonce donc aux charnières réalistes du texte, faisant place à la métaphore et au symbole comme figures structurantes d'un récit dont les parties sont simultanées et non linéaires. Encore une fois, Rivière explique ce désintérêt de l'écrivain symboliste pour une narration de type réaliste par la personnalité de celui-ci qui, s'il

commence bien par imaginer une histoire, [...] n'a pas le temps de la raconter ; car elle ne réussit pas à arrêter son esprit ; elle ne s'impose pas à lui ; elle lui est tout de suite transparente ; déjà il l'a traversée³⁰.

Rivière explique par cet argument la forme de l'œuvre et la rattache à la tradition du roman, en lui insufflant une événementialité qui se désagrègera au cours de la maturation cérébrale puis de l'écriture. Avant l'écriture, la structure première du livre intérieur symboliste est bien celle d'une histoire, avec une intrigue, mais le roman imaginé se décompose ensuite durant sa phase de latence cérébrale pour aboutir à une écriture parcellaire. Poème par défaut, le roman symboliste emplit comme il peut la structure mitée de son récit initial. L'intelligence de l'écrivain s'active à dissoudre les événements qui s'imposent à son esprit sous la forme d'une « histoire », et offre le résultat de cette opération chimique d'affinage dans un récit aussi dense que bref. Le récit symboliste n'est donc rien de plus que l'épuration du roman primitif que l'auteur imagine.

Dans la perspective choisie par Rivière et l'équipe de la *NRF*, l'auteur de l'œuvre en prose du symbolisme est bien romancier et son œuvre récit, comme l'a revendiqué Gide à plusieurs reprises³¹, c'est-à-dire résultat filtré (ou « suc concret »³²) d'un roman qui a existé sous forme de projet, et dont la chronologie, le personnel et l'intrigue ont été peu à peu dévorés pour ne laisser place qu'à « l'enchaînement tragique ou la poésie »³³. En amont de cette décantation, au moment où l'histoire s'impose à l'écrivain, le roman est bien la structure embryonnaire de

³⁰*Ibid.*, p. 237.

³¹Il faut encore une fois rappeler ces phrases capitales, prononcées par Gide à différents moments de sa vie : à Paul Valéry, il écrit en 1891 : « Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique, auprès d'eux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman », *André Gide - Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, 26 janvier 1891, *op. cit.*, p. 46, tandis que dans ses entretiens avec Jean Amrouche, il déclare : « Il n'y avait pas de roman symboliste et j'avais cette prétention un peu téméraire de lui en donner un. Il me semblait que le symbolisme, la théorie même du symbolisme, pouvait prêter à une forme de roman tout à fait nouvelle, où les événements fussent représentatifs », « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 160.

³²Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 320.

³³Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 7.

l'œuvre symboliste en prose, et Rivière insiste sur cette première expression cérébrale qui la distingue du poème, fût-il en prose. Ce que Rivière imagine se passer dans le cerveau de l'écrivain avant de prendre la plume, des auteurs comme Gourmont, Gide, Dujardin et Schwob ont décidé de le raconter et d'en faire la matière de leurs œuvres. Dans leurs romans de la vie cérébrale, c'est bien cette étape du cerveau à l'écriture, avec ses décantations, ses palinodies, ses biffures qui est mise au devant de la scène, ce qui nous engage à conserver les remarques de Rivière sur la composition de l'œuvre pour la suite de notre propos.

Une fois le statut romanesque du récit symboliste légitimé, il nous est plus facile de comprendre le second argument de l'écrivain qui fait de son récit un roman-poème. Roman dévoré, l'œuvre symboliste en prose joue de son apparence trompeuse et se présente au public comme l'œuvre de synthèse qui réunirait prose et poésie. Jacques Rivière dénonce ce qu'il considère comme une supercherie, et l'analyse qu'il propose du livre intérieur montre qu'il n'existe pas de synthèse possible entre les deux grands états de la langue, et que la notion de roman-poème est caduque :

Ce poète qui, tout à l'heure nous présentera son œuvre comme le balbutiement d'un primitif et l'expression des plus secrètes profondeurs de l'inconscient, au fond il n'en aura obtenu l'incertaine étrangeté qu'en laissant agir ses facultés de discernement et de pénétration. Dans son esprit, l'œuvre est soumise non pas aux inspirations confuses d'un génie naïf et ignorant, mais à toutes les forces dissolvantes, à tous les acides de la pensée³⁴.

L'œuvre en prose dont l'essence serait poétique – « expression des plus secrètes profondeurs de l'inconscient » – est pour Rivière une mystification rendue plausible par la forme si singulière de ce récit évidé. Le souffle de l'œuvre symboliste révoque toute idée de génie poétique. Ce n'est pas l'inspiration qui guide l'auteur, mais son intelligence, et son roman cérébral l'est à double titre : livre intérieur, il est aussi le roman de la cérébralité, observant et racontant le travail de l'intelligence dans l'acte de création.

La composition particulière du récit symboliste, telle qu'il se déforme dans la chambre noire du cerveau de l'écrivain, nous permet donc de déduire son appartenance au genre du roman. Cependant, l'étape du livre intérieur ne se limite pas à débrouiller le statut générique de l'œuvre symboliste en prose. Elle motive également, nous l'avons vu, la forme si particulière d'un récit final concentré, ramassé et ramené à l'essentiel, qui peut abuser son lecteur en se faisant passer pour un poème. Le livre intérieur conditionne à l'évidence la forme de l'écriture.

³⁴Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 238.

Finalement, son influence va plus loin, puisque le jugement du romancier sur le livre intérieur décide de l'existence matérielle de l'œuvre. Rivière impute au roman cérébral la cause de l'improductivité des écrivains symbolistes. La rumination du romancier avant de prendre la plume épuiserait par avance le mystère de l'écriture. En effet, dès lors que l'écrivain a traversé et dépassé son histoire en composant son livre intérieur, il « ne voit plus les raisons pour faire ce récit ; il l'a derrière lui »³⁵. Tentation du silence, donc, mais dont le motif n'est plus la peur de trahir par les mots une pureté de l'œuvre pensée, mais plus simplement une sorte de désintérêt de dire deux fois les mêmes choses. Tentation du silence, mais dont les racines sont, cette fois, structurelles et inhérentes à l'œuvre symboliste en prose, dont la composition admet une étape cérébrale complète et autosuffisante.

Bien entendu, nous ne saurions accepter ces conclusions extrêmes, qui font peu de cas des tentatives bien réelles et multiples d'expression de ce roman intérieur. Ce parti pris de Rivière nous rappelle que nous nous trouvons, avec son article, en face d'une conception partisane du symbolisme considéré comme mouvement assujéti aux idéaux poétiques, et son roman comme une utopie, ainsi que le prouvent ses réticences à citer des noms.

La présence du livre intérieur modifie en dernier ressort le statut conventionnel du lecteur, si bien accompagné par le roman réaliste. À l'opposé de ce soin vigilant du lecteur, l'œuvre symboliste exige de son public une autonomie soumise, qui l'oblige à trouver son chemin dans l'œuvre sans la moindre indication de la part d'un auteur qui admet, selon les mots de Rivière, que « puisqu'il est venu jusqu'ici tout seul, les autres y viendront bien tout seuls aussi »³⁶. Appel à contribution du lecteur, mais contribution double que Rivière souligne, et qui consiste à faire coïncider l'interprétation poétique de l'œuvre avec sa lecture poétique, ce qui implique que chaque lecteur devra construire un sens au récit en se l'appropriant :

[L'œuvre symboliste] n'est pas une statue placée entre l'auteur et le spectateur et dont l'un et l'autre peuvent faire le tour, mais un ensemble d'indications, de suggestions, d'appels mystérieux qu'il faut comprendre. Elle n'est pas réalisée : elle se construit à chaque fois qu'elle rencontre un lecteur³⁷.

C'est ce que rapporte Marcel Schwob au moment de se confier à son ami Byvanck :

Et le livre aujourd'hui qui touche nos cœurs ne commence en vérité que là où son récit finit, - pour être continué par nous, en nous³⁸.

L'exemple de Rivière met en relief une particularité de l'œuvre symboliste, que l'on retrouvera dans nos romans autocritiques, et qui est la nécessité d'une compréhension

³⁵*Ibid.*, p. 237.

³⁶*Ibidem.*

³⁷*Ibid.*, p. 242. C'est nous qui soulignons.

profonde des desseins de l'auteur par son public. « Indication, [...] suggestions, appels mystérieux » qu'il faut déchiffrer : cela suppose une vérité préexistante au récit mais qui n'est pas extérieure à lui et qui peut être celle du livre intérieur. Pour déchiffrer ce livre intérieur, le lecteur doit immanquablement ressentir la fulgurance d'une communion d'âme – une « connivence spirituelle », écrit Henri de Régnier³⁹ – autour d'un signe, d'un sentiment, d'un jeu d'écho qui vaporisent les parfums divers d'une émotion dont l'esprit doit faire la synthèse. L'idée d'une vérité interne au texte, qui est l'un des points importants de la poétique gidienne au temps des *Cahiers d'André Walter* – « La vérité voudrait, je crois, qu'il n'y ait pas de conclusion : elle doit ressortir du récit même » [*CPAW*, 93] –, et à laquelle le lecteur doit apporter sa contribution, impose un souci particulier de la composition du récit pour une œuvre dont le sens est immanent. C'est ce que relatent les propos de Gide à Pierre Louÿs au moment de l'écriture de son premier roman :

Tu ne peux pas te figurer comme c'est amusant, l'agencement de tout ça. Très compliqué, par exemple, à démêler et à faire évoluer parallèlement et sans secousse, par la simple déduction d'elles-mêmes, sans aucun incident étranger, ces passions combattibles [*sic*]⁴⁰.

C'est également contre l'idée d'une vérité *a priori* et extérieure au texte que Remy de Gourmont proclame le symbolisme une « théorie de liberté » et répond à une attaque de Gide⁴¹, qui lui reproche précisément de mettre ses écrits, fussent-ils de critique littéraire, au service de jugements à exprimer :

Vous trouvez tant de vérité que cela dans mes articles ? Cela me change de ceux qui n'y trouvent que des paradoxes. Pour moi, je n'y mets rien que ma sensibilité intellectuelles du moment (de l'année) où j'écris. Vérités bien provisoires alors. Bonnes à dire ou mauvaises, cela m'est indifférent⁴².

La conception de Rivière d'un rôle actif du lecteur dans un récit dépourvu de transcendance rejoint l'opinion des romanciers symbolistes, qui n'offrent jamais de clés de lecture et laisse son lecteur cheminer dans l'œuvre, au risque de le laisser frapper à des portes qui ne s'ouvrent pas.

³⁸ Marcel Schwob, cité dans W. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris*, *op. cit.*, p. 305.

³⁹ Henri de Régnier, *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 332.

⁴⁰ André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, lettre d'André Gide à Pierre Louÿs du 10, 17 ou 24 juin 1890, *op. cit.*, p. 197.

⁴¹ L'idée centrale chez Gide d'une vérité intrinsèque à l'œuvre alimentera l'animosité qu'il voue à Gourmont, auquel il reproche de faire de son écriture un instrument au service de vérités extérieures. En 1901, Gide reprochait à Remy de Gourmont une écriture trop calculée et froide, assénant à son lecteur la vérité de l'auteur : « Il faut pourtant qu'un jour je vous écrive. Mon cher Gourmont, vous êtes un des esprits que j'ai le plus détestés. Vous formuliez trop bien et trop souvent des vérités qui ne me paraissaient point bonnes à dire. [...] Votre *Culture des idées* est un beau livre qui peut-être eût été meilleur s'il eût été moins sûr de lui et s'il eût su laisser plus beau jeu au lecteur », lettre de Gide à Gourmont de 1902, citée dans Charles Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher vieux daim !*, Monaco, éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1990, pp. 110-111.

⁴² Lettre de Gourmont à Gide, 1902, citée dans Charles Dantzig, *ibid.*, p. 112.

Toutefois, les difficultés d'interprétation que rencontre le lecteur ne sont pas exclusivement la conséquence d'une composition complexe qui a, en grande partie, révoqué les procédés conventionnels assurant la lisibilité du texte dans le récit réaliste. La difficulté que doit affronter le lecteur est augmentée, dans le cas des œuvres symbolistes, par l'utilisation d'un langage et d'une syntaxe qui sont le résultat de la « déformation subjective » philosophiquement fondée par l'idéalisme auquel adhèrent les symbolistes.

Le langage symboliste

L'œuvre symboliste ayant pour sujet des émotions et la façon dont en nous retentit la réalité, le choix des mots y est d'une extrême importance. C'est là le troisième des caractères qui la distinguent. L'écrivain se propose de rendre sensible non pas une chose, mais l'ébranlement qu'elle communique à notre âme ; il choisit donc ses mots non seulement d'après leur sens, mais d'après leur pouvoir émotif⁴³.

Jacques Rivière met ici en exergue l'une des particularités souvent commentée de l'œuvre symboliste, à savoir le choix du lexique, la singularité de son utilisation et le jeu de combinaisons dans lequel il entre⁴⁴. Si Mallarmé, s'appropriant les acquis de la grammaire comparée, modifie la syntaxe de la phrase et lui confère un rôle significatif majeur, puisque les mots prennent sens par leur contexte, ses disciples se contentent généralement⁴⁵ d'élargir la palette de significations d'un vocable au-delà de son sens grammatical ou étymologique. Le mot symboliste, élément clef d'une esthétique autoréférentielle, est un carrefour vivant qui combine l'histoire socio-culturelle et linguistique d'un pays et la personnalité de l'écrivain, cerveau symbolisateur. Il s'assortit, dans son cheminement vers la page, de toutes sortes « d'harmoniques » invisibles, de connotations qui s'adressent directement à la sensibilité du lecteur pour être décelées et décodées, comme le précise le personnage principal de Gourmont dans le *Désarroi* :

Chaque mot a non pas seulement deux sens, l'un direct et l'autre métaphorique ; chaque mot a plusieurs centaines, plusieurs milliers de significations différentes. Comprendre, c'est choisir une signification parmi ce millier : c'est cueillir une fleur sur l'amandier tout épanoui. Toutes sont des fleurs d'amandier et il n'y en a pas deux pareilles [...]⁴⁶.

Le développement paradigmatique de la langue à travers les émotions qu'elle provoque cultive chez l'écrivain du symbolisme ce que Paul Valéry définissait comme un « certain...

⁴³Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴Voir à ce sujet la mise au point essentielle de Karl D. Uitti, qui consacre un chapitre de son étude sur Remy de Gourmont à l'analyse de la langue symboliste en montrant l'exemplarité de l'auteur de *Sixtine* dans ce domaine : *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris, P.U.F., 1962.

⁴⁵On constate toutefois une propension à l'inversion de l'adjectif et du nom largement utilisée par les symbolistes.

⁴⁶Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 49.

goût [...] du mot pris en soi comme *effectif* par lui-même »⁴⁷, puisque ceux-ci « font partie de nous plus que les nerfs [dès lors que] nous ne connaissons notre cerveau que par ouï-dire »⁴⁸. Par leur multiplication et leur mise en écho, les mots de l'œuvre symboliste, élus entre tous, tissent peu à peu le cocon du récit et lui donnent une atmosphère que leurs synonymes seraient impuissants à restituer. C'est cette atmosphère qui doit se communiquer au lecteur bien plus que le sens littéral des mots. Si Jacques Rivière, fidèle à sa méthode surplombante, ne donne aucun exemple de ce lexique symboliste, on reconnaît facilement dans le mot « paludes » l'illustration de ce langage émotionnel. Grammaticalement vide, sémantiquement indéterminé, le terme « paludes » n'existe et ne prend sens que par ses harmoniques invisibles, son jeu d'écho avec le langage de la médecine (le paludisme ou fièvre des marais, fièvre palustre), avec celui de la botanique (paludéen : relatif aux marais, paludier : ouvrier qui travaille dans les marais salants), donnant au texte de Gide sa connotation pathologique, l'enfermant dans ce cocon malsain d'où il ne pourra éclore. Marasme de l'écriture, sable mouvant de la pensée, étouffement et état fébrile provoqué par le confinement physique et intellectuel, tous ces paradigmes sont suggérés dans le seul « Paludes » et contaminent le lecteur. Plus encore, la signification négative du terme se précise dans le jeu intertextuel qui relie les premiers ouvrages gidiens, puisque la sortie gidienne est annoncée dans le *Voyage d'Urien* et y fonctionne comme mise en abyme discrète du drame de *Paludes*. En effet, au plus fort de l'aventure, ratée car elle se révélera un songe ou un « voyage en bibliothèque »⁴⁹, « Ellis dans la barque lisait le *Traité de la Contingence* » [VU, 43], ouvrage que le narrateur jette dans le fleuve, signalant déjà par ce geste que *Paludes* est le lieu d'un enlèvement et qu'il faudra s'en libérer. Cependant, au-delà de tous ces indices tissant entre eux les sens du mot, *Paludes*, nous met en garde l'auteur, c'est « toujours plus que CELA » [P, 89]. C'est, ajouté aux déclinaisons sémantiques possibles, le réseau de sens activé de manière inconsciente par notre sensibilité, et qui accueille en les multipliant les nuances du mot⁵⁰.

Sans aller jusqu'au *Traité du verbe* de René Ghil, qui recense pour chaque son ses harmoniques musicales et chromatiques, il est certain que les romanciers du symbolisme

⁴⁷André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, [janvier 1893], *op. cit.*, p. 179.

⁴⁸Paul Valéry, *Cahiers I*, cité dans Jean Starobinski, « Monsieur Teste face à la douleur », *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹Jean-Michel Wittmann rappelle, dans la présentation du *Voyage d'Urien*, Lyon, Centre d'Études gidiennes, « Gide/Textes » n°16, 2001, p. 23, comment le projet réel d'André Gide d'accompagner le professeur Pouchet en Islande se soldera finalement par la lecture compulsive d'ouvrages sur le pôle, ou de récits narrants des expéditions au-delà du cercle, insistant par-là sur la fonction compensatoire de la littérature qui remplit encore son rôle de palliatif à la vie lors de la rédaction du *Voyage*.

⁵⁰Le rapport entre le mot et ses racines subconscientes fait l'objet d'une analyse que Remy de Gourmont livre dans son article sur « La Création subconsciente », in *La Culture des Idées*, *op. cit.*, qui n'a pas lieu d'être

accordent une place privilégiée à la forme des mots, à leur retentissement, à leur vibration, ainsi qu'à leur association possible pour saisir au plus près l'émotion. Si Jacques Rivière dédaigne l'exemple quand il s'agit d'illustrer la manière dont prend vie ce réseau de significations latentes, il montre de manière convaincante le changement de logique esthétique qui préside à la lecture. L'utilisation symboliste du langage fait basculer le texte d'une logique référentielle à une réception poétique du mot, ce dernier vivant dans une si grande proximité sonore et vibratoire avec l'émotion qu'il cherche à transcrire que sa matérialité se « substitue pour ainsi dire à son sens ; [...] se met devant lui ». En outre, « par une certaine façon qu'il a de se présenter » le mot symboliste si délicatement choisi « nous ôte l'envie de penser à son contenu abstrait »⁵¹. Dans une conception pré-saussurienne de la langue, le symbolisme élimine l'opposition signifiant-signifié en faisant coïncider la beauté formelle et sonore du mot avec le sens intime qu'il révèle.

La conséquence qu'entraîne cette redéfinition esthétique de la langue reste l'extrême subjectivité de la parole symboliste, dès lors que celle-ci se déploie à travers les paradigmes sensitifs propres à chaque auteur. La langue personnelle et intime du symbolisme, tout comme la composition par déclamation de l'œuvre, exige du lecteur une adhérence au cheminement de l'auteur, et impose comme condition de réception de l'œuvre un vrai rapport de compréhension, voire de sympathie, entre l'écrivain et son lecteur. C'est cette intimité réclamée qui incite Rivière à comparer la lecture efficace, mais ô combien difficile, de l'œuvre symboliste à une « conversation sentimentale [dans laquelle] le lecteur prév[ient] toujours d'un sourire l'achèvement des allusions »⁵². Mais il existe encore une autre raison qui donne à l'œuvre symboliste sa subjectivité. Celle-ci trouve son explication dans le climat littéraire de l'époque, et plus spécifiquement dans la diffusion de la philosophie idéaliste.

Une œuvre subjective

La subjectivité de l'œuvre symboliste dépasse le caractère personnel du langage. Subjectif, le roman l'est aussi, nous le savons, par l'histoire d'un sujet unique, d'un « je » pensant qui emplit le récit et empêche tout développement de l'intrigue en dehors de lui. Rien ne s'agite en dehors de la conscience au travail, et ce travail est celui de l'écriture en général. On comprend dès lors l'axiome gourmontien – « Il n'y a en littérature, qu'un sujet, celui qui

détaillé ici, puisque Rivière et le groupe de la *NRF* se limitent à une analyse de surface des procédés de langue du symbolisme. Toutefois, nous l'étudierons dans la partie de ce travail qui est consacrée à l'auteur de *Sixtine*.

⁵¹Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, pp. 242-243.

⁵²Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 243.

écrit »⁵³ – qui, dans le prolongement de la pensée de Flaubert⁵⁴, ramène toute intrigue à celle de l'écrivain écrivant et consacre, par voie de conséquence, le triomphe du style. Or, la réduction de la diégèse aux ruminations de l'esprit créateur apparaît comme le résultat d'une situation socio-culturelle de la fin du siècle, qui propage un idéalisme vulgarisé et faisant feu de tout bois. Sandrine Schiano-Bennis résume le syncrétisme de surface de l'idéalisme renaissant de la fin du XIX^{ème} siècle par ces mots :

L'interprétation hâtive de la doctrine hégélienne, la pensée de Schopenhauer, bien vite annexée aux déconvenues d'un « Lord Bouddha », quelques bribes de Carlyle ou de Spencer, offraient une pharmacopée à celui qui cherchait remède à la « désespérance intime » s'emparant de l'élite intellectuelle⁵⁵.

Dans son article de 1913, Rivière considère encore comme acquise la notion d'un idéalisme fin-de-siècle sur laquelle il ne revient pas, se limitant à en montrer les effets littéraires dans un pays dont il relève la prédisposition intellectuelle à la réception d'un tel courant, principalement par l'influence durable de la pensée cartésienne. L'œuvre symboliste telle qu'elle fleurit en France est, à ce titre, la championne d'un idéalisme rationnel, qui met en scène le travail d'affranchissement par les héros de la vie cérébrale de la réalité extérieure, et cela à travers un scepticisme exacerbé :

Le monde s'était embué autour d'eux, [...] il s'était usé ; il avait pris peu à peu une sorte de faiblesse et d'idéalité ; il avait fini par être si mince et si précaire qu'il était rentré dans l'esprit des hommes et qu'il ne vivait plus que là, à la façon des songes⁵⁶.

Conjointement à l'effacement de la réalité extérieure, l'âme symboliste s'aiguiserait et développerait une grande réceptivité à toutes les sensations, mêmes minimales, ruminant sa nourriture intérieure, la remâchant comme si elle devait durer et compenser ce que le monde dont elle s'est coupée ne lui apporte plus. Une vie autarcique de l'âme s'enclencherait, transformant les sensations, les faisant entrer dans l'atemporalité de l'art pour pouvoir s'en repaître à discrétion. À nouveau, Rivière signale avec justesse ce travail « d'artialisation » de la réalité qui s'impose à l'idéaliste :

Le monde sensible s'était réduit en une tapisserie légendaire, ornée de motifs noblement fantastiques, et qui semblait tendue sur les parois intérieures du cerveau⁵⁷.

⁵³Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., pp. 97-98.

⁵⁴La correspondance de Flaubert regorge d'exemples montrant sa détermination à rompre avec un art d'imitation et fondant une religion du style que les auteurs symbolistes cultivent avec piété. Relevons cet extrait de lettre à Louise Colet : « Il n'y a ni beaux ni vilains sujets, et l'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses », Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, p. 31.

⁵⁵Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 22.

⁵⁶Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », op. cit., p. 246.

Coupés de la vie du monde, les héros symbolistes vivraient, selon Rivière, sur le principe d'une capitalisation culturelle en devenant les rentiers prévoyants du patrimoine culturel hérité de leur formation. Ainsi, leur « présent n'[est] que le terme d'un long passé »⁵⁸ dont ils aiment à se souvenir, qu'ils tisonnent en écartant les cendres pour entretenir le feu de la mémoire. Vision certes exagérée d'un symbolisme qui se coupe radicalement de la vie et ne subsisterait que dans l'illusion d'un paradis perdu ; vision à nouveau tributaire d'une pensée pessimiste dominante, et que contredit la foi en l'art de ces auteurs ainsi que la créativité et l'opiniâtreté qu'ils affichent dans leur travail d'écriture.

Le caractère subjectif de l'œuvre symboliste, issu de son arrière-plan idéaliste, contribuerait, autant que sa composition particulière par décantation, ou que son langage intransitif, à l'établissement de ce rapport nécessairement empathique du lecteur à l'écrivain. Le sens de l'œuvre ne peut apparaître qu'à la condition d'une lecture identificatoire, qui implique une communauté de pensée et de culture entre l'auteur et son public. Cette condition remplie, qui confirme l'œuvre symboliste dans son caractère élitiste, sa réception réclame ensuite la participation temporaire à un état d'esprit proche de celui de l'écrivain, afin de retrouver l'émotion décrite. Plus qu'un autre, le texte symboliste ayant gommé comme inutiles « les instruments qui d'habitude [...] opèrent [l'émotion] en nous – événements, récits, peintures de la réalité – [...] il n'y a plus que l'invitation à l'éprouver »⁵⁹. « Dangereuse hardiesse !, s'exclame Jacques Rivière, car si l'œuvre contenait encore tout son appareil de descriptions et d'aventures, nous aurions beau être de mauvaise humeur, nous serions obligés "d'en passer par là" »⁶⁰. Au contraire, évidée, elle laisserait ainsi le soin au lecteur de faire son marché de l'émotion parmi ses étals.

À nouveau, la réflexion de Rivière, si pénétrante dans la description d'un symbolisme poétique, semble ignorer que toute une partie des romans écrits sous cette bannière ne correspondent pas à l'idéal mallarméen de rétention de l'information, et se présentent, au contraire, comme des récits expansifs, exhibant leur mode d'emploi à l'intérieur de la fiction et allant jusqu'à désorienter le lecteur à force d'indications, à l'exemple des lignes que Tityre multiplie ou de deux titres, « Indications » et « Nouvelles indications », que Gourmont donne à des chapitres de *Sixtine*⁶¹.

⁵⁷*Ibidem.*

⁵⁸*Ibidem.*

⁵⁹*Ibid.*, p. 244.

⁶⁰*Ibidem.*

⁶¹Il s'agit des ch. IV, « Indications » et XIX, « Nouvelles Indications ».

Une dernière conséquence du caractère subjectif de l'œuvre concerne la conception même du personnage. Celui-ci voit son statut objectif fondre en même temps que se raréfier le lexique mis à son service. Il devient, dans ces circonstances, une pure émanation de l'esprit de l'auteur.

Le statut du personnage

Jacques Rivière ne fait pas du traitement du personnage une spécialité du roman symboliste assez forte pour devenir l'un des piliers de la définition qu'il en propose. Pourtant, au fur et à mesure de sa réflexion, émerge l'idée d'un statut nouveau pour le personnage, conséquence logique du recentrement de l'écriture sur le seul sujet possible pour la littérature symboliste : « celui qui écrit »⁶². André Gide complètera la définition lacunaire de son confrère en accordant à la question du personnage, et à celle de sa formation, une place importante dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*.

L'auteur du « Roman d'aventure » entame la discussion en présentant la problématique du personnage comme une conséquence directe du caractère subjectif de l'œuvre en prose du symbolisme. Si l'auteur symboliste choisit une voie/x personnelle, et la matérialise à travers un langage propre, il ne peut en faire le dépositaire un héros qui lui serait foncièrement étranger. De fait, une communauté de caractères réunit les personnages du symbolisme et reflète, en partie du moins, les aspirations et les valeurs défendues par les écrivains eux-mêmes. Tous artistes, ou même esthètes, tous unis autour d'une sacralisation de l'art, tous, à des degrés divers, *alter ego* du romancier et partageant, en même temps que ses vues littéraires, les souffrances qu'engendre l'acte de création, ils représentent ce personnage veuf ou célibataire, amputé volontaire de toute participation à la vie sociale et entretenant avec ferveur un culte de l'art.

Si le héros de l'œuvre symboliste revendique son extrême singularité, force est de constater que cette singularité se conjugue au pluriel, tant les personnages se ressemblent dans leur situation de marginaux. Rivière ne parle pas de cette ressemblance, mais on peut avancer l'hypothèse qu'elle joue un rôle majeur dans l'économie d'œuvres entièrement concentrées sur la valeur propre du langage et non sur leur contenu événementiel. En effet, une figure proche du stéréotype n'offre-t-elle pas un *dispen*se valable à l'exercice de la description, comme le laissait entendre la réflexion déjà relevée de Jean de Tinan à propos de son personnage de prostituée ?

⁶²Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 98.

Mais je décris, et c'est inutile. J'ai dit que la jeune Blanche-Marcelle était très bien dans son genre... si tu connais le genre tu es renseigné⁶³.

Ainsi, au moment de présenter son héros, le narrateur de *Sixtine* se contente lui aussi de limiter les détails au minimum significatif, éclairant en quelques mots la situation d'Entragues par référence sous-entendue aux valeurs sociales encore en cours, celles du nom et de la lignée :

Un Entragues ? – Quel Entragues ? – Oh ! une épave d'Entragues ! Le nom est commun dans le Midi [S, 83].

Toutes les informations nécessaires à la compréhension du caractère sont condensées dans cette formule. Personnage épave, naufragé d'une brillante lignée, et qui en représente le sang appauvri, Entragues est annoncé comme le caractère fin-de-siècle par excellence, jugement que complète son rapide portrait physique⁶⁴.

Cependant, la démonstration la plus convaincante de la symbiose qui unit le personnage et le romancier est à mettre au profit de la définition en creux que propose Jacques Rivière du roman symboliste. L'une des caractéristiques du roman d'aventure, et qui s'inscrit en rupture de la tradition romanesque française, insiste sur la dissociation radicale des fonctions d'auteur et de personnage :

De la résistance qu'opposent à l'écrivain ses propres imaginations découle un nouveau caractère qui vient préciser encore la nature de ce roman : les personnages y sont absolument distincts de celui qui leur donne la vie. Le romancier met toutes ses forces à projeter hors de lui la masse entière et confuse de sa création, il chasse d'un seul coup tout pêle-mêle tout ce qu'il porte en lui⁶⁵.

« Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos »⁶⁶, écrira Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, admettre sa différence et son autonomie en renonçant à la toute-puissance de l'écrivain : voilà ce que l'aventure du récit devrait atteindre. S'il adhère aux vues théoriques de Rivière, il faut néanmoins relever qu'en tant que romancier, Gide se démarque de ce raisonnement et avoue que le lien organique qui lie auteur et personnage, poussé à son comble dans le cas de l'œuvre subjective du symbolisme, n'est pas facile à tuer,

⁶³Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, op. cit., p. 1053.

⁶⁴Celui-ci intervient tard dans le roman et est pris en charge par les yeux amoureux de Valentine : « Entragues, tout las et ravagé, oui, lui semblait beau : blond de cheveux, avec une plus fine cendrure aux tempes, la barbe brunissante aux joues, terminée en deux longues pointes comme en de vieux portraits vénitiens : le front haut, la peau très pâle, avec, dans l'animation, de la roseur, le nez sans courbures, la bouche lourde, les cils et les sourcils presque noirs surlignant des yeux dorés comme tels yeux de félins, mais doux. D'une ordinaire taille et de muscles raisonnables, il portait la tête droite, semblant regarder d'invisibles féeries, le regard divergent et fixe, comme l'Inconscience », *Sixtine*, op. cit., p. 126.

⁶⁵Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », op. cit., p. 270.

⁶⁶André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 35.

et que l'écrivain peine à affranchir ses personnages de la fiche d'état civil de Balzac. L'autonomie admise pour les personnages s'oppose même radicalement à une pratique répandue, que Rivière érige en dogme esthétique :

[...] dans le roman français, le personnage s'organise peu à peu autour d'un noyau théorique qui est comme sa définition ; [...] la statue s'éveille peu à peu et prend un visage ; mais elle a été précédée par son Idée et comme suscitée par elle. [...] En un mot, dans le roman français, le personnage est toujours l'incarnation d'un certain caractère intelligible⁶⁷.

Certains indices lexicaux ne manquent pas de nous amener au symbolisme, et plus particulièrement le concept d'« Idée », dont la graphie insiste sur la majuscule. Le raisonnement de Rivière met en évidence la participation plénière, et même exemplaire, du symbolisme à la tradition d'un personnage à la psychologie préfabriquée et posée au seuil de l'œuvre, à la différence près que l'écrivain fin-de-siècle ne se fait plus un devoir d'objectiver le personnage en le projetant hors de soi. Derrière la mobilité de surface de la conscience, le présupposé fondamental d'un caractère prédéterminé reste donc intact⁶⁸, et devant le caractère versatile d'un héros qui ne sait pas ce qu'il veut, nous serions tentée de rappeler l'importante parole du narrateur de *Paludes* pour lever le paradoxe apparent d'un personnage tout à la fois changeant et intact psychologiquement : « [...] les avis diffèrent – le fond permanent » [P, 117].

L'aventure de l'écriture

La réflexion de Rivière, au-delà de ses carences, a le mérite de présenter une poétique du « roman de l'être », à l'œuvre dans tous les récits en prose du symbolisme et qui se décline en cinq éléments essentiels que sont la composition, le sujet de l'œuvre, le langage, la vision subjective et le statut du personnage. L'énoncé de ces principes fondateurs du « roman de l'être » éclaire ses soubassements idéologiques en témoignant de la crise de la représentation et de ses conséquences artistiques, avec l'élection de l'idéalisme, la défense d'une autonomie du langage, le refus d'un récit de tradition réaliste et la quête d'un art assez puissant pour s'affranchir de toute justification éthique autre que sa perfection propre. La question du roman symboliste gravite autour de ces cinq piliers, qui apparaissent dans la réflexion de Rivière comme des pilonis rongés, porteurs d'un projet ambitieux mais voué à l'affaiblissement.

Toutefois, le critique n'observe le symbolisme que de la berge et limite sa vision à l'utopie symboliste du « roman de l'être ». Certes, nous l'avons souvent dit, chaque tentative porte et nourrit ce rêve, mais si Rivière avait accepté de confronter ce projet aux textes, ce

⁶⁷Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, pp. 271-272.

dont il se garde bien, peut-être aurait-il découvert que, loin de l'image cristalline de l'œuvre épurée, le roman symboliste s'apparente le plus souvent à une écriture bavarde, à un torrent ignorant les digues et qui engloutit son modèle, le chahute, le corrode et l'emporte dans une course dont il resurgit transformé. Peut-être aurait-il découvert – mais le voulait-il ?⁶⁹ – que loin de représenter le repoussoir du roman d'aventure, les romans symbolistes sont eux-mêmes aventure du récit, puisque celui-ci, qui se découvre voué à l'éternel mouvement, voit son idéal lui échapper. L'écriture, entraînée par sa propre déclivité, ne peut alors que rendre compte de ce mouvement intrinsèque, le suivre de manière expérimentale et découvrir au bout du parcours des horizons à peine soupçonnés.

Cependant, le travail de Rivière pose les grands principes poétiques de l'utopie symboliste pour le roman. Il faut alors reprendre, un par un, les éléments annoncés par Jacques Rivière et les confronter aux textes. Si les considérations de Rivière sur le statut du lecteur, constructeur à part égale avec l'écrivain d'une vérité relative et toujours transitoire qui émane du texte, ne semblent pas être remises en cause par nos romanciers autocritiques, il n'en n'est pas de même des autres éléments qu'il avance et sur lesquels il faut s'interroger. Qu'en est-il, dans nos romans autocritiques, du grand rêve de composition *a priori* et concertée de l'œuvre ? Qu'en est-il du statut du Moi, dont les partisans du « roman de l'être » affirment, à grands renforts de philosophie idéaliste, la possibilité pour lui de recouvrer sa puissance et son unité à travers l'exercice de la conscience créatrice ? Qu'en est-il, finalement, de la langue symboliste qui se prétend originale, et même originelle, langue autoréférentielle, signifiant

⁶⁸Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à l'analyse du roman de Gourmont *Sixtine*, *infra*, p. 189 et *sqq.*

⁶⁹Tenter de répondre à cette question exigerait d'approfondir les relations entre la NRF et les romanciers du symbolisme. On y apprendrait, par exemple, la rivalité qui opposa Gide et Schwob autour de leur publication respective du *Livre de Monelle* et des *Nourritures terrestres*, ce dernier présentant d'indéniables ressemblances avec l'ouvrage de Schwob. Celles-ci ont été relevées par S. A. Rhodes, « Marcel Schwob and André Gide. A Literary Affinity », in *The Romanic Review*, vol. XXII, January-March 1931, pp. 28-37. L'article de Pierre Van Ruten, « Une Querelle littéraire. *Les Nourritures terrestres* et *Le Livre de Monelle* », in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 37, 1967, pp. 360-375, approfondit cette question et montre la progressive jalousie qui va séparer les deux hommes. Marcel Schwob reproche à Gide d'avoir repris le sujet de son *Livre*, tandis que Gide réfute l'accusation de plagiat en alléguant que son récit était en grande partie conçu au moment de la parution du *Livre de Monelle*. Cette affirmation sera toutefois tempérée par une note du *Journal* du 20 nov. 1931, peu après la parution de l'article de Rhodes : « Schwob m'en voulut, me fut-il redit. Mon livre brutal écrasait indécemment son livre délicat. [...] Je cédaï cependant à une nécessité trop impérieuse pour que des considérations, mêmes amicales, pussent me retenir d'écrire et de publier ». Gide poursuit en développant son avis sur l'art de Schwob. L'écriture de ce dernier est, selon lui, froide, érudite et impropre au véritable message de libération qu'apportent *Les Nourritures*. Cette controverse n'est certainement pas étrangère à la mention de Schwob dans l'article de Rivière, qui est le collaborateur et l'ami de Gide. Rivière, nous le savons, convoque le nom de Schwob pour faire une sorte de caricature du roman symboliste à travers les conseils compatissants du maître écossais Stevenson. Le nom de Schwob symbolise, dans l'étude de Rivière, une littérature intellectuelle et étriquée qu'il faut rejeter pour qu'advienne le roman de l'avenir, et dont *Les Nourritures* constituent la première étape en manifestant le souci de libération de tous modèles : « Nathanaël, à présent jette mon livre. Émancipe-t-en. Quitte-moi. Quitte-moi », *Les Nourritures terrestres*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, *op. cit.*, p. 248.

fermé qui recèle, sans transcendance, l'Idée ? C'est à ces questions, et forte de l'arrière-plan que nous propose la réflexion de Rivière, auxquelles il nous faut maintenant répondre à travers l'analyse des romans et des productions critiques des principaux écrivains de l'« extrême conscience ».

Deuxième partie

le roman symboliste : des écritures probatoires

Adoptant quelques maîtres du passé, tels Constant, Sainte-Beuve, Stendhal, et surtout Poe, Baudelaire et Villiers de l'Isle-Adam, autour d'un maître vivant, Mallarmé, quelques auteurs relativement inconnus essaient de forger un roman nouveau.

Nancy Blake, *Le Nouveau Roman de 1890*.

Ce « suc concret », cette « huile essentielle de l'art » fait un programme redoutable. Peu importe qu'il n'ait pas été réalisé, s'il commande certaines intentions romanesques, et des attitudes littéraires.

Pierre Citti, *Contre la décadence*.

Chapitre I : Remy de Gourmont et l'idéalisme

En réfléchissant, il reconnut que son mépris du matérialisme l'entraînait un peu loin : c'était verser dans l'absurde.

Remy de Gourmont, *Sixtine*.

Philosophiquement, je considère la contradiction comme nécessaire à l'équilibre intellectuel et passionnel. Sans elle, on tomberait dans la manie et de la manie dans la conviction [...].

Remy de Gourmont, *Lettres à l'Amazone*.

Ch. I.1 : L'idéalisme chez Gourmont : une philosophie au service de l'art

Dans l'anthologie de documents que Guy Michaud publie à côté de sa thèse sur la poésie symboliste, Remy de Gourmont est présenté comme le porte-parole d'une littérature idéaliste qui regroupe une poignée d'écrivains de la génération de 1890, plus précisément des romanciers, qui visent à utiliser la philosophie venue du Nord non comme une mystique chercheuse de vérité, mais plutôt comme un moyen de renouvellement esthétique, en la débarrassant de toute prétention métaphysique :

Tous les symbolistes n'ont pas adhéré à cette mystique traditionnelle. Beaucoup d'entre eux, tel Remy de Gourmont, se sont contentés d'affirmer un idéalisme de caractère intellectualiste selon lequel « nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences »¹.

La pensée esthétique d'une partie des romanciers proches du symbolisme, au nombre desquels on peut compter les auteurs qui nous intéressent, tout en ajoutant, entre autres, Jules Renard, Jean de Tinan et Paul Valéry², s'organise donc autour d'une philosophie idéaliste strictement intellectualiste, limitée dans ses postulats théoriques au constat schopenhauerien de la relativité du monde extérieur et ne cherchant pas autre chose qu'à déduire de cet axiome

¹Guy Michaud, *La Doctrine symboliste (documents)*, Paris, Nizet, 1947, p. 22.

²Karl D. Uitti ajoute à cette liste des écrivains étrangers comme Darfo dans le monde hispanique, Pound dans les pays anglo-saxons et Vengerova en Russie, tous inspirés dans leur art par les réflexions de Gourmont sur l'idéalisme. Karl D. Uitti explique ce rôle d'éveilleur de Gourmont par le fait qu'il « [...] sut donner à la

une pratique d'écriture. Gide l'affirme dès *Les Cahiers d'André Walter*, où le narrateur admet que « l'on ne voit jamais que *son* monde et l'on est seul à le voir ; [que] c'est une fantasmagorie, un mirage, et le prisme est en nous » [*CPAW*, 99], tandis que Dujardin restitue la portée générale de ce jugement en l'attribuant à toute la génération d'artistes de 1885, pour qui « le monde extérieur est un décor qui se monte et se démonte à la commande du poète »³.

Dans le cas de Remy de Gourmont, représentatif des romanciers de l'« extrême conscience », cette interprétation de l'idéalisme est le résultat d'une conjonction de facteurs autant objectifs que subjectifs, alliant aux mauvaises conditions de réception de philosophes idéalistes, et plus précisément des philosophes allemands, une tournure d'esprit propre qui tend à infléchir la théorie vers une esthétique personnelle que l'auteur défend.

Si l'idéalisme gourmontien refuse de faire le jeu d'une conception mystique de l'art, il faut noter que la pensée philosophique de l'auteur refuse toute conséquence d'ordre éthique, ce qui distingue Gourmont d'un écrivain comme André Gide, autre romancier de l'hyperconscience qui, tout en souscrivant comme beaucoup de ses contemporains au double héritage de Schopenhauer et de Mallarmé, revendique une éthique se manifestant à travers une esthétique et un modèle d'écrivain investi d'une mission⁴. Mais Gide demeure un cas isolé, quoique exemplaire⁵ parmi les romanciers du symbolisme, et c'est bien la pensée gourmontienne d'un idéalisme dégagé de toute portée morale ou métaphysique qui donne le ton d'un roman autocritique et se présentant comme une écriture insoucieuse de relever d'une autre responsabilité qu'esthétique.

Conditions de réception des philosophes allemands

L'idéalisme gourmontien, dans l'expression même de ses limites, devient exemplaire d'une perception intellectualiste de la philosophie subjective venue principalement⁶

nouvelle littérature un cachet de respectabilité intellectuelle », *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris P.U.F., 1962, p. 67.

³Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 255.

⁴Voir sur ce point, voir *infra*, notre chapitre sur André Gide, « André Gide et la preuve du roman », pp. 359 et *sqq.*

⁵Isolé et exemplaire ne sont pas antinomiques, et nous utilisons ces deux mots pour montrer d'une part l'originalité de la pensée gidienne dans le roman symboliste et, d'autre part, son impact sur les esprits. Si l'influence de Gide ne se fait pas directement sentir au moment où il écrit ses œuvres fin-de-siècle, elle devient importante au moment où le souci d'originalité qui marque l'époque symboliste fait place à la nécessité de la responsabilité dans les années de l'immédiate avant-guerre. Nous analyserons plus en détails, dans le chapitre consacré à cet auteur, le souci gidien de faire déboucher l'Idéalisme symboliste sur une éthique de l'œuvre d'art.

⁶Sandrine Schiano-Bennis, dans *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, analyse d'autres influences qui, bien que moins apparentes, contribuent également à l'engouement idéaliste de la période. Ainsi, Spencer ou Carlyle sont convoqués, ce dernier jouant notamment un rôle important dans la foi symboliste du premier Gide. C'est ce que confirme Patrick Pollard dans son article « Autour de Thomas Carlyle et d'André

d'Allemagne *via* Kant, Hegel et surtout Schopenhauer, et qui apparaît en France tronquée de ses prolongements métaphysiques, à cause des déficiences des conditions de réception tant intellectuelles que matérielles. Celles-là sont tributaires, en première instance, de la réforme de l'enseignement philosophique dans le système secondaire et universitaire français, qui subit l'influence du positivisme et prétend se passer de métaphysique. Sandrine Schiano-Bennis a observé le détail des options scolaires des années 1880 et relève le divorce séparant les sciences exactes d'une philosophie de l'être dont, au mieux, on tend à minimiser l'importance, lorsque l'on ne remet pas tout simplement en question son droit à l'existence⁷ dans le *cursus* scolaire. Les philosophes idéalistes font les premiers les frais d'une éducation orientée par le souci du progrès scientifique et du développement matériel de la société. Leur enseignement est vulgarisé à travers des traductions intellectuellement épurées, qui négligent souvent les développements métaphysiques des philosophes du Moi. A titre d'exemple, *La Philosophie de Schopenhauer* que Théodule Ribot présente en 1874, principale source de connaissance de l'idéalisme allemand, reste, aux dires de Karl Uitti, « lacunaire sur le bouddhisme du maître et n'aborde sa métaphysique qu'en « termes assez méprisants »⁸.

Gourmont, comme la plupart de ses pairs symbolistes, n'échappe pas à ce contexte intellectuel positiviste, et l'expression de son idéalisme reste grevée par les lacunes de l'enseignement public, malgré la somme de lectures personnelles qu'il entreprendra pour combler ce déficit initial⁹.

A l'obstacle institutionnel, il faut ajouter la méconnaissance généralisée de la langue allemande qui, pour Gourmont comme pour ses contemporains, oblige au recours à des traductions simplifiées de la doctrine. Le manuel de Ribot n'est guère secondé dans sa tâche de présentation que par un ouvrage de synthèse sur l'idéalisme, le *Hegel et Schopenhauer* du comte Foucher de Careil, paru en 1862, et un article de Challemel-Lacour « Un Bouddhiste contemporain en Allemagne, Arthur Schopenhauer », publié dans la *Revue des Deux Mondes* de 1870. La découverte de la philosophie idéaliste par les écrivains fin-de-siècle reste donc soumise à des conditions matérielles de réception et, surtout, à une ambition intellectuelle

Gide », in *André Gide et la Tentation de la modernité*, Actes du colloque international de Mulhouse, Paris, Gallimard, 2002.

⁷À titre d'exemple, l'auteur relève cette déclaration tirée d'un article récapitulatif de l'époque sur « Les Loïs Ferry. Congrégations et associations » : « Ne conviendrait-il pas d'éliminer des programmes tout ce qui a trait aux subtilités d'une vaine métaphysique, et d'y faire une large place à la philosophie vraiment scientifique ? », citée dans Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 56.

⁸Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit., p. 65.

⁹Sur la question de la formation intellectuelle de Remy de Gourmont, voir Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit., pp. 53-116.

programmée par l'école de la Troisième République qui filtre le savoir et rejette en grande partie la métaphysique.

Pourtant, malgré la prééminence d'un discours scientifique et positiviste, l'engouement pour les penseurs allemands ou anglais de l'idéalisme n'a jamais été aussi marqué qu'à partir des années 1885-1890. Karl D. Uitti, dans sa recherche des étapes formatrices de la pensée intellectuelle de Gourmont, avance deux réponses dont la crédibilité ne nous paraît pas pouvoir être mise en défaut. D'une part, il signale la préparation souterraine qui, de l'intérieur même de la philosophie positive, a prédisposé les esprits à recevoir le système idéaliste. La vision tronquée d'un Ribot ne manque pas d'insister sur les sources françaises de l'idéalisme. Bichat ou Cabanis sont convoqués, références auxquelles Karl Uitti ajoute Hippolyte Taine, dont l'analyse des « rôles respectifs de la science et de l'art » correspondrait, « *grosso modo* [...] à la distinction de Schopenhauer entre le concept et l'idée de représentation »¹⁰, préparant ainsi les esprits à recevoir la leçon d'idéalisme. Dans le cas représentatif de Gourmont¹¹, on peut greffer sur ces références qui constituent la « pression intellectuelle »¹² des années 1890, le bagage hérité de sa formation académique. Alors qu'il est encore élève au lycée de Coutances, Remy de Gourmont reçoit un enseignement philosophique enclin à garantir la réception future des maîtres de l'idéalisme, puisqu'y sont abordés entre autres Platon, Descartes, Spinoza, Kant, *Le Traité des sensations* de Condillac ainsi que *Le Vrai, le Beau et le Bien* de Cousin, qui le passionnent¹³.

Enfin, le contexte social et intellectuel des deux dernières décennies du siècle, largement dominé par un pessimisme dont on attribue la cause au désastre de la Commune et à l'échec militaire de 1870, impose sa grille de lecture et favorise le succès des philosophies désenchantées comme celle de Schopenhauer. L'état de dépression nationale au lendemain de 1870 explique certainement en partie l'amplification de la résonance négative et individualiste de la doctrine idéaliste au détriment de la globalité d'une pensée qui vise pourtant à transcender ce défaitisme de surface. La réception de l'idéalisme est biaisée par l'état d'esprit fin-de-siècle, et que ce dernier soit réellement ressenti ou cultivé artificiellement par les

¹⁰*Ibid.*, p. 65.

¹¹Nous renvoyons sur ce point aux pages du *Roman célibataire d'À Rebours à Paludes*, pp. 71-73, consacrées à l'analyse sociologique du groupe des symbolistes. Nous avons déjà signalé l'homogénéité du niveau socio-culturel des différents romanciers symbolistes, en grande partie issus de la petite et moyenne bourgeoisie intellectuelle, et ayant reçu une formation secondaire solide, voire universitaire pour certains d'entre eux.

¹²Formule qu'utilise Remy de Gourmont dans la notice de la section du *Chemin de velours* consacrée à l'« Idéalisme », Paris, Mercure de France, 1902, p. 210.

¹³« Le premier prix qu'il remporta en 1876 dans ces matières [sciences naturelles et philosophie] prouve qu'elles l'enthousiasmaient déjà à cette époque », relève Karl Uitti dans son chapitre consacré à la naissance de la conscience intellectuelle de Remy de Gourmont, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 55.

artistes décadents et symbolistes ne change rien aux conséquences qui enferment l'idéalisme dans l'expression d'un pessimisme érigé en système.

A cet égard toutefois, il convient de rappeler la différence qui sépare l'artiste décadent de l'écrivain du symbolisme de l'« extrême conscience » dont Remy de Gourmont est l'un des représentants. Si le décadent accepte un prêt-à-porter idéaliste, qui se réduit principalement à l'expression d'un pessimisme face à la vie sociale et à l'épanouissement individuel, la clairvoyance qui caractérise le symboliste l'incite à interroger la doctrine, à se l'approprier en prolongeant ses connaissances théoriques par une réflexion personnelle. Plus qu'un autre, Remy de Gourmont s'est lancé dans ce travail d'appropriation de l'idéalisme, et si ses résultats sont, par définition, personnels, la manière dont il appréhende le phénomène idéaliste et dont il tente d'en faire le socle d'une poétique romanesque reste exemplaire de la curiosité et de l'envie des écrivains de l'« extrême conscience » de donner une impulsion au genre romanesque en restaurant, entre la littérature et la philosophie, un dialogue que le positivisme avait délaissé. Il n'est donc pas question pour lui d'un roman à thèse visant à démontrer la supériorité de la philosophie idéaliste, mais d'engager l'écriture au service d'une réflexion critique sur l'idéalisme et sur sa contribution possible au renouvellement de l'esthétique romanesque. En parallèle à l'examen de la notion d'idéalisme par l'écriture romanesque, Remy de Gourmont propose divers essais et réflexions qui, certes, accompagnent et éclairent son programme pour le roman, mais qui surtout donnent une vision pertinente, parce que plus nuancée, de la conception de l'idéalisme qui fut celle des romanciers de l'« extrême conscience » entre 1887 et 1895.

L'idéalisme : étapes d'une réflexion

La préface au Livre des masques : synthèse exemplaire

Parmi les textes de Gourmont que Guy Michaud a retenus pour illustrer l'exemplarité de son idéalisme, le critique porte son choix sur la préface au second *Livre des masques* (1896), sorte de pamphlet dans lequel l'auteur résume quinze années de réflexions sur les notions conjointes d'idéalisme et de symbolisme. En quelques pages, Gourmont donne une synthèse convaincante de ce qu'a pu recouvrir la notion d'idéalisme pour les écrivains de la fin du siècle, et surtout expose le parti qu'ils ont pu en tirer pour l'élaboration d'une esthétique symboliste. Bien que succincte, la présentation de Gourmont se veut précise et sélective, ne conservant de la philosophie idéaliste que les aspects novateurs pouvant contribuer à la régénération artistique. Ainsi, avant même de présenter les principes fondamentaux de la

pensée de Schopenhauer, l'auteur du *Livre des masques* révoque la perspective d'une révolution artistique par l'idée. Pour lui, le principe premier de la littérature « n'est pas [...] autre chose que le développement artistique de l'idée, que [sa] symbolisation »¹⁴. L'« idée » n'a jamais déserté la littérature et l'auteur le rappelle en « démasquant » l'illusion d'optique des années positivistes, qui se sont ingénies à cacher sous la garantie d'observation scientifique l'effort de symbolisation. « D'où est donc venue l'illusion que la symbolisation de l'idée était une nouveauté ? »¹⁵, feint de se demander Gourmont :

Nous eûmes, en ces dernières années, un essai très sérieux de littérature basée sur le mépris de l'idée et le dédain du symbole. On en connaît la théorie, qui semble culinaire : Prenez une tranche de vie, etc. M. Zola, ayant inventé la recette, oublia de s'en servir. Ses « tranches de vie » sont de lourds poèmes [...] toujours pleins d'une idée, toujours gros d'une signification allégorique. [...] La révolte idéaliste ne se dressa donc pas contre les œuvres (à moins que contre les basses œuvres) du naturalisme, mais contre sa théorie ou plutôt contre sa prétention¹⁶.

La portée idéaliste inhérente à toute littérature ayant été ainsi restituée à celle du naturalisme, Gourmont peut alors insister sur la spécificité du retour de l'idée à la fin du siècle. Cependant, au-delà du contrepoids bénéfique qu'oppose la doctrine de Schopenhauer au positivisme littéraire, l'idéalisme de la fin du siècle acquiert une dimension supplémentaire en ce qu'il permet la découverte de voies esthétiques inexplorées grâce au déplacement du centre d'interprétation de l'objet créé au sujet créateur. Gourmont commence par rappeler brièvement le principe schopenhauérien de l'idéalité du monde, avant d'en tirer les conséquences esthétiques :

Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire. Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois¹⁷.

L'art n'est ainsi, désormais, que le reflet du principe tout puissant de la conscience de l'artiste, mais cette conscience même apparaît instable et relative, mouvante et divisée¹⁸. L'idéalisme à la fin du siècle tend à réduire le sujet de l'écriture au sujet écrivant, et encourage l'expression originale par une forme d'exploration des émotions plus proche de la psychologie de l'inconscient que de l'introspection rationnelle pratiquée de Benjamin Constant à Paul Bourget. À ce mode nouveau d'appréhension de soi, dont le petit roman de

¹⁴Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵*Ibid.*, p. 10.

¹⁶*Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁷*Ibid.*, pp. 11-12.

Dujardin avait donné une première tentative d'expression littéraire, répond une esthétique affranchie du devoir de conformité à une logique rationnelle ou à un « Beau » conventionnel. Les arts poétiques et les manuels tombent ainsi en désuétude face à une conception de la littérature où chaque sujet écrivain est appelé à réinventer sa propre notion de la Beauté, par la traduction du rapport spécial qu'il entretient au monde :

L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. [...] Il [l'écrivain] doit créer sa propre esthétique¹⁹.

S'il ne bouscule pas une vision du monde déjà en vigueur chez Platon, puis chez les réalistes du Moyen Age et enfin chez Descartes, Kant et Hegel, tous cités par Gourmont²⁰, s'il ne se présente pas comme une vérité nouvelle de l'art, puisque de tous temps l'art a intégré la symbolisation de l'idée, l'idéalisme de la fin du siècle acquiert sa tonalité particulière par sa contribution à une remise en question globale de l'unité psychologique du sujet. Traduite dans la littérature, la rencontre d'un système qui induit la toute puissance du sujet pensant et la précarité ontologique du même sujet, débouche sur une esthétique dont les repères ont éclaté, et qui se reconstruit expérimentalement, au gré des émotions de l'artiste qui s'examine. Dans ses conséquences esthétiques, l'idéalisme de la fin du siècle est bien cette :

vérité nouvelle [...] entrée récemment dans la littérature et dans l'art, [...] vérité toute métaphysique et toute d'*a priori* (en apparence) ; toute jeune puisqu'elle n'a qu'un siècle et vraiment neuve, puisqu'elle n'avait pas encore servi dans l'ordre esthétique²¹.

Le cœur de la démonstration est atteint dès lors que nous sont révélées les possibilités de récupération d'une philosophie dépossédée de toute transcendance et mise au service de l'art. La préface au *Livre des masques* rappelle cette vérité, dont chaque portrait de contemporain se fait le commentaire, puisque Gourmont revendique une critique subjective.

Toutefois, il serait injuste de limiter la conceptualisation gourmontienne de l'idéalisme à l'énumération réductrice du principe de l'idéalité du monde et de sa reconversion dans le domaine de l'esthétique. Sa pensée dépasse le simple intérêt pour une doctrine qui peut faire progresser l'art et, dès le moment de sa révélation philosophique, notamment à travers l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, Gourmont cherche à approfondir ses connaissances et prolonge la réflexion esthétique en sondant les conséquences intellectuelles, sociales ou psychologiques de l'idéalisme. Son raisonnement se développe par étapes sur près de quinze

¹⁸Si Gourmont ne précise pas les étapes de la découverte de cette conscience divisée dans la synthèse que représente sa préface, il l'a fait en 1894, dans un article intitulé « Dernière conséquence de l'Idéalisme », repris dans *La Culture des Idées*, *op. cit.*, p. 260. Nous examinerons cet article ultérieurement.

¹⁹Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, p. 214.

²¹Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques*, *op. cit.*, p. 11.

ans, et propose des arguments de nature diverse pour illustrer les conséquences fictives de la doctrine sur le plan politique ou individuel, même si chaque pas est orienté dès le départ vers l'idée que le système hégélien ne saurait avoir d'autre domaine d'application que l'art. Si les premières prises de position publiques présentent Gourmont comme le partisan d'un idéalisme limité à l'art, et en cela font de lui le mandataire d'une génération d'esthètes méprisant aussi bien la vie civile que la participation civique, son cheminement intellectuel demeure exemplaire d'une conscience intellectuelle fin-de-siècle qui oblige les artistes à repenser leur rapport à la connaissance (et au Moi) ainsi que leur place dans la société, ce dont leurs romans témoignent à travers le mouvement autocritique de l'écriture.

Première étape : dissociation de l'idée d'idéalisme

Avant de faire la démonstration de la portée esthétique de l'idéalisme, Gourmont se livre à un travail d'assainissement conceptuel de la notion, dont le sens philosophique s'est trouvé peu à peu éteint par un conglomérat de définitions parasites venues de domaines divers. La tâche initiale de Gourmont consiste donc à dégager de l'encombrement, principalement humanitaire et religieux, le sens purement philosophique du mot, pour ensuite l'associer aux valeurs nouvelles de la fin du siècle. Ce sont ces valeurs spécifiques qui donneront à l'idéalisme son rayonnement esthétique et lui permettront de devenir l'un des éléments essentiels de la poétique symboliste. Dans cette perspective, l'idéalisme philosophique doit se déprendre d'une longue tradition philanthropique et chrétienne, pour être ensuite associé aux notions d'individu, de relativité et de subjectivité. Cette réorientation d'un mot déjà ancien annonce le travail du dissociateur d'idées qui mobilisera Gourmont quelques années plus tard et dont il sera l'infatigable théoricien²². Mais à l'heure de ses débuts littéraires, l'écrivain s'approprie la doctrine de Schopenhauer de manière tout à fait expérimentale, en démontant à l'aveugle, et sans savoir où cela le conduira, le concept engorgé « d'idéalisme ». Dans un article de 1893²³, Gourmont commence par rejeter le vague spiritualisme qui infléchit l'idéalisme vers la notion d'« idéal », et envisage la doctrine philosophique comme un système de pensée rationnel qui ne saurait admettre une transcendance, quelle que soit sa nature. Sont explicitement rejetés « la romance, les étoiles, le progrès, les pauvres bêtes, les phares, l'amour, les montagnes, le peuple, les pauvres gens, tout le sentimentalisme

²²Gourmont mettra au point sa pensée dans un article de 1899 intitulé « La Dissociation des Idées », repris dans *La Culture des Idées*, *op. cit.*

²³Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*

humanitaire, sexuel et social », à quoi Gourmont ajoute un « spiritualisme » plus large qui parachève la présentation de l'idéalisme comme une « doctrine morale et consolatoire »²⁴.

Ce jeu de démolition qui ouvre la réflexion de Gourmont sur l'idéalisme se situe, biographiquement parlant, au carrefour de deux écritures qui le caractérisent : l'écriture pamphlétaire et militante des années 1890 – ou celle du romancier cherchant sa place –, et l'écriture plus démonstrative de ses premiers travaux de vulgarisation scientifique²⁵. Dans cette phase de mise au point de sa pensée intellectuelle, et parallèlement à la saisie d'une garantie philosophique pour son œuvre à venir, l'écriture pamphlétaire domine et l'emporte sur l'analyse plus rationnelle, en prenant volontiers les chemins de traverse de la pensée pour atteindre rapidement son objectif. Ce dernier reste la validation de l'idéalisme comme terrain d'application de l'art nouveau, et Gourmont mène, à la lettre, une véritable guerre ouverte à toute autre légitimation philosophique de l'art

A cette heure, la théorie idéaliste n'est plus guère contestée que par quelques canards enclins à se plaire dans les vieux marécages. Les naturalistes les plus entêtés et les plus obtus ont cédé eux-mêmes à l'énergique pression intellectuelle qui, depuis quatre ans, depuis la mort de Villiers de l'Isle-Adam, pèse sur le monde où la pensée s'élabore en œuvre d'art. La grande guerre est donc finie, mais selon le conseil de Machiavel, [...] il faut achever les blessés, afin qu'ils ne surgissent pas guéris et aptes à de nouvelles batailles. Si médiocre que soit un vaincu, sa colère est toujours à craindre ; c'est pourquoi l'extermination est nécessaire²⁶.

L'efficacité du propos, bien souvent obtenue au détriment de nuances que Gourmont ne réintroduira qu'une fois le combat achevé²⁷, contribue, autant que la limitation du point de vue à une philosophie débarrassée de toute dimension métaphysique, à faire de l'auteur de « L'Idéalisme » le champion d'une pensée directement productrice d'écriture.

Deuxième étape : premières conséquences de l'idéalisme

Dans sa réflexion de 1893, Gourmont ne se contente pas de dissocier la notion d'idéalisme pour montrer, en même temps que sa spécificité philosophique, l'impropriété d'une récupération morale ou humanitaire à son propos. Étape liminaire de son raisonnement, la

²⁴Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, p. 213.

²⁵Rappelons que Remy de Gourmont a entamé sa carrière d'homme de lettres par des comptes rendus scientifiques et des ouvrages de vulgarisation. Parmi eux, et à titre d'exemple, citons *Un Volcan en éruption* (1882) ; *Les Français au Canada et en Acadie* (1888) ou encore *Chez les lapons. Mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne* (1890).

²⁶Notice des parties III et IV du *Chemin de velours*, 25 mars 1893, *op. cit.*, pp. 210-211.

²⁷Il faudra attendre 1904 pour voir Gourmont porter un regard plus serein sur la notion d'idéalisme et préciser le double usage du mot : « On sait qu'il y a deux idéalismes. Il est donc prudent, chaque fois qu'on emploie ce mot dans un milieu qui n'est pas purement philosophique, de le définir. Il y a deux idéalismes, qualifiés chacun par un mot identique et pourtant différent, car l'un vient de *idéal*, et l'autre de *idée*. L'un est l'expression d'un état d'esprit moral ou religieux ; il est à peu près synonyme de spiritualisme [...]. L'autre idéalisme, qu'on aurait mieux fait d'appeler idéisme, et que Nietzsche a poussé jusqu'au phénoménalisme, est une conception philosophique du monde », « Les Racines de l'Idéalisme », *Mercure de France*, Tome LII, octobre 1904, pp. 5-6.

dissociation l'amène dans un second temps à penser le rapport nouveau qui peut s'établir entre l'idéalisme philosophique et l'organisation de la société. Or, ce rapport est appréhendé par Gourmont selon deux modes d'expression possibles, et il propose successivement une analyse purement spéculative des contradictions théoriques qui séparent l'idéalisme philosophique de l'idéal communautaire à la base de toute société, avant de se lancer dans une projection fictive de l'application de la doctrine au jeu social, sorte de démonstration par l'absurde et d'illustration de l'impossible affectation pratique de la philosophie subjective.

Gourmont commence donc à élaborer, sur les ruines du concept dissocié, un montage spéculatif dont il énonce les principes théoriques, puis les conséquences logiques, en ces termes :

Schopenhauer résume ainsi les principes de l'idéalisme posé par Kant : « Le plus grand service que Kant ait rendu, c'est sa distinction entre le phénomène et la chose en soi, entre ce qui paraît et ce qui est ; il a montré qu'entre la chose et nous il y a toujours l'intelligence, et que par conséquent elle ne peut jamais être connue de nous telle qu'elle est ». [...] Les conséquences logiques de ces aphorismes sont nettes : on ne connaît que sa propre intelligence, que soi, seule réalité, le monde spécial et unique que le moi détient, véhicule, déforme, exténue, recrée selon sa personnelle activité ; rien ne se meut en dehors du sujet connaissant ; tout ce que je pense est réel : la seule réalité c'est la pensée²⁸.

L'idéalisme est soustrait au jeu communautaire par la destruction pure et simple du tissu social sous l'effet de l'extrême individualisation qu'il entraîne. Dans un système où chaque conscience a désormais le pouvoir de créer son propre monde, et de l'éclairer selon sa lumière spéciale, – « tous les hommes, par cela seul que leur cerveau fonctionne, se représentent un monde » –²⁹, l'idée de communauté n'aurait donc théoriquement plus cours. Cet univers atomistique où s'entrechoquent des Moi tout-puissants présente l'idéalisme comme une doctrine « anti-morale » et « anti-humaine », réfutant le discours spiritualiste qui essaie d'accorder cette « doctrine [...] désespérante »³⁰ au progrès social. « Isolé de ses semblables autant que deux planètes du système solaire », le Moi idéaliste ne saurait avoir assez de force de cohésion pour participer aux grands élans de la vie communautaire et se détourne naturellement de « toutes les relativités [...] reléguées dans le domaine pratique »³¹.

Poussant la logique spéculative jusqu'au bout, en imaginant le Moi idéaliste plongé dans le courant social en dépit de la contradiction intellectuelle d'une telle démarche, Gourmont en arrive à la représentation des différentes formes de participations communautaires auxquelles pourrait aboutir l'idéalisme philosophique. Son raisonnement s'appuie à nouveau sur

²⁸Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, pp. 214-215.

²⁹*Ibid.*, p. 216.

³⁰*Ibid.*, p. 214.

³¹*Ibid.*, p. 216.

l'axiome schopenhauérien de la relativité du monde extérieur : « un individu est un monde ; cent individus font cent mondes, et les uns aussi légitimes que les autres »³². A partir de ce constat, il dégager un principe solipsiste d'organisation sociale dont les conséquences pratiques oscillent entre l'anarchie, résultat de la vision optimiste de Hegel, et le despotisme, que génère la perspective pessimiste de Schopenhauer. Si l'on comprend aisément que l'idéalisme solipsiste se résolve dans l'anarchie³³, c'est-à-dire l'absence de lois communes en l'absence d'une communauté possible (ou le gouvernement de la loi individuelle pour répondre à une pseudo-société faite de l'addition des individus), la mention du despotisme est moins évidente, et Gourmont l'explique par le biais d'une métaphore filée des plus explicites :

Considéré comme une entité, l'ensemble des cerveaux humains est pareil à un four à porcelaine d'où sortent successivement des millions de pièces identiques et banales ; une sur un million apparaît bizarrement craquelée, roussie, fumée, rayée d'étranges dessins imprévus et fous, gondolée, creusée, soufflée, déformée, ratée, cette pièce de porcelaine, c'est la représentation du monde conçue par les esprits supérieurs, par les génies. C'est, en somme, pour cette pièce unique que le four chauffe et il importe peu que toutes les autres soient anéanties, si celle-là demeure. Mêlé à la vie active (qu'il dédaigne peut-être par inaptitude), l'idéaliste jugerait des hommes comme de ces pièces de porcelaine ; il les mettrait à leurs vraies places : les supérieurs en haut, les inférieurs en bas, – « le peuple étant fait pour obéir aux lois et non pour dicter les lois »³⁴.

A son habitude, le critique se fait polémiste et utilise des mots choquants, dont les échos darwiniens peuvent annoncer malgré eux les dérives exterminatoires du siècle qui s'ouvre. En outre, au moment de répondre à la question d'une possible application sociale de l'idéalisme, son ironie manifeste à l'égard de la démocratie, qu'il qualifie à la fois de prudente et de démagogique, même s'il admet qu'elle ne saurait être renversée par l'anarchie ou le despotisme, fût-il éclairé, ne laisse pas d'interroger le lecteur sur la conscience politique et morale de l'écrivain. Il n'entre pas dans notre perspective de répondre à cette question de manière circonstanciée, d'une part parce que ce problème a déjà fait l'objet d'études particulières³⁵ et, d'autre part, parce que l'étude de la pensée politique de Gourmont nous

³²*Ibidem*.

³³Octave Mirbeau, dans son récit *Dans le Ciel*, paru dans *L'Écho de Paris* (1892-1893) et dont la publication en volume a été assurée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989, montre à travers le personnage de Lucien, peintre vivant sur le mode de l'idéalisme, que la seule forme d'action politique est l'anarchie, tandis que Camille Mauclair, dans *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 950, présente les similitudes entre l'idéalisme, tel que Mallarmé l'utilise en littérature, et l'anarchisme.

³⁴Remy de Gourmont, « l'Idéalisme », *op. cit.*, p. 216. Gourmont cite Schopenhauer.

³⁵Ce travail a partiellement été fait dans les ouvrages de synthèse sur Gourmont tels que ceux de Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle*, Boivin, Paris, 1940, de Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, ouvrages auxquels il faut ajouter l'article de Richard Shryock, « L'Autoréférentialité dans la littérature décadente-symboliste: de l'illisible au social », in *Symposium*, A quarterly journal in modern foreign literatures, vol. XLVIII, n° 2, 1994, pp. 78-88.

inciterait à discuter des textes certes importants³⁶, mais dont l'analyse ne présente pas d'intérêt majeur pour la poétique symboliste du roman. Dans les limites de notre problématique, contentons-nous de rappeler que, dans son article apologétique de la philosophie idéaliste, le projet initial de Gourmont est clairement annoncé et consiste à donner la preuve, même par l'absurde, de l'impossibilité d'une application sociale de la doctrine :

L'idéaliste se désintéresse de toutes les relativités telles que la morale, la patrie, la sociabilité, les traditions, la famille, la procréation, ces notions reléguées dans le domaine pratique³⁷.

Gourmont fait de cette déclaration le centre de son article, et le lecteur n'a aucune raison objective de douter de la sincérité de la démonstration qui l'entoure. Une telle affirmation fonctionne comme un paravent aux éventuelles interprétations morales de l'argumentation. Gourmont peut dès lors intégrer à ses hypothèses des images heurtant la sensibilité démocratique, du moment que celles-ci sont destinées à montrer les dangers d'une utilisation de l'idéalisme à d'autres fins qu'esthétiques. Ainsi, la métaphore du despotisme à travers l'image du four à génies peut se déployer sous la caution de la postulation fondatrice qui sert de couverture « amoral », en affichant l'incompatibilité essentielle de l'idéalisme avec le jeu social³⁸. Ce stratagème de justification permet à Gourmont de s'avancer encore plus loin dans une forme de critique de la « muflerie démagogique », en empruntant la voie d'un scepticisme, poussé par dégoût du nivellement démocratique jusqu'au cynisme et jusqu'à une demi-légitimation de l'anarchie ou du despotisme éclairé. Le cynisme gourmontien se développe entre autres par l'utilisation de l'antithèse, qui signe formellement le souci de l'écrivain de s'opposer aux lieux communs :

[...] il importe de cartonner à cette page le dictionnaire des lieux communs : l'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante ; anti-sociale et anti-humaine, – et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable [...] ³⁹.

De manière plus visible, le scepticisme transparaît dans l'article au fil d'images fielleuses épinglant l'imbécillité de l'homme lâché dans la fourmilière démocratique, son inaptitude à se gérer et les conséquences dramatiques de la sous-culture imposée par une société vivant dans

³⁶Nous pensons bien entendu au « Joujou patriotisme » (1891), qui a valu à Gourmont sa place à la Bibliothèque Nationale, mais également à des textes moins connus, dans lesquels Gourmont affiche une sympathie toute passive pour les conséquences politiques et sociales de l'Idéalisme. En effet, dans son article « Dernière conséquence de l'Idéalisme », il prolonge sa réflexion de 1893 en répondant : « En somme, tout en ne répugnant ni à l'une ni à l'autre des deux conséquences que j'ai dites [l'anarchie et le despotisme, voir « L'Idéalisme » (1893)] – car elles pouvaient être nécessaires et inéluctables – j'ai songé que peut-être elles n'étaient ni nécessaires, ni inéluctables [...] », *op. cit.*, p. 259.

³⁷Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, p. 216.

³⁸Voir aussi Gide, qui, dans le grand débat de 1935 à l'Union pour la vérité, dit : « Je disais et j'écrivais : “ l'homme est plus important que les hommes ” et quantité de phrases dans ce genre. J'ai cru cela pendant quarante ans [...] », cité dans *André Gide et notre temps*, Paris, Gallimard, 1935, p. 65.

la fiction égalitaire. L'article s'achève sur une explosion de cynisme représentative de l'état d'esprit de l'esthète fin-de-siècle :

En conclusion, ou bien l'idéalisme engage au désintéressement absolu de la vie sociale ; ou bien, s'il condescend à la pratique, il conclut à des formes de gouvernement que tous les esprits sains et nourris de doctrines prudentes n'hésiteront pas à qualifier d'immorales, de subversives, d'incompatibles avec nos mœurs démocratiques, – et ces formes sont : l'anarchie, pour que l'influence intellectuelle soit exercée par ceux qui sont nés pour cette fonction ; le despotisme, pour qu'il pourvoie les imbéciles de bonnes muselières, car, sans intelligence, l'homme mord⁴⁰.

Certes, tous les écrivains de 1890 n'ont pas érigé comme Gourmont le cynisme en mode de pensée, mais il est certain qu'on le retrouve chez beaucoup et, qu'à cet égard encore, les écrits théoriques de Gourmont ont une tonalité d'époque qui leur confère un statut de documents.

Le désintérêt revendiqué pour toute forme d'art engagé rejoint une préoccupation majeure du roman autocritique du symbolisme, qui est le conflit entre l'art, nourri de l'idée qui en est sa matière première, et la vie, plus particulièrement la vie des sens, mais également le jeu social dont l'idéaliste saurait si bien se retirer. Gourmont a prouvé, théoriquement, que l'un et l'autre, l'art et la vie, ne pouvaient fusionner, et il s'applique dans ses articles critiques à tracer entre ces deux domaines des frontières imperméables. Son jugement gagne en finesse et en nuance dès lors qu'il aborde la question en tant qu'écrivain, et fait du conflit art-vie l'enjeu débattu dans l'œuvre littéraire, plus précisément dans son roman *Sixtine*. Centré sur les conditions de la création, ce récit interroge la possible autonomie de l'art par rapport à son contexte socio-culturel d'émission et de réception, en éclairant notamment les débats esthétiques et financiers d'une revue fin-de-siècle chargée d'assurer la diffusion des œuvres d'une avant-garde littéraire.

Mais l'enjeu plus général qui se détache de la réflexion sur l'idéalisme que tente Gourmont concerne la question de la viabilité et de la lisibilité d'un art autoréférentiel et purement subjectif.

Troisième étape : dernière conséquence de l'idéalisme : le narcissisme en question

Une année après la publication de son article de référence à propos de la doctrine schopenhauérienne, Gourmont revient sur la question de la valeur morale et sociale de l'idéalisme et cherche à faire le tableau, à peine esquissé jusqu'ici, de sa « pathologie »⁴¹, en

³⁹Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, p. 214. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰*Ibid.*, pp. 217-218.

⁴¹Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'Idéalisme », *op. cit.*, p. 260.

mettant en relief le « néronisme mental, plus clairement appelé le narcissisme »⁴², auquel la philosophie subjective conduit, et qui se traduit par une volonté d'aligner les mouvements de la vie sur ceux d'un Moi tyrannique.

Au fil de sa réflexion, Gourmont découvre que la toute puissance du Moi pensant est limitée par l'action même de la pensée qui, en illuminant l'autre (celui qu'il nomme homunculus-hypothèse), en le faisant vivre par la pensée et en lui donnant le paradoxal statut d'objet subjectif – puisqu'il n'est objectivé que par la conscience pensante du sujet –, crée les conditions du propre anéantissement du Moi, car ce dernier pourra à son tour être satellisé et objectivé par cet autre pensant que la conscience du sujet éclaire.

Ce raisonnement pose les limites du solipsisme idéaliste dès l'instant où la condition même de la vie et de l'existence subjective passe par la nécessaire relation à l'autre et à la pensée de l'autre. Gourmont peut alors affirmer que :

la pensée d'autrui est le miroir même de Narcisse, et sans lequel il serait ignoré éternellement. Il s'aime, parce qu'il s'est vu ; on se voit dans un miroir, dans des yeux, dans le lac de la pensée extérieure⁴³.

Les conditions mêmes de la vie imposent la relation à l'autre, sans qui la vie subjective ne peut se déployer. Par le biais de la philosophie idéaliste, Gourmont procède à une relecture du mythe du Narcisse et montre sa relativité intrinsèque. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Narcisse a besoin d'autrui, que cet autrui s'appelle Écho ou que, plus généralement, il soit ce frère dont on croise le regard dans le monde, qui me « tient tête », qui n'est « rien que ma pensée, quand je le pense, – [mais qui] est tout quand il se pense lui-même, et [qui fait que] je n'existe plus qu'avec son consentement »⁴⁴. Il n'est donc plus question de vivre de bonne foi son narcissisme et Élise, l'héroïne du *Désarrois*, le signale à son amant en répliquant qu'elle a « renoncé à égaler [son] hypocrite néronisme »⁴⁵.

⁴²*Ibid.*, p. 261. Deux remarques s'imposent : d'une part, on observe dans le début de l'article de Gourmont une concordance si manifeste avec l'incipit du *Traité du Narcisse* gidien, qu'il paraît impossible de ne pas parler d'allusion volontaire. L'auteur insiste sur l'idée déjà développée chez Gide d'une nécessité de : « [...] reprendre les choses de plus haut et redire, hélas ! afin d'être clair, des choses mille fois déjà redites ». En acceptant l'idée d'une allusion volontaire, on peut y lire l'intention gourmontienne de se démarquer de Gide, en déplaçant l'horizon de sa réflexion de la prise chez Gide par l'écrivain-poète de la connaissance et du salut de l'humanité entière à la seule question philosophique de la connaissance. D'autre part, il faut également relever que, si Gourmont s'intéresse au narcissisme, il signale une deuxième attitude psychologique que développe l'Idéalisme et qu'il nomme fakirisme. Faisant l'impasse sur le fakirisme, Gourmont se contente de renvoyer le lecteur pour la définition de ce concept à Schwob, qui le décrit comme l'attitude de ceux qui s'attachent à « regarder fixement leur nombril ou à bouder dans leur coin », propos rapporté dans W.C Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, p. 239. On voit donc que Gourmont s'inscrit au cœur d'une problématique que la fin du siècle développe et qu'il entend y apporter sa contribution sans toutefois faire abstraction de tout ce qui a déjà été pensé et dit à ce sujet.

⁴³*Ibid.*, p. 268.

⁴⁴*Ibid.*, p. 264.

⁴⁵Remy de Gourmont, *Le Désarrois*, *op. cit.*, p. 86.

Le narcissisme si prisé par le roman fin-de-siècle est donc démonté chez Gourmont par la philosophie idéaliste qui devrait en asseoir la toute-puissance⁴⁶. Le Moi éclaté de la fin du siècle, qui se dissout dans un inconscient dont les principaux philosophes idéalistes, [Schopenhauer, Hartmann, Nietzsche mais aussi Kant et Hegel] ont montré l'importance, se découvre essentiellement duel parce qu'il ne saurait s'éveiller à la conscience de son être sans le secours de l'autre et sans le miroir de sa pensée. A l'échelle de la psyché individuelle, on retrouve à nouveau activée, par la mise à l'examen du narcissisme, la question du conflit entre l'art et la vie. L'être humain peut-il s'épanouir dans le monde des idées, qui est celui de l'art, ou a-t-il besoin, malgré lui et au-delà de sa propension à se réaliser par l'art, des autres pour vivre ?

Gourmont s'empare de cette problématique en s'interrogeant principalement sur le rôle du lien amoureux dans le processus de création artistique, et cela dès lors qu'est admis, chez lui, le pouvoir de commutation de l'instinct génésique en besoin de création. L'amour peut-il donc donner naissance à l'œuvre d'art s'il est vécu de manière autarcique et sur le mode de l'idée, ou a-t-il besoin d'une incarnation préalable pour être ensuite transformé en mots ? L'analyse du lien amoureux se présente ainsi comme une variante de la problématique narcissique déjà soulevée. Ce développement occupe une place à part dans la réflexion de Gourmont sur l'idéalisme, et si l'auteur ne l'aborde pas dans ses mises au point générales, la question de la naissance de l'amour et de l'écriture fait l'objet d'un commentaire qui s'étend sur plusieurs articles et prend sa source à l'origine même du désir d'écrire, puisque les premières réflexions sont consignées dans son *Journal intime*.

⁴⁶Témoin de ce démontage du thème, le texte de Gide, *Le Traité du Narcisse*, et le poème de Valéry, « Narcisse parle », illustrent à la fois l'intérêt pour ce motif, en même temps que le besoin de lui donner une dimension nouvelle. Ainsi, par son titre, Gide insiste sur la généralisation « du » Narcisse comme figure représentative du Moi universel, et son traitement implique un regard critique de la part de l'artiste. L'histoire du Narcisse « commun » n'est plus redite ou racontée, comme l'annonce le narrateur dans les premières lignes, mais elle prend forme dans une réflexion, un traité, qui démonte la simplicité d'une relation d'autosuffisance en entraînant Narcisse dans une vie qui le met en relation avec autrui. Penché sur son image, il se mire dans le fleuve du temps et voit défiler l'histoire des hommes. Le narcissisme passe donc par l'autre pour revenir au Moi. Le poème de Valéry décline lui aussi la thématique d'un Narcisse engagé malgré lui dans la relation à l'autre. Le Narcisse valéryen parle. Il n'est plus enfermé dans ses pensées et, par cet acte symbolique, il brise le solipsisme pour entrer en contact avec l'autre.

*Quatrième étape : L'idéalisme et la question de la femme*⁴⁷

Dès les premières pages du *Journal*, la notion encore imprécise d'idéalisme est durablement couplée à la conquête amoureuse et littéraire, qui s'amalgame chez Gourmont comme chez ses pairs⁴⁸. Dans son *Journal*, Remy de Gourmont établit un véritable programme amoureux et artistique, dont la validité repose sur une conception philosophique très proche de l'idéalisme, bien qu'il ignore encore presque tout de cette doctrine. Rien d'étonnant à lire, dès 1874, sous la plume de l'adolescent de seize ans qu'il est, la profession de foi suivante :

J'aimerais à créer des personnages, à les marquer du sceau de mon esprit, à les faire mouvoir selon ma volonté ; je voudrais avoir mes héroïnes à moi, qui me devraient tout, depuis la naissance jusqu'aux qualités qui font aimer une femme comme on aime un ange⁴⁹.

Le motif de la femme-ange, couplé avec celui de l'écrivain-Pygmalion⁵⁰, préfigure déjà la notion si largement exploitée par les symbolistes de la toute-puissance de l'esprit au service de l'art, ou de l'« imagination créatrice », dont Karl D. Uitti montre la place centrale dans le poétique de Gourmont et ce qu'elle doit à l'œuvre de Théodule Ribot⁵¹.

⁴⁷Il ne s'agira ici que de traiter des rapports entre l'idéalisme et la femme pour Gourmont, en limitant notre questionnement à la création littéraire. Gourmont cherche à savoir si les grandes œuvres de la littérature amoureuse sont nées d'un sentiment réel ou si elles ne sont que le fruit d'une idéalisation de la femme, ce qui tendrait à valider la pensée symboliste d'une supériorité de l'art sur la vie. Il ne s'agit donc pas de parler de la conception de la femme chez Gourmont, qui présente à ce sujet les caractéristiques misogynes largement partagées par la fin du siècle. La peur de la femme réelle et la peur de son pouvoir sur l'homme favorisent une représentation de la femme comme un être inférieur, jugement largement relayé dans *Sixtine*, voir entre autres pp. 63, 117-118, 124, 153, 180, 288, *passim*. Sur le sujet de Gourmont et la femme, nous renvoyons à l'ouvrage de Paul Escoubé, *La Femme et le sentiment d'amour chez Remy de Gourmont*, Paris, Mercure de France, 1923.

⁴⁸On peut ici rappeler l'exemple déjà cité de la vocation littéraire de Gide, qui se superpose avec son besoin de reconnaissance auprès de sa cousine Madeleine, pour qu'elle l'épouse, et qui doit également faire la démonstration à sa mère de la profondeur de cet amour. À cet exemple, on peut ajouter celui de Maurice Barrès ou de Jean de Tinan qui, tous deux, insistent sur la confusion entre la vie amoureuse des sens et celle des livres. Ainsi, comme le rappelle Nancy Steffes Blake, alors que Jean de Tinan oppose, dans son *Penses-tu réussir !*, l'expérience amoureuse vécue et celle rêvée à travers la littérature, il ne fait que reprendre à son actif l'héritage flaubertien de *l'Éducation sentimentale* ou, plus près de lui, celui de Maurice Barrès, qu'il cite dès le début de son roman : « Nous avons trop lu de livres à 7F 50 pour pouvoir aimer comme tout le monde », *Le Nouveau Roman de 1890*, (Thèse), *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹*Journal intime et inédit de Feu Remy de Gourmont (1874-1880)*, 31 décembre 1874, Paris, Bernouard, 1923. Cette édition du texte est accessible dans son intégralité sur le site www.remydegourmont.org, et toutes les mentions renverront à cette numérisation.

⁵⁰Voir à ce sujet les travaux d'Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, Paris, H. Champion, 2002, pp. 76-94 et de Valérie Grandjean, « Remy de Gourmont et le "complexe" de Pygmalion », *Gourmont*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2003, pp. 136-141. Voir également *infra*, La question du désir, pp. 194 et *sqq.*

⁵¹Karl D. Uitti utilise en effet cette formule pour définir la dynamique de création chez Gourmont. La formule circulait déjà et on la trouve chez Baudelaire, dans son *Salon de 1959*, qui la reprend de Mrs Crowe, voir *infra*, note 54 en page 183, mais c'est à Théodule Ribot, dont l'influence est importante à partir des années 1890 et qui écrit un ouvrage s'intitulant *L'Imagination créatrice* que Gourmont se réfère. Voir à ce sujet, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, ch. III, « L'imagination créatrice », *op. cit.* Nous pouvons noter les récurrences dans l'œuvre fictive de Gourmont du motif de l'imagination créatrice, très proche d'une mise en scène du mythe de Pygmalion, dès lors qu'il est associé au thème de la naissance du sentiment amoureux, en signalant à

Quelques années après le *Journal intime*, la problématique de la femme idéale et idéalisée par le créateur est reprise et propulsée au centre des réflexions théoriques du jeune écrivain, dans deux articles consacrés à la figure de Béatrice : « Béatrice, Dante et Platon »⁵² et « La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII^e siècle »⁵³. Gourmont y cherche à distinguer la part de réalité et d'idéalité des femmes-muses de la poésie de Dante, et plus généralement de toute une tradition provençale de poésie amoureuse, pour finalement généraliser la problématique et s'interroger sur les liens entre l'art et l'amour. Sa réflexion s'ouvre sur cette question :

La Béatrice de Dante a-t-elle existé ? Quels rapports y a-t-il entre sa figure réelle et sa figure idéale ? Est-elle une femme, une abstraction, une création romanesque ?⁵⁴

Très tôt, l'enquête historique aboutit à l'improbabilité d'une lecture strictement biographique des relations entre Dante et la jeune Béatrice Portinari, modèle vraisemblable de celle que le poète n'aurait vue qu'une fois, alors qu'elle était âgée de neuf ans. Unique rencontre, visage entraperçu dans la demi-clarté d'une chapelle, profil qui se grave pour inscrire à jamais l'idée de beauté et sa conséquence amoureuse dans l'esprit du poète : la lecture événementielle paraît trop fragile pour porter le poids du symbole amoureux qu'est Béatrice. Cette première investigation permet à Gourmont de formuler son hypothèse. Tout en insistant sur l'idéalité d'une Béatrice archétypique, par une démonstration qui tend à révéler que l'amante dantesque se confond avec un motif littéraire de la femme aimée, obéissant à ses canons d'écriture, ses *topoi* et ses extensions géo-culturelles, même s'il admet les variantes personnelles – « Dans la poésie de la fin du XIII^e siècle, il n'y a pas qu'une Béatrice ; chaque poète a la sienne, et toutes sont pareilles, nulle n'a plus de consistance réelle »⁵⁵ –, Gourmont analyse les composantes symboliques de l'œuvre du poète pour révéler, en dernier ressort, la nature mystique du roman de la *Vita nuova*, « aussi vague et indéchiffrable que peut l'être un récit ou aucun personnage n'a de nom, où le lieu des scènes n'est pas indiqué, où les dates ne sont que des chiffres cabalistiques »⁵⁶.

l'attention du lecteur les ouvrages suivants : *Sixtine* (1890), *Le Fantôme* (1892), *Les Chevaux de Diomède*, (1897).

⁵²« Béatrice, Dante et Platon », *La Revue de l'Enseignement secondaire des Jeunes filles*, février 1883.

⁵³« La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII^e siècle », *Revue du Monde latin*, juin, juillet et août 1885.

⁵⁴Remy de Gourmont, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, Paris, L'Herne, « Confidences », 1999, p. 13.

⁵⁵*Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁶*Ibid.*, p. 23. Gourmont fait une démonstration qui éclaire la symbolique algébrique de *La Vita nuova*, qui se construit autour du nombre neuf : « Tous ces neuf [...] contribuent à renverser la vraisemblance du récit ; et Dante s'en est si bien aperçu qu'il a tenté d'en donner deux explications, l'une astrologique, l'autre théologique [...]. Ce sont là des réminiscences pythagoriciennes, néoplatoniciennes, mystiques, cabalistiques et même poétiques, car Virgile, son maître, fait un certain usage des nombres qui montrent que nous sommes en pleine

Toutefois, ce que le jeune écrivain met en valeur à travers sa lecture critique de Dante est le nécessaire soutien de la vision idéalisée de l'amour par les évocations annexes d'une relation vécue, qui leste le sentiment de Dante pour Béatrice d'un poids d'extase et de souffrance réelles. En contrepoint du couple idéal et du sentiment universel, l'amour de Francesca pour Paolo⁵⁷ s'écrit dans la contingence matérielle du plaisir procuré par la présence de l'être aimé, et de la peur de le perdre. Gourmont souligne l'interpénétration nécessaire de cette double expression d'un amour à la fois universel et contingent, idéal et humain :

Lorsque le poète parle de son amour pour Béatrice, aucun désir humain ne trouble son cœur ; il la contemple comme une sainte, un ange sans sexe. Mais, quand il s'agit de Francesca, il lui demande :

*Ma, dimmi : al tempo de' dolci sospiri,
A che, e come concedette Amore
Che conosceste i dubbiosi desiri ?*
Mais, dis-moi, dans le temps des doux soupirs,
Comment permet l'Amour que la lumière
Se fit enfin dans vos obscurs désirs ?

Là, il est question d'amour humain et vrai, et le poète est humain et fait rêver d'amour, même au prix du châtimement éternel⁵⁸.

Dès les prémisses de sa longue méditation sur l'idéalisme et l'amour, Gourmont admet qu'il ne saurait y avoir autarcie du sentiment amoureux et, qu'à nouveau, le solipsisme idéaliste est dérangé par la nécessaire présence de l'autre. Même s'il rejette la vision d'un amour purement matériel – dans *Sixtine*, les rapports physiques contractuels du héros sont décevants, et la ronde des désirs amoureux est associée à une « Promenade du péché » [S, 61] –, il n'accepte pas pour autant celle d'un amour désincarné qui, s'il s'accomplit dans le livre, précipite l'amant qu'est Entragues dans la grande absence :

Et j'entre dans la grande absence [...]. La grande absence, comme on dit le grand désert, sans eau et sans amour [S, 308].

À travers l'exemple du lien amoureux, Gourmont rejoint l'idée de la conjonction nécessaire de l'art et de la vie. Le sentiment amoureux n'est pas complet s'il est vécu sur le mode de la dévotion artistique, mais il ne saurait non plus se passer du levain de l'art. Le même raisonnement est valable pour l'homme en général, qui a besoin du truchement de l'art

fiction, que le poète raconte, non ce qui s'est passé, mais ce qu'il a imaginé », *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, op. cit., p. 26.

⁵⁷Personnages que l'on retrouve chez Gide, dans *Les Cahiers d'André Walter*, op. cit., p. 108 et chez Schwob, qui traduit en 1902 le drame du romancier américain Francis Marion Crawford, *Francesca da Rimini*.

⁵⁸Remy de Gourmont, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, traduit par Remy de Gourmont, op. cit., pp. 18-19.

pour découvrir, au-delà des contingences qui limitent sa vie matérielle, la part d'infini qui le constitue :

Les héros, ou les hommes (car chaque homme est un héros, dans sa sphère) ne sont qu'ébauchés par la vie ; c'est l'art qui les complète en leur donnant, en échange de leur pauvre âme malade, le trésor d'une immortelle idée⁵⁹.

La dissociation du concept d'idéalisme à laquelle Gourmont s'attelle, tend à modérer le dogme du détachement de l'artiste et offre, à notre sens, un regard lucide sur les possibilités et les limites des applications esthétiques de cette philosophie. Dans cette perspective, la pensée de Gourmont semble représentative de l'attitude des romanciers de l'« extrême conscience » et peut se résumer en quelques propositions théoriques autour desquelles s'organisent ses romans entre les années 1890 et 1900.

Propositions théoriques

Quels sont donc les principes qui émanent de la critique de l'idéalisme à laquelle Gourmont se livre dans ses réflexions théoriques ? La culture d'une philosophie idéaliste entraîne l'artiste et l'écrivain à développer une série de propositions théoriques extrêmes qui seront mises en jeu dans l'écriture romanesque. Ces propositions sont au nombre de trois. Il s'agit avant tout, pour l'artiste, de se retirer du monde civil pour se développer dans la sphère de l'art. Ce premier retrait entraîne l'artiste idéaliste à cultiver une pensée sceptique pour toute valeur supra-individuelle, et à regarder avec cynisme l'agitation d'un monde qu'il a quitté. L'association du scepticisme et du cynisme lui tiendrait donc lieu d'éthique, rejoignant la morale aristocratique du Grand Siècle et présentant ainsi la deuxième caractéristique de l'idéalisme à la fin du siècle. En dernier ressort, isolé volontairement des autres, l'artiste idéaliste est poussé à s'interroger sur la valeur du narcissisme qui le fonde, et il découvre, au cœur de son autosuffisance proclamée, le besoin constitutif de l'autre, principalement à travers la problématique du désir. La question suprême, qui organise la réflexion idéaliste dans le roman autocritique du symbolisme se réduit alors à celle-ci : cet autre qui m'est indispensable peut-il être remplacé par l'art (Madone, statue, icône, héroïne littéraire chez Gourmont), ou doit-il passer par la médiation d'un être vivant (Sixtine) ? Le ressort du conflit entre l'art et la vie est dès lors tendu et se ramifie jusqu'à atteindre l'écriture. L'œuvre littéraire peut-elle se déployer de manière autosuffisante et dans l'indifférence de l'autre, modèle ou lecteur ? Gourmont donne une première réponse théorique dans un essai de

⁵⁹Remy de Gourmont, préface au *Livre des masques*, *op. cit.*, p. 9.

définition de l'esthétique issue de l'idéalisme, et dont il voit l'application dans les principes poétiques du symbolisme⁶⁰.

Des idées aux mots : le symbolisme selon Gourmont

À la suite des réflexions que Karl D. Uitti mène dans son analyse de la pensée linguistique de Gourmont, nous distinguerons deux périodes, dont le tournant accompagne le passage d'un siècle à l'autre et souligne l'évolution d'un écrivain débutant, pressé de trouver son esthétique personnelle et de mettre sa langue au service de la création, au penseur accompli, qui peut désormais se permettre d'étudier le langage de manière plus désintéressée, et de l'envisager comme une problématique autonome détachée du devoir immédiat d'écriture. Dans cette seconde phase, qui débute au tournant du siècle et que nous ne ferons qu'effleurer puisque le roman symboliste est déjà consommé à ce moment, apparaissent les grands ouvrages théoriques de Gourmont qui tendent à mettre en valeur, à côté de l'influence éprouvée de la philosophie subjective, ou idéaliste, sur l'esthétique, le processus des mutations infinies qui travaille les langues vivantes. L'évolution diachronique de toute langue, étudiée à travers ses procédés de formation/déformation, sa sémantique sans cesse régénérée et l'esthétique qui en découle (*Le Problème du Style*, *Le Latin mystique* (1892), *Esthétique de la langue française*), à travers son origine psychique (« La Création subconsciente », « Psychologie de la métaphore ») ou encore socio-historique (« Stéphane Mallarmé et l'idée de Décadence »), sont les pôles qui aimantent la réflexion de Gourmont sur la littérature aux environs de 1900.

Mais une dizaine d'années plus tôt, alors que Gourmont travaille à définir une esthétique personnelle en vue d'écrire son roman symboliste, *Sixtine*, son esprit est tout entier tendu vers la question du pouvoir créateur du verbe. Les conclusions ambivalentes qu'il présente dans ce récit, et que nous analyserons en détail, s'éclairent dès lors que l'on se rend compte combien la notion de symbolisme s'écarte chez Gourmont de la conception des poètes du mouvement. Loin de représenter un absolu de l'art, capable de supplanter la vie contingente pour se vouer à la manifestation de l'idée, le symbolisme pour Gourmont ne s'éloigne jamais de la vie et, en premier lieu, puise dans celle de l'écrivain puisque l'écriture n'est jamais qu'écriture de soi. L'idéalisme de Gourmont est avant tout un subjectivisme, et toute sa pensée esthétique reste tributaire de la revendication d'un art toujours et forcément personnel :

Si l'on veut savoir en quoi le Symbolisme est une théorie de liberté, comment ce mot, qui semble strict et précis, implique, au contraire, une absolue licence d'idées et de formes, j'invoquerai de précédentes définitions de l'Idéalisme, dont le Symbolisme n'est après tout

⁶⁰Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *Revue blanche*, t. II, 1892, repris dans *Le Chemin de velours*, *op. cit.*, pp. 219-225.

qu'un succédané. L'Idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle ; le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique⁶¹.

Gourmont illustrera, dans une mise au point qu'il intitule « L'Ivresse verbale » et qui paraît dans *L'Ermitage* de 1892, la manière dont l'auteur peut s'approprier un mot, en apprivoisant sa sonorité et son parfum. À nouveau, le mot et la langue ne prennent sens qu'à travers l'esprit qui s'en empare et qui, s'il est un esprit imaginatif, c'est-à-dire critique, selon l'interprétation que fait Baudelaire de l'imagination, peut le faire briller. Il ne saurait donc être question de dissocier le sens commun d'un mot, ou sa signification courante, de celle, particulière, que lui confère « l'imagination créatrice ». C'est ce qu'affirme Gourmont lorsqu'il écrit :

[...] j'aime les mots : je les aime en eux-mêmes, pour leur esthétique personnelle, dont la rareté est un des éléments ; la sonorité en est un autre. Le mot a encore une forme déterminée par les consonnes ; un parfum, mais difficilement perçu, vu l'infirmité de nos sens imaginatifs⁶².

Les mots ne sont en eux-mêmes que des sons indifférents, rudes ou amènes ; ils n'ont qu'une valeur esthétique ; ils sont aptes à se charger de toutes les significations que l'on voudra bien leur imposer.

Nous sommes habitués à lier certains sons à certains sens et à croire qu'il y a entre eux un rapport nécessaire⁶³.

De cette conception du mot comme tout autonome, possédant une valeur esthétique mais dont le sens n'est pas prédéterminé, ce qui fait de Gourmont, comme de la plupart des symbolistes, des tenants de la linguistique moderne, il résulte que le lien entre le mot et l'idée reste ouvert et que l'écrivain peut se charger de faire traduire aux mots toutes sortes d'idées, en les associant, les dissociant, les déformant, en se les appropriant selon le degré d'imagination dont il est pourvu. La déformation verbale, principe clef de la poétique de Gourmont reprend en fait la leçon de Baudelaire au sujet d'une « imagination créatrice »⁶⁴, « reine des facultés » et instrument d'un réalisme supérieur dès lors que les images évoquées sont « réellement fidèle[s] à [la] propre nature de l'artiste »⁶⁵.

La pensée esthétique de Gourmont met donc au centre de la création la personnalité de l'écrivain et fait de la littérature un art enraciné dans la vie, dans les passions, les obsessions,

⁶¹Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *Le Chemin de velours*, op. cit., pp. 221-222.

⁶²Remy de Gourmont, « L'Ivresse verbale », *Le Chemin de velours*, op. cit., pp. 239-240.

⁶³Remy de Gourmont, « La Déformation verbale considérée comme force créatrice », *Mercure de France*, juillet 1898, t. XXVII, Vaduz, Klaus Reprints, 1965, p. 79.

⁶⁴Charles Baudelaire traduit de l'anglais cette expression d'un roman de Mrs. Crowe dans son *Salon de 1859*, in *Œuvres Complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, p. 624.

⁶⁵*Ibid.*, p. 620.

les dégoût et les hantises de celui qui écrit, puisque chaque mot exprime la vision particulière que l'artiste se fait du monde. Tout en bâtissant son esthétique à partir de l'idéalisme, qui fait de la pensée le centre de gravité d'un monde prenant forme à partir d'elle, Gourmont révoque toute idée de détachement, synonyme de dépérissement, et le fait en revendiquant un art qui se fonde sur l'imagination et dote cette faculté, comme chez Baudelaire, de la puissance de reconstituer les analogies universelles⁶⁶. Pénétrer le mystère du monde et déchiffrer ses correspondances est avant tout un travail de projection des représentations personnelles qui s'imposent à l'esprit, en tentant de les mettre en rapport pour que le rêve soit « logique » [S, ...]. Le modèle de l'artiste idéaliste comme intellectuel desséchant qui se mure dans la contemplation silencieuse, modèle à bien des égards caricatural il faut le reconnaître, s'effondre face à cette conception du symbole et du symbolisme. Il est remplacé par l'écrivain capable d'affirmer, selon les mots de Baudelaire, « je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits »⁶⁷.

Il ne saurait donc être question de produire un art purement personnel, avec le risque d'hermétisme qui s'y rattache, et Gourmont, comme le souligne Karl D. Uitti, « adapte à ses fins le principe du relatif absolu kantien »⁶⁸ :

[...] si personnel que soit l'Art symboliste, il doit, par un coin, toucher au non-personnel, – ne fût-ce que pour justifier son nom⁶⁹.

Or ce point de jonction est le symbole, notion portée par la sensibilité personnelle et qui recèle en lui une vérité universelle qui transcende sa matérialité.

Si l'auteur du « Symbolisme » n'a jamais donné de véritable traité du symbole et glisse sur cette notion comme si le symbole, concept personnel, ne pouvait s'éprouver autrement que dans et par les mots qui le fondent, c'est au cœur de son roman *Sixtine*, dans les pages à tous points de vue centrales de son texte⁷⁰ que Gourmont aborde pour la première fois la question. Il choisit d'insérer sa réflexion dans une structure dialogique, soulignant par là le caractère à la fois dynamique et personnel, toujours en évolution du symbole. La discussion engagée entre Hubert d'Enragues et son ami Calixte Héliot, tous deux écrivains, débouche sur une

⁶⁶Baudelaire l'exprime dans sa lettre du 21 janvier 1856 à Alphonse Toussenel : « Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, – et que *l'imagination* est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance* », in *Correspondance I*, 1832-1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1973, p. 336.

⁶⁷Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *op. cit.*, p. 627.

⁶⁸Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁹Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *Le Chemin de velours*, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁰Notons brièvement que la discussion sur le symbole est placée au cœur du livre ; *Sixtine*, *op. cit.*, ch. XIX sur XL et pp. 163-164 sur 311.

série de prescriptions et d'affirmations qui affinent leurs opinions. Ils commencent par détacher le symbole de tout programme esthétique concerté, de tout mouvement d'école, avant d'en faire l'âme inconsciente de l'art, qui grandit et pénètre l'œuvre « à l'insu du poète, souvent malgré lui », comme le rappellera deux ans plus tard Maeterlinck⁷¹.

Les symbolistes, au dire d'Entraques, usurpaient leur appellation ; on ne fait pas du symbole exprès, à moins de se vouer à cette carrière comme à celle de fabuliste. Le symbole était pour lui la cime de l'art et la conquéraient seuls ceux-là qui avaient dressé à la pointe de cette cime une statue extra-humaine et pourtant d'apparence humaine, concrétant dans ses formes une idée [S, 163-164].

Cette conception du symbole comme phénomène qui échappe à la volonté, naît de l'œuvre et la féconde alors que l'inverse conduit à la sécheresse, reprend l'image que Baudelaire en donnait à travers son sonnet *Correspondances*⁷², désignant le poète comme le réceptacle quasi inconscient d'une rencontre qui a lieu grâce à ses facultés de promeneur attentif, toujours prêt à accueillir les sensations que son imagination lui procure⁷³.

Cette première et vague définition du symbole et des symbolistes lancée par Entraques, que son ami remet en cause, engage le héros de Gourmont dans une maïeutique sans délivrance et qui se solde par une lecture de poème, comme pour prouver que le symbole ne peut se mesurer qu'aux mots, et qu'il est vain d'en vouloir donner la théorie.

Cette impossibilité à définir le symbole nous permet d'en déduire une caractéristique fondamentale : le symbole n'est pas un concept, encore moins une formule pour Gourmont, mais le résultat toujours mystérieux d'une quête personnelle et sans cesse renouvelée dans un processus de maturation intime. Consubstantiellement lié au poète et à sa conception du monde, le symbole est donc vivant, incarné. Gourmont se fait plus explicite dans sa réflexion « Les Racines de l'Idéalisme », où il montre que, si le symbole est l'autre face de l'idée, celle-

⁷¹Dans la réponse à l'enquête de Jules Huret, Maeterlinck propose une explication fort complète et limpide de cette distinction entre un symbolisme de surface, volontairement insufflé à l'œuvre, et un symbolisme intrinsèque que le poète révèle. Cette édifiante entrevue rapportée clarifie les propos trop rapides d'Hubert d'Entraques. Ainsi pour Maeterlinck : « [...] il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole de propos délibéré ; il part d'abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Mährchen aller Mährchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc. Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable [...]. Le symbole est une force de la nature, et l'esprit de l'homme ne peut résister à ses lois. [...] Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions », *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., pp. 154-156.

⁷²Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 11.

⁷³On a souvent relevé, dans le sonnet « Correspondances », et plus particulièrement dans le premier tercet, l'inversion des rôles entre la Nature et l'homme. La Nature y est présentée comme l'instance qui observe, tandis que l'homme est le réceptacle qui accueille les signes et les « confuses paroles » provenant de la Nature.

ci est d'essence matérielle, étant le produit d'une pensée qui s'origine elle-même dans la matière puisqu'on peut la « tarir en lésant l'organe producteur »⁷⁴. Il n'y a donc pas de symbole sans cerveau symbolisateur et si le symbole touche à l'universel et transcende le temps, il ne le fait que dans la mesure où un esprit l'accueille, se l'approprie et le fait vivre en lui, lui donne sa pleine signification. Sans cela, il ne serait qu'un signe parmi les autres, mort à la vie du sens. Ainsi, la possibilité de généralisation que le symbole contient, dès lors que sa qualité primordiale est d'être avant tout une représentation personnelle, évite le piège de l'abstraction. Car c'est bien l'abstraction qui, pour Gourmont, tue le pouvoir des mots et concourt au dépérissement d'une littérature faite d'idées, mais dont le symbole ne réaliserait pas l'incarnation⁷⁵. La nature vivante et avant tout subjective du symbole est confirmée par les propos d'Entraques, qui en donne à son ami un catalogue et une formule éloquentes :

Tiens, continua-t-il, le Satan de Milton, voilà un symbole, le Moïse de Vigny, voilà un symbole, l'Hadaly de Villiers, voilà un symbole. Le symbole, c'est une âme rendue visible [S, 163].

Au centre de la discussion sur le symbole réapparaît donc la question de l'interpénétration de la matière et de la pensée, question de fond que semble à première vue évacuer le parti pris de l'idéalisme postulant la séparation de l'esprit et de la matière, mais à laquelle l'œuvre théorique et romanesque de Gourmont donne plusieurs réponses qui, toutes, remettent en cause la conception trop sectaire d'une littérature symboliste vouée à la vie de l'esprit et méprisant le corps, social ou physique. Si Gourmont illustrera les apories d'un idéalisme détourné de la vie dans des ouvrages comme *Les Chevaux de Diomède* ou *Le Fantôme*, livres à l'atmosphère lourde et dans lesquels la crise du roman et du héros idéalistes paraît insoluble, son regard est tout autre dans *Sixtine*. Dans ce roman, le héros s'interroge encore sur ses possibilités à renoncer à la vie, c'est-à-dire en première instance à maîtriser ses désirs, et sur la capacité de l'art à œuvrer dans l'absolu, à faire une œuvre toute d'intelligence qui saurait neutraliser les émotions de l'écrivain en les disséquant. Le récit reste orienté par les questions implicites qu'Entraques se pose face à sa vie et à son œuvre, comme celle de savoir s'il peut se nourrir de ses pensées et s'abstraire de ses déterminismes physiques et psychiques pour écrire un roman nécessaire, logique et susceptible de transcender le temps. Les réponses d'Entraques, que nous pouvons déduire d'après sa conception du symbole, entraîneront Gourmont sur la piste d'un « vitalisme » ou d'un « symbolisme physiologique » qui

⁷⁴Remy de Gourmont, « Les Racines de l'Idéalisme », *op. cit.*, pp. 23.

⁷⁵Remy de Gourmont, « Psychologie de la métaphore », *La Revue blanche*, sept.-oct. 1898, p. 291.

s'épanouit à la fin du siècle et qui représente un point de jonction possible entre un idéalisme reconnu comme invivable et un positivisme trop court⁷⁶.

Mais l'idéalisme est encore mis à l'épreuve, dans *Sixtine*, sur un plan plus général, puisque le récit aborde la question de la possibilité pour l'artiste de faire entendre sa voix s'il demeure en dehors de toute coterie, retranché des circuits habituels de la publication. Cet aspect est principalement abordé à travers les discussions de *La Revue spéculative* et ne concerne pas uniquement les livres. Une œuvre, quelle qu'elle soit, tableau, sculpture ou livre, peut-elle en effet ignorer ses conditions de création et s'affranchir du système de production en place comme de la reconnaissance de lectorat ?

C'est travaillé par ces enjeux que *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, roman du roman, roman fin-de-siècle, mais également roman d'amour dédié à la femme aimée, cherchera à éprouver la théorie de l'idéalisme, sa valeur esthétique et ses inconvénients pour la régénération du genre romanesque.

Ch.I. 2 : L'idéalisme à l'épreuve : *Sixtine, roman de la vie cérébrale*

L'indépendance personnelle

Sixtine, que Remy de Gourmont écrit en 1890, raconte sur un registre parallèle l'amour avorté d'un écrivain (Hubert d'Entraques) pour une jeune veuve (Sixtine Magne), et l'écriture de cet échec amoureux, donnant naissance à une foule de récits secondaires de formes variées, enchâssés dans ce *roman de la vie cérébrale*. Parmi les œuvres enchâssées, le récit de *L'Adorant* se distingue des autres par son statut exemplaire de mise en abyme, en développant en six chapitres, intercalés dans le roman, l'histoire de Guido et de la Novella, doubles symboliques d'Entraques et de Sixtine. La mise en abyme est confirmée par les propos du narrateur qui éclairent l'intention d'Entraques de faire de *L'Adorant* une « transposition [...] sur un mode d'extravagance logique [du] drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine »⁷⁷. De fait, Hubert, qui écrit à la fois *L'Adorant* et *Sixtine*, transpose immédiatement les épisodes de son aventure amoureuse dans le récit de la relation platonique qui lie Guido à sa Madone. La

⁷⁶Voir à ce sujet Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., pp. 26-30.

⁷⁷Remy de Gourmont, *Sixtine*, op. cit., p. 88. Entraques revient sur ce parallèle après avoir perdu Sixtine et donne à son personnage Guido la mission de le libérer de son amour par la mort : « [...] mon amour déjà se parallélisait, incarné dans Guido della Preda. [...] Sixtine, vous avez un assassinat sur la conscience (cela fera deux), car si je n'en meurs pas, c'est que la mort de Guido m'aura sauvé la vie...Oui, il faut qu'il meure à ma place... », p. 287.

principale mise en abyme⁷⁸ du texte fonctionne donc bien comme la représentation idéalisée de l'intrigue amoureuse qui peine à se nouer réellement, sans pour autant illustrer la même réussite dans le domaine de la création littéraire. Il paraît en effet fort discutable de penser que *L'Adorant* représente, au cœur de *Sixtine*, l'accomplissement du roman symboliste, et cela dès le moment que Gourmont poursuit son effort et gèle sa tentative dans un ensemble plus complexe qui intègre les contraintes de réalité (temps, espace, instinct), qui distinguent le roman *Sixtine* de l'aventure onirique relatée dans *L'Adorant*. La complexité qui fait défaut à *L'Adorant* ne lui permet donc pas de prendre l'étiquette générique de « roman ». Tout au plus représenterait-il l'épure d'un roman possible, ou sa « tentation ultime »⁷⁹ comme le souligne Bertrand Marchal. Toutefois, nous préférons à cette interprétation l'explication de Tiziana Goruppi, qui voit avant tout dans ce récit inséré dans un ensemble plus vaste la mise en scène de l'utopie du roman poétique, qui ne peut devenir une œuvre autonome et dont Gourmont se sert comme pierre de touche de son roman autocritique :

l'ipotesi, qui formulata di un *roman poétique* viene in ultima analisi inaspettatamente negata. Lungi infatti dal farne un testo autonomo, a se stante, l'autore preferisce invece inserirlo, pur come evidente termine di paragone, all'interno di un romanzo. Questo sta in effetti a dimostrare la consapevolezza dello scrittore dell'impossibilità reale del cosiddetto *roman poétique* e del pericolo intrinseco a questa categoria di narrazione di cadere nell'allegoria pura⁸⁰.

L'Adorant représenterait ainsi la synthèse des idées théoriques émises jusqu'ici sur le roman symboliste, relayant à la fois la formule du récit concentré de Huysmans, la volonté mallarméenne de laisser l'initiative aux mots ou encore le drame idéaliste et intellectuel de Villiers de l'Isle-Adam. Cependant, ce conte serait utilisé par Gourmont comme élément de référence et de comparaison pour l'écriture d'un autre roman symboliste, qui se construirait en réaction à cet idéal impossible. Dans la logique autocritique du roman de l'« extrême conscience », incontestablement à l'œuvre dans *Sixtine*, *L'Adorant* fonctionnerait donc bien

⁷⁸Nous utilisons le terme de « principale » car, outre les épisodes ponctuels que le roman insère dans sa trame, et qui fonctionnent comme mises en abyme partielles, reprenant un aspect particulier du drame qui se joue entre Entragues et Sixtine (« Marcelle et Marceline », ch. VII ; « Le 28 Décembre », ch. XX ; « L'Homme et la jolie bête », ch. XXX ; « La Honte d'être heureux », ch. XXXI), on peut relever une seconde mise en abyme générale, formulée par Sixtine elle-même lors de sa lettre finale d'explications : « Vous l'écrirez, n'est-ce pas, votre roman ? Eh bien, je refuse de le lire, parce qu'il sera plein de naïvetés pénibles. Naturellement, vous glorifierez votre intelligence, votre sensibilité et votre connaissance des âmes, et puis de la négation, le détachement... », *Sixtine*, op. cit., p. 305. Évasif, problématique, le court programme annoncé par la jeune femme semble être celui que le roman que nous lisons réalise, bien plus que le projet trop ambitieux annoncé dans *L'Adorant*.

⁷⁹Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 119.

⁸⁰« L'hypothèse formulée ici d'un roman poétique est niée de manière inattendue en dernière analyse. En fait, loin d'en faire un texte autonome, auto-suffisant, l'auteur préfère l'insérer dans un roman, mais mis en évidence comme moyen de comparaison. Ce procédé tend en effet à démontrer la conscience qu'a l'écrivain de l'impossibilité réelle du roman poétique ainsi nommé et du danger intrinsèque qu'a ce genre de narration de

comme le récit-témoin d'une utopie du « roman de l'être », illustrant ses virtualités et ses impasses mais, surtout, permettant la comparaison avec l'écriture en cours.

De manière plus précise, le dialogue qui s'installe entre *L'Adorant* et *Sixtine* interroge la capacité du genre romanesque à s'adapter aux propositions philosophiques de l'idéalisme que le récit en abyme exploite. Ce qu'a réussi *L'Adorant*, à son échelle restreinte et dans l'univers intangible d'un cerveau isolé, le roman peut-il le réaliser, dès lors qu'il accepte les contraintes élémentaires du genre, c'est-à-dire qu'il oppose à la conscience du héros la résistance d'une autre conscience, qu'il ouvre le récit à un chronotope plus étendu – même s'il demeure extrêmement restreint – et à une intrigue minimale⁸¹ ? Or, pour que le roman corresponde à l'idéal de détachement du personnage et d'autoréférentialité du texte, qui porte sa symbolique et s'éclaire lui-même, il faudrait pouvoir garantir une imperméabilité de la conscience du héros, capable de renoncer à son « pouvoir de cohésion » [S, 215], ainsi qu'une autarcie du langage. On perçoit immédiatement les problèmes qu'entraînent ces deux exigences dès lors qu'il s'agit de les adapter à un genre qui réclame, par convention, l'échange entre personnages ou, dans le cas limite du roman de la conscience unique, l'échange avec le lecteur, et qui fait de la langue le moyen d'accès au monde. La problématique de l'autarcie du héros comme de la langue est abordée méthodiquement dans *Sixtine*, et infiltre tous les niveaux du texte, éprouvant en premier lieu l'autonomie d'Enragues, l'homme, puis celle de l'écrivain par rapport à la société et enfin, conséquence ultime de l'idéalisme, celle du langage qu'il utilise. Est mise à l'examen l'image de l'idéaliste que Gourmont avait évoquée dans un article de jeunesse : celle d'un homme qui « plane au-dessus du monde visible ; [...] se moque de la réalité » et dont « les conceptions de son esprit ne sont que des songes, que des fantômes »⁸².

Dans un premier temps, c'est donc le problème de l'indépendance personnelle du héros qui se pose, mettant en jeu les déterminismes psycho-physiologiques et le conditionnement social qui pèse sur lui. Enragues est-il capable de désaffecter son hérité, de tourner le dos à son histoire personnelle et de renoncer à ses instincts pour devenir la conscience détachée que postule l'idéalisme, à l'instar d'un Edmond Teste qui est parvenu à « tuer la marionnette »⁸³ par l'exercice de sa volonté ?

tomber dans l'allégorie pure », Tiziana Goruppi, *Remy de Gourmont : l'Idea dell'intellettuale et la crisi del romanzo*, Pisa, Pacini Editore, 1989, p. 90

⁸¹Nous nous référons pour cette définition des caractères du roman à la formule de Gustave Kahn : « le mot roman est adopté pour désigner tout livre en prose énantissant ou présentant une succession des faits, en leur milieu exact ; c'est l'antithèse du mot poème, qui caractérise la traduction du phénomène psychique évoluant en pure mentalité, c'est-à-dire dans le cerveau de l'écrivain », cité dans *La Revue indépendante*, février 1888, p. 280.

⁸²Remy de Gourmont, « Le Naturalisme », *op. cit.*, p. 707.

⁸³Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 19.

Le renoncement à toute forme de vie matérielle auquel appelle l'idéalisme s'accomplit par le sacrifice des valeurs reconnues par la société et exige avant tout, pour être radical, l'effort élémentaire de l'oubli de sa propre histoire et des conditionnements de son corps, que ceux-ci soient d'origine physiologique ou sociale. Esprit critique, Gourmont ne considère pas comme un acquis l'indépendance et le détachement qu'impose la philosophie idéaliste, et commence par mettre à l'épreuve la solidité de cette hypothèse. Dans *Sixtine*, la question très naturaliste des déterminismes psycho-physiologiques est donc loin d'être écartée *a priori* comme elle l'est dans les romans idéalistes à la Villiers ou encore dans *L'Adorant*, dont l'une des données initiales est la capacité psychique de Guido à se retirer physiquement et spirituellement dans la tour de son esprit. L'histoire de ce dernier s'ouvre d'ailleurs sur un éloquent : « On l'avait oublié » [S, 89], qui signe son retrait du monde. Rien de tel pour Hubert d'Enragues qui, d'entrée de jeu, est associé à Sixtine par la comtesse Aubry et se trouve désigné par ce geste comme « prédestiné » [S, 7] à la jeune femme. L'idée de la prédestination est reprise à travers le motif de l'apparition de Sixtine à Enragues, dans la chambre au portrait, rappelant à la fois les sortilèges des contes et l'histoire biblique, puisque la jeune femme se manifeste sous les traits d'une Ève, ou d'une Lilith tentatrice, entourée de ses cheveux comme de serpents. Tout semble donc préparé pour que l'histoire du premier homme et de la première femme se rejoue par l'intermédiaire des deux personnages. Le retrait volontaire d'Enragues qui « s'ingéni[e] à mépriser la vie » [S, 165], qui refuse toute participation sociale⁸⁴ et cherche à conjurer l'apparition de Sixtine par des « raisonnements logiques et absurdes » [S, 39], n'empêche donc pas sa rencontre programmée avec la jeune femme – la comtesse Aubry jouant le rôle du destin. Enragues se retrouve alors confronté à son identité tant physiologique que psychique et sociale, qu'il lui faudra maîtriser, voire dépasser, s'il entend correspondre à l'être détaché et maître de son destin que postule l'idéalisme.

Sixtine introduit donc, en prélude à la problématique sur l'idéalisme et le roman, la question tainienne du triple déterminisme de la race, du milieu et du moment, encore prégnante en 1890 et à laquelle Gourmont ne manque pas de s'intéresser⁸⁵. Ainsi, le roman universel de la vie cérébrale qu'Hubert appelle de ses vœux sous le nom de « roman des

⁸⁴ « Il avait à l'âge de raison renoncé, plein de dégoût, à sa part de souveraineté et jamais un bulletin de vote n'avait souillé ses doigts d'aristocrate », *Sixtine*, *op. cit.*, p. 101.

esprits » [S, 259], se trouve régulièrement court-circuité par les résurgences de la complexion du héros, qui entravent son effort volontaire de détachement. Le cas d'Enragues, tel que l'auteur nous le présente et dans ses relations aux différents personnages qu'il croise, illustre la difficulté de s'extraire d'un conditionnement de l'être, et répercute cette difficulté dans une écriture tâtonnante, qui peine aussi à se détacher de ses propres déterminismes.

En effet, le héros de Gourmont est doté d'un physique et d'un nom qui trahissent dès le premier abord son appartenance à une lignée et la possibilité d'une ascendance chevaleresque – « Du premier mouvement, elle l'eût estimé davantage capitaine de cavalerie, mais le nom la séduisait, ce nom fané dans l'histoire au front d'une jolie femme » [S, 8] –, même si Enragues s'est efforcé d'infléchir sa destinée par le choix raisonné de son métier d'homme de lettres et, plus encore, par sa profession de foi symboliste, qui réclamerait l'abandon de toute prétention personnelle et sociale. Or, malgré ses intentions, et malgré son statut d'écrivain d'un roman symboliste, Enragues n'est pas le porte-voix de l'idéal de l'artiste retiré et insoucieux de la gloire, car il ne parvient pas à répudier son hérité physique et intellectuelle. C'est à son ami Calixte Héliot que revient le rôle de guide spirituel⁸⁵, et sa psychologie condensée peut être comprise comme une métaphore du programme poétique du mouvement :

Calixte était [...] tout en rêve, tout en croyance [...]. On ne devinait pas le but de ses mouvements, et, en somme, il n'en avait d'autre que le mouvement lui-même [S, 166].

Un portrait alterné de la personnalité des deux amis parachève la mise en évidence de leurs différences. Alors que Calixte, en vrai symboliste, affiche un dédain « sincère de toute gloriole » [S, 165], son collègue ne peut se départir d'une exigence congénitale de pouvoir, qui le pousse à faire de sa création le moyen d'une ambition personnelle de réussite. En effet, chez Enragues :

l'hérédité déterminait un obscur besoin de domination sociale. [...] Il voulait redorer son nom, et, sidéré par la gloire, haïssait le présent, comme un obstacle, mais l'existence, telle qu'elle lui était due, il l'aurait revêtue, ainsi qu'un manteau ducal, sans étonnement, avec la satisfaction d'un seigneur qui rentre dans ses domaines [S, 165].

L'ambivalence d'Enragues souligne la nature à la fois expérimentale et critique du récit, qui représente, dans un même mouvement dialectique, les valeurs d'une pureté symboliste,

⁸⁵Rappelons que dans son chapitre consacré à la naissance de la « Conscience intellectuelle » de Remy de Gourmont, Karl D. Uitti analyse l'importance de la pensée tainienne dans l'édification de la « Weltanschauung » gourmontienne, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont, op. cit.*, pp. 58-60.

⁸⁶Il faut relever que le portrait psychique de Calixte rappelle à la fois Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé, deux écrivains que Gourmont admire. On retrouvera d'ailleurs le prénom de Calixte associé à la figure de Stéphane Mallarmé dans le roman de Camille Mauclair, *Le Soleil des Morts* (1898), mais aucune déclaration de l'auteur de *Sixtine* ne permet de dire que le nom de Calixte fait référence au Calixte de Mauclair, et donc, à la figure tutélaire de Stéphane Mallarmé.

rappelant à beaucoup d'égards les exigences de Mallarmé dont le héros est porteur, et les contradictions profondément inscrites en lui. *Sixtine* est donc traversé de part en part par un courant de fond scientifique et positiviste, celui-là même que l'idéalisme rejette avec horreur, qui se cristallise autour des personnages principaux. Ainsi, auprès d'Hubert d'Enragues se tient Sixtine, la jeune femme dont le roman offre en quelque sorte une véritable « étude de cas ». L'analyse de son caractère et de son esprit, qui seuls devraient importer au symboliste qu'est Enragues, emprunte les voies détournées de la physiologie. Le discours d'Enragues, lorsqu'il s'agit de révéler à Sixtine la couleur de son âme⁸⁷, se confond avec le jargon scientifique et établit des corrélations entre ses caractéristiques physiques et sa psychologie. Ainsi, l'âme est liée à la couleur de la « crinière féminine » [S, 62] et Hubert se propose de systématiser sa réflexion en établissant, à partir des cheveux, une taxinomie des caractères humains :

Ne serait-il pas amusant d'ordonner une classification des caractères de femmes sous le vocable des nuances de leurs cheveux ? [...] Dans cinq ou six cents ans, cette science sera faite et ceux qui la posséderont en perfection, au vu d'une mèche de cheveux, détermineront le caractère de l'homme, et sauront comment il faut le prendre pour le dompter [S, 63].

Le « cas Sixtine » n'est pas unique, et l'on pourrait ajouter la présentation de son futur amant, Sabas Moscovitch⁸⁸, mais plus que pour Moscovitch, l'étude de Sixtine se développe au fil des pages en un réseau d'inconnues, qui excitent autant qu'elles agacent l'esprit analytique d'Enragues. L'écrivain tente de percer le caractère de la jeune femme et il privilégie en premier lieu les moyens que lui offre la science. De la déduction logique du mathématicien (ch. XIII), il passe à l'observation de l'éthologue, qui lui fait endosser la défroque positiviste du naturaliste à propos de la femme qu'il aime :

Comme je voudrais n'avoir jamais connu cette femme, qui me tient là sous ses yeux et me compare avec l'autre ! Je le sens très bien : elle nous analyse, autant qu'une femme est capable de cette opération, elle nous mesure, elle nous pèse : elle se demande lequel des deux lui donnerait le plus de plaisir [S, 148].

Le rapprochement de la femme avec la femelle cherchant un mâle dominant, vision darwinienne, tend à prouver que chez Enragues, les lois de la génétique, qu'il subit en dépit de sa distance critique, imposent à son raisonnement une grille de lecture comportementale. Malgré le travail qu'il accomplit pour se détacher, son monde intérieur reste hanté par les

⁸⁷Cette formule n'est pas sans rappeler la théorie des correspondances baudelairiennes, mais le traitement qu'en fait Hubert d'Enragues montre clairement que l'enjeu n'est pas ici esthétique, mais scientifique.

⁸⁸Le rival d'Hubert d'Enragues est présenté comme « un blond aux violentes moustaches, la barbe à l'autrichienne : mâchoire animale, œil béatifié, l'air d'avoir besoin de beaucoup de viandes et de beaucoup de tendresses », *Sixtine*, *op. cit.*, p. 146.

valeurs déclinantes d'un positivisme qui resurgit comme béquille à l'idéalisme quand ce dernier n'apporte pas de réponse satisfaisante⁸⁹.

À côté de ces résurgences positivistes qui assaillent Entragues, son rapport intime à Sixtine reste le nœud principal de la problématique idéaliste du détachement, et il s'inscrit dans l'importante question du désir, auquel nous allons consacrer une étude détaillée.

Face à l'impossibilité d'un détachement complet, le héros de Gourmont développe plusieurs stratégies de compensation qui l'aident à se dégager partiellement de ses déterminismes. La première réside en l'élection d'un panthéon personnel, composé de moines et des saints anachorètes, d'écrivains oubliés, mais, surtout, incarnant l'idéal de renoncement, de son ami Oury. C'est au cours d'une de ses errances dans la ville qu'Entragues le rencontre à la Bibliothèque de la rue de Richelieu, où son ami lui apprend qu'il vient quotidiennement acheter sa part de tranquillité, en prenant un numéro de fauteuil pour regarder ses voisins de table travailler. À l'instar de Guido, Oury se présente comme un « disparu » [S, 189], sans attache et sans avenir, vivant dans l'éternel présent et ne cherchant pas à avoir prise sur lui, le laissant lentement s'infuser en lui. Son personnage illustre l'option schopenhauérienne du refus d'exercer sa volonté et du choix de la contemplation par imprégnation. Entragues devine en lui le modèle, poussé à sa limite, de l'homme détaché que postule l'idéalisme. En face d'Oury, il ne peut donc s'empêcher de s'écrier :

Ah ! mais, mon cher Oury, sais-tu que ta psychologie est du plus vif intérêt. J'attends *qu'on sorte* ! Ta devise est la devise même de l'humanité. Elle est admirable, elle est le schéma de la vie, tu es un homme, Oury, tu es l'homme, tu es symbolique [S, 189].

Rapidement cependant, Entragues se rend compte de la gangrène qui épuise Oury et comprend que son statut symbolique n'est que la résultante négative de la paralysie de sa volonté. Incapable de l'exercer, comme tant d'autres personnages mis en scène par les romans symbolistes, à commencer par Entragues qui est gagné, lui aussi, par cette inertie⁹⁰ – « Plus je

⁸⁹Relevons qu'entre ces deux pôles de la pensée que sont le positivisme et l'idéalisme, le roman de Gourmont explore une voie médiane qui entraîne le lecteur du côté de la psychologie expérimentale, fort présente dans les romans de Gourmont, ce qui nous permet de penser que Gourmont fut un lecteur des ouvrages et des articles du psychologue. Celui-ci publie, entre autres, après *La Philosophie de Schopenhauer* en 1874, *Les Maladies de la mémoire* en 1881 et *Les Maladies de la volonté* en 1883. En porte-à-faux d'un strict positivisme ou de l'idéalisme le plus pur, la psychologie expérimentale offre une possibilité d'explication du fonctionnement humain en prenant en compte l'influence de l'esprit sur le corps et vice versa. Dans le ch. XIII, le héros fait la rencontre d'une névrosée et Gourmont s'appuie sur cette digression pour introduire les notions de magnétisme et de névrose, ainsi que la dimension humaine, ou la relation du patient à son thérapeute, qui accompagne le traitement de ces cas que la physiologie et la médecine ne peuvent résoudre seules.

⁹⁰On retrouve ici, entre autres, le Tityre *semper recubans* de *Paludes* ou le Daniel Prince de Dujardin, incapable de résister à son besoin de voir Léa. Dans *Sixtine*, Oury représente bien l'une des facettes à la fois d'Entragues et de Sixtine, que la maladie de la volonté, résultante délétère d'une intelligence trop aiguisée, empêche d'agir. S'adressant à Sixtine dans un monologue en forme de bilan, Entragues analyse leur réciproque manque de volonté : « Vous avez voulu comprendre et sentir en même temps, et pour cela, vous vous êtes appliquée à

vais, plus me manque la force initiale. Je puis tout continuer, je ne puis rien commencer. Entre la volonté et l'acte, un fossé se creuse où je tomberais en essayant de le franchir : c'est une impression physique » [S, 191] –, Oury représente l'aboutissement logique d'une vie vécue sur le mode de l'idéalisme. Au-delà s'ouvrent l'absurde et le non-être.

Une alternative au narcissisme négatif d'Oury, qui dépérit à sa table d'observation en contemplant son image multipliée par le nombre de nuques courbées, reste la reconnaissance de la pulsion de vie fondamentale de l'être, son instinct sexuel qui, pour Gourmont, se confond avec la nécessité de la création littéraire.

La question du désir

En admirateur de Théodule Ribot⁹¹, Gourmont a immédiatement souscrit à l'idée d'un rapport nécessaire entre le sens génésique et le sens esthétique, s'appropriant l'idée que toute création provient du « besoin d'expansion ou d'extension individuelle »⁹², et que tout effort créateur dans sa quête du beau se confond avec le désir de possession⁹³. Le chapitre intitulé « L'Heure charnelle » [S, ch. IX] met en scène ce rapport qu'Enragues décline mentalement au moment où il s'apprête à posséder Valentine. Toutefois, ses pensées trahissent les limites de l'acte physique dans sa conquête de possession du beau :

Devant cette fort agréable femme qui se pétrissait elle-même, en attendant, il éprouvait ceci : un grand découragement : « Cette beauté qui me plaît, que je désire et qui est à moi, je ne l'aurai pas. Je la prendrai dans mes bras, je la serrerai contre ma chair, je pénétrerai en elle autant que la nature l'a permis, et je ne l'aurai pas [...]. Et toutes les sortes de possessions dont je puis rêver sont vaines [...]. L'endosmose d'amour est irréelle et la tromperie du désir, seule, me fait croire à son possible accomplissement [S, 127-128].

Parmi toutes les sortes de possessions dont la relation physique est la métaphore, nul doute qu'apparaît en première ligne la possession de la langue, ou l'endosmose du mot et de l'idée à travers la création poétique. La croyance d'Enragues à l'existence d'un rapport productif entre la création artistique et le désir amoureux est confirmée au moment où ce dernier expose le projet d'un roman encore vierge, celui des esprits, qui mettrait en scène

garder votre présence d'esprit. Voyez comme cela se rencontre : je fis, de mon côté, avec moins de peine peut-être, le même effort. Nous savions très bien tous deux ce que nous voulions et nos volontés, faute d'un peu de salutaire inconscience, s'annihilèrent dans leur immobile virtualité », *Sixtine*, *op. cit.*, p. 288.

⁹¹Dans *Sixtine*, Hubert d'Enragues lit du Ribot et décrit ses ouvrages comme des « pages de psychologie positive et désenchantante », habiles à détruire l'illusion d'une personnalité monolithique et indestructible, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 130.

⁹²Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, cité dans Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 140. Sur la question des rapports entre création littéraire et désir amoureux, voir également Karl D. Uitti, *ibid.*, plus précisément les pp. 131 à 147, consacrées à l'étude de *Sixtine*.

⁹³On retrouve ici le jugement stendhalien sur la beauté qui est « promesse de bonheur ». Sur la question de la confusion volontaire, chez Gourmont, entre l'idéal de l'amour sexuel et celui de la beauté « pure » ou artistique, nous renvoyons à l'analyse de Karl D. Uitti, *ibid.*, pp. 149-150.

« l'intelligence pure aux prises avec les inconvénients charnels » [S, 259]. Les visions de Saint-Antoine qui fécondent son écriture naissent de son désir. Elles donnent ainsi un premier aperçu d'un genre de récit qui tire du combat entre l'âme et le corps son principe vital et, ce qui est plus novateur, sa spécificité stylistique. Car la mise en scène de cette dualité qui agit l'homme implique, de fait, une interpénétration de deux logiques de parole, l'une rationnelle et critique, alors que l'autre répond à une dynamique émotionnelle et intuitive. Ce schéma théorisé par Schopenhauer n'avait d'ailleurs pas manqué de se transformer rapidement en principe acquis chez les écrivains de 1890, comme le relève Édouard Dujardin :

En établissant l'opposition fondamentale du monde de la « Représentation » et du monde de la « Volonté de vivre », Schopenhauer nous enseignait que, si le premier relevait des arts basés sur le concept, le second lui échappait complètement⁹⁴.

Pour la génération symboliste, nous le savons, c'est principalement à la poésie, et plus précisément à une poésie musicale que revient le devoir de transcrire l'émotion, et en Saint-Antoine se mêle la part du poète, homme de désir, et celle de l'être raisonnable soumis aux principes de sa foi. Entragues entend cependant dépasser le personnage de Flaubert en inversant les préséances. Le dérèglement visionnaire d'Antoine n'est plus l'élément à combattre dès l'instant où l'idéal à atteindre n'est plus l'ascèse morale, mais la perfection esthétique :

[...] mais enfin il y a de modernes Antoinettes qui se sont proposé d'autres finalités et qui ont réduit tous les devoirs à un seul devoir : conformer sa vie à son rêve [S, 259].

Saint-Antoine a disparu. Ne reste qu'un nom-symbole, rendant compte d'un cheminement esthétique. Sous l'autorité d'Antoine, le travail de l'artiste symboliste prend forme. Il consiste à savoir convertir, dans un premier temps, l'énergie sexuelle en force créatrice, pour ensuite, et c'est en cela que réside la nouveauté du symbolisme, laisser la vision artistique s'emparer de l'existence en cours et la modifier.

De la vie à l'art

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises qu'Entragues vit sous le régime d'une « artialisation »⁹⁵ de la vie. Cette propension à ne voir la vie qu'à travers l'image qu'en donne, ou que pourrait en donner l'art, est poussée jusqu'à la confusion dans les instants d'émotions

⁹⁴Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 256.

⁹⁵Alain Roger remet en circulation cette formule, appliquée à la nature, qu'il emprunte à Lalo, lui-même la reprenant de Montaigne. Alain Roger relève que le fait d'artialiser la nature réclame une culture suffisamment étendue pour que le relais du regard puisse être à ce point habité des modèles culturels qu'il devient capable « d'artialiser à distance et, littéralement, embellir par l'acte perceptif ». Cette condition fait de l'esthète, ou de

trop fortes. Le chapitre intitulé « Colère » [S, ch. XXXVI] joue de la labilité des frontières entre réalité et fiction, vie et littérature. Entragues, qui cherche à blesser le souvenir de Sixtine, se répand contre elle en un monologue qui associe sa compagne à Mme Du Boys, l'une de ses créatures littéraires. Au reproche de Sixtine de n'avoir pas su l'enlever, l'écrivain répond :

Mais sachez que ce ne fut pas sans luttes intérieures et que bien des connaissances, déjà anciennes, se partageaient un cœur large et profond. Ainsi, tenez, vers ces époques, Mme Du Boys n'était pas sans attraits pour moi, en sa naïveté si ingénûment perverse, – si vous n'étiez pas venue, j'aurais peut-être fait avec elle un second petit voyage en Suisse [S, 286].

Ce passage explicite clairement le besoin d'Entragues de maintenir un rapport de contiguïté entre la vie et l'écriture. Il prend soin de les garder en concurrence directe et feint de leur attribuer le même degré de réalité, principalement parce que les émotions provoquées par les mots peuvent dédommager avantageusement des défections de la réalité. Mais à côté de la consolation de l'écriture, le maintien d'un équilibre entre fiction et réalité lui permet de passer de la vie à l'art sans perte de temps ni d'énergie, et de réaliser ainsi une conversion qu'il croit efficace pour l'artiste et salutaire pour l'homme. Ainsi, à chaque fois que Sixtine lui impose des sensations qui bouleversent l'ordonnance de son esprit et menacent d'y installer le désordre, Entragues est assuré de pouvoir échanger son émotion vive contre une réminiscence littéraire. Ce faisant, c'est la prophétie symboliste de son ami Calixte qu'il accomplit, « transport[ant] en une femme son égoïsme » [S, 217] en la contaminant de ses visions littéraires. Ce procédé de récupération de la vie par l'art est particulièrement évident lors de la première visite du romancier au domicile de celle qu'il ne reconnaît pas, et qui a voulu le « duper par une mise en scène » [S, 61]. Le dépaysement d'Entragues est immédiatement conjuré par un travail de compensation littéraire, et il projette sur Sixtine sa vision de l'épisode. La jeune femme assise dans sa chaise abbatiale se transforme en Madone du XIV^e siècle, et la conversion des images permet ainsi à Entragues de reprendre la direction de ses pensées. Rapidement, il corrige son indécision et choisit mentalement l'attitude du fidèle en genuflection face à l'apparition de la Vierge. Cette conversion immédiate de la scène réelle en scène littéraire est l'un des mécanismes principaux du rapport d'Entragues à Sixtine, et on la retrouve à chaque étape de leur relation [S, 177 et 297].

En entretenant un réservoir d'histoires et d'identités littéraires, Entragues dispose donc du pouvoir de créer de la littérature en toute occasion à partir des événements de sa vie. Cependant, ce pouvoir résulte de son incapacité à accepter les conditions qui lui sont faites et

l'artiste que le symbolisme met en scène, un personnage prédisposé à concevoir sa vie sous l'angle de l'art.

de sa peur d'agir. À l'instar de son personnage Sidoine, Entragues reconnaît qu'il devrait « se jeter à l'eau » pour « passer de l'autre côté de la rivière », qu'il devrait « s'embarquer et [...] ne point passer sa vie à regarder les autres partir pour le délicieux inconnu » [S, 168]. Mais il reste sur la berge et se contente d'une traversée par les mots, ce qui ne peut être totalement satisfaisant. Camille Mauclair, dans le bilan qu'il dresse du symbolisme dans son roman *Le Soleil des morts*, reprend la métaphore de la traversée pour exprimer la nécessité pour l'artiste d'avancer, de participer à la vie et de ne pas se complaire dans les mots :

Il n'y a pas de vie qui se contente de la littérature, dès que l'homme littéraire s'est renoncé. On ne continue pas la littérature dans la vie ; il faut choisir. Une rive ou l'autre ; au milieu c'est la noyade⁹⁶.

Signe évident de la charge négative dont est investie la création littéraire, dès lors qu'elle remplace l'action, la littérature, pour Entragues, représente le « caveau » où reposent les cadavres des joies terrestres avortées :

Mais, chez Entragues, l'homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme. Après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants et avec soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTÉRATURE [S, 87].

Ce sont les mots, la verbalité toujours greffée sur les pensées qui retardent l'action et atrophient les grands moments de la relation d'Hubert à Sixtine, car ils s'imposent en lieu et place de gestes aussi nécessaires qu'attendus. Hubert a conscience de l'encombrement des mots, et ce travers est révélé dès le premier chapitre comme une donnée liminaire de la psychologie du personnage :

Prosateur strict et toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signification exacte, il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne foi qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude en face de tels mots de conversation, vêtements de vanités pures. [...] Cela compliquait beaucoup sa vie et ses dialogues, cela mettait dans ses actes et dans ses répliques de notables retards [S, 10-11].

Plus encore que de s'intercaler entre la pensée et l'acte, plus encore que de proposer un viatique à la vie quand celle-ci déçoit, les mots tentent de la façonner. Ainsi, lorsque l'énigme de Sixtine devient pesante, le langage se propage et la littérature comble le déficit identitaire par la suppléance de nombreuses héroïnes littéraires. Elle devient tour à tour une Madone, une Lédia fuyant son promis, une Dalila ou une Circé, une Salomé décapitant symboliquement son amant par correspondance, une succession de noms, une concrétion de mots qui vont jusqu'à donner à son prénom la charge du roman. Entragues retire de ces substitutions répétées

Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, pp.16-17.

⁹⁶Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, op. cit., p. 979.

l'avantage de pouvoir fixer son attitude en suivant désormais les avertissements de l'histoire biblique ou mythologique :

Honte ! Assez. Non, il n'y aura pour moi ni Circés ni Dalilas. Ma tête dépasse d'une hauteur de tête les astuces et les luxures. Ceux qui tombent aux rets des faiseuses de pourceaux, ceux qui se font prendre aux pièges des élégantes châtreuses, – ceux-là remplissent leur destinée. La mienne est différente [S, 297].

Béatrice

De toutes les personnalités offertes à Sixtine, la plus prégnante – et la plus significative – demeure celle de la Béatrice de Dante ou, plus généralement, de la femme idéalisée par la poésie amoureuse du XIII^e siècle. Des liens étroits nouent les histoires de Dante et Béatrice à celle de Guido et de sa Madone, puis aux aventures d'Entraques et de Sixtine. Des ponts de mots les relie⁹⁷. L'intertexte évident que représente le chronotope de *L'Adorant*, puisque la scène se passe en Italie et à la Renaissance, s'ajoute à l'onomastique présente chez Gourmont. Le prénom Sixtine fait référence à la même période, par l'intermédiaire de la figure papale, et celui de la Novella s'associe sémantiquement à *La Vita nuova*⁹⁸. L'intention intertextuelle se ramifie ensuite dans la reprise d'images stéréotypées de la poésie amoureuse du XIII^e siècle ou, plus précisément, par des renvois directs à l'un ou l'autre épisode des grandes œuvres. Le cliché de l'amour qui pénètre par le regard, la description singulière de ce regard qui ne s'ouvre pas sur une pupille, mais sur les « ailes de l'ange », battant sur un « fond de ciel étoilé d'or » [S, 42], précèdent la bénédiction de l'amant par un signe de tête – « Beata l'alma che questa saluta » [Bienheureuse est l'âme qu'elle salue]. Ces expressions obligées de la poésie amoureuse, que l'on retrouve chez Dante comme chez ses contemporains⁹⁹, complètent la reprise intégrale d'événements à peine modifiés, comme celui de la vente d'esclaves [S, 31], parmi lesquelles une femme se dégage, dont le maître tombe amoureux. À cet égard, le second chapitre de *L'Adorant* se présente comme un condensé intertextuel, puisqu'il mêle au motif de la vente d'esclaves celui des yeux de la Madone, détourné ici, puisque le regard céleste s'incarne et s'altère en Pavona, ainsi que le thème du sacre de la beauté par une pluie céleste de plumes de paon. En outre, Gourmont place ce montage sous l'autorité de Guido

⁹⁷La reprise des articles de Gourmont sur la poésie amoureuse du XIII^e siècle dans son opuscule *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, op. cit., met en évidence les motifs les plus courants de ce genre poétique. C'est sur la base de cette étude que nous établissons les parallèles avec *Sixtine*.

⁹⁸Dans une moindre mesure, on peut ajouter celui de Guido, qui fait vraisemblablement référence au poète Guido Cavalcanti, contemporain de Dante, dont Gourmont fixe une citation en épigraphe du second chapitre de *L'Adorant*.

⁹⁹Voir à ce sujet : Remy de Gourmont, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, op. cit., pp. 31, 42, 44, 50.

Cavalcanti¹⁰⁰ qui, comme Dante, ne cessa d'utiliser son art à la célébration de la femme et de la poésie.

Certains ponts entre Dante et *L'Adorant* se prolongent et touchent l'intrigue d'Entragues et de Sixtine. La première transmutation de la Novella, qui passe de la robe couleur d'été au pourpre sanglant, soulignant la naissance de l'amour passionné, fait écho à plusieurs visions de Béatrice chez Dante¹⁰¹ et, surtout, à une apparition de Sixtine en statue de Vierge parée, dans un style qui souligne par sa préciosité l'aspect solennel de cette vision :

Elle avait l'air assez quatorzième siècle [...]. Vêtus de rouge, ses pieds foulaient un coussin noir ; ses doigts, illuminés de grenats et d'opales, de cassidoines, peut-être, et de chélonites, jouaient avec la corde blanche qui serrait à sa taille une robe aux lourdes ondulations pourprescentes [S, 61].

Si la Novella ou Sixtine rappellent Béatrice, il n'en demeure pas moins que le modèle est souvent perverti, convoquant une autre conception de la femme que la fin du siècle emprunte au romantisme désenchanté de Baudelaire présentant sa Béatrice¹⁰² dans une anti-assomption, juchée sur un nuage funèbre et accablant le poète par son rire. À leur manière, les amours de la Novella et de l'ange dans leur nuage, tout comme les railleries épistolaires de Sixtine signalent l'impossibilité de l'idéalisme amoureux à la fin du siècle.

Si les figures d'emprunt sont avant tout destinées à réduire l'énigme que représente la femme pour Entragues, en lui permettant de calquer son histoire sur des exemples célèbres, celle de Béatrice est doublement motivée dans le cas du héros de Gourmont. Le mimétisme qui, par l'intermédiaire du couple Sixtine-Béatrice va influencer l'attitude d'Entragues, renforcera tout d'abord l'énergie créatrice du héros. Béatrice est la Muse par excellence, l'inspiratrice, ce qui excite Entragues à l'effort pour transformer son amour en littérature et faire de son amante la Béatrice nouvelle. D'autre part, la figure élue de Béatrice, à la fois louée et dégradée par la tradition littéraire, deux attitudes dont le roman de Gourmont se fait l'écho, aiguise la réflexion critique d'Entragues sur la valeur de ce modèle idéaliste en amour. À travers elle, c'est à nouveau la problématique de l'art et de la vie qui refait surface. L'art

¹⁰⁰ « Aria serena, quand'apar l'albore
E bianca neve scender senza vento...
Ciò passa la beltate...
Della mia donna...

[Sérénité du ciel, quand apparaît l'aurore
Blanche neige, tombant, molle, dans l'air paisible...
S'effacent devant la beauté...
De ma maîtresse],

Dante, *Béatrice et la poésie amoureuse*, p. 47.

¹⁰¹ Remy de Gourmont, traduisant le début de *La Vita nuova*, insiste sur l'apparition de Béatrice : « Elle m'apparut vêtue d'une couleur rougeâtre, imposante et modeste ; et la manière dont sa ceinture retenait sa robe était appropriée à son extrême jeunesse », *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, op. cit., p. 29. À cette première apparition, Gourmont ajoute celle de l'Amour, tenant dans ses bras Béatrice endormie, vêtue d'un voile léger « couleur de sang », p. 24.

¹⁰² Charles Baudelaire, « La Béatrice », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 116-117.

peut-il se passer et même remplacer la vie et le héros peut-il rêver son amante et se satisfaire de ce rêve ?

Appréhender la vie à travers l'art, dans le cas particulier du désir et de la relation amoureuse, donne l'illusion à Entragues de maîtriser ses émotions et celles de sa compagne. Entragues croit ainsi être le maître de son destin, dès l'instant où il s'est retiré du monde pour ne vivre qu'entouré de livres et d'héroïnes littéraires. Elles lui obéissent, car lui connaît leur histoire déjà fixée et immuable. Toutefois, le risque le plus important dans ces conditions reste de ne pas pouvoir retourner vers la vie et de demeurer un reclus de l'art, même quand la réalité du corps se manifeste.

De l'art à la vie

Hubert d'Entragues ne cesse de répéter sa foi en la capacité de l'art à diriger les actes de sa vie. Revenant sur la singulière vision de sa nuit chez Valentine, où Sixtine lui était apparue au moment de l'amour, l'écrivain se souvient avoir imaginé préalablement l'ébauche d'un récit sur cette trame et, refusant la coïncidence, conclut à une subordination de l'acte à l'idée, ce qui l'emmène au cœur de l'idéalisme :

Il lui était si souvent arrivé d'intervenir par le rêve dans la série active et d'en briser le déterminisme, qu'un tel résultat, certes, ne lui donnait plus d'enfantins étonnements, mais cette fois il y avait une subordination vraiment merveilleuse du fait à l'idée. Le thème était celui-ci : Infidèle à une Morte aimée, A désire une autre femme qui cède et va se donner à lui ; mais, au moment de l'accomplissement, la Morte aimée lui apparaît, en telles conditions à élucider, et l'ancien amour est vainqueur de nouveau. Ce schéma, avec quelques modifications linéaires aurait pu caractériser symboliquement les événements inattendus de sa nuit chez Valentine. Le pressentiment, la coïncidence n'expliquaient pas une telle rencontre et, d'ailleurs, une telle rencontre était la centième qu'il observait. Donc, la conception d'un fait possible avait motivé l'éclosion, dans sa vie, de ce fait. [...]. Il y avait de quoi réfléchir [...]. L'idéalisme lui dévoila ses obscures arcanes [S, 134-136].

Il n'est pas étonnant de retrouver ces réflexions dans le chapitre intitulé « Les idéales Abeilles », quand on connaît la signification de cette métaphore. Dans la perspective idéaliste, le monde peut être comparé à une immense ruche où chaque cerveau amène sa contribution. Ainsi, il est de « pauvres inconscientes abeilles », cervelles mal organisées dont le nombre « touche au milliard » [S, 24], et qui travaillent vainement pour l'espèce, alors que les surplombe le groupe élu des « idéales » auquel Entragues se sent « prédestiné »¹⁰³ grâce au pouvoir de son esprit et à la matérialisation de cette influence à travers son œuvre. Très vite cependant, il aperçoit les limites de cette forme de suggestion que peut provoquer l'art. Le

¹⁰³Nous avons déjà mentionné cette prédestination d'Entragues comme l'une des caractéristiques psychologiques du personnage, signalée dès l'*incipit* du roman, *Sixtine, op. cit.*, p. 7. Mentionnons la résurgence de cette notion dans le dernier chapitre, p. 310.

« suggéreur », en l'occurrence l'artiste, ne peut agir que sur des esprits non prévenus, ou trop faibles pour opposer une liberté de pensée :

Assurément celui qui pense domine celui qui ne pense pas et celui qui veut, même insciemment, la réalisation, même idéale, d'un groupe de faits, domine toutes les volontés qui, non prévenues, ne sont pas mises en défense, ne se trouvant pas prêtes à opposer volonté à volonté [S, 136].

Gourmont reprendra cette idée trois ans après *Sixtine* et la développera dans un récit intitulé *Le Fantôme*, dans lequel l'écrivain, remarque Karl D. Uitti, lance un procédé qui connaîtra un beau succès au XX^{ème} siècle, notamment chez Pirandello : « créer un personnage qui n'a d'existence qu'en vertu de l'esprit – et surtout de la volonté – d'autrui »¹⁰⁴. La suggestion n'atteint pas ce radicalisme dans *Sixtine* où elle est mise en jeu à propos des deux femmes qui croisent le destin d'Enragues. Naturellement, le procédé opère avec Valentine, puisque son métier exige la démission de sa volonté face à celle de son client. Elle devient la créature qu'Enragues veut, « Madeleine soudain partie en adoration » [S, 125], puis disparaît. Mais il n'en va pas de même avec Sixtine, qui se présente comme un esprit prévenu par son passé amoureux et qui impose à Enragues sa volonté résistante en refusant de lire le roman de sa vie :

Vous l'écrirez, n'est-ce pas, votre roman ? Eh bien, je refuse de le lire [S, 305].

L'écriture ne peut donc pas fonctionner comme modalisateur de la relation vécue d'Enragues à Sixtine, et toutes les mises en abyme qu'Enragues entreprend pour maîtriser sa relation amoureuse à la jeune femme échouent. Sixtine ne sera ni une Béatrice, ni une Marie-Madeleine, ni une Lédä. Elle réfute tous les modèles littéraires et la gageure revient, pour son compagnon, à capter sa volonté en attente par l'action concrète. C'est bien ce rapt que réclamait la jeune femme :

Il fallait me prendre. Vous l'ai-je assez dit qu'il fallait me prendre et capter, par de la force et de la ruse le vol de ma volonté [S, 301] ?

Mais Enragues ne parvient pas à agir en dehors de la littérature et il s'arc-boute à son art, l'investissant du pouvoir d'évoquer non seulement la vie mais encore l'amour. Le mythe de Pygmalion domine la conduite amoureuse de l'écrivain et, plus généralement, la problématique de l'art et de la vie. Il pénètre toutes les strates du roman, puisqu'on le retrouve aussi bien dans *L'Adorant*, où Guido s'éprend de sa statue, que dans la relation Enragues-Sixtine, qui voit Enragues hésiter entre la tentation d'aimer en Sixtine son personnage plus que la jeune femme, ou dans les discussions littéraires des membres de la *Revue spéculative*.

¹⁰⁴Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit., p. 149.

Les références à Pygmalion abondent dans la littérature idéaliste et symboliste puisque ce mythe sacré à la fois la supériorité de l'art sur la vie et le pouvoir créateur de l'artiste¹⁰⁵.

Dans *L'Adorant*, la statue que Guido contemple s'anime et le héros parvient à la doter de sentiments et d'émotions. La Novella lui sourit, l'accueille, l'aime, compense l'amour physique dont il est sevré. Guido évoque ce mystère de la création sous le nom de « théurgie des mots » [S, 292], qui rappelle l'ambition mallarméenne d'un langage véritablement créateur. Cependant, Entragues nous prévient que *L'Adorant* est l'histoire d'un personnage, Della Preda, prisonnier physiquement et spirituellement, enfermé dans sa tour de pierre comme dans celle de son esprit, possédant une « âme confinée dans sa geôle de chair » [S, 88]. Ces précautions montrent, à l'évidence, qu'Entragues impose à son idéalisme des conditions exceptionnelles qui le rendent invivable. La vision idéaliste est dans ce cas un pis-aller, une doctrine consolatoire, ce que Gourmont fustigeait pourtant. En dépit de ces réserves, l'idéalisme de Guido est bien loin de lui apporter le détachement d'un mystique. Au contraire, l'activité de son cerveau le torture, car son imagination lui impose des visions érotiques qui mettent en scène les relations amoureuses de la Madone et d'un ange. En outre, Della Preda ne gagnera la paix qu'au prix de sa vie terrestre. Ces deux remarques montrent que l'exemple le plus abouti d'exploitation du mythe de Pygmalion – qui devrait célébrer le triomphe de l'art sur la vie –, est une fondrière où le passage de l'art à la vie est ironiquement métaphorisé par le saut de Guido dans le vide :

Elle m'ouvre les bras, elle m'aime. Me voilà, me voilà. Comme je vais t'adorer, comme je vais te réciter de belles litanies et toutes les oraisons essentielles ! [...].
Songeant à de telles choses, Guido enjamba la balustrade, précipité vers la madone qui, souriante et les bras inclinés, attendait. – *Ave, Rosa speciosa* ! [S, 292].

L'exemple d'Oury, avatar de Pygmalion, signale une autre dérive à laquelle peut conduire le mythe. Oury aime une femme pour sa conformité toute subjective avec une image inexistante en dehors des mots qui la contiennent : – « Peins-moi, Janet, les beautés de ma mie » [S, 190]. Son amour échappe doublement à la vie en se rattachant à l'art, puisqu'il naît d'une représentation picturale, elle-même imaginée à partir d'une citation d'écrivain. Oury voit pourtant son amour s'effondrer le jour où la princesse qu'il guette quotidiennement change de chapeau, ce qui amène une ombre indésirable sur son visage. La ressemblance est brisée et l'amour aussi. Dans le cas d'Oury, le programme de Pygmalion qu'il s'était assigné

¹⁰⁵Outre le célèbre exemple de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, mentionnons que l'on retrouve la figure de Pygmalion chez Pierre Louÿs, *Aphrodite*, Marcel Schwob, *La Lampe de Psyché*, Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* et, en dehors de la France, Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*.

est renversé puisque le défi consiste à transformer la femme réelle en icône et non à insuffler de la vie à une statue.

Quant à Entragues, il représente un dernier Pygmalion, mais ne réussit pas plus que les autres à transformer l'art en vie. Dans un instant d'ivresse, il confesse le rêve entretenu à propos de Sixtine :

Et toi ? que ferai-je de toi et de ton âme ! Ah ! Sixtine, ton âme peu à peu, en de nocturnes et quotidiennes célébrations, je la boirai, diluée dans la salive de tes baisers, – ainsi que de saintes parcelles : tu n'auras d'existence qu'en moi, et tu me fortifieras ainsi qu'un élixir spirituel. Nous serons hermaphrodites. Ainsi l'unité renaîtra : et j'aurai renoncé, sans renoncer à toi, à la chimérique poursuite d'un amour extérieur à moi-même [S, 258].

Cependant, à la merci de la résistance pensante de Sixtine, il est impuissant à modeler la jeune femme selon ses pensées et celle-ci lui échappe.

Parmi ces figures de l'échec représentées par Oury, Entragues et les esprits gavés d'idéalisme qui gravitent autour de la *Revue spéculative*, seul Calixte, intelligence supérieure et qui ne méprise pas la vie, occupe une place enviable. Il parvient en effet à harmoniser ses ambitions d'artiste et sa sensualité, mais ne l'emporte toutefois qu'en séparant radicalement les deux domaines, se fixant pour modèle d'écriture la « Madone de Boticelli », tandis qu'il ne dédaigne pas une « jolie et courte amourette » [S, 164-165].

En décalage au « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre »¹⁰⁶ de Mallarmé, *Sixtine* tend à montrer que la vie ne saurait se confondre avec l'art et que les deux sont indispensables à la création. Si le livre est possible, c'est parce que l'échec amoureux est consommé et qu'Entragues, qui a perdu Sixtine, peut songer à la faire revivre littérairement. Et cette semi-compensation ne va pas sans amertume, rappelant, mais à la manière plus retenue de l'idéaliste, l'ex-voto sanglant que Baudelaire dédie à sa Madone pour repaître sa douleur¹⁰⁷. Chez Entragues, après le feu de paille de sa colère, c'est un raisonnement résigné qui montre que nulle compensation littéraire ne saurait remplacer la jeune femme :

Si la vie m'échappe, la transcendance m'appartient ; je l'ai payée assez cher, je l'ai payée du prix de toutes les joies terrestres [S, 310].

L'art et la vie évoluent donc dans des sphères cloisonnées, ce que confirment les réflexions théoriques émises par Gourmont sur l'idéalisme. Entragues donne une possible explication à l'incompatibilité qui sépare les deux domaines. L'art, et plus particulièrement l'art symboliste, place au cœur de son esthétique le mouvement de la conscience se découvrant, c'est-à-dire qu'il exige du personnage représenté un retour sur soi préalable avant

¹⁰⁶Stéphane Mallarmé, *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1895, p. 33.

de se déployer vers l'autre. À ce dédoublement de la personnalité – un Moi observant et un Moi agissant –, Entragues ajoute une dernière attitude, propre aux penseurs et aux artistes de l'« extrême conscience », qui les place constamment en « métaposition » par rapport à leurs actions, mais aussi par rapport aux réflexions que leur inspirent ces actions. Se développe ainsi une double conscience de soi chez ces êtres pour qui se greffe, sur la réflexion développée, une faculté ultime de jugement qui analyse et qualifie la véracité de l'image de soi. Entragues synthétise ces différentes opérations que réalise son Moi et qui définissent son attitude intellectuelle dans le terme de « triplicité » dont il donne une définition précise :

Une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité du vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux autres et en rédige l'iliade [S, 165-166].

Les décalages temporels, ainsi que les différentes modalités d'appréhension de la réalité – appréhension volontaire, analytique ou artistique – biaisent irrémédiablement les échanges entre l'artiste symboliste et le monde, ce que reconnaît le héros de Gourmont :

Cette pensée transitoire le ramena à l'amour [...]. Mais il était trop tard de quelques minutes : il y a un tout petit espace entre la sensation aperçue et la sensation analysée : c'est là que se loge l'ironique Trop tard [S, 182].

Dans sa relation avec la femme, comme dans son rapport à soi, l'artiste idéaliste ne parvient pas à se maintenir dans l'ataraxie recherchée. Il demeure tributaire de ses déterminismes psycho-physiologiques, sans trouver de stratégie efficace qui lui permettrait de renverser la perspective et de placer l'art au-dessus de la vie. Le détachement personnel n'est donc pas atteint, et Entragues échoue à accomplir son parcours artistique, indissolublement lié à sa capacité de renoncement, ce qui peut expliquer l'autoportrait très sombre du dernier chapitre et la reprise, sous forme d'interrogation existentielle, de la question de son destin :

[...] Je n'ai pour moi nul amour. Un peu de haine plutôt, quand je franchis l'indifférence, car je sens que je ne suis qu'un mauvais instrument aux mains d'un Maître inconnu et transcendant [...], –, celui qui me raille si à propos, quand je mésuse de mon âme...Destiné à quelle besogne ? Ah ! Il le sait, lui !...[S, 310].

Ce Maître inconnu et railleur fait bien entendu référence à un Dieu transcendant, mais dans la perspective du roman autocritique, on ne peut s'empêcher d'imaginer que celui-ci représente aussi l'écrivain Gourmont, lucide et omnipotent, qui raille son personnage Entragues quand celui-ci s'enferme dans sa relation à Sixtine.

¹⁰⁷Charles Baudelaire, « À une Madone », ex-voto dans le goût espagnol, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 58-59.

L'indépendance sociale

Le premier pallier de dépersonnalisation que nous venons d'évoquer, et qui touche la sphère intime de l'être, conditionnant Entragues à nier, tant bien que mal, ses aspirations instinctives pour atteindre une sorte d'autonomie affective, est remis en jeu lorsque l'écrivain lance son œuvre dans le monde. En adepte discipliné du symbolisme, Entragues veut s'affranchir de tout besoin de reconnaissance par le grand public. Rappelons que l'un de ses souhaits reste de plaire mieux à « dix choisis entre tous qu'à tous, à l'exclusion des dix » [S, 164]. Cette formule, qui peut se lire comme l'un des principes porteurs de *Sixtine*, est une variante de la question du détachement personnel, mais cette fois-ci appliquée à l'artiste et à son rapport au monde. Entragues-écrivain peut-il se libérer de toutes les servitudes qu'impose le marché de l'édition et devenir l'artiste libre et indépendant que le symbolisme exalte ?

En marge du système de production

Sixtine, roman de la vie cérébrale, est aussi le roman de la pensée collective du symbolisme et de sa destinée. Si l'écriture se présente, en soi, comme une réflexion sur l'esthétique du mouvement, les parties consacrées aux discussions littéraires fonctionnent quant à elles comme une coupe en transparence d'un système de production fin-de-siècle, dans lequel les auteurs symbolistes doivent creuser leur place. La présence dans le roman de la *Revue spéculative*, revue à tendance idéaliste et revue-miroir du contexte de publication à la fin du siècle, nous introduit dans les arcanes du système de production/diffusion élu par les artistes du symbolisme. Dans la perspective de l'indépendance financière et culturelle que réclament les tentatives du symbolisme, la revue apparaît comme un auxiliaire incontournable à la diffusion de ces œuvres, offrant en apparence l'espace de liberté artistique et la possibilité matérielle d'éditer les textes destinés à un public de connaisseurs. Pourtant, au sein même d'un tel organe, l'indépendance n'est pas acquise et la *Revue spéculative* est aussi le lieu de spéculations financières et de projections sur son développement futur. L'espace de liberté n'échappe pas aux lois du marché, qui se confondent, dans le cas d'une revue au potentiel financier restreint, avec le « caprice » d'une dame fortunée :

Entragues [...] songe[a] : Demain, ou après demain, mon pauvre Fortier, la comtesse et la *Revue spéculative* appartiendront à Lucien Renaudeau [S, 74].

Entragues poursuit ce raisonnement, en mettant en évidence les conséquences d'une pareille tutelle financière. La copie alimentaire guette les artistes intègres, et la publication obligée de romans à la mode s'impose comme garantie de survie :

A-t-on jamais vu une revue manquer de copie, une revue qui paie ? répondit Hubert. Imprimez du Constance. Vous devez cela à vos abonnés : « Toutes les femmes voudront lire cette nouvelle étude du jeune psychologue [S, 73].

La discussion qui se noue dans les bureaux de la *Revue* illustre les problèmes que soulève le principe idéaliste d'indépendance artistique. L'art se pratiquerait en marge du grand jeu social, « en secret, en des catacombes », dans la niche bien close d'une revue désintéressée, promettant à l'artiste la palme de martyr des « premiers chrétiens »¹⁰⁸, mais à tout moment, la menace de la banqueroute dissout les cérémonies et confond les spéculations métaphysiques en d'urgentes opérations financières.

À travers *Sixtine*, Gourmont donne une vision réaliste des contingences qui pèsent sur toute création artistique, et ce récit tempère fortement l'idéal d'autonomie et d'intégrité artistique défendu dans les manifestes et les articles symbolistes de l'époque, dont ceux de Gourmont.

La macro-lecture de *Sixtine*, qui tend à restituer la place du roman et de son auteur dans le système de production de 1890, nous incite à tenter une micro-lecture de l'œuvre, qui poserait la question de l'autonomie du texte par rapport aux différents modèles qui le préparent et l'accompagnent ou, plus spécifiquement, par rapport à la logique référentielle du réalisme. L'enjeu peut être condensé dans une question fondamentale : dans son travail d'écrivain, Entragues peut-il se passer des références extra-linguistiques et faire de son texte une entité autarcique, qui ne renvoie qu'à elle-même et dont le lecteur pénètre le sens en découvrant les lois de composition de l'écriture ?

En marge des modèles : une image de l'œuvre

Dans ses projets les plus radicaux, Entragues s'imagine traducteur de la vie cérébrale d'un homme « né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif » [S, 161]. En d'autres termes, l'écrivain nourrit le fantasme de creuser jusqu'aux limites du dicible le *cogito* cartésien, qu'il révère comme unique parole nécessaire. Ce projet, dont Paul Valéry donne l'expression la plus radicale avec son *Monsieur Teste*, est orienté par la conviction que l'esprit est le siège de la perception du monde extérieur et que la vie cérébrale d'un homme enfermé dans son cerveau est « pareille aux autres vies » [S, 161]. La maquette idéaliste de ce récit futur est dominée par la volonté de minimiser toutes les informations sensorielles, et de s'approcher d'un fonctionnement cérébral purement indépendant des stimuli transmis par le monde extérieur. Entragues admet l'aspect

¹⁰⁸Remy de Gourmont, « L'Idéalisme », *op. cit.*, p. 218.

déraisonnable d'un tel projet – « en y réfléchissant, il reconnut que son mépris du matérialisme l'entraînait un peu loin : c'était verser dans l'absurde » [S, 161] –, mais toute sa pensée et toute sa pratique d'écriture y convergent pourtant. Dans ces circonstances, *L'Adorant* représente une première ébauche de son livre cérébral, par la mise en scène d'un esprit contemplatif. Mais tout comme son lecteur, Entragues sait que *L'Adorant* sera une tentative inaboutie, puisque ce récit n'est pas la transposition de sa vie cérébrale, mais la projection de son fonds biographique¹⁰⁹.

Si *L'Adorant* ne fait qu'approcher le rêve d'une œuvre détachée de toute référence extralinguistique, on peut en déduire que *Sixtine*, qui en représente le drame vécu et naïvement joué, ne pourra pas non plus le réaliser, malgré le programme de son sous-titre. Le *Roman de la vie cérébrale* est dominé par l'obsession de la femme, qui impose son nom au roman et se confond avec la vie cérébrale du narrateur.

Malgré l'échec programmé du roman cérébral, il convient de ne pas négliger ce qui s'y rapporte dans le roman même, au gré des conversations littéraires de la *Revue spéculative* ou à travers les réflexions d'Entragues, qui constituent une armature théorique du roman autocritique qui se déploie.

Le cercle symboliste de la *Revue spéculative*, auquel Entragues participe pleinement, donne en première instance un aperçu du climat intellectuel qui porte le roman cérébral. Le vieux débat entre l'art et la nature est repris en faveur de l'art, plaçant ainsi le projet idéaliste dans une tradition esthétique réactivée en cette fin de siècle¹¹⁰ :

La nature ! mais c'est l'artiste qui la crée, la nature, et l'art n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde [S, 75].

Ce thème a déjà fait l'objet d'une réflexion personnelle de la part d'Entragues dans le chapitre VIII intitulé « Le Rideau transparent du temps ». La variation sur l'art et la nature y est d'emblée actualisée et envisagée dans la perspective idéaliste. En effet, Gourmont place son chapitre sous le double patronage de Descartes et de Schopenhauer, et fixe comme épigraphe une citation du *Monde comme volonté et comme représentation*, qui règle le cas du rapport entre l'art et la nature en fixant de manière indiscutable l'angle de vue :

¹⁰⁹Rappelons que le narrateur présente le projet de *L'Adorant* par ces mots : « Il [Entragues] commença, dès le lendemain matin, cette histoire étroitement basée sur son actuel état d'esprit et dans laquelle il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine », *Sixtine, op. cit.*, p. 88.

¹¹⁰Notons que cette tradition est réactivée dans le premier tiers du siècle par Hegel et son *Introduction à l'Esthétique*, qui inspirera Baudelaire, Gautier (*Le Roman de la momie*) ou Villiers de l'Isle-Adam, (*L'Ève future*), qui mettent en pratique les paroles du philosophe : « Le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit », (trad. française Aubier, 1964), p. 10.

En posant son *Cogito ergo sum* comme seul certain et en considérant l'existence du monde comme problématique, Descartes a trouvé le point de départ essentiel de toute philosophie. Schopenhauer, *Le Monde*, I, Livre I,1 [S, 53].

C'est le même *Cogito* qu'Enragues prendra comme point de départ de son développement sur la notion d'art et de nature, après s'être trempé l'esprit dans les livres des bouquinistes pour constater, non sans amertume, que la Rome scandaleuse et vibrante, la Rome vivante des *Promenades* stendhaliennes, il ne la verrait jamais puisque le temps l'avait effacée. Le temps supprime ce que l'art a la capacité de conserver, et la tristesse que lui procure ce raisonnement se transforme en un « donquichottisme » [S, 57] un peu court. Enragues appelle alors à son secours le génie cartésien, et pose à sa suite l'hypothèse d'une vacuité extérieure que seuls la pensée ou l'art peuvent remplir :

Hors de ces trois mots [*cogito ergo sum*], rien n'existait, sans doute, que l'art parce que lui seul, doué de la faculté créatrice, a le pouvoir d'évoquer la vie [S, 58].

La supériorité de l'art sur la vie s'appuie sur l'idée conjuguée d'un affranchissement du temps et d'une universalité de l'idée que manifeste l'œuvre. Enragues résume sa pensée en confrontant Marie-Antoinette et Antigone, et en éprouvant, pour chacune d'elles, le degré de réalité qu'elles suscitent. La conclusion joue en faveur de l'héroïne de Sophocle :

L'existence de Marie-Antoinette est problématique ; celle d'Antigone est certaine. La reine morte sur l'échafaud est à la merci des déductions et des négations ; Antigone est éternelle comme le familial Amour qu'elle symbolise et l'écroulement des étoiles n'étoufferait pas l'aveu pitoyable et charmant de son cœur de femme qui murmure à travers les siècles : je suis née pour aimer et non pas pour haïr ! [S, 58].

L'exemple d'Antigone n'a pourtant pas raison du scepticisme d'Enragues, qui finit par se demander si « l'art n'[est] pas [...] une illusion ? » [S, 58]. Toutefois, l'idéalisme lève le dernier soupçon et fait admettre à l'écrivain que l'art ne peut être illusion puisqu'il est agi, en son principe, par la seule vérité indiscutable qui est celle de la « conscience individuelle », de la pensée. Enragues synthétise sa vision des rapports entre l'art et la vie en admettant que, si la pensée « projette extérieurement les silhouettes sur le rideau transparent du temps, ce qui est la vie, elle peut les projeter hors du temps, ce qui est l'art » [S, 59].

En marge des modèles : une image de la création

Sixtine, qui se veut la mise en paroles d'une image idéale de l'œuvre, équilibre les chapitres où Enragues échafaude une théorie du roman symboliste comme œuvre absolue, ce que nous avons appelé « roman de l'être », capable de transcender le temps et l'espace pour exprimer l'idée derrière les apparences, et ceux où il parle, plus concrètement, de son travail de créateur, des limites et des difficultés qu'il rencontre. Dans les deux cas, c'est le principe

de non-imitation qui sert de fil conducteur à son discours. Dès le deuxième chapitre, la problématique de la création littéraire est abordée de façon pratique, par le récit d'une scène d'écriture. Le lecteur pénètre dans le « cabinet d'étude » d'Enragues, tout peuplé des « fantômes de son imagination » [S, 18], personnages que l'écrivain domine et auxquels il accorde droit à l'existence littéraire ou non. Gourmont souligne le nécessaire isolement de l'écrivain, isolement physique de l'homme retranché volontairement de la rue, du boulevard et de Paris, pour créer. Cette indication confirme la croyance fortement enracinée chez les symbolistes d'une opposition irréductible entre l'art et le monde extérieur. Enragues donne la mesure de cette pensée en établissant un parallèle entre la création littéraire avant et après l'apparition de Sixtine. Alors qu'au début du roman son imagination féconde le texte intérieur, qu'il n'a plus qu'à cueillir, l'impuissance créatrice le gagne au fur et à mesure de sa passion grandissante pour la personne réelle de Sixtine :

Ses imaginations ne l'accompagnaient plus ; il semblait qu'à toujours projeter sa pensée vers une créature extérieure il eût diminué en proportion l'intensité de sa faculté évocatrice [S, 82].

Le régime de l'imagination créatrice réclame pour fonctionner l'abolition du monde extérieur et des sensations qu'il apporte. Celles-ci sont conçues comme des forces annihilant la volonté de créer. Ainsi, la figure de Sixtine, qui s'impose à Enragues pendant son sommeil, le fait s'écrier au réveil :

Ah ! Pollution ! C'était Sixtine. Ah ! misères [*sic*] des nerfs imbéciles ! [S, 252].

A contrario de cette intrusion du réel dans la pensée, le petit *excursus* que le narrateur propose avec l'histoire de Mme du Boys, qui donne matière à une scène d'écriture, fournit la preuve de ce besoin de s'abstraire du monde pour créer. Hermétiquement isolé, délesté de toute pensée parasite et dans un état de « réelle satisfaction » [S, 18], Enragues déroule l'histoire adultère de son héroïne dans un long et ininterrompu ruban de mots. L'écriture est déclenchée de l'intérieur, par un phénomène voisin de l'hallucination, et affirme ainsi son indépendance d'avec le monde extérieur.

Toutefois, une lecture attentive des deux chapitres d'ouverture du roman montre que les larmes de repentir de Mme du Boys succèdent à celles d'une jeune femme apparaissant au premier chapitre, et dont Enragues imagine le récit qu'il narre à Sixtine. Or, à propos de l'épisode du premier chapitre, vantant les charmes du retour de l'amant et du grand pardon, Enragues souligne qu'il provient d'une opération d'induction. À la question de la jeune femme de savoir s'il fut un jour attendu de la sorte par une amante en pleurs pour accompagner de si près la sensation par son récit, Enragues réplique :

Qui ? Moi ? Non, mais cela pourrait être, et tenez, je l'ai senti en vous le contant. La moindre induction me distrait du présent [S, 9].

Par cette précision méthodologique, qui fait de l'écriture l'équivalent d'une opération d'induction, le héros indique la direction de sa pensée créatrice, qui se déplace du particulier au général et qui fait de l'expérience individuelle la source de l'art. Il modère du même coup l'idéalité ostentatoire du personnage de Mme Du Boys, censé être une pure imagination de l'esprit d'Enragues, une créature née d'une hallucination. Les personnages du romancier s'enracinent en fait autour de silhouettes possibles – « cela pourrait être » [S, 9] – et d'émotions reconnues. Ce besoin de l'œuvre d'art de se tremper dans la vie est confirmé à plusieurs reprises dans le roman, et plus particulièrement dans le chapitre qui discute les différentes approches de la création littéraire. L'œuvre, « pâte azyne » [S, X, 73], réclame du levain, de la matière vivante qui lui donne forme, mais qui provient de l'écrivain lui-même et de sa manière de s'investir dans l'œuvre à écrire. Hubert d'Enragues l'affirme, exemples à l'appui, et sa pensée développée dans le chapitre fonctionne comme un commentaire des citations de Vauvenargues, Hello et Villiers, mises en épigraphe¹¹¹ :

Par malheur, l'art ne suffit pas à produire le style ; un don est nécessaire. Sans ce que Vauvenargues appelle le cœur, Villiers le sentiment, Hello l'amour, la littérature est une pâte azyne. Voyez Flaubert, c'est l'artiste péremptoire et souverain, mais qui, nativement, manquait d'amour. Pensez-vous que Villiers, par le plus incessant labeur, aurait pu effacer de son œuvre l'estampage de sa personnalité hautaine ! Comparez *Bouvard et Pécuchet* aux *Contes cruels*, c'est le génie patient et le génie spontané, le mépris résigné et le mépris indigné, l'esprit froissé et l'âme blessée...[S, 77].

Enragues reprend ici, sous une autre forme, une idée déjà annoncée dans l'une de ses réflexions sur l'art. L'œuvre ne revêt son caractère éternel, et par-là symbolique et vivant, que dès l'instant où elle est habitée d'un sentiment universellement partagé, ainsi l'amour ou la colère, la terreur ou la pitié¹¹², dont le Moi créateur a fait l'expérience. Si, quand on « sépare Roméo et Juliette, c'est l'espèce entière qui ressent leur déchirement » [S, 58], c'est d'abord et avant tout parce que Shakespeare portait en lui ce sentiment intime du naufrage, c'est ensuite parce que chacun des lecteurs a pu le reconnaître, grâce au génie symbolisateur de l'artiste.

Cette réminiscence de l'émotion a besoin du fil d'Ariane du style, et tout le pari de l'œuvre symboliste consiste à transférer la révélation du sens de l'œuvre à l'écriture.

¹¹¹ « », Vauvenargues ; « La beauté c'est la forme que l'amour donne aux choses », Ernest Hello ; « Flaubert, pas de sentiment...S'il l'avait, cela, il aurait tout », *Conversations de Villiers de L'Isle-Adam* ; *Sixtine*, op. cit., p. 73.

¹¹² C'est l'opinion défendue par Marcel Schwob dans la préface à *Cœur double*, qu'il reprend sous le titre « La Terreur et la pitié » dans son *Spicilège*, op. cit.

Enragues poursuit le raisonnement amorcé par les exemples de Marie-Antoinette et d'Antigone, qui opposait la réalité de l'art à l'évanescence du réel, et tirait la conclusion de la supériorité de toute vérité artistique. L'illustration de ce principe est réalisée à travers l'opposition de la souffrance de Galilée à celle des amants de Vérone. Nous reconnaissons la première comme la douleur physique, morale et intellectuelle d'un homme de chair et de sang et, bien qu'elle puisse faire naître en nous de la révolte ou de la compassion, nous demeurons à jamais étrangère à elle, car Galilée a vécu et nous le savons « autre », hors de nous à jamais. Au contraire, les épreuves des amants de Vérone, qui jamais n'ont marché dans les rues de la ville, s'infiltrèrent en chacun de nous par le fait même qu'elles n'ont pas de dépositaires réels. La souffrance shakespearienne peut être ressentie par l'humanité entière parce que, paradoxalement, elle n'a jamais fait souffrir deux êtres réels¹¹³. Dans cette perspective, on assiste bien au déplacement de la source du vrai dans l'art, et plus particulièrement, pour Enragues, dans l'écriture, délaissant une vérité extérieure en la remplaçant par une vérité de parole, qui cherche à atteindre l'âme par les mots. L'aspect performatif de la parole renvoie ainsi la question de l'idéalisme au dernier cercle de la création, celui du langage.

La langue symboliste

La vérité de l'œuvre est intrinsèque à son écriture et le symbolisme fonde sa garantie d'authenticité sur le caractère original et plus, originel, de sa langue. « Laisser l'initiative aux mots » semble le programme minimal commun de tous les romanciers du symbolisme, qui prolonge l'idéal du « livre sur rien » en exigeant de la langue qu'elle se nourrisse d'elle-même et tourne le dos à une forme de *mimesis* réaliste. Dans *Sixtine*, ce programme est accepté comme une évidence dont on se lasse :

Enragues, fit Calixte Héliot qui entrain, n'aime que l'art et ne s'intéresse qu'au style.
- Quelle nouveauté ! répliqua Enragues [S, 77].

Gourmont accentue encore ce sourire d'esthète par une mention ironique à l'idéal flaubertien. Dans le chapitre intitulé « Indications » [S, ch. IV], qui introduit les principes de la poétique du héros-écrivain, le narrateur termine le tour de la bibliothèque idéale d'Enragues par un livre fantôme, dont le nom rappelle le projet de Flaubert, mais le pousse aux limites de l'absurde :

¹¹³On retrouve le même genre de réflexion dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, où Édouard, l'écrivain, écrit dans son journal : « Parfois il me paraît que je n'admire en littérature rien tant que, par exemple, dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n'ont pu parler de la sorte, et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous les fils

Un moine du onzième siècle avait écrit un ouvrage intitulé : *le Rien dans les Ténèbres* ; Entragues ne put jamais en trouver d'autre trace que la mention du titre : c'était un des livres inconnus qu'il aurait voulu lire [S, 31].

Le Rien dans les Ténèbres, livre absent, se trouve donc être une expression aussi radicale que moqueuse du « livre sur rien », puisqu'est éliminée, en même temps que le sujet de l'œuvre, sa matérialité ! De cet ouvrage ne restent que cinq mots, dont les deux principaux soulignent l'idée de néant auquel le livre est rattaché.

Les saillies d'Entragues sur le style et les mentions ironiques du « livre sur rien » nous conduisent à examiner l'usage de la langue dans *Sixtine*, qui paraît plus complexe qu'un simple étalage de procédés linguistiques et poétiques issus du symbolisme. Car malgré son statut de paragon du genre, le livre de Gourmont ne se présente pas comme un manifeste de l'esthétique attribuée par convention au symbolisme et cherche plutôt à éprouver l'usage symboliste de la langue, principalement en la confrontant à son ambition d'autoréférentialité. Deux grandes questions ponctuent ce parcours à travers les mots. La langue symboliste peut-elle s'affranchir de toute origine autre qu'elle-même et, si c'est le cas, n'est-elle pas guettée par le piège de l'intransitivité ?

L'intransitivité

Dans la perspective qui est la nôtre dans ce chapitre, il ne s'agit pas de répertorier et d'illustrer les procédés de langage utilisés dans les œuvres fin-de-siècle, travail qui a déjà été accompli¹¹⁴, mais d'examiner la conformité de ces procédés au programme philosophique de l'idéalisme, tout autant que leurs conséquences sur la lisibilité ou l'illisibilité de l'œuvre.

Le point principal d'une esthétique idéaliste demeure la nécessité d'élaborer une langue personnelle, capable de représenter la « déformation subjective » ou la vision spécifique à chaque cerveau symbolisateur. Nancy Steffes Blake a donné une analyse précise des procédés qui assurent l'appropriation de la langue par l'artiste fin-de-siècle, et nous reprendrons brièvement ses analyses en préambule de notre interrogation sur les rapports entre idéalisme et roman symboliste.

peuvent se reconnaître. En localisant et en spécifiant l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général », *op. cit.*, p. 1081.

¹¹⁴Nous renvoyons pour ce point à deux ouvrages qui se complètent et donnent un aperçu des procédés langagiers fin-de-siècle et de leur examen linguistique. Il s'agit du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, signé Jacques Plowert, en réalité compilé par Paul Adam et Félix Fénéon, Paris, Léon Vanier, 1888, et de la thèse de doctorat de Nancy Steffes Blake, *Le Nouveau Roman de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, *op. cit.*, pp. 77 à 87. Dans le présent travail, nous nous limiterons donc à l'énumération synthétique des procédés répertoriés par Nancy Steffes Blake.

Elle distingue deux grandes formes d'interventions sur le langage qui caractérisent le symbolisme : la première opération touche la syntaxe, tandis que la seconde opère dans le lexique. Or, dans les deux cas, ce qui est en jeu est le statut même de la langue, que les symbolistes conçoivent comme un matériau sacré, mais qui se travaille. Les mots peuvent être déplacés. Ils peuvent s'accoupler ou se quitter, au gré de l'esprit créateur, et cette mobilité de la langue tend à illustrer son caractère autonome et, par là, son autoréférentialité. Ainsi, le texte donne parfois l'impression d'une gigantesque matrice qui forment des mots et des expressions uniques, et cela grâce à la technique de la déformation verbale, dans laquelle l'auteur du *Nouveau Roman de 1890* rassemble la reprise d'archaïsmes ou de termes littéraires (« souventes fois », « blandices », des « oarystis »), la création de néologismes, par dérivation fantaisiste d'un étymon (« strider », évolution imaginée à partir de la forme « stridere »¹¹⁵), par ajout de suffixes (« sentimentaire », « préambulaire »), par substantification de l'infinitif ou de l'adjectif et vice et versa (des « perlures », une générosité « profuse », une précoce « orphanité »), ou par un jeu associatif dont la source est l'imagination du poète (« inhalaison » en remplacement d'inhalation, par association probable avec exhalaison »)¹¹⁶. Dans la suite de son analyse, elle ajoute à ces procédés de déformation l'altération volontaire du sens conventionnel des mots, altération assez importante pour faire place à des doublets autonomes qui, quoique empruntant les mêmes syllabes que leur homonyme, s'en détachent sémantiquement. La déviation du sens est le plus souvent obtenue par un retour à l'étymologie ou par une association d'idées avec le contexte. Ainsi, dès les premières lignes, le verbe « hospitaliser » illustre ce traitement, réalisant, à partir de la racine latine *hospitalis*, l'amalgame entre l'idée d'accueil et celle, plus moderne, d'un repos pour « malades pleins de distinction » [S, 7]. Ces techniques qui accentuent l'effet autoréférentiel, puisque la valeur courante du mot est délaissée au profit d'un sens contextuel ou étymologique, sont relevées par l'emploi de lexiques spécialisés, qu'il s'agisse de termes empruntés à l'art, à la science, à la botanique ou à des parlers étrangers qui suppléent aux lacunes de la langue mère. L'infiltration du langage littéraire par ces éléments hétérogènes contribue à donner au texte son hermétisme apparent. À côté de ces déformations de la langue, le symbolisme revendique sa singularité par un emploi quantitatif et qualitatif novateur des différentes catégories grammaticales. Ainsi, la recherche de Nancy Steffes Blake met en évidence la prédominance du substantif et des phrases nominales, ou infinitive, dans

¹¹⁵On retrouve le subsubstantif « strideurs » dans le poème « Voyelles » de Rimbaud.

¹¹⁶À propos de la déformation due à l'imagination créatrice, voir *supra*, pp. 182 et *sqq.* La plupart de ces exemples sont mis en évidence par Nancy Steffes Blake.

une poétique qui vise un impressionnisme littéraire¹¹⁷, en accord avec le déroulement du flux des pensées. Le mouvement souple et rapide que ce type de phrases apporte au texte, augmente le caractère rythmique de l'écriture si recherché à la fin du siècle. Moins évident dans *Sixtine*, qui reste un roman dominé par la logique de l'intelligence, la phrase nominale ou infinitive apparaît pourtant ça et là, le plus souvent au détour du carnet de notes de l'écrivain ou dans les fragments du journal intime, illustrant les méditations du personnage :

Dreux : – Voir passer les trains, – voir passer la vie, – ne jamais monter dedans que pour battre les coussins [*S*, 22].

D'autres procédés, comme l'allitération ou l'omission de la copule, concourent au rythme d'une écriture qui se veut pulsative et qui jaillit avec la pensée.

Le travail sur les mots est complété par un bouleversement de la syntaxe, qui soutient l'effort de personnalisation du langage. Le déplacement des adjectifs en position initiale, le rejet du verbe en fin de phrase et, de manière générale, son effacement¹¹⁸, la recherche de tournures archaïques¹¹⁹ : autant de stratagèmes qui gommant l'illusion d'une référence extra-linguistique et insistent sur la littérarité du texte symboliste, produit par et dans le langage, et ne représentant rien au-delà de lui.

L'ensemble de ces procédés accroît les possibilités de variations de la langue symboliste. Cette dernière semble de ce fait être le résultat d'une auto-fécondation et croître en se nourrissant d'elle-même, par ajouts, dérivations ou déformations. L'autosuffisance que manifeste la langue symboliste la rapproche du Verbe poétique et donne l'impression d'une puissance assez forte pour évoquer la vie, ce dont Entragues témoigne dans *Sixtine* :

Depuis son retour, sauf le premier matin, il avait pu abstraire Sixtine de son immédiate préoccupation. C'était avec une parfaite froideur qu'il avait recopié, en les francisant, les brèves notes de voyage où, sur la fin, le nom de cette femme revenait à chaque verset, comme un *amen*. Mais, et il reconnaissait là l'occulte puissance des mots, la transcription matérielle de ces syllabes avait agi violemment sur son imagination. Il venait de vivre des heures entières avec elle [...]. [*S*, 43].

Les analyses linguistiques et poétiques les plus complètes des procédés que la langue symboliste met en œuvre évitent cependant d'interroger la crédibilité de la conception d'un

¹¹⁷Le procédé de la phrase nominale est largement utilisé par Dujardin dans son roman *Les Lauriers sont coupés*. Voir à ce sujet le chapitre que nous consacrons à cet auteur.

¹¹⁸Nancy Steffes Blake rappelle que, dans la grammaire mallarméenne, l'effacement du verbe est l'un des axiomes principaux : « Quant à moi, je suis toujours à l'Ouverture d'*Hérodias*. Je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais. J'en étais à une phrase de 22 vers, tournant autour d'un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente », *Lettre à Catulle Mendès*, mars 1886, citée dans *Le Nouveau Roman de 1890*, (Thèse), *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁹Remy de Gourmont confirme, dans son *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, que la langue symboliste est essentiellement tributaire de la grammaire latine ; voir en particulier le premier chapitre.

langage clos, dont la référence serait interne. La question demeure pourtant ouverte au cœur des romans les plus indiscutablement symbolistes, tel *Sixtine*.

Dans ce récit, la validation de l'esthétique autoréférentielle s'appuie sur l'idéalisme d'Entragues, qui rejette le monde et le langage courants. Les jugements du héros de Gourmont éclairent les difficultés d'une poétique qui doit allier l'extrême singularité, ou subjectivisme, conséquence de l'idéalisme, à une lisibilité minimale, ce qui nécessite la présence dans le récit d'un système de références que le lecteur peut comprendre. En réponse à son ami Calixte Héliot, qui réaffirme le mépris symboliste du grand public, Entragues ouvre le débat de la lisibilité de l'œuvre :

Évidemment. Nous ne sommes pas des histrions et les applaudissements ne nous feraient pas rougir de joie. Mais si nous n'écrivons ni pour gagner l'universel suffrage, ni pour gagner de l'argent, nous devenons vraiment incompréhensibles [S, 164].

Le raisonnement est repris à propos des vers de Dazin, disciple sans talent de Mallarmé, et la réflexion initiale est augmentée d'un commentaire sur le devoir d'intelligibilité, auquel doit se soumettre l'artiste symboliste en dépit de son souci d'originalité :

Parmi les flocons de ce brouillard verbal, Entragues soupçonna qu'on avait voulu suggérer la naissance de la puberté et l'éveil des sens [...]. Un tel style n'était pas absolument damnable, pourvu qu'on ne s'en servît qu'à l'occasion d'obscurités voulues et avec la glose d'un contexte [S, 213-214].

Entragues admet la possibilité d'une explication externe ou interne à l'œuvre qui la rendrait accessible au lecteur averti sans la dénaturer. L'artiste doit donc s'assurer que le texte ne s'enferme dans l'hermétisme. Gourmont reprendra cet argument au moment de réfuter l'accusation d'illisibilité à propos de l'œuvre de Mallarmé :

Champollion a retrouvé la langue des hiéroglyphes grâce à une inscription bilingue. C'est avec cette seconde langue que nous déchiffrons les poètes, quand ils ont l'art de la laisser transparaître sous la première. [...]. Cette seconde langue, qui court sous la première, est faite de locutions connues et banales, de clichés immédiatement clairs et dont la clarté, bête mais indispensable, illumine les parties neuves du discours¹²⁰.

Dans la perspective d'un récit qui contient sa glose, *Sixtine* peut être considéré comme un exemple puisqu'il ne cesse de produire des métadiscours éclairant le développement de l'écriture, notamment à travers de nombreux renvois à des ouvrages externes de toutes sortes, romans, drames, livres de théologie, de philosophie ou de psychologie expérimentale, que le lecteur est invité à ouvrir pour comprendre ce qui dirige les choix littéraires d'Entragues. Mais *Sixtine* va plus loin, puisque par sa structure autoréfléchissante, le système de renvois fonctionne *intra muros* et la glose de l'écriture est intégrée au récit. Ainsi en est-il du roman

Sixtine qui peut être considéré comme la glose de *L'Adorant*. Dans les deux cas (renvois externes ou internes), et toujours dans le souci de conserver une lisibilité minimale sans devoir remettre en cause le caractère autoréférentiel de la langue, ce système d'explication permet de contourner l'épreuve de réalité, puisque le référent de l'écriture symboliste n'est pas le monde extérieur mais un autre texte, auquel le récit en cours se mesure et par lequel il prend sens. Tout référent extra-linguistique est évacué et cette concentration du langage sur lui-même est particulièrement visible dans le chapitre de *L'Adorant* qui suit le commentaire d'Entragues sur l'œuvre de Dazin. « La Forêt blonde », quatrième épisode des aventures du prisonnier, est doublement mis en abyme dans *Sixtine*, une première fois en tant que chapitre de *L'Adorant* et une seconde fois à l'intérieur de *L'Adorant*, par le renvoi à la *Prose pour des Esseintes* que l'épisode de Guido et de sa Madone reprend en approfondissant certains motifs. La transposition symbolique des aventures d'Entragues et de Sixtine se présente elle-même comme une réécriture du poème de Mallarmé, et le récit mère (*Sixtine*) se trouve ainsi porté par deux hypotextes qui révèlent tour à tour au lecteur la poétique à l'œuvre chez Gourmont. Sans nous soucier pour l'heure de la manière dont les hypotextes éclairent le passage, contentons-nous de voir dans ce dispositif une mise à distance ostentatoire de tout référent extra-linguistique à l'origine de l'écriture symboliste. En effet, comme dans le système d'emboîtement des poupées russes, le texte s'ouvre sur un autre texte et ainsi de suite, évitant en apparence la confrontation avec tout ce qui ne relève pas de la langue et, en premier lieu, avec la réalité matérielle.

Cette mise en cause du réel extérieur comme univers de référence est annoncée dès l'ouverture du roman. Dans sa promenade, Hubert cherche à traduire par des mots l'envol des corbeaux tel qu'il se manifeste à son oreille, mais ses sens ne lui permettent pas de recomposer le bruit dont il s'est formé une idée sonore :

Hubert se tut, écoutant, puis :

- « Vlouement, c'est ça, vlouement d'ailes, avec bien le v v v. Est-ce le v v v ou le f f f ? Le filament d'ailes ? Non, vlouement est mieux. Fais-le encore, corbeau ! [...].

- « Ces diables de bruits d'ailes, on ne peut pas les attraper !... » [S, 13].

Cette première tentative manquée entraîne logiquement Entragues à confesser son idéalisme dans les lignes qui suivent, et illustre l'inutilité de vouloir restituer une image fidèle du monde. La *mimesis* réaliste est jugée vaine et le lecteur comprend que l'écriture va désormais chercher à dépasser l'enregistrement des sensations apportées par l'extérieur, pour

¹²⁰Remy de Gourmont, « L'Exégèse de Mallarmé », in *Promenades littéraires III*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 39.

se concentrer sur le relais intérieur de la perception qu'est l'intelligence. Dans ce passage, il s'agit bien plus de montrer le travail d'analyse des sons par l'intelligence que de s'accorder sur la réalité sonore du battement d'ailes. Le problème technique est rapidement évacué par un « c'est ça », qui amène une certitude auditive. Pourtant, la relance d'Enragues montre que la certitude sonore n'est pas avalisée sans l'assentiment du poète qu'il est et qui fait entrer en scène un jugement de valeur (« Non, vlouement est mieux »). De la certitude auditive à l'appréciation esthétique, l'enchaînement presque imperceptible des séquences cérébrales illustre le travail de l'intelligence dans le processus de transformation des données sensorielles en matière poétique : mise en doute de la sensation, nouvelle tentative puis bilan, même si, dans ce cas précis, le bilan est décevant et exige du romancier qu'il recommence l'opération. Dans le processus de reconnaissance du réel, l'intelligence est donc seule maîtresse et dispose des perceptions sensorielles qui ne sont pas fiables.

L'ouverture du carnet de notes développe cet aspect important de l'idéalisme d'Enragues et en illustre les conséquences sur son métier d'écrivain. À l'opposé du carnet du romancier naturaliste, qui montre le souci de détailler le plus possible le réel soumis à observation, celui d'Enragues suit la progression inverse et se détache petit à petit de la vision extérieure des choses et des êtres pour aboutir à une assimilation intérieure du monde, qu'il appréhende certes par l'intelligence, mais également par son imagination, imposant au décor de grands tris sélectifs. Le petit voyage en train qu'accomplit Enragues fonctionne comme une métaphore du cheminement qui le mène à l'écriture. Partant de la gare bien visible de Dreux, il s'enfonce peu à peu dans le langage pour atteindre celle de Rai-Aube, dont il n'aperçoit que le nom au pignon de la gare, mais qui évoque en lui, sur la simple promesse de ce nom, un foisonnement de sensations. En disciple de Mallarmé, Enragues pratique la suggestion. Peu lui importe de décrire la chose, il préfère décrire l'effet que celle-ci, en l'occurrence le simple nom du hameau, produit sur son esprit en éveil. Nous voilà plongés, avec cette rêverie nominale, au cœur d'une conception du langage que les nouvelles sciences, la mythocritique et la grammaire comparée en tête, ont instituée, et qui postulent que « [...] les noms ont une tendance à devenir des choses, les *nomina* se changent en *numina*, les idées en idoles [...] »¹²¹. La suggestion poétique, à partir des noms de lieux, donne le ton de ce chapitre de voyage, qui suit une logique plus esthétique que géographique¹²². Entre Dreux et Rai-Aube, l'image change en effet de référent et, au terme du voyage, le sens des mots n'est plus garanti par une

¹²¹Max Müller, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, cité dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, op. cit., p. 115.

¹²²Le chapitre III « Notes de voyage », est en effet sous-titré : Rai-Aube, *Sixtine*, op. cit., p. 22.

possible association à la réalité campagnarde, pas plus que par un sens étymologique ou grammatical immanent. Le sens des mots est désormais conditionné par la valeur phonétique et la qualité sonore de chaque syllabe qui les compose. L'image bascule vers une réalité intérieure, née des noms de localités qu'Entragues entrevoit au passage du train, « fuyant[s] rébus collé[s] au pignon de la gare ! » [S, 25]. C'est l'« ivresse verbale » qui prend dans ces conditions le relais de la vision défectueuse à cause de la vitesse du train, et se dégage des noms de villages qui défilent une esthétique personnelle (rareté, sonorité, parfum). La rêverie nominale est portée jusqu'à l'effacement quasi complet du référent extra-linguistique. « Rai-Aube » n'a pas plus de consistance que les deux syllabes qui le composent, « village que je ne verrai jamais » écrit Entragues, « composition pimpante de lumineux vocables » [S, 24] auxquels l'imagination poétique du héros va donner vie.

Émancipée du devoir de maintenir l'illusion référentielle, l'écriture ne découle pas pour autant d'une logique arbitraire. Le choix des mots et des images qu'ils induisent provient d'une source indirecte qui fait place au processus de réminiscence dans le Moi-écrivain :

Rai-Aube [...] l'oublié, et l'indicible, palpite dans les lettres blanches de ton nom [...]
Ressouvenance plutôt que vision [S, 25].

L'ivresse verbale ne serait donc pas, comme sa formule semble l'indiquer, une fulgurance qui s'impose à l'esprit créateur, mais une sorte de « rébus » personnel [S, 22], et ce mot, choisi entre tous pour qualifier le nom du village dont Entragues ne voit que la pancarte, insiste sur la possibilité d'élucidation de la perception symboliste. « Rai-Aube » possède sa clé, qui gît dans les couches profondes de la conscience, dans ce Livre intérieur et intériorisé que le Moi retrouve en créant, dès l'instant où est admis l'axiome symboliste du sujet unique en littérature. Les images et les mots qui les transposent ne naissent pas d'une source extra-humaine, et le principe romantique de l'inspiration est révoqué au profit de l'hallucination, phénomène psychique sur lequel se penche Gourmont dans son article sur la « Création subconsciente »¹²³. Tout se décante dans les profondeurs du Moi, dans une sorte de semi-conscience que Gourmont décrit comme « l'état de cérébration automatique, en pleine liberté, l'activité intellectuelle évoluant à la limite de la conscience, un peu au-dessous, hors de ses atteintes »¹²⁴. Dans ces circonstances, écrit Gourmont :

La création intellectuelle imaginative est inséparable de la fréquence de l'état subconscient [...].
L'écrivain le plus pondéré, le plus réfléchi, le plus minutieux est à chaque instant, malgré lui, enrichi par le travail du subconscient ; il n'est pas d'œuvre, si volontaire, qui ne doive au

¹²³Remy de Gourmont, « La Création subconsciente », in *La Culture des Idées*, op. cit. Une note signale que cet article doit beaucoup à deux ouvrages de référence : *Physiologie cérébrale. Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, de Paul Chabaneix et *L'Imagination créatrice* de Théodule Ribot.

¹²⁴Remy de Gourmont, « La Création subconsciente », op. cit., p. 45.

subconscient quelque beauté ou quelque nouveauté. Jamais peut-être une phrase, la plus laborieuse, ne fut écrite ou dite en accord absolu avec la volonté ; la seule quête du mot dans le vaste et profond réservoir de la mémoire verbale est un acte qui échappe si bien à la volonté que, souvent, le mot qui venait s'enfuit au moment où la conscience allait l'apercevoir et le saisir¹²⁵.

La création poétique réfute le principe de la génération spontanée et reste tributaire du Moi, comme nous le montre Gourmont par l'intermédiaire de la rêverie nominale d'Enragues. Le village imaginé derrière les syllabes « Rai-Aube » l'est à travers la jeunesse soudainement remémorée du personnage. À l'identification de « Rai-Aube » comme un tout embryonnaire où palpite l'indicible et l'oublié, comme le fruit d'une réminiscence, Enragues répond en effet par le rappel de sa propre jeunesse :

En ma jeunesse, je vécus dans ces délices printanières et je m'en imprégnai [...]. Tout demeure jeune, qui fut créé par de jeunes yeux, et la campagne a encore souvent, pour moi, le sexe de son orthographe [S, 25].

Or, nous l'avons vu, le Moi charrie avec lui tous les déterminismes de sa complexion psycho-physiologique et, rapidement, l'évocation de « Rai-Aube » se transforme en prétexte pour établir l'anamnèse du héros. Les étapes marquantes de la personnalité défilent, réactivées par les syllabes. « Rai-Aube », c'est aussi les « Figures vagues penchées sur [la] précoce orphanité » ; la « dantesque et inutile horreur » du collège, imposée à la « pitoyable enfance » [S, 25] : tout un monde bien réel surgit à travers ce nom en apparence si clos, forçant l'autoréférentialité de la langue symboliste.

À la lumière de cette incursion dans la création poétique, nous serions donc tentée de nuancer le principe autoproclamé de l'autarcie du langage symboliste. Les mots renvoient au Moi et le Moi, malgré la multiplication des signes d'indépendance, renvoie au monde, à l'histoire sociale, culturelle, personnelle. L'autoréférentialité programmée se mue en autoréférentialité, référence à soi, à son enracinement involontaire, et le secret de la langue symboliste s'élucide par la recherche, sous les mots, de la construction psychique qui les motive.

L'originalité

Pour une bonne part, la question de l'originalité se confond avec celle de l'intransitivité de la langue symboliste. La personnalisation de la syntaxe et de la grammaire, les déformations, les recompositions, les associations incongrues combinent les exigences de sonorités et de formes rares des écrivains fin-de-siècle. Mais l'originalité stylistique collabore également à la

¹²⁵Remy de Gourmont, « La Création subconsciente », *op. cit.*, pp. 46-47.

critique des thèmes de la littérature décadente, exercice qui aboutit à la dissociation des idées et des lieux communs. Parmi les concepts en vue de la littérature décadente que Gourmont dissèque, retenons celui de pessimisme, qu'Entragues illustre à travers l'histoire de Gaétan Solange. « La Honte d'être heureux », petit épisode intercalaire, pousse la notion de pessimisme jusqu'à l'absurde et en fait tomber l'un des masques décadents qui guette l'écrivain. L'épigraphe de Poe ne manque pas de souligner la distance critique voulue par le narrateur à l'égard de Solange, tout en rangeant l'épisode dans le genre du conte fantastique qui, nous le verrons, offre un cadre privilégié à l'expression d'une « originalité » symboliste au sens fort du terme :

Maintenant, je vois distinctement de quelle espèce sont ces masques

E. Poe, *Hop Frog* [S, 245].

Au contraire des autres récits secondaires intégrés dans le fil de la narration, « La Honte d'être heureux » présente la particularité stylistique d'une métalepse couvrant le chapitre, ce qui permet au lecteur de passer de l'histoire de Gaétan Solange aux commentaires d'Entragues, et vice versa. Le début rédigé des aventures du jeune homme se transforme en pensées non-écrites sur lesquelles Entragues médite et associe sa propre expérience, ce qui tend à faire coïncider le récit second, ce petit conte enchâssé, avec les préoccupations qui occupent Entragues. Tout fonctionne comme si le héros de *Sixtine* prenait conscience que l'histoire de Gaétan Solange représentait une mise en abyme de sa situation et en proposait un commentaire. Le jeu coulissant des niveaux justifie ainsi, du point de vue narratif, la présence du contrepoint dissociateur que forment les pensées d'Entragues sur le pessimisme. À propos de son personnage, l'écrivain ébauche la réflexion suivante :

Nous sommes presque d'accord, oui, presque, car moi, si je répugne à m'assoupir dans la joie et dans le contentement de mon cœur, ce n'est pas par une impuissance voulue et choyée. Je ne méprise pas la vie, je n'en ai jamais nié les plaisirs. Elle n'est ni bonne, ni mauvaise, elle est indifférente, elle est l'état conditionnel du rêve et voilà tout [S, 246-247].

Le dispositif d'écriture permet donc à l'auteur d'affirmer l'originalité de son personnage, qui prend ici ses distances avec le pessimisme décadent.

La dissociation ne touche pas que les concepts philosophiques. Elle s'étend à des sujets plus communs et pas forcément représentatifs de la littérature décadente, comme celui du mariage. L'ensemble du roman peut être perçu comme la mise à l'examen de l'idée du mariage, en réduisant la notion à sa réalité physiologique, ce qui consomme l'hypocrisie latente de « la plus répugnante des cérémonies imposées aux hommes par la tradition », puisqu'elle n'est rien de plus que « l'autorisation officielle donnée par la société à un homme

et à une femme de coucher ensemble » [S, 206]. Ce résultat appelle déjà les développements de la *Physique de l'amour* dont on trouve les prémices dans *Sixtine* :

Oui, elle est heureuse parce qu'un mâle s'est rué sur elle et l'a clouée à la croix. Ah ! Il faudra se relever, il faudra la porter, il faudra plier sous le faix. Ah ! elle t'écrasera et ton amant montera dessus et trépignera dessus, car ce talion t'est dû [S, 307].

Outre la portée misogyne de cette vision, Entragues donne surtout une image du mariage comme un calvaire des sens, qui permettrait la lente expiation des désirs de l'initiale « Promenade du péché ». Entragues achève ses invectives (de jaloux plus que d'idéaliste, il faut le préciser), par la réaffirmation de la supériorité de la dissociation, qui « vient à bout de tout, même des usages les plus sacrés » [S, 307]. Cependant, le principe de la dissociation implique qu'aucune vérité ne puisse être admise ni reconnue, sans qu'elle ne se raidisse immédiatement et réclame un nouveau coup de burin. Gourmont connaît le danger des idées qui ne dérangent plus, et il ne peut s'empêcher de filtrer les paroles de son héros à propos du mariage. Il le fait par le biais d'une ironie narrative montrant du doigt le caractère convenu de cette dissociation symboliste, notamment au moment où Entragues tient ce discours dans le cercle de *La Revue spéculative* :

Entragues, pour ces phrases dites avec une très noble conviction, fut presque applaudi. C'était la pensée de tous façonnée en bon langage [S, 206].

La dissociation thématique tombe ici à plat et perd son caractère subversif dès lors qu'elle est reconnue et partagée par tous, mais le principe de dissociation est relancé dans le roman par le démontage des lieux communs de l'écriture, déléguant au style le devoir de rénovation des idées. Ce deuxième niveau d'analyse, qui concerne le style, s'inscrit si nettement dans la continuité du premier que c'est à nouveau la notion de mariage, et son expression littéraire, qui entament la discussion sur l'écriture. La critique porte principalement sur les excès formels de la littérature décadente, et la récupération post-rimbaldienne de la théorie des voyelles ouvre les feux. Dazin, proche d'un René Ghil, est présenté sous un aspect ridicule, et Entragues ne prend pas la peine de discuter la couleur du mariage avec lui. Le héros de Gourmont se contente de souligner que si, à l'ordinaire, le mariage est aux couleurs mariales, blanc, bleu, parfois rose, la définition d'une tonalité chromatique autre que celle que véhicule la tradition chrétienne ne peut être, à l'évidence, qu'un processus tout occasionnel et tout personnel. Ce faisant, il réfute une quelconque science de la couleur verbale et renonce à l'un des excès du courant symbolo-décadent, se dégageant du piège d'une *doxa* esthétique.

Nous avons déjà cité « La Forêt blonde » comme exemple de mise en abyme d'une œuvre symboliste, et plus précisément comme réécriture du poème de Mallarmé *Prose pour des*

Esseintes. Si ce chapitre intéresse par sa structure enchâssée, qui tend à mettre en relief le caractère autoréférentiel du langage symboliste, il se présente également comme une parodie du modèle mallarméen. Au-delà de son admiration pour Mallarmé, Gourmont reconnaît dans son projet esthétique le danger d'une utopie, qui peut donner lieu à des débordements assez ridicules chez des épigones moins éclairés que le Maître. À propos de Mallarmé, il écrira :

C'était aussi un esprit chimérique et qui, voué à l'état de philologue pratique, à force de comparer entre eux, dans la solitude et hors de leur sens relatif, les mots du dictionnaire, finit par leur attribuer je ne sais quelle valeur esthétique absolue, à part de leur valeur d'usage et de relation. Il se forma dans sa tête une croyance à la force évocatrice des vocables nus, dénués de leurs particules explicatives, sortis du réseau syntaxique¹²⁶.

C'est ce genre de débordement qu'il met en scène dans sa parodie – « La Forêt blonde » –, qui applique à la lettre l'injonction initiale du poète réclamant l'« Hyperbole ! »¹²⁷, ce qui donne aux vers rapportés par Gourmont une emphase ridicule. Ce programme d'écriture contribue à détourner les motifs du modèle mallarméen en ridiculisant par exemple les « herbiers » mallarméens de la mémoire par leur excroissance verbale. Le poème d'Entragues est envahi par la végétation naturelle et littéraire. Trop de fleurs et trop de mots forment l'herbier grandeur nature d'une femme-fleur monstrueuse, et chaque spécimen végétal correspond à une partie de l'anatomie féminine, ce qui débouche sur des hémistiches désarmants : « Églantines, narines ! » [S, 220]. Les strophes défilent de la sorte, comme des presses géantes qui éventrent la femme comme la fleur dans l'herbier. Ce détournement majeur est accompagné de déviances plus discrètes, comme celle qui transforme l'éveil hyperconscient du poète dans « La Prose », dont la vue est tendue et réceptive, en lourd sommeil d'un midi trop chaud. Notons encore la distance qui se creuse entre la recommandation mallarméenne de ne pas deviser à propos des fleurs et l'insistante leçon de botanique que livre le héros de Gourmont. Cette parodie qui fustige autant les fantasmes symbolo-décadents que ses manies de langage signale les limites d'une esthétique dont Gourmont traque les apories et à propos de laquelle il veut rester vigilant. Le souci d'assortir à sa foi littéraire un doute régénérant se retrouve dans son commentaire sur le « Roman éternel », où le critique compare tour à tour le travail du psychologue, de l'idéaliste, puis du symboliste à une opération de taxidermie et d'embaumement du cadavre naturaliste :

[...] dans un triangle plus rigide que celui des trois unités, sur le fond rosâtre d'un papier insecticide, on épingle, ainsi que des coléoptères, des « faits », — oh ! connus, car tous les faits sont connus et morts, et rien n'importe sinon le système d'embaumement, la façon de leur crever le ventre, de leur débobiner analytiquement les entrailles, de leur injecter les phénols de

¹²⁶Remy de Gourmont, « L'Exégèse de Mallarmé », *op. cit.*, pp. 37-38.

¹²⁷Stéphane Mallarmé, *Prose pour des Esseintes*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, pp. 28-30.

l'idée, de leur bourrer les creux avec les simples cueillis, les aromates récoltés dans le jardin symbolique¹²⁸.

Le renouvellement des thèmes par celui du style puise aussi bien dans la dissociation que dans la parodie, cette dernière étant une autre forme de dissociation puisque son principe actif est le démontage des procédés d'écriture d'un hypotexte connu et admis comme référence. Cependant, l'originalité¹²⁹ que revendiquent les symbolistes pour leurs œuvres et qui justifie leur écriture, ne renvoie pas uniquement à la dissociation des lieux communs de la pensées, mais repose également sur le souci de trouver, au demeurant en l'inventant, la parole originale, c'est-à-dire consubstantielle de l'idée.

Or, la parole originale est bien souvent synonyme, pour les symbolistes, de parole originelle, cherchant à exprimer une origine qui peut être atteinte à travers les réminiscences de l'enfance, comme le montre notre analyse des notes de voyage en chemin de fer d'Enragues, ou par la pratique de genres primitifs tels que le conte, les récits de saints, les paraboles et les séquences liturgiques.

L'élection de ces formes oubliées, qui mettent en scène le merveilleux d'une parole incantatoire et quasi magique, occupe une place de choix dans la recherche symboliste d'une langue autoréférentielle, et puise dans des traditions qui accréditent l'idée d'un pouvoir performatif du Verbe. Nancy Steffes Blake souligne la renaissance d'une croyance en une mystique du Verbe chez les auteurs fin-de-siècle qui, volontiers, adhèrent à l'idée que « celui qui possède l'histoire, possède le pouvoir »¹³⁰. Ce programme, encore en germe au moment de *Sixtine*¹³¹, sera développé par Gourmont dans son drame biblique *Lilith*, qui ramène la Genèse à sa dimension littéraire. En effet, bien avant l'homme, Dieu créa le roseau, et tout ce qu'il

¹²⁸Remy de Gourmont, « Le Roman éternel », *op. cit.*, p. 77.

¹²⁹Rappelons que Pierre Citti, qui définit la notion de « garantie » comme la caution intellectuelle et morale qui autorise une œuvre et la justifie, fait de l'originalité la garantie littéraire du symbolisme. La « déformation subjective » à laquelle appelait Moréas dans son « Manifeste » est une manière pour les symbolistes d'affirmer, contre les déterminismes scientifiques ou psychologiques, l'extrême particularité de l'individu, voir à ce sujet, Pierre Citti, *Contre la Décadence*, *op. cit.*, pp. 32-47.

¹³⁰Nancy Steffes Blake, *Le Nouveau roman de 1890* (Thèse), *op. cit.*, p. 258. Rappelons que le verbe narrer proviendrait probablement de « gnarus », qui signifie « qui connaît », remontant à la racine indoeuropéenne °gnè-, °gnō, « connaître », dont il serait un dérivé, voir *Dictionnaire historique de la langue française*, article « narrer ».

¹³¹On peut cependant relever qu'à côté de la « théurgie » négative de *L'Adorant*, où le verbe est mortifère, Enragues développe la thèse de « l'Univers comme signe du verbe », qu'il oppose à l'explication positiviste en vogue : « Et ce même siècle, qui prétend n'admettre que la force mathématiquement éprouvée, s'éteindra dans l'idéalisme verbal. On ne croira plus aux choses, mais aux seules idées que nous en avons ; et, comme l'obscurité de l'idée ne se clarifie que par la parole, rien n'existera plus des choses que les mots qui les dénomment et la définitive destruction de la matière s'achèvera dans le prononcé de cet axiome : L'univers est le signe du verbe », *Sixtine*, *op. cit.*, p. 261. Cependant, il est important de remarquer qu'Enragues tient ce discours alors qu'il est ivre et cette situation d'énonciation, qui n'a rien à voir avec l'ivresse verbale, jette un discrédit sur ce qu'il affirme.

imagina pour le monde à sa suite, il dit au roseau de l'écrire. Dans *Sixtine*, c'est au genre du conte, et plus précisément au conte de fées, d'illustrer le pouvoir performatif de la parole. Le chapitre VII, « Marcelle et Marceline », intègre au roman un « conte dans le genre de "Cendrillon", plus moderne » [S, 48]¹³², qui insiste sur le pouvoir révélateur des mots. Alors que Marcelle est de nature cruelle, on la croit bonne car elle est belle, tandis que sa demi-sœur Marceline est jugée méchante sur la seule foi de son physique disgracieux. Dans ce contexte rappelant le récit de Perrault, la réactualisation s'applique essentiellement à mettre en lumière la puissance d'un dire qui sauve Marceline du piège de l'apparence trompeuse. C'est par ses mots, « jetés comme une flèche », ou par ses yeux, qui parlent et ont un véritable langage, que la bonté et la beauté de Marceline sont finalement révélées.

L'exemple de Marceline montre que, si le Verbe est puissant, sa principale force est mise au service de la révélation de la vérité. À nouveau émerge la pensée symboliste que la vérité est une vérité de mots et qu'elle ne peut être extérieure au texte. Plus précisément, la langue des contes se présente, en marge de la poésie lyrique, comme une façon d'exprimer la vérité du « sujet », et l'on comprend aisément qu'un tel programme ait fasciné les écrivains du symbolisme pour qui le Moi demeure le sujet unique et central de tout récit.

La proximité du conte et du poème tient également au fait que l'un et l'autre sont envisagés comme un divertissement du créateur. « Simple musique qui n'admet ni la passion ni l'analyse » [S, 30], le poème exige une disponibilité de l'artiste que l'on retrouve à la base du conte : « Enfin, voulant se récréer [...] il(s) *sic* [Entragues] – se répéta une histoire [...] » [S, 47]. L'histoire en question n'est autre que le conte de « Marcelle et Marceline », véritable délassément de l'écrivain. Remy de Gourmont maintiendra ce jugement, que l'on retrouve dans la préface de son recueil de contes intitulé *Couleurs* :

Le conte, il me semble, réclame une condition particulière : il faut, pour l'écrire, l'illusion au moins brève, d'être heureux ; une après-midi gaie convient. Et ceci l'apparente plus étroitement au poème que ne saurait le faire une théorie raisonnée¹³³.

Le rapprochement du conte et du poème mérite d'être approfondi, car il nous permet de comprendre l'importance et le rôle de ce genre auquel le roman symboliste fait une place considérable.

¹³²Pour une analyse plus détaillée du conte « Marcelle et Marceline », ainsi que du genre du conte de fées chez Remy de Gourmont, nous renvoyons à l'ouvrage d'Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., pp. 198-209. À propos de cette analyse, nous nous limiterons à mentionner la précision qu'introduit Anne Boyer, p. 199, en ce qui concerne l'origine du conte « Marcelle et Marceline » qui, malgré les allusions de Gourmont dans le titre et l'épigraphe du chapitre (Perrault et Mme d'Aulnoy), renvoie plus particulièrement à un texte de Mme de Beaumont, *Belote et laideronnette*.

¹³³Remy de Gourmont, préface à *Couleurs*, op. cit., p. 7.

Comme le montre Anne Boyer, Enragues cherche, à travers le conte, à « reproduire une situation d'énonciation ancestrale, celle où le sujet était l'auditeur attentif d'un récit oral »¹³⁴, situation ouverte, car dans la fluctuation des variantes orales, le conte devient matière vivante dont le conteur peut s'emparer. La récréation de l'esprit se manifeste ici sous une forme duelle, à la fois détente de l'auditeur et re-création possible, grâce à la liberté d'interprétation de ce même auditeur, devenu dépositaire du conte. C'est lui qui peut désormais le transmettre, en le déformant et en lui apposant le sceau de sa personnalité. C'est exactement ce passage de témoin que le chapitre VII de *Sixtine* opère, et Enragues se répète, en se l'appropriant, l'histoire de « M. de B... » [S, 47], qui devient celle de Mme de B. (Mme de Beaumont), racontée à travers le style de Mme d'Aulnoy, et déformée par les collusions multiples avec l'histoire de Perrault. Le conte devient alors un pur montage textuel dont le conteur possède les clefs, dégagé de tout devoir d'imitation puisqu'il est le fruit d'une tradition orale, intégrant la variante comme une richesse tout autant que comme le moyen d'adapter le récit à son auditoire. En dehors du lyrisme que permet la poésie, le genre du conte se présente donc bien comme le véhicule le plus apte à rendre compte de l'esthétique de la « déformation subjective » dont se revendique le symbolisme.

Cette langue des genres primitifs, douée de la puissance de vie et capable de dire le Moi, possède des qualités formelles qui lui sont propres. Pour que le verbe agisse, il doit obéir à des contraintes de style rappelées en épigraphe de la narration de « Marcelle et Marceline », et qu'Enragues respecte scrupuleusement. La quête d'une langue originelle est indissociable d'une simplicité de parole, dont les prescriptions de Mme D'Aulnoy rappellent les fondements :

Ni vers, ni prose : points [*sic*] de grands mots, point de brillans, point de rimes : un ton naïf
m'accomode mieux ; en un mot, un récits [*sic*] sans façon et comme on parle
Mme D'Aulnoy, *l'Adroite Princesse*, [S, 48].

Terrain de l'entre-deux, « ni vers, ni prose », le conte prépare les tentatives de poétisation du récit par le rythme (ou le souffle, préfère dire Enragues), que l'on retrouve à la base de la théorie du vers libre ou de la technique du monologue intérieur, ce dernier visant à la traduction simultanée de l'émotion. Nous reviendrons sur la question du rythme dans le chapitre consacré à Édouard Dujardin, tandis que nous aborderons de manière plus détaillée les alternatives qu'offre au roman symboliste le genre du conte à travers l'étude de l'œuvre critique et littéraire de Marcel Schwob.

¹³⁴ Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., p. 199.

Dans le cas de *Sixtine*, si l'utilisation du conte reste parcimonieuse et étrangère à ces extensions possibles, elle prélude pourtant à certains principes d'écriture qu'Enragues fait siens à travers l'exemple des contes qu'il se remémore. Il s'attarde ainsi, à propos de la maxime de Mme d'Aulnoy, sur l'importance d'un langage dépouillé. Ce précepte le visite une première fois au moment où il se remémore le conte qui occupera le chapitre suivant, le définissant formellement comme une « histoire toute nue, comme il convient à une telle babiole » [S, 47]. Ce parti pris de la simplicité s'harmonise à l'esthétique de Gourmont, puisque l'auteur de *Sixtine* reprendra les paroles de son personnage quelques années plus tard, dans un article des *Promenades littéraires* consacré aux « Conte[s] de fées »¹³⁵. On y apprend notamment son goût pour la langue « simple et souriante » des contes, dans laquelle il voit, à côté du raffinement excessif du symbolisme, une autre façon de contrer les « turpitudes naturalistes »¹³⁶. Encore faut-il que la simplicité soit voulue et n'émane pas d'une « indigence vocabulaire [ou d'une] infécondité imaginative » [S, 47]. Le héros-romancier retrouve la trace de cette spontanéité qui touche au génie dans la création de moines barbares du X^e siècle et, ici encore, ses pensées épurent soigneusement le verdict populaire. Ce que le nombre conçoit comme une « puérile distraction » devient pour lui une poésie « pleine d'une ingénue verveur et d'un ingénieux raffinement » [S, 30].

L'objectif d'une langue simple, qui reste l'un des principes poétiques de Gourmont, contraste en définitive fortement avec le goût excédé d'un raffinement symboliste. Pourtant, ces deux formes de langage cohabitent, chez Gourmont comme chez son héros, et marquent, chacune à sa manière, la volonté d'une langue aussi bien originelle qu'originale, d'une langue qui, en traduisant le Moi, réinvente du même coup le récit de la Création et de toute création.

Sixtine ou la poétique du coffret

Dans la perspective d'un roman qui tente de mettre en pratique les principes de la philosophie idéaliste, la lecture de *Sixtine* laisse inmanquablement un arrière-goût d'échec. L'idéalisme affichait trois idéaux : l'indépendance du champ artistique par rapport à toute forme de récupération socio-culturelle, l'indépendance de l'artiste, non seulement par rapport à la société, mais également vis-à-vis de ses propres déterminismes psycho-physiologiques et l'indépendance de la langue. Cette triple liberté, positive et volontaire, se voulait colatérale d'une forme de puissance développée par l'artiste idéaliste, ce dernier étant capable de

¹³⁵Remy de Gourmont, « Les Contes de fées », in *Promenades littéraires I*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 193.

¹³⁶*Ibidem*.

s'abstraire du monde, d'échapper aux déterminismes de toutes natures pour, en dernier ressort, maîtriser les rapports nécessaires aux autres par l'application de la suggestion verbale. Notre analyse a surtout montré les limites auxquelles se heurte la souveraineté idéaliste, que le penseur cherche à l'appliquer au monde extérieur ou l'écrivain à son texte. *Sixtine*, à l'image d'un Hubert d'Enragues qui, comme son nom l'indique, navigue « entre deux eaux », se présente bien plus comme un espace de discussion des possibilités esthétiques de l'idéalisme, que comme un manifeste à sa gloire.

L'une des images les plus éloquentes qui mette en scène la problématique de l'idéalisme reste la métaphore du coffret, métaphore que le roman ramifie au fil des chapitres. Le coffret est tour à tour conçu comme l'enveloppe de l'âme ou de l'esprit – « Pour l'âme, je sais que c'est un coffret à secret, dont nul, pas même elle [Sixtine], n'a la clef » [S, 109]¹³⁷ –, et le lieu d'une vérité plus générale – « armoire aux secrets » de celui que la jeune femme nomme, dans sa lettre d'adieu, le « barbe-bleue de l'idéal ! » [S, 305]. Face à cet objet signifiant, l'artiste idéaliste joue le rôle du Veltro de *L'Adorant* qu'Enragues nomme « l'indispensable porte-clef » [S, 88], et ce n'est que l'avant-dernier chapitre qui ouvre les serrures multiples de la métaphore.

Dans la perspective du coffret-âme, et en songeant plus spécifiquement aux relations d'Enragues à Sixtine, la clef doit donner à l'écrivain un droit d'accès permanent à la pensée de sa compagne, et plus encore, une maîtrise si absolue de sa personnalité que la jeune femme en deviendrait sa créature. Le projet idéaliste de maîtriser les actes et les pensées de Sixtine par la suggestion verbale échoue pourtant, car Sixtine s'enfuit. Elle envoie par lettre la réponse à l'énigme de sa personnalité. Le chapitre XXIX, justement intitulé « La clef du coffret », clôt la métaphore de l'âme et prétend donner, par sa mention titulaire unique, la solution définitive du livre. Pourtant, « l'explication des quelques mystères, psychologiques et autres » [S, 300] que la jeune femme estime indispensables à la création de son personnage en vue du roman à venir, n'est pas le passe miraculeux promis aux lecteurs et à Enragues. Reste une épaisseur, celle de l'écriture, et de sa nécessité interne, que la confession de Sixtine ne peut pas éclairer, car la jeune femme demeure attachée à des modèles de romans conventionnels. Pour elle, le roman d'Enragues ne peut être qu'un récit cathartique ou à thèse, l'un se confondant avec l'autre dans le cas de *Sixtine*, puisque les privations physiques deviennent des expiations volontaires au dieu intelligence :

Naturellement, vous glorifierez votre intelligence, votre sensibilité et votre connaissance des âmes, et puis de la négation, du détachement... [S, 305].

¹³⁷Nous pouvons ajouter à cette citation les suivantes : *Sixtine*, *op. cit.*, pp. 12 et 117.

Qu'il soit l'un ou l'autre, le roman d'Enragues réclame la participation de Sixtine pour élucider le mystère de son âme. En toute bonne foi, elle lui en livre les clefs, croyant sa mission terminée. Cependant, la jeune femme est loin d'imaginer le rôle plus complexe que l'écrivain entend lui faire jouer. Si Sixtine a bien dénoué l'aventure amoureuse par sa lettre explicative, celle-ci ne divulgue pas le secret de l'aventure littéraire, qui est en fait contenu dans l'épigraphe de Goethe qui ouvre le chapitre :

Figurez-vous que cette clef !...
Nous poserons d'abord le coffret fermé entre nous deux, puis nous l'ouvrons, puis nous verrons...
Je voudrais qu'il ne contienne rien...rien du tout...

Goethe, *Wilhelm Meister*, t. II, liv. III, ch. II, [S, 300].

La béance revendiquée du contenu est déployée comme un aveu. L'intrigue à laquelle Sixtine croyait participer se résorbe, fond comme peau de chagrin et la diégèse se confond avec la composition du récit, portant au premier plan le souci de la structure textuelle, aspect constant de la poétique symboliste pour le roman, et que des textes comme *Paludes* exploiteront jusqu'à une forme de pensée absurde. Le contenant tient désormais lieu de contenu et le coffret vide métaphorise le livre du symbolisme, qui « se tiendrait de lui-même par la force interne de son style »¹³⁸ et dont le message philosophique et moral se concentre tout entier dans l'esthétique. La bisémie du titre illustre le mouvement central de l'œuvre, qui transforme chaque idée et chaque personnage en sujet potentiel d'écriture. Sixtine évolue vers *Sixtine* et la jeune femme tient son rôle le plus important en muse inspiratrice de l'écriture du roman. Sans confirmer la supériorité de l'art par rapport à la vie, le roman de Gourmont nous montre cependant que l'art offre une véritable alternative à la vie, en présentant une façon différente d'en saisir les enjeux et les apports, idée à laquelle Sixtine, tout comme le public de l'époque, peut difficilement adhérer, idée nouvelle pour un roman qui annonce déjà les réflexions de Proust sur la création artistique. Il ne s'agit donc pas seulement de recouvrir le réel du vernis de l'art, il s'agit de le découvrir et de comprendre son fonctionnement en explorant l'écriture, qui est toujours écriture de soi pour les romanciers de l'« extrême conscience ». Cette conception, aussi nouvelle semble-t-elle appliquée à l'écriture, est déjà dans l'air du temps depuis les découvertes de la grammaire comparée et de la mythocritique, reprise par Renan et intégrée par Mallarmé. Renan la résume ainsi :

Mais il est un monument sur lequel sont écrites toutes les phrases de cette genèse merveilleuse [de l'humanité], monument qui renferme les matériaux de tous les siècles et peut les rendre à l'analyse ; poème admirable qui est né et s'est développé avec l'homme, qui l'a accompagné à

¹³⁸Gustave Flaubert, *Correspondance*, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *op. cit.*, p. 31.

chaque pas et a reçu l’empreinte de chacune de ses manières de sentir. Ce monument, ce poème, c’est le langage¹³⁹.

Entragues ne comprend Sixtine que dès l’instant où elle devient le personnage de son roman, c’est-à-dire personnage de mots, lisible, comme il ne prend conscience du danger de son culte du détachement que lorsqu’il en retrace les étapes par écrit, chapitre après chapitre. C’est que l’« ironique trop tard » [S, 182] qui se loge entre la pensée et l’action est aplani dans l’écriture et l’art, dégagé de toute temporalité, a désormais la possibilité d’exprimer la « généralité intensive »¹⁴⁰ de ce qui se joue au quotidien.

Reste le choix de Goethe pour présider au « livre sur rien », alors que l’on aurait attendu Flaubert. S’il s’explique par les réserves qu’Entragues émet à propos de l’auteur de *Bouvard et Pécuchet*, écrivain manquant nativement d’amour [S, 77], il renvoie également au souci de Gourmont de restituer les efforts symbolistes dans la continuation d’un double courant de pensée qui porte l’ambition du « roman de l’être », à la fois romantique et idéaliste, pour aboutir au « romantisme analytique » de la fin du siècle dont parle Claude Larcher dans *Mensonges*. Dans cette perspective, c’est principalement Goethe et la mythologie du nord, avec Wagner, puis les philosophes idéalistes, de Kant à Schopenhauer, qui sont convoqués. En choisissant un maître allemand pour son roman symboliste, Gourmont restitue ainsi au « livre sur rien » la dimension romantique que Flaubert lui refusait. Le roman du roman symboliste est la réponse fin-de-siècle au grand rêve romantique d’unité retrouvée pour le Moi, intégrant les leçons de la science positive, en physiologie, en psychologie expérimentale comme dans le domaine du langage, et le socle philosophique de l’idéalisme. Pourtant, les fondements de ce romantisme réactualisé sont loin d’être admis comme des évidences et, rattrapés par la conscience en marche, ces principes sont discutés par l’écriture de Gourmont, ce qui confère au roman symboliste sa forme dialectique et son statut de roman autocritique.

Postérité de l’idéalisme esthétique de Gourmont

Si Gourmont ne s’est jamais complu dans une doctrine idéaliste aux ramifications métaphysiques ou mystiques, il montre, à travers ses réflexions et, surtout, à travers un récit comme *Sixtine*, qu’il n’est pas pour autant acquis à une philosophie strictement intellectuelle, qui ferait de l’homme un être cérébral et détaché des contingences matérielles. *Sixtine*, dédié à Villiers de l’Isle-Adam, manifeste par son ton ironique et par les différentes réflexions que

¹³⁹Ernest Renan, « De l’origine du langage », cité dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 114.

¹⁴⁰Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 22.

nous avons relatées, une prise de distance évidente avec l'idéalisme hégélien de l'auteur d'*Axël*, et ceci en dépit du vibrant hommage qui lui est rendu dans le chapitre XXVIII, « Le Frisson esthétique », qui met en scène un fragment de pièce dont on comprend que l'auteur est Villiers, et qui transporte Entragues et sa compagne. Quand bien même *Sixtine* se place sur le terrain de l'idéalisme et inscrit cette philosophie en toile de fond d'un récit où l'action est presque intégralement intériorisée, quand bien même le héros se retire et avalise ainsi l'échec amoureux qu'il a précipité par son inertie, il demeure que le roman de Gourmont dépasse le pessimisme ambiant en proposant l'écriture comme alternative au renoncement et comme moyen d'action. Tout velléitaire qu'il paraisse, le héros de Gourmont agit, puisqu'il transforme sa souffrance en littérature et achève son livre. En créant, il se sauve et se distancie du monstre cérébral que Valéry met en scène avec *Monsieur Teste*, et dont Gourmont donnera pour sa part deux portraits à travers les personnages de Diomède (*Les Chevaux de Diomède*) et de Damase (*Le Fantôme*), tous deux à l'origine de récits explorant les limites de l'idéalisme comme fondement de l'esthétique. Le discours que tient le peintre Cyran à Diomède illustre les excès d'un art purement cérébral et qui se détourne de la vie :

Il faut que ma vie soit immatérielle, pour que mon art demeure spirituel et intellectuel. Si je touche à la vie, si je pénètre dans la chair, je sens que je retournerai à mon vomissement réaliste ! Que d'années j'ai perdues à aimer les apparences, à copier des muscles, des tons, des lueurs, à dessiner des bouches qui parlent, des seins vers lesquels se tendent les lèvres ! À quoi bon ?¹⁴¹.

Plus explicite est la méditation finale de Diomède, après la mort de Cyran, qui relève l'aporie d'un art voué à l'éternel ressassement de la pensée :

Sois maudite, Pensée, créatrice de tout, mais créatrice meurtrière, mère maladroite qui n'as jamais mis au monde que des êtres dont les épaules sont l'escabeau du hasard et les yeux, la risée de la vie¹⁴².

Alors que *Le Fantôme* ou *Les Chevaux de Diomède* poussent la logique idéaliste jusqu'à la démonstration de sa force de destruction, Gourmont a su, dans *Sixtine*, pressentir les ornières d'une littérature détachée du monde et accepte pour son roman la mise en cause, au cœur du récit, des principes idéalistes. Certains contemporains ne s'y sont pas trompés et ont vu en Gourmont l'esprit indépendant qui, tout en accueillant l'idéalisme comme l'une des révélations majeures de la fin du siècle et en l'intégrant à la poétique du symbolisme, a su néanmoins le tempérer pour en faire le support d'une démarche esthétique féconde. C'est ainsi que Louis Dumur a pu écrire, au lendemain de la mort de Gourmont, que celui-ci fut :

¹⁴¹Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, Paris, Mercure de France, 1897 ; Mercure de France, 1922, p. 156.

¹⁴²Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, op. cit., p. 249.

[...] un des premiers, sinon le premier, à concevoir l'insuffisance du symbolisme, dans tout ce qui se confinait entre les hautaines murailles d'ivoire d'un lyrisme intransigeant¹⁴³.

Pierre Citti a récemment prolongé la remarque éclairante de Dumur, en montrant l'influence de Gourmont sur les penseurs qui vinrent après lui et engagèrent la philosophie idéaliste au service de la vie et de l'action. Pour Citti :

La note spéciale du tournant du siècle est là : l'Idéalisme, soit, mais rêve puissant de transformation du monde. Même à considérer l'idéalisme esthétique de Remy de Gourmont [...], les constellations qui s'en détachent au Mercure de France, comme le « Bovarysme » de Jules de Gaultier, l'esthétique de Robert de la Sizeranne, analysent *l'action* des représentations. De même l'« Idéoréalisme » de Bouhéliér¹⁴⁴.

Idéaliste et symboliste fervent, esprit scientifique, puisqu'il se définit comme un dissociateur d'idées¹⁴⁵, intelligence critique et autocritique même, c'est ainsi que Remy de Gourmont aborde la littérature et trouve dans le roman de l'« extrême conscience » le genre qui convient tout particulièrement à sa forme d'intelligence, celle-là même qui, à la suite de Baudelaire¹⁴⁶, a érigé la contradiction en principe de pensée.

¹⁴³Louis Dumur, « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, 1^{er} nov. 1915, p. 408.

¹⁴⁴Pierre Citti, *Contre la décadence*, p. 114.

¹⁴⁵À ce sujet, Anne Boyer remarque chez Gourmont une métaphore récurrente du « champ scientifique » à propos de la méthode de pensée et d'écriture qu'il développe sous le nom de « dissociation ». Or, ce terme de « dissociation » appartient, à l'origine au « discours scientifique [...] et en particulier au champ expérimental » puisque « le dissociateur est un savant dans son laboratoire qui manipule les idées et les observe », « Remy de Gourmont, un écrivain et ses masques », *L'Information littéraire*, n°3, juillet-septembre 2000, pp. 23 à 32.

¹⁴⁶Dans une lettre à Armand Fraisse, Baudelaire confesse qu'il n'a « jamais eu la prétention de ne pas se contredire » et justifie la contradiction si celle-ci est nécessaire au projet de l'artiste de « s'appliquer à exprimer avec beauté n'importe quoi », lettre du 12 août 1860, *Nouvelles lettres*, présentées et annotées par Claude Pichois, Paris, Fayard, 2000, p. 30.

Chapitre II : Édouard Dujardin et le roman de la vie intérieure

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours
d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale,
sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour
s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux
ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la
conscience ?

Baudelaire, préface au *Spleen de Paris* (1869)

Ch. II.1 : De la psychologie des profondeurs au roman symboliste

Le roman autocritique que le symbolisme et Gourmont tentent, ce dernier sous le nom générique de « roman de la vie cérébrale », explore deux problématiques majeures que sont le rapport de l'art à la vie, plus exactement la faculté de la littérature à remplacer la vie, et la possible réunification d'un Moi, ressenti comme divisé, à travers la maîtrise des mécanismes de la création. Ces projets, qui habitent à un degré ou à un autre chaque tentative de roman symboliste, nourrissent indéniablement le petit récit qu'Édouard Dujardin écrit en 1887 et qu'il intitule *Les Lauriers sont coupés*. Ce roman condensé, qui semble répondre au vœu de Des Esseintes, raconte les six heures de pérégrinations d'un jeune étudiant en droit fraîchement débarqué à Paris, Daniel Prince, et s'organise, dès l'*incipit*, autour du surgissement d'un « je », s'imposant comme instance unificatrice de l'espace et du temps tout en prenant en charge la narration. La subjectivité de la vision établie, une grande partie des pensées du héros vise à la démonstration et à l'auto-persuasion de la supériorité d'un amour platonique sur une relation charnelle, insistant sur une caractéristique commune que l'on attribue aux symbolistes et qui concerne le rejet de la sensualité. Daniel Prince serait donc le prototype du héros symboliste, c'est-à-dire cérébral, idéaliste, appréhendant le monde à travers une conscience esthétique aiguë et goûtant par-dessus tout aux sensations raffinées que lui procure l'art, les préférant même à celles de la vie. Cependant, comme chez Gourmont, les velléités idéalistes du héros sont maltraitées par l'auteur, qui se moque du grand élan négateur de la vie et affirme, en filigrane des manœuvres inutiles de Daniel Prince pour se maintenir dans la sphère de l'idéal, leur incompatibilité avec les désirs plus instinctifs qui tourmentent le

jeune homme. L'ironie, sur laquelle nous reviendrons, s'inscrit dans le roman comme élément constitutif de l'écriture et porte essentiellement sur le lien entretenu par le héros symboliste au monde.

Elle se dissipe partiellement chez Dujardin lorsqu'est abordée la seconde problématique qui travaille tout roman symboliste et concerne le sentiment d'unité du Moi dans la création ou la contemplation artistiques. Dujardin propose au moins deux réponses à cette question, qui s'emboîtent l'une dans l'autre et organisent la structure du roman autour de mises en abyme multiples. En effet, les ambitions esthétiques de Daniel Prince, que certains épisodes du récit manifestent, rappellent celles de l'auteur des *Lauriers*, tout en mettant en relief les différences qui séparent l'écrivain de son héros. Tous deux donnent à la question du Moi divisé la réponse de l'art, mais alors que Daniel Prince n'est qu'un artiste potentiel¹ et réagit avec sa sensibilité d'esthète, et à travers sa propension à vivre sur le mode de l'idéalisme, Dujardin offre une ingénieuse et concrète solution littéraire.

Le héros des *Lauriers* cherche pour sa part à conquérir son unité à travers l'expérience de la contemplation artistique, notion qui, indiscutablement, établit une filiation entre *Les Lauriers sont coupés* et la pensée de Schopenhauer². Qu'il s'agisse de la contemplation du corps de Léa, sa bien-aimée, qui devient tableau vivant, de la nuit ou de la ville, de ses décors et de la musique qui saisit Daniel Prince au coin d'un boulevard, l'esthète qu'il est cherche à se fondre et à se confondre avec ce qu'il voit, sent et respire, et cela en renonçant à l'exercice de sa volonté. Toutefois, le roman de Dujardin fait état de l'échec de Daniel Prince, qui ne parvient pas à faire taire en lui la pensée consciente et qui, au contraire, vit comme chaque héros symboliste, sur le mode de l'hyperconscience. Ainsi, de manière symptomatique, au moment où il se laisse emporter par un air de valse, Daniel Prince ne peut s'empêcher de briser l'effet de cet instant musical par une question qui illustre sa volonté de maîtrise de l'espace et des événements :

¹À deux reprises dans le roman, le lecteur est renseigné sur les aspirations de Daniel Prince à écrire. Le chapitre V le montre se penchant sur le carnet qu'il a tenu pendant les trois premières semaines de sa relation avec Léa, ce qui renvoie bien sûr aux carnets de notes, cahiers, journaux intimes que le roman du roman symboliste aime à verser dans la fiction. Daniel Prince déplore d'ailleurs son manque de persévérance : « j'ai eu tort de ne pas persévérer ; ce serait devenu intéressant », *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 71 ; Au chapitre IX, le héros répond à la question de Léa sur son emploi du temps par une affirmation qui prépare déjà celles que l'on retrouvera dans *Paludes*, et qui donne de l'écrivain symboliste l'image que s'en fait le public :

- « J'avais une heure à perdre avant de venir ; je suis resté à la maison.

- À quoi faire ?

- Pas grand-chose ; j'ai écrit », *ibid.*, p. 112.

²Nous aborderons cette notion, capitale pour le symbolisme et que l'on retrouve, à un degré ou à un autre, au cœur de tous les romans autocritiques du mouvement, dans le chapitre consacré à André Gide et plus particulièrement pour l'analyse de son premier roman, *Les Cahiers d'André Walter*.

Un chant d'orgue de Barbarie, un air à danser, une sorte de valse, le rythme d'une valse lente
...où est l'orgue de Barbarie ? [L, 83].

Ce que le héros cérébral ne parvient pas à réaliser, nous serions tentée de dire que l'écriture si particulière des *Lauriers* le réussit, mais au prix d'une conception nouvelle du Moi et de la façon dont l'art peut concourir à son unité. Le « roman de l'être » n'a pas lieu, puisque l'art est d'emblée montré comme impuissant à arrêter le cours des pensées et à fixer le Moi, mais le roman a lieu, et apporte sa contribution à la progression de la psychologie du Moi et à son expression à travers la littérature.

En effet, Dujardin ouvre avec son roman une voie nouvelle et féconde qui, de manière plus explicite que toute autre tentative symboliste, avance une réponse au vœu d'une esthétique susceptible d'exprimer la quintessence du Moi, en adaptant désormais l'écriture à la réalité « en mouvement » du sujet. Car le récit de Dujardin, s'il faut en croire Edmond Jaloux, poursuit bien le projet de transposer littérairement un « état de confusion complète où les choses du dehors et les choses du dedans s'entrechoquent, se mêlent et se télescopent mutuellement »³, propos éclairants qui, s'ils montrent que l'objectif demeure l'expression d'un état de fusion du Moi et du monde, cet état se décline désormais de manière dynamique, résultat toujours partiel des télescopes souterrains qui gouvernent la marche de l'être.

Alors que Gourmont tente de mettre à nu cette réalité nouvelle du Moi, morcelé et en mouvement, à travers la mise à l'épreuve de la philosophie idéaliste et de sa conception de l'individu comme être cérébral tout puissant, que Schwob et Gide, chacun selon des orientations propres, discutent la possibilité de l'œuvre symboliste à prouver la nécessité du Moi à travers la création, Dujardin se fixe pour tâche de réconcilier le sujet et l'objet, le Moi et le monde qui l'entoure, par la transposition des modulations psychiques reliant la pensée infraverbale à la parole, et cela grâce au monologue intérieur. Sans le déclarer, et sans même en prendre l'exacte mesure⁴, l'écriture des *Lauriers sont coupés* se place sur le terrain de la psychologie expérimentale des sensations, qui conduit de Ribot à Bergson, en passant par les expériences sur la structure de l'inconscient menées à la Salpêtrière par Charcot, dont, rappelons-le, Freud fut le disciple⁵.

³Edmond Jaloux, cité par Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 218.

⁴Dujardin reviendra, dans ses propos de 1930, pour expliquer sa relative ignorance des théories psychologiques autour du Moi au temps de la rédaction des *Lauriers*, voir *infra*, pp. 239 et *sqq.*

⁵Jean-Pierre Bertrand a fait un rapide tour d'horizon de l'état de la psychologie expérimentale au moment de la publication des *Lauriers sont coupés* : à cette époque, Th. Ribot s'intéresse à la psychologie de la métaphysique ; à la Salpêtrière, Charcot initie ses disciples, Binet, Janet et un certain Freud, aux structures de l'inconscient, et Bergson va publier *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), présentation à *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 19.

D'un point de vue esthétique, le récit se situe à l'origine de plusieurs tentatives romanesques qui, toutes, exploitent l'idée nouvelle de l'inconscient et cherchent à transcrire le jaillissement du langage et l'enchaînement des séquences de la pensée au moment où elles se forment. Si les noms de Ribot, Bergson et Freud sont prononcés pour soutenir la thèse d'un roman explorant les profondeurs du sujet, ce sont ceux de Proust, Valéry Larbaud, Joyce et Virginia Woolf qui ont institué, rétrospectivement, *Les Lauriers sont coupés* comme récit fondateur d'une littérature vouée à l'expression de la vie intérieure⁶. Dans une moindre mesure, la technique du monologue intérieur sera aussi rapprochée de l'écriture automatique des surréalistes et de certains procédés narratifs exploités par le Nouveau Roman⁷.

Il est évident que le texte de Dujardin présente des correspondances étroites avec ses héritiers littéraires, se profilant comme un condensé de vie psychique par la limitation même du champ de vision à celui de la conscience du héros. Rien ne se passe, en effet, en dehors du cerveau de Daniel Prince, qui promène son regard sur Paris où il marche et rencontre deux amis, sur le restaurant où il dîne seul, sur sa chambre où il fait sa toilette puis prend quelque repos et, finalement, sur Léa, qu'il retrouve au ch. VII et qu'il quitte à la fin du livre sans avoir obtenu de passer la nuit chez elle. Mais derrière la pauvreté des événements de ce soir d'avril se lève le tissu serré des pensées, leur bouillonnement, leur jaillissement en apparence libre, c'est-à-dire sans conditionnement volontaire de la part de l'intelligence, comme venues des profondeurs de l'être et s'imposant à l'esprit, rattachant *Les Lauriers* aux tentatives plus modernes de récits de la vie psychique. Les avantages d'une telle descendance sont grands, et Dujardin lui-même n'a pas renié les rapprochements dont il eut connaissance, en particulier celui qu'établit Valéry Larbaud dans sa préface aux *Lauriers sont coupés* de 1925 avec *Ulysse* de Joyce, rapprochement suggéré par le romancier dublinois en personne et dont Larbaud atteste la pertinence dans son texte.

Toutefois, la lecture rétrospective de ce roman à l'aune de récits plus aboutis de la vie psychique entraîne, à notre sens, une déviation majeure de l'intention de l'œuvre. En effet, l'absorption prématurée des *Lauriers* dans l'esthétique du flux de conscience, qui envahit le

⁶Tous les critiques ne se rallient pas à la conception des *Lauriers* comme œuvre matricielle des récits exploitant le monologue intérieur. Ainsi, Michel Raimond réfute l'idée même du monologue intérieur dans le roman de Dujardin. Il consacre aux *Lauriers* quelques pages très sévères, qui mettent l'accent sur les faiblesses de l'écriture. Deux objections majeures compromettent, selon Michel Raimond, le monologue intérieur. D'une part, le récit de Dujardin reste « désespérément linéaire », ce qui ne correspond pas à la structure de la conscience qui admet le « télescopage des temps » et, d'autre part, l'énumération des visions, notamment des visions du décor, accentue l'artificialité de l'image, puisque personne ne prend jamais la peine d'énumérer intérieurement ce qu'il voit. Michel Raimond en conclut que « l'énumération télégraphique des objets, chez Dujardin, laiss[e] échapper la plénitude du sensible » et manque en cela son objectif ; *La Crise du roman*, op. cit., pp. 275-276.

roman à partir des années vingt seulement, gauchit le projet initial d'un texte qui s'inscrit et se revendique au cœur du courant symboliste de 1885, et où l'idée d'une exploration littéraire de l'inconscient n'est pas de même nature que celle qui verra le jour après la diffusion des travaux de Freud. L'inconscient de Dujardin est avant tout celui de Schopenhauer et Hartmann, lié à une conception philosophique du phénomène. Envisager *Les Lauriers sont coupés* comme projet concerté d'illustration de la psychologie des profondeurs a donc pour conséquence paradoxale d'exclure ce roman du courant de pensée qui l'a vu naître, et ceci à cause du caractère avant-gardiste qu'on veut lui reconnaître. Dans ce cas, le monologue intérieur serait, avant l'heure, un instrument voué à l'exploration de l'inconscient comme « lieu psychique », conception que Freud théoriserait au début du vingtième siècle et qui, si elle est indéniablement à l'horizon des romans de l'« extrême conscience », n'a pas présidé à leur programme.

En réponse à cette interprétation abusive, notre analyse se fixe pour objectif d'illustrer la manière dont le procédé du monologue intérieur, bien qu'appelé à de riches développements, se trouve circonscrit et limité au moment de l'écriture des *Lauriers* par la pensée de 1885. Pour cela, il nous semble capital de replacer le roman de Dujardin dans le contexte qui l'a accueilli, à savoir le symbolisme naissant, pétri d'intellectualisme et adepte d'une religion d'art qui croit en une possible neutralisation de l'inconscient, ce vouloir-vivre qui habite chaque individu et chaque atome, par la contemplation artistique. À partir de ce constat, nous pourrions montrer comment ce texte autocritique impose peu à peu sa propre vision du sujet, novatrice à bien des égards, en l'exprimant à travers un roman de la vie intérieure qui, interrogeant les présupposés schopenhauériens sur le Moi et sa façon de reconquérir son unité, les renverse un à un. Une fois cette dimension symboliste des *Lauriers* rétablie et discutée, nous pourrions ensuite proposer une lecture « synchronique » du monologue intérieur et des autres procédés d'écriture que tente le roman de Dujardin et qui, autant que de poser des jalons pour l'avenir d'un genre, apportent une solution littéraire immédiate à la crise du roman, en ouvrant au « roman de l'être » des perspectives narratives et stylistiques ingénieuses.

L'involontaire postérité

L'article éclairant de Julia Przybòs sur la place qu'occupent *Les Lauriers*, entre décadence et modernisme, s'ouvre sur une constatation qui illustre fort bien la situation littéraire actuelle du roman de Dujardin :

⁷Nancy Steffès Blake fait la synthèse de la postérité littéraire du monologue intérieur dans sa recherche sur *Le*

Demandez à un non-spécialiste s'il connaît Édouard Dujardin, il vous répondra, en mettant les choses au mieux, qu'on lui doit l'invention du monologue intérieur⁸.

Le monologue intérieur, procédé déjà connu mais dont la nouveauté des *Lauriers sont coupés* consiste dans le fait d'en avoir systématisé l'utilisation comme mode narratif exclusif du roman, a si bien accaparé l'attention de la critique que l'œuvre de Dujardin semble se confondre avec ce procédé. Son étude oriente les analyses dans deux directions principales : l'analyse purement stylistique et l'approche par le biais de la psychologie. La première de ces orientations cherche à déterminer quelles sont les « techniques » d'expression de la vie intime que déploie le monologue intérieur, et s'inscrit le plus souvent dans une perspective historique et évolutive qui retrace les étapes du procédé. Sous cet angle, *Les Lauriers* assument le rôle de passeur dans une tradition de « monologue bavardé » ou de « propos à bâtons rompus »⁹, qui court de Montaigne aux tentatives les plus récentes. Judicieuse, cette lecture en diachronie n'accorde que peu d'importance à la spécificité fin-de-siècle d'un monologue intérieur qui se développe comme une des réponses possibles à la division ressentie par l'individu de son être intime et de sa participation au monde.

Dans le cas d'une lecture psychologique, c'est au contraire l'expression du flux de conscience, en réponse à la division du Moi, qui retient toute l'attention, au point de concevoir le monologue intérieur du symbolisme comme un véritable outil d'exploration de l'inconscient, ce qui donne lieu à des recherches dont les bases conceptuelles sont empruntées à la psychanalyse. L'écriture des *Lauriers* représenterait alors le travail souterrain et capricieux de l'inconscient et ses conséquences sur les pensées, les présentant secouées par l'activité sismique permanente des couches inférieures du Moi, pensées désordonnées, se déversant comme un flux de lave, aussi incontrôlables qu'envahissantes. On pourrait ainsi multiplier les métaphores pour imager la dimension psychologique du monologue intérieur dans *Les Lauriers sont coupés*. Édouard Dujardin en rassemble quelques-unes dans sa mise au point rétrospective sur le monologue intérieur, émises par la critique avant 1930 et rattachant le procédé aux découvertes récentes de la psychanalyse. Toutes ont en commun la volonté de justifier un récit qui récolte les pensées avant le passage de l'intelligence : « cloche à plongeur qui nous descend soudain à des profondeurs marines », « poste récepteur de TSF, [...] »

Nouveau roman de 1890, (Thèse), *op. cit.*, pp. 91-105.

⁸Julia Przybòs, « Décadence et modernisme : Les Lauriers sont coupés d'Édouard Dujardin », *The Turn of the century. Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, W. de Gruyter éd., Berlin-New-York, 1995, p. 132.

⁹C'est Valéry Larbaud qui utilise ces expressions dans sa Préface de l'édition définitive, préface que l'édition du Chemin vert reproduit dans son intégralité, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, éd. Le Chemin vert, 1981, p. III.

cherch[ant] à joindre une communication » ou « film pris sur le vif en des circonstances particulièrement délicates et que l'on projetterait ensuite au ralenti sur l'écran d'une paisible salle de spectacle »¹⁰. Nous savons que ces images, aussi parlantes soient-elles, imposent aux *Lauriers* une dimension contestable (et contestée par Dujardin lui-même), en faisant du monologue intérieur l'outil mis au point pour la confirmation, ou la réfutation, d'hypothèses préalables sur le Moi et l'inconscient, caméra ou poste de radio, fabriqués de toutes pièces pour sonder les profondeurs du sujet. L'écriture des *Lauriers* deviendrait, quant à elle, l'expérience de terrain qui suit les spéculations théoriques du psychologue. L'anachronisme d'une telle vision, pertinente et féconde à bien des égards, fausse cependant l'intention d'écriture du récit de Dujardin, comme ce dernier l'a signalé.

Réquisitoire de Dujardin contre la récupération psychologique des Lauriers

Dujardin n'a en effet jamais revendiqué pour son monologue le statut d'outil analytique, mais bien celui d'instrument poétique, en insistant notamment sur le « caractère poésie »¹¹ de ces pensées, rythmées par le souffle intérieur, à l'image de celles qui se déploient dans le vers libre ou le poème en prose. L'utilisation du monologue servirait avant tout un texte dont l'ambition est exclusivement littéraire et plus proprement poétique, et qui entend recueillir la pensée au moment où elle apparaît, en transposant dans le roman les procédés du poème et de la musique¹². Selon Dujardin, la grande nouveauté du monologue intérieur consiste donc plus en l'enchaînement inédit de la diégèse qu'il permet, qu'au nombre de couches subconscientes qu'il perfore :

La nouveauté essentielle qu'a apportée le monologue intérieur consiste en ce qu'il a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent¹³.

Le récit, on le constate, ne se donne en aucun cas comme une expérience psychologique ou une démonstration philosophique, et son auteur réfute toute autre finalité que poétique. Tout au plus trouve-t-on, à la base des *Lauriers*, les développements métaphysiques de Schopenhauer et sa doctrine subjective, mais cette structure intellectuelle n'est agréée que dans la mesure de la réflexion du Maître sur l'art, qui propose une catégorisation des différents genres artistiques selon leurs facultés d'expression de la « Volonté de vivre »¹⁴.

¹⁰Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., pp. 219-222.

¹¹*Ibid.*, p. 224. Le monologue intérieur est, selon Dujardin, un « retour aux formes essentielles de la poésie », *ibid.*, p. 225.

¹²*Ibid.*, p. 229.

¹³*Ibid.*, p. 237. C'est nous qui soulignons.

¹⁴*Ibid.*, p. 256.

Ainsi, Schopenhauer, classant par ordre croissant les genres du roman à la tragédie selon leur capacité à exprimer la quintessence de l'être, la tragédie étant le genre qui s'approche le plus de l'expression immédiate du Moi, montre qu'il est un art qui, par-dessus tout, se fait tout entier puissance d'expression : la musique. La musique croise d'ailleurs le chemin de la poésie dans son expression originelle et nous permet de comprendre pourquoi Dujardin affirme l'avoir prise comme modèle d'écriture :

Délibérément, nous assîmes la poésie sur le trône schopenhauérien de la musique. Et c'est ce qu'on entend, lorsqu'on dit que le symbolisme, libérant du servage de l'intellectualisme la poésie, lui a restitué sa valeur musicale¹⁵.

L'auteur des *Lauriers* a donc pris soin de préciser sa pensée, en montrant que c'est bien la conception d'une poésie musicale, souvent mal comprise, qui a soutenu son entreprise romanesque. Au rédacteur de la *NRF* Gabriel Marcel, qui reprochait au texte de Dujardin de vouloir transposer dans le roman les procédés du poème et de la musique, le romancier répond : « Hélas ! cher monsieur, c'était mon programme même »¹⁶.

Plus que le rétablissement de l'intention d'écriture, qui éloigne d'emblée *Les Lauriers* de l'interprétation d'une exploration volontaire de l'inconscient par le monologue intérieur, Dujardin procède, dans un essai de 1931, à une mise au point de ses rapports à la psychologie au moment de la rédaction de son roman, ce qui confirme l'idée que le récit n'a pas été élaboré comme une expérience de psychologie expérimentale :

Rappelons seulement qu'Henri Bergson, bien qu'étant de quelques années notre aîné [...], n'a commencé à exposer ses doctrines qu'à la fin du dix-neuvième siècle [...]. Si Bergson a exprimé quelques-unes des tendances du symbolisme, on ne peut donc aucunement dire qu'il les ait inspirées [...]. Comme le bergsonisme, le freudisme n'a guère connu la célébrité qu'au commencement de ce siècle¹⁷.

Pour illustrer cette fin de non recevoir que Dujardin oppose à l'intention pré-freudienne prêtée à son récit¹⁸, il poursuit en signalant les différences importantes qui séparent *Les Lauriers* des tentatives surréalistes chercheuses d'automatismes inconscients. Entre 1887 et 1921, date de rédaction des *Champs magnétiques*, l'écriture s'est affranchie de la médiation consciente de l'écrivain, qui filtrait et organisait les pensées au temps du symbolisme,

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶*Ibid.*, p. 229.

¹⁷*Ibid.*, pp. 256-257.

¹⁸Relevons encore que, de manière tout à fait claire, Dujardin signale à plusieurs reprises dans *Le Monologue intérieur* sa prise de distance par rapport à une lecture anachronique de son texte et revendique une interprétation tenant compte du contexte de l'époque : « Une formule nouvelle tire son origine des nécessités de l'époque où elle naît, et non de celles dont les préoccupations sont périmées, ni de celles d'une époque à venir ; il y a là une loi de l'évolution littéraire qu'on s'étonne de voir méconnue », *ibid.*, p. 253 ; « Je me suis élevé [...] contre les critiques qui [...] ont cherché l'origine historique du monologue intérieur en dehors des circonstances qui l'ont fait naître, ou l'ont présenté comme l'anticipation d'une évolution postérieure », *ibid.*, p. 261.

marquant par cette hyperconscience intrusive une différence fondamentale avec les expériences d'écriture automatique dans lesquelles l'écrivain se voudrait le secrétaire de l'inconscient qui s'exprime. Dujardin clarifie cette différence à travers l'idée d'un tout venant de l'écriture surréaliste, qui enregistrerait les pensées montant de l'inconscient et s'opposerait à « l'impression tout venant »¹⁹ que cherche à reproduire l'écrivain symboliste, laissant le soin au romancier d'organiser cette impression par un travail de sélection et de restitution des pensées, d'organisation esthétique du discours, même si elle ne s'effectue pas sous le « signe de la logique rationnelle »²⁰. Le monologue intérieur doit donc se lire comme un effort concerté qui vise à rendre l'aspect d'une « déliaison » logique ; il n'est pas reproduction, mais recreation, ce que confirme la lecture des *Lauriers*. Dans ce sens, nous nuancerons l'argumentation de Dorrit Cohn, qui fait du monologue intérieur, qu'elle rebaptise « monologue autonome », une transcription de la vie intérieure sans intervention sélective de la conscience et qui se décline nécessairement au présent, dans une immédiateté idéale.

Un exemple suffit à remettre en cause le caractère immédiat des pensées de Prince. Au centre du récit (ch. V), le héros revient sur son aventure avec Léa et adopte le regard extérieur d'un écrivain devant sa matière première. La reconstruction de leur relation suit deux pistes qui sont celles d'un carnet intime ébauché – « memento de trois semaines [...] les trois premières semaines de [leur] liaison » [L, 71], et de leur correspondance archivée, avec les lettres de Léa et les brouillons de celles de Prince. Ce dernier cherche manifestement à interposer entre Léa et lui la distance critique qui lui manque, et choisit l'écriture comme moyen de disséquer son aventure. Une telle résolution répond à l'exhortation des premières lignes du chapitre :

Il faut pourtant que je sache ce que je ferai ce soir ; je ne puis laisser tout au hasard [L, 69].

Daniel Prince envisage de rédiger le brouillon de sa déclaration du soir – « je vais faire un petit plan écrit de ce que je dois lui dire ; cela sert au moins à déterminer les idées » [L, 70] –, procédé que le narrateur avait déjà utilisé dans sa relation à Léa et dont il retrouve la trace dans ses archives :

Mardi premier mars, onze heures du soir.
C'est mon projet de discours ; je m'étais promené très loin ; et ici, seul, j'avais voulu fixer ce que le lendemain, quand elle me recevrait, je lui dirais [L, 76].

Écrire à l'avance ce qu'il dira rejoint le projet du *memento*, qui consigne, jour après jour, ses relations avec la jeune femme. Dans les deux cas, l'objectif est bien de garder la maîtrise,

¹⁹*Ibid.*, p. 237.

par une double conscience toujours en action, de l'évolution de la relation. Si, dans un cas comme dans l'autre, la mise à distance par l'écriture ne fonctionne pas, puisque le héros abandonne ses projets, l'intention est suffisante pour tempérer le caractère spontané des pensées de Prince.

En dehors des velléités littéraires du héros, *Les Lauriers* recèlent également un grand nombre de formules qui attestent la posture intellectuelle de la double conscience que le jeune homme adopte, agissant et se voyant agir, pensant et analysant ses pensées. Ainsi, dès son entrée au Café Oriental, où il se dirige vers sa table de prédilection, Daniel Prince juge son attitude conformiste qui le fait toujours s'asseoir au même endroit et conclut qu'« on peut avoir une place habituelle » et que « Léa n'aurait pas de quoi se moquer » [L, 47]²¹. Ce genre de réflexion confirme l'activité permanente de l'esprit critique du jeune homme, qui filtre les pensées, les gestes ou les attitudes qui émanent de son être inconscient. Dujardin ajoute ainsi à la présence corrective de l'écrivain, qui organise les pensées pour répondre à une ambition esthétique, celle de son héros, qui sélectionne chaque événement et le passe au crible de l'intelligence. L'auteur rappelle d'ailleurs ce fait dans son essai de mise au point sur le monologue intérieur :

Les choses ne sont données dans le monologue intérieur qu'en tant qu'elles sont pensées par le personnage, et telles qu'elles sont pensées par lui, sans aucune préoccupation de ce qu'elles peuvent être objectivement [...]. Le personnage des *Lauriers sont coupés* expose, non pas ce qui se passe autour de lui, mais ce qu'il voit se passer ; non pas les gestes qu'il accomplit, mais ceux qu'il a conscience d'accomplir ; les paroles, non pas qui lui sont dites, mais qu'il entend²².

Le rétablissement de l'intention de l'auteur, grâce aux écrits théoriques de Dujardin et à une brève incursion dans le texte même des *Lauriers*, nous a ainsi permis de nous rendre compte de la portée concertée et lucide d'un texte que l'on a eu trop tendance à précipiter dans les expériences surréalistes d'exploration de l'inconscient. Certes, *Les Lauriers* s'intéressent à la naissance de la pensée, mais l'effort littéraire n'en reste pas moins circonscrit à l'idéal symboliste d'un roman critique, et même autocritique, ce que confirment la fonction revendiquée de l'écrivain comme instance de contrôle de l'écriture, et celle du héros comme présence censurant et sélectionnant les pensées qui l'agitent.

²⁰*Ibid.*, p. 237.

²¹Dans ce même café, espace autoréfléchissant par excellence, puisque sont décrites de manière insistante les glaces étincelantes qui renvoient l'image de Daniel Prince, le héros est donc poussé à l'autoanalyse et ne cesse d'étudier son comportement. Ainsi, relevons encore ces formules : « suis-je bête ! » ou encore « bah ! je ne vais pas, en le prenant, me rendre ridicule », « C'est insensé, ridicule, grotesque ! les laisser partir », *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., pp. 49 et 51.

²²Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., pp. 220-221.

Au-delà du monologue intérieur

Ironie et auto-ironie

L'exemple de la « récupération » psychologique des *Lauriers* confirme pourtant l'opinion solidement établie d'une littérature fin-de-siècle souffrant du syndrome du laboratoire et incapable d'assurer seule son existence littéraire. Plus que toute autre tentative, ce texte corrobore ce jugement et fait figure de récit valétudinaire, voué au dépérissement sans le secours du roman joycien ou d'autres tentatives du vingtième siècle. La mise au jour de l'intention de l'auteur à propos de son roman a illustré les dangers d'une extrapolation psychologique à propos du monologue intérieur dans *Les Lauriers sont coupés*. Olivier de Magny, quant à lui, met en évidence les conséquences plus fâcheuses de la récupération psychologique des *Lauriers* car, bien que les romans de Proust ou Joyce contribuent à établir, *a posteriori*, la caution intellectuelle du livre de Dujardin en lui conférant un rôle de pionnier, ils occultent sa « fraîcheur »²³, négligeant entre autres la portée documentaire d'un récit qui se lit comme un traité des mœurs parisiennes de 1887, ou ne relevant pas l'aspect fondamentalement ironique d'un roman dont le héros maladroit est une sorte de Candide à l'envers, marchant vers l'Eldorado de la rue Stevens. Comme le personnage éponyme de Voltaire, Daniel Prince fonde son contentement sur une résignation programmée par une philosophie, mais qui s'oppose en tous points à l'optimisme leibnizien, puisqu'il s'agit du pessimisme idéaliste de Schopenhauer qui ravage la jeunesse fin-de-siècle. L'ironie est ici orientée contre les vellétés intellectuelles du héros, qui joint sa voix intérieure à celle, collective, de la jeunesse petite-bourgeoise qu'il représente, et à ses questionnements existentiels. Car Daniel Prince peut être considéré comme le représentant du dandy fin-de-siècle : étudiant sans nécessité de subvenir à ses besoins, soigneux de sa personne jusqu'à la manie, oisif, habitant un appartement de garçon à Paris, esthète et, surtout, dilettante, incapable de persévérance, porteur d'une maladie de la volonté (« J'avais eu l'idée d'écrire dans un carnet, jour par jour, en résumé, la suite de mes relations [...] ; j'ai eu tort de ne pas persévérer ») [L, 71].

L'ironie se fait plus légère dès qu'elle s'attaque à la tradition, sous-jacente au récit, du *Bildungsroman*, dévoyant et trivialisant les étapes de l'apprentissage amoureux. Ce dernier passe par des scènes cocasses qui voient le jeune homme avaler la déclaration qu'il vient de raturer comme un potache maladroit, ou prendre mille précautions, en vue de sa nuit d'amour

²³Olivier de Magny, Introduction aux *Lauriers sont coupés*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1968, p. 25.

rêvée, pour aller uriner sans éveiller les soupçons de Léa. La distance ironique de l'auteur envers son héros s'inscrit donc comme l'une des marques de fabrique du récit de Dujardin, ironie qui révèle les aspirations contradictoires du personnage et fait des *Lauriers* le représentant d'une littérature fin-de-siècle cultivant le second degré.

Le roman de Dujardin propose également un second niveau d'ironie, qui le rapproche cette fois du roman autocritique du symbolisme, puisque le héros se raille constamment et pratique, d'un bout à l'autre du récit, une auto-ironie féroce qui vise essentiellement ses aspirations idéalistes. Daniel Prince perçoit le ridicule de sa situation d'amoureux platonique et ne peut s'empêcher de se l'avouer :

Léa veut que je reste cette nuit avec elle ; eh bien, je dois refuser, je lui donnerai la meilleure preuve de mon amour, en respectant mon amour ; en n'acceptant pas le don de son corps auquel elle se juge obligée [...], tout à l'heure, simplement, je lui dirai bonsoir... et elle croira que je suis un timide et un niais, ou, mieux, que je souffre de quelque accès de syphilis gagnée au cours de mon platonisme [L, 109].

Cette auto-ironie constante, qui fait de Daniel Prince un être divisé, renforce du même coup l'impression de distance entre le Moi et le monde qu'il voudrait pourtant s'assimiler et auquel il aimerait participer sur le mode de l'immédiateté.

L'ironie et l'auto-ironie ne peuvent cependant rendre compte à elles seules de la « fraîcheur » de l'écriture, même si elles y contribuent largement par l'effet de contraste qu'elles produisent au cœur d'un récit majoritairement poétique, jouant parfois de l'alternance des tons dans une même séquence de pensée :

[...] un ondolement, une rumeur, un lever de cieux...et vous, à jamais l'unique, la primitive aimée, Antonia...tout scintille...vous riez-vous ? Les becs de gaz s'alignant infiniment...oh !...la nuit...froide et glacée, la nuit...Ah !!! mille épouvantements !!! quoi ?... on me pousse, on m'arrache, on me tue...Rien...un rien...la chambre...Léa....Sapristi...m'étais-je endormi ?...[...] Ne suis-je pas bien ridicule ? [L, 92-93].

Ce court instant où le sommeil a raison de la vigilance de Prince fait basculer les pensées du héros de la plénitude poétique – au sens littéral du terme puisque les pensées rêvées multiplient les allusions au poème en prose de Dujardin *À la gloire d'Antonia*²⁴ – au sentiment du ridicule que lui inflige sa sieste alors qu'il est en compagnie de Léa.

D'autres dimensions du texte assurent à l'entreprise de Dujardin son caractère original, que la focalisation de la critique sur la dimension psychologique masque bien souvent.

²⁴Édouard Dujardin, *À la gloire d'Antonia*, La Vogue, janvier-avril 1886. À côté d'allusions explicites comme « ensemble, au contraire, ainsi dormir en l'oubli... tous deux, ensemble », *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 92, qui rappellent le passage du poème en prose *À la gloire d'Antonia* : « Nous sommes deux qui sont ensemble ; mon amie, nous sommes ensemble », in *Trois poèmes en prose mêlés de vers*, Paris, Messein, 1936, p. 30, nous pouvons relever une situation commune qui est celle de la jeune femme abandonnée au sommeil dans les bras de son amant et du rêve de ce dernier.

L'auto-ironie mise à part, la lecture psychologique des *Lauriers* ne dit rien non plus de l'immersion du récit dans son époque et de ses rapports aux idées et aux courants littéraires en vogue à la fin du siècle. C'est ce dernier point qu'éclaire Julia Przybòs, en replaçant le récit de Dujardin dans son contexte d'origine et en examinant les liens formels et thématiques entretenus avec les modèles romanesques de l'époque. Si, pour elle, le contexte littéraire est largement dominé par le réalisme, le roman décadent s'établit de son côté en doxa antiréaliste, thèse plus inédite qui renverse le statut subversif du roman décadent et qui présente *Les Lauriers* comme une œuvre combattant l'un ou l'autre modèle, tout en profilant une alternative au récit romanesque. Refus du réalisme donc pour les *Lauriers*, mais également de sa contestation décadente, comme en témoignent les successives purges que l'auteur opère dans son texte initial. Dujardin s'est manifestement très vite rendu compte de l'incompatibilité de la langue artificielle de la décadence avec son projet poétique d'expression de la vie intérieure, et il a imposé à son texte un premier filtre dès sa publication en librairie en 1888²⁵. Il a confirmé ce parti pris d'épuration dans un commentaire tardif de son œuvre, en accusant le langage décadent d'avoir été « le plus intolérable jargon ! » utilisé pourtant par lui de 1885 à 1888²⁶. Le souci de Dujardin de se démarquer de la production décadente montre qu'il s'est rendu compte de l'impuissance de l'antiroman huysmansien à assurer la postérité naturaliste et qu'il faut désormais explorer une autre voie.

La mise en évidence de ce double décalage des *Lauriers* par rapport aux codes dominants de la narration en 1887 s'effectue, chez Julia Przybòs, autour du concept de « chronotope », dont l'utilisation dans le roman de Dujardin révèle le lien inédit, c'est-à-dire ouvertement antiréaliste et plus implicitement antidécadent, qui s'instaure entre l'espace et le temps. Les lieux où Daniel Prince promène son oisiveté se trouvent émiettés, broyés, effacés et digérés par un temps qui remplace toute autre forme de référence, notamment spatiale. Et quand l'espace « surgit çà et là dans le récit, insiste Julia Przybòs, il est présenté en termes temporels »²⁷, comme le vérifie l'extrait suivant :

²⁵Suivront ensuite d'autres « purges » : 1897 à l'occasion de l'édition des *Lauriers* par le Mercure de France puis, la dernière, en 1925, qui élimine presque totalement les exagérations du langage décadent.

²⁶Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 55.

²⁷Julia Przybòs, « Décadence et modernisme : *Les Lauriers* sont coupés d'Édouard Dujardin », op. cit., p. 138. Il nous semble important de relever que Dorrit Cohn, contrairement à Julia Przybòs, signale la présence dans *Les Lauriers* de descriptions statiques du décor et en fait une analyse stylistique. Pour elle, c'est avant tout la phrase nominale qui permet de décrire une perception « brute » du décor, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 266.

[...] Je vais monter l'avenue de l'Opéra ; je dînerai au café du coin de l'avenue et de la rue des Petits-Champs ; j'aurai le temps d'arriver chez moi avant neuf heures. Le bureau de poste. Je devrais bien écrire à ma famille ; je suis en retard ; j'écirai demain [L, 45].

Les différents lieux du Paris de Daniel Prince ne sont donc mentionnés que dans la mesure où ils s'inscrivent dans la temporalité psychique du marcheur. Ainsi, le retour à la chambre, qui doit se faire avant neuf heures, détermine le parcours que suivra le personnage au sortir du café. De même, on peut penser que, si la voix narratoriale relève la présence du bureau de poste (parmi les autres édifices qu'elle rencontre), c'est avant tout parce que celui-ci s'inscrit dans le programme du héros, en lui rappelant l'une des échéances de sa vie d'étudiant qui est d'écrire à sa famille pour obtenir de quoi vivre. Les lieux n'affleurent à la conscience du jeune homme que dès l'instant où ils s'accordent au cheminement intérieur des pensées, et ce mouvement psychique permanent, souligné par la marche dans la ville, favorise le principe de la « description ambulatoire » telle que Jacques Dubois l'a nommée dans son ouvrage sur les romanciers de l'instantané²⁸. Ce type de perception en mouvement est poussé à son paroxysme dans certains passages du récit, qui révèlent une conscience transformée en chronomètre et réalisant un quadrillage serré de Paris pour mieux en englober les rues et les boulevards :

Bientôt je serai à la maison ; dans...d'ici l'Opéra, cinq minutes ; la rue Auber, cinq minutes ; autant, le boulevard Haussmann ; encore cinq minutes cela fait dix, quinze, vingt minutes [L, 53].

Mais cet exemple est extrême et, le plus souvent, la promenade dans Paris se moque du temps gagné et devient l'instrument révélateur d'une temporalité psychique qui se développe au fur et à mesure de la marche et qui transforme la représentation de l'espace :

Le boulevard ; je vais traverser cet espace, aller là ; parmi ces gens je vais être ; alors je vais être là-bas, moi le même, le même encore, là et non plus ici, et moi toujours ; en haut et en avant [...], [L, 83].

Tous les termes relatifs aux lieux sont assortis d'un verbe de mouvement exprimant la projection de soi, et tournent autour de l'expression ambiguë, à la fois cinétique et statique du « je vais être ». Le texte superpose alors le déplacement physique du héros à sa progression psychique, en donnant la priorité au mouvement intérieur. Les marques textuelles du déplacement ne sont plus l'*ici* et le *là-bas* géographiques, mais l'*ici* et maintenant psychique de la voix narrative, dont le facteur d'évolution n'est pas spatial mais temporel. Dans cette perspective, le mouvement physique que tend à représenter cette courte séquence est obli-

²⁸Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané*, op. cit., p. 135.

dès lors que le héros se rend compte qu'il demeurera le même ailleurs. L'*ici* et le *là-bas* se confondent, vagues et non-exprimés. Seule importe la temporalité psychique du penseur.

La temporalité créatrice des *Lauriers* s'élève contre la durée purement structurelle du roman réaliste, mais s'oppose surtout à une autre organisation du lien espace/temps que l'on retrouve par exemple chez Huysmans et qui privilégie l'espace. Ce sont les tableaux immobiles d'*À Rebours*, dont la lente succession amortit les transitions chronologiques et donne l'impression d'une suspension de l'existence, que la poétique des *Lauriers* de « l'instant pris à la gorge »²⁹ nie. En effet, loin de dissimuler le manque d'homogénéité de la pensée, *Les Lauriers* ne cessent d'en accentuer les écarts et les soubresauts, ce qui compromet une vision lisse et stable du décor, puisque celui-ci est consubstantiellement lié à la conscience.

L'analyse comparée des chronotopes des *Lauriers* avec ceux des romans réalistes et décadents offre un premier exemple du changement de point de vue critique, qui entend désormais singulariser la tentative de Dujardin au sein même de son contexte littéraire d'émergence. Cette analyse nuance l'idée d'une source unique à la modernité du récit, qui serait l'intuition du flux de conscience et son expression à travers le monologue intérieur, en lui adjoignant d'autres moyens susceptibles de consolider sa place dans une pré-avant-garde. Les signes de l'originalité du roman de Dujardin nous paraissent d'autant mieux mis en valeur que le champ de la comparaison s'est limité à celui de la production fin-de-siècle.

Nous aimerions toutefois prolonger cette réflexion en montrant que si l'écriture décalée des *Lauriers* l'est assurément en réaction aux romans réalistes et décadents, elle l'est également par rapport à l'ambition d'un symbolisme poétique du « roman de l'être », dont la structure close et maîtrisée, arithmétique, exprimerait le rapport idéal du Moi au monde et dévoilerait la quintessence de l'individu.

Dans son projet de dédicace à Teodor de Wyzewa, Dujardin affirme son intention de libérer le roman de l'analyse en présentant son œuvre comme :

Un roman de vie ordinaire, [...] où serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse, un roman de synthèse voulant être directement vécu³⁰.

Cet horizon admis pour *Les Lauriers sont coupés*, le choix de l'auteur d'un héros vivant sur le mode de l'hyperconscience peut surprendre, mais s'éclaire dès lors que l'on comprend que la dynamique du roman est, comme dans le cas des autres romans de la vie intérieure du

²⁹Expression de Mallarmé à propos de Dujardin, dont ce dernier témoigne dans son essai sur *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 199.

symbolisme, fondamentalement autocritique. La démonstration esthétique de Dujardin, qui veut libérer le roman de son carcan intellectualiste, s'appuie justement sur la mise en scène de l'échec de Daniel Prince à une participation immédiate au monde. Nous avons déjà avancé l'hypothèse, qu'il s'agit de soumettre à l'analyse du roman, que ce que Daniel Prince ne parvient pas à faire, l'écriture s'en approche, proposant un style inédit qui emprunte ses caractéristiques aux deux formes d'art dont Schopenhauer montre qu'elles contiennent la plus grande possibilité d'exprimer « la tendance sourde, inconsciente, nécessaire [...] de la matière »³¹ : la musique et la tragédie, toutes deux représentées à leur plus haut degré de perfection, selon Dujardin, par Wagner et Racine.

Ch. II. 2 : Le programme esthétique du roman de la vie intérieure

À sa parution en 1887, personne ou presque ne semble s'apercevoir de l'ambitieux programme de synthèse que poursuit l'œuvre de Dujardin. La reconnaissance est moindre, circonscrite à un petit cercle d'initiés qui voient dans ce bref récit une pure curiosité littéraire (« C'est curieux, c'est curieux... » répétait Huysmans, et Dujardin ajoute en 1931 : « sans rien préciser d'ailleurs »³²), ou une réussite narrative (« un mode de notation virevoltant et cursif » pour Mallarmé ; une « musique étonnante de points-et-virgules » pour George Moore³³). Personne, hormis Ajalbert dans sa déclaration de 1892 à Jules Huret, ne songe à rétablir *Les Lauriers* dans les tentatives romanesques issues du symbolisme³⁴. L'indifférence attaque jusqu'à la foi de Dujardin qui, tout en avouant à Valéry Larbaud avoir cru aux *Lauriers* comme à une « chose considérable » au moment de sa rédaction, s'est peu à peu détourné de cette œuvre mal reçue, n'en voyant « plus que les insuffisances »³⁵. Au moment de revenir sur son œuvre de jeunesse, Édouard Dujardin analyse cet échec en avançant, à propos des *Lauriers* l'image d'un enfant « né avant terme », ce qui signifie que sa physionomie reste encore incertaine et expliquerait l'impossibilité de le situer dans un courant. Si cette indétermination sera, de fait, annulée par les commentaires rétrospectifs de l'auteur qui précisent les intentions de l'écriture, une analyse rapide de la situation littéraire de 1887 permet de constater que l'écriture des *Lauriers* répondait pourtant bien à un idéal en

³⁰Projet de dédicace à Teodor de Wyzewa, cité dans Carmen Licari, Introduction à *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 48.

³¹Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 327.

³²Cité par Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 199.

³³*Ibid.*, pp. 198 et 200.

³⁴Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 277.

³⁵Édouard Dujardin, lettre à Valéry Larbaud, 17 août 1923, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 128.

circulation dans les revues symbolistes. Une année avant sa parution, la *Revue wagnérienne* et Teodor de Wyzewa lancent un appel qui creuse la place où viendra se loger le récit de Dujardin :

Aurons-nous le roman recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus [...]. Le romancier dressera une seule âme qu'il animera pleinement ; par elle, seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions : le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et dont il vivra la vie qu'il voudra construire. Il pourra ainsi, durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées [...]. On aura la génération même, continue, des états mentaux³⁶.

Répondre à ce programme, qui fait de l'âme le centre de perception du monde extérieur, exige la participation de Dujardin à l'idéalisme symboliste dont il fait, comme Remy de Gourmont, l'une des marques de reconnaissance de la génération de 1885 et qu'il traduit, en art, par la prédominance de la vision subjective.

Le subjectivisme

Agencer l'œuvre autour du point de vue du sujet de l'écriture est même, pour Dujardin, le premier élément qui fonde son esthétique, comme il le rappelle à Vittorio Pica dans sa lettre d'avril 1888 :

Subjectivisme – [...] le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde ; et toute action est dans l'âme du personnage, tout paysage, suivant l'état d'âme³⁷.

Le « Moi » souverain est le siège de toutes les connaissances, rationnelles ou sensibles, et Jean-Pierre Bertrand met à son compte l'onomastique des *Lauriers*, qui installe au centre de la vision un héros omnipotent du nom de « Prince ». Nous pourrions prolonger cette observation en signalant que le prénom « Daniel » renforce la situation de souveraineté du personnage. « Daniel » évoque à la fois la puissance de maîtrise des événements extérieurs, symbolisée par sa victoire sur les lions et, étymologiquement, le « jugement de Dieu ». Daniel Prince, doublement souverain dans son récit, porte à lui seul la vision des *Lauriers*, comme l'atteste la prise de possession du monde par le « je » dès les premières lignes, un « je » qui soumet l'univers à sa puissance d'évocation. Jean-Pierre Bertrand utilise encore à ce propos la belle formule d'« épiphanie »³⁸ du lieu et du temps, orchestrés par le sujet pensant. Il nous

³⁶« Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885-1886 », *La Revue wagnérienne*, op. cit., pp. 169-170.

³⁷Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 126. Dujardin propose ici une variante de la formule d'Amiel que toute la génération symboliste reprend et cultive : « Un paysage quelconque est un état de l'âme ».

³⁸Jean-Pierre Bertrand, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 20.

renvoie à *l'incipit*, et plus précisément à la formule même de l'épiphanie, le « voici que », qui suit immédiatement l'apparition de l'instance narrative :

Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et, autour de moi, la vie ; l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, un soir clair de soleil couchant, les monotones bruits, les maisons blanches, les feuillages d'ombres [...] [L, 39].

La tentative des *Lauriers* paraît cependant moins élaborée que celle de *Sixtine* ou, nous le verrons plus tard, des *Cahiers d'André Walter*, dont le but est d'examiner les possibilités créatrices d'un « je » détaché du monde (le Moi peut-il se passer d'interactions avec le monde pour créer une œuvre d'art ?), et le récit de Dujardin se limite à la transposition littéraire des relations qu'entretient le Moi au monde. Toujours dans sa lettre au journaliste Pica, l'écrivain insiste sur la notion capitale de « transposition » en la définissant comme « l'expression du phénomène par des moyens d'ordre abstrait ou symbolique ». Or, ces moyens, Dujardin entend les trouver dans la littérature, seul art en dehors de la musique qui, selon lui, travaille dans le sens de l'abstraction puisque « un mot, écrit-il, ne représente pas un objet, il représente une généralisation »³⁹. Quels sont donc concrètement les moyens dont la littérature doit user pour parvenir à l'expression la plus exacte du phénomène ? Si le passage de « l'ordre réel » à « l'ordre artistique »⁴⁰ s'effectue bien dans et par le langage, il requiert cependant des auxiliaires extérieurs tels que la peinture ou la musique, qui doivent permettre d'« arriver par [...] la phrase ou le trait ou la mélodie au schéma ! », c'est-à-dire à une vision générale du phénomène⁴¹.

La référence poétique

À côté du caractère musical ou de l'aspect crayonné de l'écriture, la transposition des phénomènes, et *a fortiori* des phénomènes psychiques comme les pensées naissantes, favorise l'évolution de la prose vers le lyrisme poétique, ceci d'autant plus que, comme le rappelle Dujardin, le symbolisme tend à imposer la pensée en tant qu'objet de la poésie. Après la phrase musicale et le trait, l'auteur des *Lauriers* reconnaît donc dans le processus de poétisation du récit le troisième procédé mis au service de la « transposition littéraire ». Il le désigne comme la conséquence logique du subjectivisme :

³⁹*La Revue wagnérienne*, 15 août 1887, *op.cit.*, p. 157.

⁴⁰Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 126.

⁴¹*Ibid.*, p. 127.

[...] les critiques n'ont pas semblé se rendre compte que la conception qu'ils exposaient du monologue intérieur était à peu près celle même que l'on fait aujourd'hui de la poésie. [...] Quant à moi, je salue dans le monologue intérieur une des manifestations de cette entrée fulgurante de la poésie dans le roman, qui est la marque de l'époque⁴².

Dujardin poursuit sa réflexion sur l'hybridation de son texte en inscrivant cette particularité dans la continuation de la recherche de l'union par les romantiques du comique et du tragique :

Le roman qui voudra dire la vie d'âme sera balancé incessamment entre l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire. L'acquis du romantisme fut l'union du comique et du tragique ; nous revendiquons – et non point par une juxtaposition de chapitres variés mis dans un paragraphe et même dans une phrase la montée et la retombée de l'âme⁴³.

Relevons dans la formule le « nous revendiquons », qui fait exister autour des *Lauriers*, et malgré les réticences individuelles des symbolistes, une communauté de pensée et un choix positif de programme pour le roman de la vie intérieure.

L'infiltration poétique, que Dujardin légitime par le sujet même de l'œuvre, le roman des pensées, est si forte dans les *Lauriers* qu'elle en arrive à remettre en question l'appartenance du texte au genre romanesque. Le récit de Dujardin, bref, condensé, homogène et faisant une large place à la poésie peut être reçu du public comme un poème en prose⁴⁴. Cependant, malgré l'embarras dans lequel la lecture des *Lauriers* peut plonger son lecteur, qui se trouve en face d'un cas-limite de roman, Dujardin reste catégorique et réitère son intention de faire des *Lauriers* un « roman »⁴⁵, ce qui ne manque pas de le placer dans une situation inconfortable. Entre la revendication générique et l'utilisation, à l'échelle de l'œuvre, de procédés proches de la poésie lyrique, l'écrivain doit trouver le moyen de justifier l'un et l'autre au sein de son texte. Son argumentation postule une possible fusion des modes de langage, tout en gardant la structure narrative et les objectifs propres au roman. L'auteur des *Lauriers* l'exprime dans une lettre de 1886 adressée à ses parents, en admettant au sujet de son ouvrage en chantier les critères minimaux du roman réaliste que sont la présence d'un « récit » et la technique « d'analyse »⁴⁶ exacte et détaillée du milieu et des sensations. Toutefois, il tempère dans le même paragraphe chacun de ces points, en vue d'associer au roman le lyrisme consubstantiel à la vision intime d'un jeune homme amoureux :

⁴²*Ibid.*, p. 224.

⁴³*Ibid.*, p. 126.

⁴⁴Au moment où paraissent *Les Lauriers*, Dujardin a déjà composé un poème en prose, *À la gloire d'Antonia*, publié dans *La Vogue* de 1886 et des récits, qu'il a réunis sous le titre *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886 ; Roma, éd. établie et présentées par Frderica d'Arcenzo, Il Calamo, 2001.

⁴⁵Voir à ce sujet, *supra*, partie I, ch. I, *La question du roman*, pp. 25 et *sqq.*

⁴⁶Édouard Dujardin, Lettre à ses parents du 13 juin 1886, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 125.

C'est tout simplement, écrit Dujardin, le récit de six heures de la vie d'un jeune homme qui est amoureux d'une demoiselle, – six heures, pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive ; [...]. Tout cela est l'analyse des idées ; – la *vie* la plus *banale* possible *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible⁴⁷.

Le récit, qui ne peut se nourrir d'aucune aventure objective puisque *rien* ne se passe, renvoie l'analyse à celle des « idées », et le rendu du milieu exact à une exploration intensive – « le plus complètement et le plus originalement possible »⁴⁸ –, du petit bout de décor que le roman admet. Tout en restant « roman », le texte de Dujardin nécessite donc l'intervention d'un mode de langage poétique, plus original, plus expressif, mieux adapté au développement des pensées personnelles du héros et pouvant nourrir un récit où l'intrigue est réduite à rien.

Dorrit Cohn formule un dernier argument, inexploité par Dujardin mais indubitablement sous-jacent à son commentaire sur son récit, en avançant le statut du personnage comme signe d'appartenance des *Lauriers* au roman, en dépit de l'utilisation d'une technique d'expression très proche du vers libre et parfois se confondant avec lui. Le nom du héros et sa fiche signalétique en font un personnage séparé de l'auteur, ayant un passé, un présent, une situation sociale et un physique déterminé, ce qui impose la lecture des *Lauriers* comme celle d'une fiction à part entière, l'éloignant ainsi du poème lyrique dont on attribue généralement le « je » anonyme « à la personne dont la page du titre porte le nom »⁴⁹. L'argumentation de Dorrit Cohn possède, une fois n'est pas coutume, des faiblesses trop évidentes pour ne pas s'attirer une cohorte de détracteurs, dont elle signale par ailleurs les différentes thèses. Toutefois, sa démonstration a le mérite de mettre en évidence un avant-texte des *Lauriers* qui illustre la parenté des procédés de création entre Dujardin et les romanciers-observateurs du naturalisme, ce qui tempère le mépris généralement attribué aux écrivains du symbolisme pour Zola et ses épigones.

L'œuvre de Dujardin est bien un roman, même si son objectif se confond avec le mouvement lyrique de la quête intérieure, et la découverte de l'être intime est liée désormais à la découverte des possibilités de l'écriture.

Si le « caractère poésie », prégnant dans *Les Lauriers*, ne remet pas en cause son inscription dans le genre du roman, la proposition inverse – le statut de roman ne remet pas en cause le « caractère poésie » des *Lauriers* – est aussi valable, puisque l'intrigue s'efface devant l'évocation des sensations. Résulte de cette souplesse nouvelle la combinaison possible du poème et du roman, mais aussi, dans le prolongement de la logique

⁴⁷*Ibidem*.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 296.

d'interpénétration des genres, du roman et de la tragédie. Celle-ci constitue l'horizon du roman d'âmes projeté par Dujardin, qui doit harmoniser, autant que possible, sa composition à celle de la tragédie antique. Le romancier adhère en cela aux réflexions de Wagner dans sa *Lettre sur la Musique*, dans laquelle le dramaturge exprime sa désolation face à ce qu'est devenu l'art théâtral :

Je me mis à chercher, alors, ce qui caractérise cette dissolution si regrettée du grand art grec, et cet examen me retint plus longtemps. Je fus frappé d'abord d'un fait singulier : c'est la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet. Appelés à coopérer tous à un même résultat, les arts avaient fourni, par leur concours, le moyen tout-puissant de rendre intelligibles à un peuple assemblé les buts les plus élevés et les plus profonds de l'humanité ; mais, au lieu d'être l'instituteur et l'inspirateur de la vie publique, l'art n'était plus que l'agréable passe-temps de l'amateur [...]⁵⁰.

Dujardin reprend ces propos au moment de continuer son exposé à Vittorio Pica et affirme avec Wagner que « la forme dramatique aujourd'hui est déshonorée par le théâtre, et est à la fois la préoccupation des littérateurs »⁵¹. Dans ce contexte, l'auteur des *Lauriers* s'engage à rétablir le drame dans sa nature première, qui insiste sur la mise en valeur de l'idée plutôt que sur l'intrigue, et fait de ce genre un « mode où le personnage se présenterait de soi à l'intellection du lecteur »⁵². En somme, Dujardin réclame le retour du drame à son caractère subjectif et la suppression de sa manifestation scénique, pour ne laisser place qu'à l'exaltation des passions qui se logent et grandissent dans l'âme : « un drame non théâtral », « sans indications scéniques pour des *diseurs* de cour, sans décors » : « le drame d'âme »⁵³ dont Racine est le maître et que Dujardin prend pour modèle de son roman de la vie intérieure. On retrouve dans ses propos sur le théâtre l'influence directe de Mallarmé qui, à la demande de Dujardin, avait tenu la chronique théâtrale de *La Revue indépendante* de novembre 1886 à juillet 1887. De manière plus générale, c'est ici la conception mallarméenne d'un théâtre mental, débarrassé de tout artifice inutile pour laisser place aux mots, qui nourrit la pensée esthétique de romanciers comme Gourmont, Schwob ou Gide. Schwob imagine un roman dont l'agencement rigoureux rappelle celui de la tragédie antique, tandis que Gide réclame, par l'intermédiaire d'André Walter, un « drame intime » [*CPAW*, 92] se déroulant dans le champ clos des pensées du personnage. Gourmont est plus explicite encore. Dans son roman *Le Désarroi*, il loue, par l'intermédiaire de son héros-esthète, une forme de théâtre qui peut rappeler les expériences faites du roman cérébral. « Pièce muette, où le seul bruit était le jeu

⁵⁰Richard Wagner, *Lettre sur la Musique*, citée dans Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 158.

⁵¹Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 127.

⁵²*Ibidem*.

⁵³*Ibidem*.

d'un lointain orchestre, et ce cri final poussé dans une trompette par la voix confuse des consciences malades », cette forme d'art est, aux dires de Salève, un « panorama animé » dans lequel « la parole est désormais faite pour être lue, – c'est-à-dire pour être tue [...] »⁵⁴.

Le « modèle » de l'œuvre – concept important pour Dujardin, qui insistait auprès de Pica sur « la nécessité des modèles en littérature comme aux peintures [...] »⁵⁵ – est dès lors trouvé. Le roman d'âmes, s'inspirant des méditations mallarméennes sur le théâtre idéal et de l'expérience wagnérienne, accomplira, dans la sobriété du décor, la synthèse entre le drame, la musique, la prose et le lyrisme. Les éditoriaux de la *Revue wagnérienne* ou les réflexions post-joyciennes sur le monologue intérieur ne feront rien de plus, désormais, que de compléter, d'illustrer et de conceptualiser ce programme, jeté dès les années 1887-1888, et qui vise à établir une poétique du roman de la vie intérieure à travers une écriture subjective, empruntant sa technique à la peinture ou à la musique et sa composition au drame. C'est dans le détail de ce programme qu'il nous faut maintenant pénétrer, avant de voir comment Dujardin a tenté sa réalisation dans son roman le plus connu.

La référence théâtrale

L'hommage à Racine, qui ouvre *Les Lauriers*, n'a pas manqué d'interroger les lecteurs. En effet, les monologues de *Phèdre* ou de *Bérénice* se développent selon une rhétorique classique visant la persuasion, et les pensées intérieures des héroïnes s'érigent en un discours organisé qui se situe, en apparence, aux antipodes de la pensée pré-logique bouillonnant dans l'esprit de Daniel Prince. De plus, la présence d'auditeurs, dans le cas de la tragédie, semble achever la séparation entre le monologue théâtral et le monologue intérieur, ceci d'autant plus que la représentation scénique impose la récitation à haute voix de ce qui doit rester silencieux dans le roman⁵⁶.

Malgré ces différences importantes, plusieurs points de tangence justifient le rapprochement voulu par Dujardin. Dans une perspective purement formelle, le monologue théâtral accompagne celui du roman par une même recherche de l'immédiateté et de l'expressivité de la parole et, par conséquent, de l'épuration des éléments narratifs de l'écriture. En premier lieu intervient la suppression de toute intervention auctoriale ou narrative traditionnelle :

⁵⁴Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, op. cit., pp. 44-45.

⁵⁵Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 126.

⁵⁶Sur ce point, voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., pp. 289-300.

Le premier objet du monologue intérieur est, en demeurant dans les conditions et le cadre du roman, de supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente, de l'auteur et de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel⁵⁷.

Le refus symboliste de toute ingérence narrative, quoique pure apparence, ainsi qu'en témoigne le souci du romancier de donner « l'impression tout venant » et non le tout venant des pensées, permet l'épanouissement dans le texte de ce que Dujardin nomme rétrospectivement « le cri du subconscient » :

Si tant de poètes ont été attirés par la forme dramatique, ce n'est pas parce que celle-ci leur donne la joie un peu grossière (et généralement cher payée) de réaliser leurs conceptions en chair et en os dans une atmosphère de carton peint, mais parce qu'elle leur permet précisément de laisser parler les voix profondes qu'ils entendent dans leurs cœurs. Tel est, en effet, au théâtre, l'intérêt, non pas seulement des quelques monologues qu'on y rencontre et qui sont en somme assez rares, mais des parties de dialogue dans lesquelles le personnage parle comme s'il se parlait à lui-même, soit dans une réplique qui a l'air de s'adresser et qui en fait ne s'adresse pas à l'interlocuteur, soit dans une phrase, où monte comme une bouffée le cri du subconscient et qui ne sont autre chose que des bouts de monologues dissimulés par qui s'exprime l'âme du personnage [...] – avec cette bienheureuse circonstance que l'auteur n'est jamais là pour l'interrompre de ses commentaires⁵⁸.

Cette nouvelle forme de réalisme dramatique entend remplacer l'enchaînement des actions par la transposition du point de friction entre les nœuds intérieurs de l'âme et la vie extérieure, « moment » essentiel, « crise » ou « seconde de vie intense où nous revivons virtuellement et actuellement l'univers »⁵⁹. Dans cette perspective, l'impression de réalité créée par une poétique non-mimétique est déplacée sur le lecteur, ou le spectateur, qui doit ressentir réellement les émotions que les mots transposent, retrouvant l'une des caractéristiques du drame antique dans lequel :

Le spectacle que cherchait l'artiste n'était pas sur la scène, mais dans la salle. Il se préoccupait moins de l'émotion éprouvée par l'acteur que de ce que sa représentation soulevait dans le spectateur⁶⁰.

Les Lauriers, à l'instar du drame antique, ne présentent à proprement parler aucun spectacle (« six heures, pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive »⁶¹), mais s'exhibent comme l'amplificateur de la rencontre d'une âme et du monde, renvoyant le lecteur à l'examen de la sienne dans le silence de la lecture. N'est-ce pas là le sens même de l'injonction de Dujardin lorsque, relevant l'un des souhaits de Mallarmé, il parle de son texte

⁵⁷Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 214.

⁵⁸*Ibid.*, pp. 213-214.

⁵⁹Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 11.

⁶⁰*Ibid.*, p. 12.

⁶¹Édouard Dujardin, Lettre à ses parents, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 125.

en écrivant qu'il s'agit d'un « drame [...] devant être joué, c'est-à-dire MENTALEMENT JOUÉ par le lecteur »⁶² ?

Nous avons vu que le parti pris d'un art à la fois dépouillé, comme l'était l'art classique⁶³, et qui, par son dépouillement même, possède la virtualité de recréer les émotions fondamentales de l'homme, est largement partagé par les romanciers du symbolisme. Remy de Gourmont imitera Dujardin en plaçant son roman *Le Désarroi* sous l'égide de Racine par le biais de l'épigraphe initiale⁶⁴.

Toutefois, le modèle dramatique trouve sa limite expressive en ce que son apparition reste soumise à une logique déclarative et s'inscrit dans un discours organisé rationnellement, pour que le spectateur puisse comprendre l'action⁶⁵. À l'opposé, Dujardin précise que le monologue intérieur est une « succession de phrases [...] qui ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé »⁶⁶. La différence d'intention est capitale et influence les modalités de la prise de parole dans les deux cas. Alors que les tragédies de Racine déroulent un discours qui apparaît comme le résultat d'une méditation intérieure, les séquences chaotiques des *Lauriers* poursuivent l'ambition de traquer et de restituer la pensée au moment de son éclosion. Dans le roman, le refus de la narration conventionnelle par la révocation de toute préoccupation logicienne et raisonneuse, souligne le parti pris symboliste d'associer l'échec narratif à celui de la connaissance intellectuelle. En effet, l'action de narrer (« *gnarus* » qui connaît⁶⁷) est portée par un personnage qui se retrouve doublement investi de la mission de juge, puisqu'il se nomme Daniel, ce qui, rappelons-le, signifie « jugement de

⁶²Fiche signalétique de Daniel Prince, folio n°1 du manuscrit des *Lauriers sont coupés*, édition critique et présentation de Carmen Licari, *op. cit.*, p. 50.

⁶³Carmen Licari relève combien le roman de Dujardin est respectueux des conventions du théâtre classique en contractant la durée, en limitant les lieux aussi bien qu'en dépouillant l'action de tout intérêt extérieur à l'intrigue principale. Elle va plus loin en superposant à la division en cinq actes les cinq chapitres clef du roman (II ; IV ; V ; VII ; IX) où, « dans le secret d'un espace clos [...] se déroule l'essentiel de «l'action» dont le complément se trame, un peu comme dans les coulisses, dans l'espace ouvert des rues qui servent de cadre aux chapitres restants », *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴Située sur la page de titre, l'épigraphe est la suivante : « Est-ce toi, chère Élise ? », que l'on trouve dans *Esther*, de Racine ; Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*

⁶⁵En dehors de cet argument, Dorrit Cohn objectera à Dujardin que ses développements sur le monologue intérieur ne tiennent pas compte qu'un « soliloque ou un aparté survenant, à l'occasion, dans une pièce de théâtre correspond plutôt à un monologue rapporté dans un roman à la troisième personne qu'à un monologue présenté comme un texte autonome ». Elle poursuit en précisant le raisonnement de Dujardin : « L'analogie théâtrale la plus proche du monologue autonome serait une pièce qui se réduirait à un unique soliloque, un « monodrame » », *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁶Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁷Nous avons déjà mentionné que le verbe narrer proviendrait probablement de « *gnarus* », qui signifie « qui connaît », remontant à la racine indoeuropéenne *⁹gnè-*, *⁹gnō*, « connaître », dont il serait un dérivé, voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, article « narrer ». Voir également à ce sujet, *supra*, note 130, p. 223.

Dieu », et que tout est perçu à travers sa conscience, empêchant un éventuel contrepoint à la vision qu'il nous donne, sinon dans l'ironie que le lecteur décèle, comme dans l'épisode où Daniel se fait juge de son ami Hénart :

Et lui qui va s'imaginer, qui s' imagine, qui peut s'imaginer qu'il aime ; qui ne s'aperçoit pas qu'il est sa propre dupe [L, 61].

Bien évidemment, cette petite mise au point fonctionne comme une mise en abyme de la situation du narrateur qui est sa propre dupe. Lui si habile à percer les travers des autres se montre le plus souvent impuissant à connaître les siens et guère plus capable de comprendre les êtres qui l'entourent⁶⁸. La conscience de Daniel Prince, prisonnière de son conditionnement intellectuel et engluée dans un platonisme que ses instincts démentent, le trompe sur ses propres désirs et l'incite à accepter un amour qui s'oppose aux réclamations de son corps et qui finit par tromper la vigilance du jeune philosophe. Ainsi, lorsque Léa repose contre lui, le jeune homme est la proie d'une montée de désir qui fait peu de cas de son platonisme pour laisser place à la jouissance physique, dont la manifestation réveille la jeune femme. Dujardin fait de ce petit épisode un chef-d'œuvre d'écriture cryptée, dans lequel Daniel Prince ne s'avoue pas ce qui est en jeu, soulignant combien la leçon idéaliste est assimilée chez lui. Pourtant, tous les *topoi* de l'amour assouvi sont réunis, jusqu'à l'endormissement du héros après la jouissance :

[...] en mon corps qu'elle effleure une chaleur croît [...] et je me grise de ses parfums ; ce parfum mêlé, subtil, intime, dont elle a parfumé son corps, et c'est lui, son corporel parfum, que je reconnais [...] sa féminité ; et le profond mystère de son sexe dans l'amour ; luxurieusement, oh ! démonialement, quand sous la maîtrise virile les puissances de la chair se délivrent dans le baiser, ainsi l'âcre et terrible et pâissante ivresse monte... Ah ! jouir de cette joie !... Elle remue la tête, se tourne un peu ; l'ai-je serrée trop fortement ?... Elle me parle, mi-dormante :
- Qu'avez-vous ? [L, 91-92].

Cette distorsion de son être profond, qui l'engage à ne pas prendre en compte ses instincts, se présente comme le signe d'un Moi fondamentalement aliéné dont la fin du siècle prend acte et que Dujardin met ici en scène.

Daniel Prince se voudrait triomphant ; il se découvre indécis, amoureux clandestin, encombré d'une conscience alourdie de principes incompatibles avec ses désirs. Sa conscience le trompe également sur les êtres qu'il côtoie, principalement sur Léa, dont l'angélisme est une construction mentale qu'il est forcé d'accepter sous peine de voir son système de pensée et l'organisation de son monde s'écrouler.

⁶⁸Il arrive que Daniel Prince porte un regard lucide sur sa situation, se raillant d'être aussi naïf, mais ces brefs instants de lucidité sont rapidement réprimés et passés sous le boisseau de son idéalisme.

En tant qu'instance de jugement, Daniel Prince se devine condamné à une vision subjective puisqu'il sent qu'une autre réalité existe en dehors du filtre de sa conscience. Cela implique que le récit qu'il fera sera forcément soumis à sa logique personnelle et émotionnelle. Le refus d'une narration conventionnelle, qui imposerait une distance entre le narrateur et l'objet narré, peut être interprété comme un aveu d'échec de l'appréhension du monde par l'intelligence. La dimension manifestement anti-narrative et antipositiviste des *Lauriers* ouvre les portes à d'autres modes d'exploration de la réalité.

Pourtant, si la pensée n'est pas domestiquée à travers une narration conventionnelle dans *Les Lauriers*, elle n'est pas pour autant, nous le savons, livrée à elle-même. Le double filtre de l'auteur et de la « conscience consciente »⁶⁹ du personnage, qui opère une sélection de ce qui nous est présenté, impose une logique à l'écriture, mais d'ordre émotionnel. Concrètement, l'émotion gouverne l'organisation du récit par la résurgence, à intervalles réguliers, de motifs obsessionnels qui signalent les nœuds profonds de la conscience. Sans entrer tout de suite dans la reconnaissance et l'interprétation de ces nœuds, retenons du projet théorique des *Lauriers* qu'il se construit autour de l'idée du « même », qui accomplit dans le texte ses boucles et ses retours, qui hante la pensée, part et revient, s'impose à l'esprit, comme le suggère le titre. *Les Lauriers sont coupés*, fragment de chanson populaire, inscrite en chacun et qui fonctionne pour chacun comme un signal d'appartenance à une tradition partagée, renforce l'idée d'une pensée commune, jaillissant du tréfonds de la conscience et, même, du tréfonds d'une mémoire collective que nourrit le folklore musical. Paul Bénichou a montré ce que la fortune de cette chanson dans la littérature du XIXe siècle devait à son atmosphère nostalgique qui, par l'intermédiaire des bergères qui chantent la fin de la saison des amours avec celle des lauriers, peut devenir « l'expression toute pure du regret »⁷⁰. Si une telle signification résonne inmanquablement dans les utilisations fin-de-siècle de ce refrain, notamment dans les variations en mode mineur de Debussy ou, chez Dujardin, avec l'échec des amours du héros, qui laisse passer la saison et se contente d'être le spectateur de la romance des autres, il semble pourtant que l'utilisation de ce refrain poursuit un autre objectif, en accord avec les questionnements de l'époque. Par l'intermédiaire de ce refrain, qui fait écho à une autre chanson de bergère mise en abyme dans le roman, Dujardin insiste sur le

⁶⁹Cette formule est celle qu'utilise Paul Valéry à propos de *La Jeune Parque* dans une de ses lettres, citée dans Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 292.

⁷⁰Paul Bénichou, dans *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, relève les occurrences de *Nous n'irons plus au bois* dans la littérature du XIXe siècle. La chanson apparaît notamment chez Nodier, *Thérèse Aubert* (1819), Nerval, *Voyage en Orient* dans un passage publié pour la première fois dans *L'Artiste* du 11 février 1844, *Sylvie* (1854) puis dans Banville, *Les Stalactites* (1846).

caractère ordinaire, et même familier des pensées de son personnage, détournant de fait l'attention de son récit sur la manière dont ces pensées communes naissent, s'enchaînent et s'emboîtent les unes aux autres. La ritournelle des *Lauriers sont coupés*⁷¹ et la chanson des dindons fonctionnent plus, à notre sens, comme une métaphore du fonctionnement de la pensée, entraînée dans des refrains entêtants qui ne finissent jamais, qui s'appellent et se font écho, que comme le culte romantique du paradis perdu de l'enfance. L'image de la ronde, qui illustre l'enchaînement des pensées, entérine l'idée que celles-ci n'ont ni commencement ni fin, ruban ininterrompu, ce qui expliquerait que l'on entre dans ce livre par un alexandrin tronqué. Mais *Les Lauriers son coupés*, hémistiche orpheline traduisant l'immédiateté d'une pensée qui ne se soucie pas de reproduire un ordre rationnel, est également un vers tronqué, qui appelle pourtant, insensiblement, le phrasé qui le complètera. La pensée spontanée dont le roman veut rendre l'impression n'en demeure pas moins à la recherche de son rythme naturel, ou de sa musique propre, ce qui attire l'attention sur le rôle fondamental de la musique dans l'esthétique du roman de la vie intérieure.

La référence musicale

Le monologue théâtral s'oppose à la logique émotionnelle qui doit présider au langage de la conscience. Or, celui-ci se donne comme « objet à la poésie ». De là à formuler que la poésie se définit en opposition à toute logique rationnelle, il n'y a qu'un pas, que Dujardin franchit en reliant les tentatives fin-de-siècle aux grandes aspirations lyriques du romantisme. La poésie s'en trouve « désintellectualisée »⁷². Jules de Gaultier apporte à cette époque la justification scientifique d'une poésie conçue comme retour à un langage premier, puisqu'il la définit comme le :

prolongement et l'extériorisation dans le milieu sonore de la vibration nerveuse identifiée avec la réalité même de l'émotion physiologique⁷³.

On reconnaît à nouveau, comme chez Gourmont, la volonté de tremper la poésie dans le courant de la vie du corps et des sensations. À l'opposé d'un art cherchant à imposer au lecteur son émotion au moyen de « toutes les ressources du discours, tant oratoires qu'imaginées », comme l'écrit Henri de Régnier à propos des tentatives classiques, romantiques

⁷¹Au sujet de la fortune de cette ritournelle dans les manifestations artistiques de la fin du siècle, voir Wieslaw Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., pp. 94-95. Malinowski rappelle entre autres que les variations sur les refrains populaires font les beaux jours de la musique d'inspiration symboliste, dont celle de Debussy, qui reprendra précisément la chanson qui donne son titre aux *Lauriers* pour une série de variations.

⁷²Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 257.

⁷³Jules de Gaultier, cité dans *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 225.

ou parnassiennes⁷⁴, la poésie fin-de-siècle se définit comme une expérience « biologique en vue de reconstituer, par des moyens nouveaux appropriés aux circonstances du nouveau langage, le pouvoir ancien »⁷⁵. Ce pouvoir ancien est bien entendu celui d'évocation, et la poésie, ramenée à sa fonction première, devient l'art capable d'exprimer la part intuitive de l'être, celle que Dujardin désigne par le concept schopenhauérien de « Volonté ». Son allié le plus puissant pour l'aider dans sa tâche expressive, et que le symbolisme a élu : c'est la musique. Personne parmi les symbolistes n'ignore les réflexions de Schopenhauer, qui montrent en quoi la musique est le prototype de l'art universel et autoréférentiel, indépendante de la vie phénoménale car sa nature est abstraite, mathématique, sans être pourtant détachée du courant des émotions. La musique exprime en effet, dans une immédiateté fulgurante, la Volonté ou le principe vital de chaque être. Pour Schopenhauer :

La musique qui va au-delà des Idées est complètement indépendante du monde phénoménal ; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas ; on ne peut en dire autant des autres arts. [...] Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes⁷⁶.

Les symbolistes entendent cette leçon et tous leurs efforts concourent à restituer à la poésie ce caractère musical qui augmenterait sa part d'expressivité. Rappelons que Mallarmé fait de la musique l'un des arguments centraux de son programme esthétique, que Gide œuvre à découvrir un équilibre si parfait entre les mots et leur portée musicale que le texte pourrait s'écrire en musique, audace que Dujardin tente dans *Les Lauriers* [L, 83]⁷⁷. Gide confie en effet à son ami Valéry :

Je rêverais une pièce – [...], qui ne semblerait qu'une portée musicale où l'initié lecteur grouperait les notes sensibles au gré de ses intimes émois – comme plutôt une lyre inutile, muette et toute animée, où le souffle circulerait, [...] excitant dans le rapport des cordes les harmonies absconses à s'échapper mélodieuses⁷⁸.

Valéry célèbrera, par l'intermédiaire de son héros cérébral, Monsieur Teste, le pouvoir évocateur de la musique :

Elle [la musique] me donne des *sensations abstraites*, des figures délicieuses de tout ce que j'aime, – du changement, du mouvement, du mélange, du flux, de la transformation...⁷⁹.

⁷⁴Henri de Régnier, *Figures et caractères*, op. cit., pp. 331-332.

⁷⁵Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 225.

⁷⁶Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 329.

⁷⁷On retrouve le procédé d'un texte lardé de portées musicales dans le roman de l'auteur suisse William Ritter, *Ægyptiacque*, Paris, Albert Savine, 1891, Neuchâtel, Nouvelle Revue Neuchâteloise, 2000.

⁷⁸André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de février 1891, op. cit., p. 53.

⁷⁹Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, in *Monsieur Teste*, op. cit., p. 28.

Expression du flux, du changement, de la transformation, la musique est bien, aux yeux des symbolistes, l'art susceptible de traduire :

l'idée de l'univers sans l'intermédiaire d'aucun concept et [qui] exprime le monde en tant que Volonté, c'est-à-dire dans sa réalité profonde, tandis que les autres arts l'expriment en tant que Représentation, c'est-à-dire dans son apparence⁸⁰.

Prolongeant cette pensée, Dujardin reconnaît que l'association de la musique et de la Volonté de vivre de Schopenhauer libère, par cette combinaison, le symbolisme du « servage de l'intellectualisme », point capital qui éclaire la poétique autocritique des *Lauriers*⁸¹.

Cependant, le lien étroit que rétablissent les symbolistes entre la musique et la poésie n'est pas seulement le résultat d'une quête philosophico-esthétique de la parole subjective, c'est-à-dire capable du plus haut degré possible d'expressivité, mais également du plaisir de redécouvrir une langue première, associée depuis Mallarmé à une mythologie traductrice des émotions de l'homme face aux phénomènes naturels et, en premier lieu, à cette alternance aussi mystérieuse que régulière du jour et de la nuit. Dans les deux cas, la musicalité du langage poétique renvoie moins à l'euphonie des mots qu'au rythme qui les relie, ce que Mallarmé confirmait en rappelant le sens grec du mot musique :

Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique⁸².

Nous l'avons vu, la primauté du rythme se traduit dans le roman symboliste par la préséance du *chronos* sur le *topos*, qui donne lieu à une écriture pulsative tournant le dos à la structure linéaire et aux descriptions statiques du réalisme.

Dans cette recherche d'un rythme, l'admiration de Dujardin pour Richard Wagner concerne moins les sujets mythologiques des livrets que la fusion si particulière que réalisent les opéras wagnériens entre la liberté formelle très grande et l'homogénéité du tout grâce à une structure assez souple pour gommer toute impression de discontinu, pour fondre les variations multiples en une même coulée de sons réalisant la fusion du multiple et de l'un.

La référence picturale

Le critique attentif qu'était Remy de Gourmont relevait dans le « Masque » consacré à Dujardin l'importance, trop souvent négligée, du modèle de la peinture dans l'esthétique des *Lauriers*. Pour Gourmont :

⁸⁰Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 39.

⁸¹Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 256

⁸²Stéphane Mallarmé, *Correspondance VI*, Paris, Gallimard, 1981, lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, p. 26.

les effets qu'il [Dujardin] cherche et qu'il trouve ne sont pas de rythme ou d'harmonie. C'est un descriptif purement pictural ; son imagination est visuelle, très rarement auditive : il voit, dessine, dispose, et colore ce qu'il voit⁸³.

Bien que trop catégorique à notre sens, la remarque de Gourmont soulève une dimension de l'œuvre qui mérite un examen attentif. Il n'est d'ailleurs pas le seul à signaler le rapprochement possible entre l'écriture des *Lauriers* et le descriptif pictural. Mallarmé précise ce rapport en utilisant, à propos du roman de Dujardin, la formule « d'impressionnisme éperdu »⁸⁴. L'analogie entre littérature et peinture n'a rien d'inédit à la fin du siècle, puisque Ferdinand Brunetière l'avait déjà tentée dans un article de 1879⁸⁵ répertoriant les différents procédés communs aux romanciers et aux peintres impressionnistes. Son observation débouchait sur la thèse qu'une partie des écrivains fin-de-siècle recherchait la « transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire »⁸⁶. Si Jacques Dubois combat ce jugement dans son ouvrage consacré aux *Romanciers français de l'instantané*⁸⁷, rappelant notamment le danger d'une assimilation de deux arts dont les pratiques et les techniques sont fondamentalement différentes, il admet pourtant un lien de parenté entre le projet des écrivains et celui des peintres de la fin du siècle. Mais ce lien tiendrait plus à la conception générale de l'œuvre d'art, par exemple au renouvellement de la perspective du tableau ou des points de vue du roman et à la rénovation d'une présentation de l'espace, qu'à des similitudes dans la technique d'expression. Ainsi, la fin du siècle ferait éclater la vision « éloigné[e] et conventionnel[le] » qui organise les parties du sujet en un espace que la perspective domine, pour consacrer le point de vue rapproché de l'impressionnisme, aussi bien physiquement que psychologiquement, qui « aiguise le regard sur de minimes détails, qui lie de la façon la plus directe ces détails et des impressions qui en rayonnent »⁸⁸. Ce cadre de comparaison redéfinit, Jacques Dubois agréée la validité des observations stylistiques de Brunetière, ce dernier mettant en valeur trois ressorts de l'écriture impressionniste que sont le souci de rendre l'impression première ou la « tache », la volonté d'analyse détaillée de la sensation et la fixation d'images dans le roman au moyen de l'imparfait duratif ou de phrases sans verbe,

⁸³Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 184.

⁸⁴Stéphane Mallarmé, lettre à Édouard Dujardin, Valvins près Fontainebleau, 8 octobre 1897, citée par Jean-Pierre Bertrand, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 129. Lettre absente de la *Correspondance générale* de Mallarmé.

⁸⁵Ferdinand Brunetière, « L'Impressionnisme dans le roman », (1879), repris dans *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1902.

⁸⁶Ferdinand Brunetière, « L'Impressionnisme dans le roman », op. cit., p. 87.

⁸⁷Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIXème siècle*, op. cit., p. 153.

procédés que nous retrouvons dans *Les Lauriers sont coupés*, mais qui dépassent dans ce cas les limites de l'analogie entre littérature et peinture pour participer à la poétique du Moi unifié que poursuit Dujardin. La fixation d'images à l'aide de l'imparfait duratif rappelle par exemple le « caractère musique » d'un texte qui exploite des genres répétitifs comme la litanie, ou favorise la présence de nombreux leitmotifs, alors que l'expression détaillée des sensations relève principalement du subjectivisme ou du « caractère poésie » du récit. C'est pour ces raisons que nous réservons l'étude de ces procédés pour une analyse ultérieure. Quant au souci de l'impression première, il se manifeste souvent, dans *Les Lauriers*, à travers de brèves pauses contemplatives qui révèlent la perception fragmentée et subjective d'un décor vu comme un tableau. L'analyse de ces épisodes de méditation sur le décor offre un parallèle plus explicite avec les techniques et les objectifs de la peinture.

En dehors des convergences d'effets établies par Brunetière et du renouvellement de la perspective, Jacques Dubois achève son rapprochement en affirmant que seul « l'impressionnisme pris au sens large du mot » peut servir de dénominateur commun à la peinture et à la littérature, montrant chez l'une et l'autre la volonté de faire un art intense, immédiat, mobile (« passage sans transition d'un plan à un autre ») et duratif, « comme une note tenue »⁸⁹.

Le livre de Dujardin souscrit à ce programme général, que la formule de Mallarmé à propos des *Lauriers* illustre parfaitement. Il est la mise en mots de « l'instant pris à la gorge »⁹⁰, ce qui renvoie ce singulier récit au concept polysémique « d'instantané ». Or, si ce mot met l'accent sur le caractère fragmenté de l'écriture, il la rattache aussi à l'idée nouvelle d'instantané photographique, qui allie fugacité et durée dans un cliché unique où se dégage l'image du personnage immergé dans son décor et dans son activité momentanée. La conscience du héros agit dans ce cas comme l'élément chimique du bain révélateur, et c'est elle qui fixe progressivement, et à sa guise, la profondeur et les nuances du cadre spatial. La particularité d'un décor qui s'altère au gré de ce qu'en révèle la conscience ne manque pas de rapprocher les descriptions de Dujardin des « paysages d'âme » du symbolisme, et confirme la préséance du *chronos* sur le *topos*.

Le parallèle entre l'instantané photographique et l'écriture est particulièrement manifeste dans l'ouverture du IV^e chapitre où, revenu chez lui pour s'habiller, Daniel Prince prend

⁸⁸Pierre Francastel, *Peinture et Société*, cité par Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané*, op. cit., p. 154.

⁸⁹Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané*, op. cit., p. 167.

⁹⁰Formule de Mallarmé, reprise par Dujardin dans *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 199.

quelques minutes de repos à son balcon. De ce point de vue privilégié, sa pensée enregistre toutes les impressions que lui apporte la nuit, et elle en révèle progressivement les courbes contrastées en un tableau qui reflète l'état d'esprit du héros. Le paysage qui s'y dessine résulte bien plus de la prise de conscience des sensations intimes que du jeu réel de l'ombre et de la lumière. L'instantané que la conscience révèle n'a plus rien de réaliste et tout, dans ce fugitif tableau de la nuit, prend valeur de symbole :

La nuit mi-obscur ; nuit blanchie des premières étoiles ; demies ombres [*sic*] indistinctes ; nuit claire ; derrière moi est la chambre, le reflet des bougies, l'air plus lourd des chambres, l'air moiteux des intérieurs pesants ; je suis appuyé au balcon, incliné sur l'espace ; je respire largement le soir, vaguement je regarde le beau dehors [...] [*L*, 64].

La perspective de cette image dépend étroitement de l'ambiance qui se dégage des différents lieux puisque, paradoxalement, la zone lumineuse de la chambre apparaît comme le lieu repoussoir de l'œil, oppressant et lourd, qualités qui, à l'évidence, incitent le lecteur à décoder sous les notations atmosphériques une connotation morale. La chambre illuminée devient pesante de civilisation, au contraire du promontoire du balcon, ouvert sur la nuit, qui fonctionne comme un lieu d'apesanteur où le Moi peut se déployer, respirer plus légèrement, où le regard peut vagabonder, où le rêve a lieu. Daniel Prince est attiré par les différentes couches obscures que creuse au-devant de lui la lumière différentielle. Le décor prend forme et épaisseur, constitué de l'alternance de zones d'ombre compacte et d'incisions lumineuses. La « nuit mi-obscur » et la « nuit blanchie » côtoient alors les « demies ombres » [*sic*] de la « nuit claire » au « ciel gris et noir », qui s'affaisse jusqu'à la « masse des arbres », mêlés aux « maisons noirs » [*L*, 64]. La perspective ouverte, organisée dans la toile de la nuit par les nuances de la lumière, donne l'impression d'un infini qui s'infuse dans l'âme du héros. Au « lointain de l'air » et aux « grands cieux » répondent donc les larges respirations et le vagabondage visuel de Daniel Prince puis, bientôt, comme une apothéose à cette sensation de liberté, la vie rêvée avec Léa qui revêt soudain les qualités de la nuit. Ce système d'investigation psychologique des éléments du paysage impose à ce dernier une continuelle métamorphose. Ainsi, d'élément positif au début de la scène du balcon, la nuit devient sinistre au fur et à mesure des réflexions pesantes de Daniel Prince, qui finit par se réfugier dans la chambre :

Le dehors est frais, l'intérieur est plus tiède, plus doux ; le dehors est frais, presque froid ; ces noirs à la fin sont tristes ; il y a une angoisse à fouiller tant d'immobilités ; ce ciel blafard, ces masses d'arbres, ces lueurs sont glaciales ; presque lugubre, ce silence ; j'ai peur de cette grande nuit muette ; le dedans est doux, tiède, moite, chaud, avec les tapis, les étoffes, les murs bien clos, le confort des choses molles ; rentrons...[*L*, 66].

L'impressionnisme nocturne est également obtenu par les variations chromatiques qui nuancent l'obscurité. Dans cet exercice précis, le rapprochement avec l'impressionnisme pictural est plus manifeste encore, puisque Daniel Prince révèle le regard aiguisé d'un peintre capable de discerner, sous le ton principal, l'assemblage des couleurs qui le décompose, comme celui du ciel qui devient « gris et noir en très confus bleutements » [L, 64].

La lumière et les couleurs travaillent donc de concert à donner l'impression de la nuit plutôt qu'une description objective. Sous cet angle, le mouvement de l'air participe aussi à la transposition de l'impression, et la description englobe celle des « haleines de mai » et de « l'air chaud » qui communiquent à la nuit sans « nul vent » [L, 64] sa trépidation interne. Daniel Prince rend compte de cet infime mouvement en comparant les étoiles à des gouttes tombées dans un lac sombre. « Aquatiques » [L, 64], les étoiles apportent le léger flottement de la mer calme au tableau de la nuit.

Le divorce entre la vision psychologique, dépistant l'impression, et l'objectivité de l'observateur réaliste, est complet au moment où l'on tente de suivre la progression du regard dans cet épisode. Les yeux de Prince sondent sans logique apparente l'horizon, passant d'un coin à l'autre du tableau qu'il découvre, balayant l'espace comme le ferait une caméra, revenant à des coins déjà explorés pour repartir à l'aventure :

[...] la blancheur, tout à l'alentour, des grands cieux ; là, la masse des arbres, et, plus loin, les maisons, noires, avec des fenêtres illuminées ; les toits, les toits noircis ; en bas, mêlé, le jardin, et, mêlés, des murs, des choses ; et les maisons noires aux fenêtres de lumière et aux fenêtres noires, et le ciel, immensément, bleuté, blanc des premières étoiles ; [...] les masses des arbres en tas, là-bas, et la sphère du gris bleu ciel pointé de feux trépidants ; l'ombre indistincte du jardin nocturne [...] [L, 64].

Le ciel, les arbres, les maisons, le jardin, les maisons, le ciel, les arbres, le ciel, le jardin : cette sarabande descriptive subit l'aimantation émotionnelle du regard, et le lecteur peut la suivre à condition de renoncer à « l'analyse de la phrase selon la méthode grammaticale » ou selon celle de « la logique ordinaire », précise Remy de Gourmont en déplorant le fossé entre « l'éducation de l'œil », que l'impressionnisme pictural a réussi, et « celle du sens poétique » que le symbolisme doit encore entreprendre⁹¹.

L'ajustement du regard que réclame le roman symboliste pour être décodé de son public peut s'exercer dans un ultime modèle qui, en réunissant la force expressive de la musique à celle des mots et des images engendrés par la vie psychique, acquiert le statut d'art total que

⁹¹Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires III*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 138.

le public doit ressentir plus que déchiffrer. Ce modèle de synthèse, Dujardin le trouve dans l'alliance du théâtre d'âmes et de la musique que représente le drame wagnérien.

Le drame wagnérien : œuvre de synthèse et modèle des *Lauriers*

Les Lauriers est un roman dédié à Racine. Quelques années plus tard, c'est à Wagner que Dujardin offre la troisième partie du cycle d'*Antonia* (1893), légende dramatique et essai théâtral symboliste. Wagner représente pour Dujardin le « maître du drame moderne » et c'est cette formule que la *Revue wagnérienne* ne cessera de creuser pendant trois ans. Elle est la clef d'une conception très précise de l'œuvre de synthèse du symbolisme selon Dujardin. Le drame, on l'a vu, illustre le « mode où le personnage se présenterait de soi à l'intellection du lecteur »⁹² et sa reprise dans l'ordre du roman infléchit ce dernier vers le récit d'une conscience unique, récit dépouillé de toute intrigue, de tout romanesque. Le développement de l'écriture est alors assuré par une logique poétique. Nous savons désormais que les symbolistes concevaient le lien entre poésie et musique comme un lien constitutif, la poésie étant une des formes de la musique grâce à la mise en valeur des sonorités de la langue et de ses capacités rythmiques. Le drame wagnérien s'impose dès lors comme le moyen privilégié d'expression de cette nouvelle poésie musicale. Cependant, il ne peut qu'offrir la structure théorique d'un roman symboliste qui doit éviter les pièges du Romantisme. Dujardin relève les défauts du drame wagnérien, attribuant à Mallarmé la critique des œuvres du maître allemand :

Trois choses surtout lui [à Mallarmé] apparaissent être des erreurs fondamentales dans la théorie et l'œuvre de Wagner : l'anecdote, même si elle se hausse à la légende ; le comédien qui avec sa personnalité frelatée lui semble être, non pas un intermédiaire entre la foule et le poète, mais un obstacle ; enfin le décor matériel⁹³.

Sont rejetés tous les « obstacle[s] » qui diminuent la part d'expressivité immédiate du drame : le romanesque ou l'anecdote, le comédien ou le décor, qui fonctionnent comme des freins à l'interprétation poétique, donc symbolique de l'œuvre, en arrimant le drame à des contingences matérielles. Avec le symbolisme, nous assistons à une épuration du drame, qui évolue vers un monodrame⁹⁴ suggestif, où décor et situation sont créés à partir de la

⁹²Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 127.

⁹³Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁴Rappelons que nous empruntons ce terme à Dorrit Cohn, qui le définit comme une « pièce qui se réduirait à un unique soliloque », idéal de la conception mallarméenne d'un théâtre comme pur « spectacle de Soi », comme « état d'âme ». Dorrit Cohn signale que ce « monodrame », qui est l'analogie théâtrale la plus proche du monologue autonome, n'a d'existence que dans l'esprit des théoriciens, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 290.

conscience unique qui développe sa toile. Ce parti pris ne fait qu'exacerber les propres désirs du maître, qui subordonnait déjà l'action à la vision de l'âme, même s'il restait encore attaché à une forme de sublime romantique :

Lorsque je composai mon Tristan, je me plongeais avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde je vis s'épanouir sa forme extérieure. La vie et la mort, l'importance de l'existence du monde extérieur, tout dépend uniquement des mouvements intérieurs de l'âme. L'action qui vient de s'accomplir dépend d'une seule cause, de l'âme qui la provoque, et cette action éclate au jour, telle que l'âme s'en est formée l'image dans ses rêves⁹⁵.

Ce qui intéresse dans Wagner n'est donc pas le contenu mythologique de son œuvre, mais son « écriture poétique »⁹⁶, une écriture qui cherche à exprimer la réalité profonde des êtres et des choses par l'alliance des mots et de la musique. Une nouvelle mythologie s'en dégage, qui déplace le centre d'attraction sur la figure du poète ou de l'écrivain, c'est-à-dire conférant à l'instance créatrice les pouvoirs des dieux antiques. Dujardin perçoit dans cette formule une première et capitale ébauche du roman de la conscience qu'il convoite, d'autant plus qu'un tel projet viendrait occuper une place laissée vacante par le dramaturge allemand qui, tout en n'oubliant pas la prose, ne l'emploie que « de la façon la plus cursive »⁹⁷. Dans ce contexte, *Les Lauriers sont coupés* représentent bien la

[...] folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens [...], la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux, venant dire, les uns après les autres [...] les états de la pensée [...] dans la succession des courtes phrases donnant chacune un de ces états [...], sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être⁹⁸.

Ch. II.3 : Réponse au programme théorique : *Les Lauriers sont coupés*

Jean-Pierre Bertrand relève que « Dujardin [...] ne se contente jamais de lancer des programmes, mais s'applique à les réaliser »⁹⁹, ce qu'il fera avec *Les Lauriers sont coupés*. Mais atteindre l'idéal de l'art wagnérien dans le roman, en donnant le spectacle d'un Moi unifié et vibrant à l'harmonie du monde qui l'entoure, exigerait, en apparence, l'épuration de toutes les voies extérieures susceptibles d'interférer dans la vision d'un centre conscient unique. Le subjectivisme des *Lauriers* irait dans ce cas de paire avec une univocité. Jean-

⁹⁵Richard Wagner cité dans *La Revue Wagnérienne*, 8 avril 1885, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁶Dujardin insiste, dans sa présentation de Wagner, sur son aspect de « grand écrivain poétique », *Mallarmé par un des siens*, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁷*Ibidem*.

⁹⁸Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 258.

⁹⁹Jean-Pierre Bertrand, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 17.

Pierre Bertrand remarque cependant que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, « le monologue intérieur ouvre à la polyphonie, au mélange des voix et des formes »¹⁰⁰ :

[...] non seulement Prince se parle, mais il restitue, au rythme de ses perceptions, ce qui lui est donné à entendre, à voir et à sentir¹⁰¹.

Cette ouverture vers l'extérieur crée l'originalité de la réponse des *Lauriers* au roman de la vie intérieure. Alors que beaucoup de récits de l'« extrême conscience » mettent en scène un héros enfermé dans un idéalisme abstrait, renonçant à la vie des sens et se donnant l'illusion d'une participation au monde en le maîtrisant intellectuellement, l'expérience des *Lauriers* renverse cette perspective et propose une fusion émotionnelle avec l'extérieur, qui exige la mise en alerte, à tous moments, des cinq sens du héros et, parallèlement, la révocation de tout autre préoccupation que celle de jouir du beau soir d'avril. La marche vespérale se transforme en promenade des sens, ce qui éloigne Daniel Prince du héros idéaliste du symbolisme, même si ceux-ci ne s'exercent que simultanément à la conscience, qui impose à la sensation naissante son filtre critique et modifie la transposition du réel. En se promenant, non seulement Daniel Prince sent, mais il observe le mouvement de la ville, éprouve la fraîcheur du soir qui tombe sur Paris, reconnaît le fumet des restaurants ou les différents parfums, corporels ou chimiques de Léa, restitue aux notes d'un orgue de barbarie son air et discerne sous la pression de sa main la forme du corps aimé. Observer, reconnaître, restituer, discerner : l'impressionnisme total de Daniel Prince est d'autant plus intense que le jeune homme jouit d'une complète disponibilité d'esprit, n'ayant pas d'autre but que de gagner le soir. Pourtant, la réceptivité du héros n'est jamais immédiate et ses sensations sont toujours médiatisées par sa conscience en activité, qui sanctionne l'impression et empêche le tout venant de l'écriture. Cette impression sous contrôle, Dujardin en donne l'idée dans une écriture que Mallarmé qualifiait de « mode de notation » à la fois « virevoltant et cursif », capable d'exprimer « sans mésapplication des moyens sublimes, le quotidien si précieux à saisir »¹⁰². Mallarmé reconnaissait donc dans l'écriture de Dujardin un langage capable de reproduire la pensée spontanée, avec ses inflexions et ses modulations les plus inattendues, sans sacrifier à la tâche de la poésie de révéler l'idée derrière les formes et, première idée entre toutes, celle du Moi. Or, pour y parvenir, Dujardin utilise une série de procédés qui

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁰² Stéphane Mallarmé, lettre à Édouard Dujardin du 8 avril 1888, citée par Jean-Pierre Bertrand, dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 129. Lettre absente de la *Correspondance générale* de Mallarmé.

concrétisent, avec plus ou moins de réussite, son programme pour le roman de la vie intérieure.

Le « caractère poésie »

Le minimum grammatical

La chasse à la pensée naissante qui forme l'enjeu des *Lauriers* ne peut s'effectuer qu'à travers l'outil assez souple et maniable d'une phrase que Dujardin aimerait réduite à son « minimum grammatical », « simple[s] et très directe[s], aussi peu « construite[s] », aussi peu cicéronienne[s] que possible »¹⁰³. Le romancier présente sa définition comme l'une des conditions stylistiques du monologue intérieur, puisque la syntaxe épurée favorise « l'impression tout venant » de l'écriture. Ce travail d'élagage de la syntaxe ne se fait pas au hasard, et l'on recense plusieurs procédés qui permettent au romancier de recréer l'effet d'un jaillissement de pensées.

La phrase nominale

Le moyen le plus systématiquement exploité par le récit de Dujardin reste la phrase nominale, technique que certains commentateurs associent à la touche impressionniste du *Journal* des Goncourt, tant il est vrai que l'effet de style obtenu se rapproche du tachisme¹⁰⁴. Dorrit Cohn montre comment ce procédé se met au service de la description de la sensation dans une situation de perception brute du réel. En effet, la phrase nominale imite l'accumulation spontanée et sans organisation logique, laquelle est assurée en général par le verbe, du flux des pensées. L'impression qui s'en dégage est confuse, ce qui a pour conséquence que, la plupart du temps, la phrase nominale est reprise deux ou trois fois, mais sous un autre angle, cela afin de donner une vision plus complète de la sensation et de compenser, par une prétention à l'exhaustivité du discours et des points de vue, le faible degré de lisibilité d'une phrase qui refuse l'organisation logique. Un exemple parmi beaucoup d'autres serait celui de la vision progressive du « Café Oriental », qui couvre la fin du premier

¹⁰³Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 225. Il est important de relever que ce critère du « minimum grammatical » offre à Dujardin le moyen de distinguer son entreprise de celles d'autres écrivains qui ont souvent été associés à la naissance ou à la propagation du monologue intérieur. Citons avec lui les exemples de Dostoïewski et de Proust, dont les phrases complexes et le souci évident d'explication *in extenso* des motivations du héros ne permettent pas de considérer leurs œuvres comme représentatives du monologue que revendique Dujardin, c'est-à-dire comme « l'instant pris à la gorge » à travers la saisie des pensées en formation. Voir à ce sujet : *Le Monologue intérieur*, op. cit., pp. 235 à 237.

¹⁰⁴Voir en particulier les travaux de Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané*, op. cit. et de Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich : Studien zum inneren Monolog in Modernen französischen Romanen*, Heidelberg, C. Winter, 1967.

chapitre et le début du deuxième. Dès la vue de la pancarte, la perception s'emballe et l'on retrouve à trois reprises une description à peu près similaire de l'établissement, mais différant cependant par l'angle de vue. De l'extérieur, Daniel Prince discerne :

à l'intérieur, les lumières, le reflet des rouges et des dorés ; la rue plus sombre ; sur les glaces une buée [L, 46],

tandis que deux autres phrases nominales achèvent le tableau et montrent le Café au moment où le héros pénètre dans l'établissement puis, au moment où il est installé à sa table :

Illuminé, rouge, doré, le café ; les glaces étincelantes ; un garçon au tablier blanc ; les colonnes chargées de chapeaux et de pardessus.[...].
Illuminé, doré, rouge, avec les glaces, cet étincellement ; quoi ? Le café ; [L, 47].

Si les éléments principaux de l'atmosphère du café (les lumières, la couleur et les glaces) circulent d'une description à l'autre, et assurent une cohésion de l'image globale, les trois fragments successifs illustrent la progression du marcheur et le changement de point de vue inhérent à la marche. Du dehors, la buée transforme l'étincellement des glaces en vagues reflets, qui se précisent dès l'entrée du jeune homme dans l'établissement. La deuxième description, hormis la reprise des effets de lumière, est très logiquement organisée autour de la présentation des colonnes chargées de chapeaux et de pardessus, auxiliaires indispensables au nouvel arrivant. Finalement, une fois installé à sa table, son esprit délesté de toute obligation peut errer sur l'assistance, s'interroger et faire la synthèse des impressions éparses. Ce faisceau de rouge et de doré, c'est « quoi ? le café » [L, 47]. Un pareil procédé de description, qui joue de la reprise, dépasse le tachisme des Goncourt et peut être rapproché d'un projet plus ambitieux de « vrai réalisme », que théorise entre autres Marcel Schwob. Ce dernier postule un réalisme qui n'a « pas de prétentions scientifiques, qui ne recherche pas le lien des causes efficientes » et qui exige de l'artiste l'imitation de la nature « dans les formes [qu'il saisit] en elle »¹⁰⁵. Schwob l'appelle « l'impressionnisme »¹⁰⁶, dans lequel l'écrivain, conscience mouvante et morcelée, est amené à décrire ce qu'il perçoit, c'est-à-dire différents « moments » d'une « série », elle-même intégrée à différentes « séries » qui « peignent les phases de la vie d'un être »¹⁰⁷. Dans *Les Lauriers*, on assiste, grâce à l'utilisation méthodique de la phrase nominale, à une variante restreinte du réalisme de Schwob. Les différents moments d'une même série (l'arrivée au Café Oriental) se développent chez Dujardin à

¹⁰⁵ Marcel Schwob, « Le Réalisme », (1889), repris dans *Chroniques*, éd. John Alden Green, Genève, Droz, 1981, p. 50.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

l'échelle de la phrase et non de l'épisode, offrant une micro-lecture du roman impressionniste de Schwob, micro-lecture qui s'adapte parfaitement à la durée restreinte des *Lauriers*.

L'utilisation de la phrase nominale au service de la sensation brute, livrée au lecteur en divers moments, exige de ce dernier une capacité de synthèse afin de relier les morceaux épars. Comme l'écriture, qui place entre les pensées du héros et leur transposition la présence sélective de l'écrivain¹⁰⁸, assurant ainsi au texte sa place parmi les œuvres réflexives du symbolisme, la lecture impose une prise de distance nécessaire à la reconstitution des différentes sensations du texte. C'est à travers un système d'écho global, dont la phrase nominale n'est qu'un premier procédé, que le texte prend forme et délivre son message.

Les ellipses

Les ellipses, jointes aux raccourcis et à la subjectivité, sont les mécanismes ordinaires que Jacques Dubois rapporte à l'esquisse, procédé dont la littérature fin-de-siècle est friande. Pas de longues descriptions organisées, mais de petites touches qui cherchent à rendre la « plénitude du sensible » dont parlait Michel Raimond¹⁰⁹. L'ellipse participe donc naturellement à la poétique du minimum grammatical défendue par Dujardin, et *Les Lauriers* apparaissent comme le type même de récit qui permet une utilisation très libre de ce procédé. Le roman n'a, en apparence, pas de comptes à rendre au lecteur¹¹⁰, dès lors que l'écriture se proclame organisée par une conscience toute-puissante dont personne ne peut dire ce qu'elle déroule ou refoule. La logique du roman de la vie intérieure ne vise pas à persuader et rejette la linéarité du récit. Cependant, la liberté d'utilisation de l'ellipse reste limitée dans *Les Lauriers* par le projet du roman qui tend à l'exhaustivité. Tout y est formellement organisé pour obtenir l'analyse la plus complète possible¹¹¹ des pensées et des actions de Daniel Prince : six heures, un espace restreint, des rencontres rares et une intrigue minimale. Dans cette perspective, il paraît évident que l'utilisation de l'ellipse ne peut être systématique et que sa présence prend une signification qui dépasse le simple besoin d'aller vite en besogne. L'ellipse, dans le cas des *Lauriers*, est l'une des réponses privilégiées au projet de

¹⁰⁸Ce qui, rappelons-le, différencie pour Dujardin le tout venant surréaliste de « l'impression tout venant » symboliste, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁰⁹Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁰Nous écrivons « en apparence » car, comme Laurent Jenny l'a montré dans son chapitre sur le symbolisme dans *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 40, le système de notations didascaliques commentant les actes les plus infimes qu'accomplit le héros ne prend sens que dans la perspective du lecteur auquel il s'adresse. Laurent Jenny parle de « souci d'intelligibilité » à propos de leur présence.

¹¹¹Édouard Dujardin ne cache d'ailleurs pas son projet de transposition totale de la vie psychique de son héros : « Tout cela est l'analyse des idées ; – la vie la plus banale possible analysée le plus complètement et le plus originalement possible », lettre à ses parents, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 125.

transposition totale de la vie psychique. À travers ce procédé, c'est essentiellement la relation du Moi au monde qui est mise en jeu, et l'ellipse se fait l'incarnation de l'activité sélective de la conscience, qui rejette ou conserve les impressions. Comme la phrase nominale reflétait l'accumulation des pensées aux portes de la conscience et la relativité de la vision du marcheur, les ellipses parlent dans le creux des points de suspension et dans les sauts chronologiques, dévoilant la situation psychique du héros.

La forme d'ellipse la plus courante mise en scène dans *Les Lauriers* apparaît au moment où Daniel Prince s'endort chez Léa. Le progressif assoupissement du jeune homme est l'occasion pour Dujardin d'explorer les possibilités du monologue intérieur, dès lors que la conscience baisse momentanément la garde et que le cerveau fonctionne à la lisière du subconscient. Les connexions entre les pensées se détendent et le récit le manifeste par une abondance de points de suspension imitant le saut d'une idée à l'autre :

[...] pauvre qui va, à vingt ans, livrée aux mauvaises heures... ensemble, au contraire, ainsi dormir, en l'oubli... tous deux, ensemble ; elle en a la sûreté de ma foi, moi dans son charme ; et parmi les choses qui sont, communément, tous deux, joyeusement... nous irons ce soir, ainsi, au-dehors, sous des ombrages, pendant de lointaines musiques... « tu m'aimes »... « et toi tu m'aimes »... oui, ne disons plus « je t'aime » mais « tu m'aimes » et « tu m'aimes » et baisons-nous... elle dort ; moi je sens que je m'endors ; j'entreferme mes yeux... voilà son corps ; sa poitrine qui monte et monte ; et le très doux parfum mêlé... la belle nuit d'avril... tout à l'heure nous nous promènerons... l'air frais... nous allons partir... tout à l'heure... les deux bougies... là... au cours des boulevards... « j'taim'mieux qu'mes moutons »... j'taim'mieux... cette fille, yeux éhontés, frêle, aux lèvres rouges... la chambre, la cheminée haute... la salle... mon père... tous trois assis, mon père, ma mère... moi-même... pourquoi ma mère est-elle pâle ? elle me regarde... nous allons dîner, oui, sous le bosquet... la bonne... apportez la table... Léa... elle dresse la table... mon père... le concierge... une lettre... une lettre d'elle ?... merci... un ondolement, une rumeur, un lever de cieux... et vous, à jamais l'unique, la primitive aimée, Antonia... tout scintille... vous riez-vous ? [L, 92].

La lucidité de Daniel Prince diminue avec l'approche du sommeil, tandis que s'impose à lui une participation au monde de plus en plus conditionnée par les émotions. Alors que les premières lignes restent rivées aux problèmes actuels de la situation de Léa, la suite de l'épisode vagabonde d'image en image, ne retenant de la vie du héros que les événements qui tissent ou ont tissé son parcours affectif ou amoureux, mettant en relief les nœuds de la conscience et ses obsessions. La récurrence du verbe « aimer », décliné aux deux personnes du singulier, celle de son dérivé nominal l'« aimée » ou des formules parentes comme « baisons-nous », « ainsi dormir, en l'oubli... tous deux, ensemble », trahissent le désir que le jeune homme ressent à sentir contre son bras le corps de Léa, à voir sa « poitrine qui monte et monte » [L, 92]. L'ellipse, en imposant sa sélection des événements, permet donc une lecture plus profonde et plus complexe des liens qu'entretient le héros avec lui-même et avec le monde.

Cette complexité est exacerbée dans le cas particulier de l'ellipse dont la cause est le rêve, puisque alors peut s'accomplir le télescopage des temps et des lieux dont Michel Raimond regrettait l'absence dans *Les Lauriers*¹¹². En effet, les images mémorables de la vie du héros assiègent son esprit et se mêlent au souvenir des activités du jour : « la maman pâle », la confrontation au père, la trinité familiale, silencieuse dans la salle haute, vraisemblablement à table, le souvenir d'autres repas « sous le bosquet » [L, 92] ; tout un arrière-plan est ressuscité dans ce passage au rêve et se confond avec le rappel d'événements plus proches, comme l'écoute des airs populaires, la rencontre avec la prostituée, la réception de la lettre de Léa, la rumeur de la foule parisienne.

Les ellipses dues au rêve s'intensifient au fur et à mesure du basculement dans le sommeil, jusqu'à ne plus permettre au lecteur de reconstituer l'activité psychique qui conduit le héros d'une image mentale à une autre. Si plusieurs indices fonctionnent en tant que repères d'un présent à peine achevé – « la musique », « la fille aux lèvres rouges », « les boulevards », « les deux bougies », « la chambre », « la lettre [...] » [L, 92] –, développant un *topos* de l'endormissement comme instant où se rejouent fantasmatiquement les événements du jour, d'autres éléments plus incongrus s'interposent entre ces épisodes familiers. La forme elliptique du monologue empêche toute tentative pour le lecteur de reconstruire le cheminement mental qui fait passer, par exemple, de « la chambre, la cheminée haute... la salle... » à « mon père... tous trois assis [...] » [L, 92]. L'ellipse, qui relève formellement de la poétique du minimum grammatical, joue donc un rôle plus essentiel dans le projet d'écriture de la vie psychique en ce qu'elle mime la « déliaison logique », ou rationnelle, des pensées du héros. La mission de déliaison dont l'investit Dujardin est apparente au début de l'épisode, alors que Daniel Prince possède encore sa lucidité. L'ellipse porte alors essentiellement sur les verbes, ces puissants organisateurs logiques qui se trouvent escamotés :

[...] pauvre qui va, à vingt ans, livrée aux mauvaises heures... [*dormir*] ensemble, au contraire, ainsi dormir, en l'oubli... [*dormir*]¹¹³ tous deux, ensemble [...] [L, 92].

D'autres exemples d'écriture elliptique, en dehors du contexte du rêve, manifestent le rôle qu'entend lui assigner Dujardin. La petite synthèse que tente le héros du parcours amoureux de son ami Hénart est l'occasion de pratiquer l'élimination systématique de toutes

¹¹²Il faut relever que Michel Raimond met en relief cet épisode rêvé, montrant l'intérêt du mélange des « perceptions récentes », qui se mêlent à des « souvenir d'enfance, à des images étranges ». Cependant, il refuse de parler à son sujet de télescopage des temps et des lieux puisque, selon lui, on ne quitte pas plus, dans ce glissement vers le rêve, le « décor ou la superficie des êtres » que dans un autre épisode bien réel, et le monologue intérieur n'y est qu'une « forme grammaticale », *La Crise du Roman*, *op. cit.*, p. 277.

¹¹³C'est nous qui ajoutons ces infinitifs.

les scènes et de tous les traits jugés inutiles au rendu de l'impression. Alors que Paul Hénart revient sur les six mois de sa relation avec sa future femme, et en fait le récit détaillé à son ami, ce dernier, reprenant sa marche et le cours de ses pensées, reconstruit l'épisode à sa manière, sabrant les détails qui pourraient compromettre son jugement :

Rue de Courcelles ; Élise ; la maman ; et qui, mon Dieu ? une demoiselle avec qui , un beau jour, il s'est rencontré par hasard ; qui fréquente avec deux amies un jardin public ; qu'il a suivie ; qui a reçu ses billets ; chez qui, pendant six mois, il s'est fait bien candide ; [...]. Et la maman ; une petite rentière ; une veuve, assurément ; une veuve d'officier ; la maman qui feint de déchiffrer du Iansen ; la romance de l'éternel amour ; je serai votre femme ; pourquoi pas tout de suite dans la chambre ? qu'est-ce alors qu'il eût dit, notre ingénieur ? Ah ! ah ! ah ! elles ont joué serré [L, 61].

Sont éliminées toutes les considérations de Paul Hénart sur la bonté de cœur des deux dames, toutes les paroles sentimentales des jeunes amoureux et la bénédiction de « la maman ». Les ellipses traduisent bien, dans ce cas, la volonté consciente d'une sélection des événements. Ce travail d'élagage contribue principalement à « rendre l'impression première » d'une scène, éliminant détails et commentaires superflus. Mais l'utilisation de ce procédé, en dehors des circonstances spéciales du rêve, confirme également une autre caractéristique majeure du roman symboliste, que Jacques Rivière avait soulignée lorsqu'il abordait le problème de la composition par décomposition de l'œuvre. L'ellipse témoigne d'un travail préalable de la conscience, qui s'est ingéniée à dissoudre tous les éléments inutiles à la transposition symbolique, et non mimétique, de l'impression.

L'énumération télégraphique

Le dernier procédé du minimum grammatical consiste en l'énumération télégraphique qui, avec la même économie que l'ellipse, conduit le récit d'un élément à un autre sans verbe ni mots superflus, leur préférant l'utilisation abondante des points-virgules. Pourtant, à la différence de l'ellipse, l'énumération télégraphique ne se veut pas un procédé sélectif mais exhaustif :

J'ai toujours rêvé une chambre à coucher blanche et sans meubles ; au milieu, un lit carré ; en cuivre, plutôt qu'en étoffe, le cuivre convenant au blanc ; les murs tendus d'étoffes, satin, cachemires, soieries blanches ; aussi le plafond ; à terre, des peaux blanches ; d'ours blanc, parbleu ; et, surtout, pas de meubles ; les armoires dans le cabinet de toilette ; ici rien que des divans [...]. À gauche, la porte du salon ; à droite, la fenêtre ; en avant, la porte du cabinet de toilette ; en face, le lit ; la cheminée ? [L, 56].

La description de l'appartement produit un effet de vertige, qui n'est pas seulement dû à l'emballlement du regard, qui furète aux quatre points cardinaux, ouvre les portes en détaillant chaque pièce de haut en bas et de droite à gauche, offrant une vision panoramique et tourbillonnante. Le vertige est surtout produit par l'absence de recul qui sanctionne dans cet

épisode l'activité de la conscience. Les évocations intérieures qui s'imposent à Daniel Prince transforment sa conscience en pur enregistreur, comme si l'esprit se laissait balloter dans ce courant d'images qui s'enchaînent les unes aux autres. Le court-circuit momentanée de la conscience est explicitement relevé par la remarque soudaine du marcheur qui s'aperçoit, au milieu de sa rêverie domestique, qu'il a perdu toute notion de l'espace réel et de l'activité en cours : « Voilà que je ne sais plus maintenant où je suis ni ce que je fais » [L, 56]. L'énumération télégraphique rejoint donc sur ce point l'effet que produit l'abandon au sommeil, et il n'est pas étonnant que cette fantasmagorie soit introduite par la mention du rêve : « J'ai toujours rêvé une chambre à coucher en blanc et sans meubles » [L, 56], pense Daniel Prince au moment de se laisser glisser dans l'évocation de son appartement futur ! Cependant, à l'opposé d'une anesthésie de la conscience, comme dans le passage au sommeil, la défection momentanée des facultés critiques est dans ce cas le résultat d'une hyperconscience proche de l'hallucination, état qui empêche momentanément l'esprit de tempérer l'imagination créatrice¹¹⁴. L'énumération télégraphique illustre ainsi les effets de l'hyperactivité de la conscience par l'impression d'accumulation qui s'en dégage, par la rapidité de l'enchaînement des images et le vertige que produit ce long ruban de mots qui se déploie.

À travers la phrase nominale, l'ellipse ou l'énumération télégraphique, la poétique du minimum grammatical garantit formellement au monologue intérieur son adéquation à une conscience toujours en mouvement. Cependant, la labilité des pensées est également obtenue par une mise à l'épreuve méthodique des idées reçues ou des associations courantes par le héros.

Dissociation/déformation

La dissociation est un procédé dont Remy de Gourmont se fait le théoricien et qui se présente comme une constante de la poétique du roman symboliste. L'objectif poursuivi à travers la dissociation et la déformation des clichés, ou des idées reçues, s'inscrit dans le programme subjectiviste du mouvement. Il s'agit, bien entendu, de présenter la vision la plus originale et la plus personnelle du monde et de soi, et ce travail passe d'abord par le refus des associations communes. *Les Lauriers* en donnent un bon exemple au chapitre II, où s'impose à Daniel Prince la trilogie populaire associant les grandes passions reconnues aux hommes que sont les femmes, le vin et le jeu :

¹¹⁴On retrouve ce procédé de l'hallucination comme source de créativité dans le roman de Gourmont, *Sixtine*, op.

Le vin, le jeu, – le vin, le jeu, les belles, – voilà, voilà... Quel rapport y a-t-il entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles ? Je veux bien que les gens aient besoin de se monter pour faire l'amour ; mais le jeu ? [...]. Mais le jeu... le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Chalet, mais de *Robert-le-Diable*. Allons, c'est de Scribe encore. Et toujours la même triple passion...Vive le vin, l'amour et le tabac... Il y a encore le tabac ; [L, 51].

Daniel Prince, tout en reconnaissant que cette formule évoque pour le plus grand nombre les trois principales tentations de l'homme, ne se satisfait pas d'une réponse si générale et continue de creuser l'association à sa manière. Il tente en premier lieu de résoudre l'énigme en dissociant l'idée reçue d'une passion à trois visages et en rétablissant entre chaque élément (le vin, le jeu, les belles) un rapport de causalité directe. Son explication est digne d'un physiologiste, mais elle reste un peu courte : l'homme a besoin de s'enivrer pour faire l'amour, mais cela n'explique certes pas le rôle du jeu. Ce premier échec l'encourage à porter son attention sur le domaine plus symbolique de l'art. C'est dans les dramaturges et les compositeurs d'opéras qu'il entend trouver le secret de cette trilogie, convoquant Scribe, puis Meyerbeer. Or, le passage de l'un à l'autre, avec l'évocation de *Robert-le-Diable*, est significatif du travail de déformation que Prince fait subir à l'idée reçue des trois passions de l'homme. En effet, dans l'opéra de Meyerbeer (sur un livret de Scribe et Delavigne¹¹⁵), les personnages féminins apparaissent comme le salut potentiel de Robert et non sa perte, cherchant à le sauver des tentations qui lui sont envoyées par le Diable. La femme, à travers l'art, parvient donc à s'extraire du trio de passions destructrices. Plus encore, par cette nouvelle vision de la femme, le cercle infernal est rompu et les rapports sont transformés. Les belles deviennent « l'amour », ce qui ennoblit inmanquablement la vision commune, tandis que le vin est célébré et que le jeu disparaît, cédant sa place au plaisir encore innocent à l'époque du tabac. Le travail de dissociation/déformation s'achève dans une évocation joyeuse : « Vive le vin, l'amour et le tabac... » [L, 51].

Le même tandem de la dissociation/déformation fonctionne alors même qu'il ne s'agit pas d'une idée reçue. La conscience critique de Prince agit comme un dissolvant sur toute pensée qu'il juge trop simple. Ainsi, lorsque son ami Paul Hénart lui fait le récit de son amour, Daniel Prince enregistre le rire « si gai, si franc » de la mère de sa fiancée au moment où elle accorde la main de sa fille au jeune homme [L, 60]. Quelques pas plus loin, ce rire est converti en ricanement, intervenant à la fin de l'histoire reformulée par le marcheur jaloux, qui malmène brutalement la version idyllique de son ami. Mis côte à côte, ces deux rires, celui de la mère et celui du héros, illustrent la machine dissociatrice et déformatrice qu'est devenue

cit., pp. 18-19.

¹¹⁵Voir à ce sujet les notes de l'édition des *Lauriers sont coupés* par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 120.

la conscience de Daniel Prince, distillant à tous propos son venin dissolvant. Puisque l'idée d'une idylle n'a pas cours pour le héros, il est naturel que son démontage fictif aboutisse à une déformation ironique du rire heureux de la mère.

Ce procédé à deux têtes est parfois utilisé à d'autres fins que celles d'exprimer le caractère subjectif de l'œuvre, comme c'est le cas dans la phrase tronquée du titre. À cette occasion, remarquons que seul le travail de dissociation a lieu. Dujardin cherche ici à différer l'association immédiate que chaque lecteur est tenté de faire entre les deux hémistiches qui entament cette chanson populaire. Aucune déformation n'atteste la volonté de réinterprétation subjective, et l'on peut se demander quel est l'objectif poursuivi par cette mutilation du titre. Une première solution est avancée par Julia Przybòs, qui montre que la citation incomplète du « titre et par là même le petit roman de Dujardin appellent un complément »¹¹⁶. Si celui-ci prend la forme d'une réponse littéraire qu'adressera Marie Dujardin à son mari en rédigeant *La Belle que voici...* (1949)¹¹⁷, il passe surtout par l'intermédiaire du lecteur, qui est invité dès le titre à entrer dans la danse pour le compléter. Le lecteur devient celui par qui s'accomplit l'unité du titre comme celle de l'œuvre, acteur indispensable appelé à rassembler les pièces disséminées qui composent la mosaïque des pensées du héros.

À cette explication, nous pourrions ajouter un second effet de la déformation par raccourcissement, qui brusque le lecteur dans ses habitudes dès le titre, annonçant une poétique de la surprise caractéristique du texte de Dujardin et du roman symboliste en général. En effet, dès la mention du titre, le lecteur se sent déstabilisé par ce vers brisé, qu'il reconnaît mais qui pourtant lui échappe, puisqu'il est séparé de son contexte habituel et de son début célèbre. Le principe de surprise tient dans la dissimulation, et ce procédé est érigé en système dans la poétique symboliste, essentiellement suggestive, notamment grâce à une utilisation particulière de la métaphore.

La métaphore symboliste

Dans son ouvrage *Mallarmé par un des siens*, Dujardin tente l'illustration stylistique des principes majeurs de l'esthétique symboliste à travers l'exemple de Mallarmé. À côté de l'idéalisme et de la musique, le disciple qu'il fut relève à propos de son maître sa « tentative désespérée », qui consiste à « exprimer uniquement les valeurs symboliques, musicales et

¹¹⁶ Julia Przybòs « Décadence et modernisme : Les *Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin », *op. cit.*, p. 136.

¹¹⁷ Dans ce roman, dont Dujardin signe l'Avant-propos, l'auteur nous raconte la suite des aventures d'un Daniel Prince dont Dujardin relève qu'il devait forcément se « transformer en bourgeois conformiste, évidemment marié, cossu et solidement conservateur », Avant-propos de *La Belle que voici...*, Paris, éd. Universelles, 1949, p. 8.

impressionnistes des choses, en sous-entendant leur valeur objective »¹¹⁸. Ce programme, Henri de Régnier en développe le mécanisme dans son ouvrage *Figures et caractères*¹¹⁹, en montrant qu'il rejoint la notion de « symbole », synonyme à ses yeux de « la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'Idée »¹²⁰ par l'image, la métaphore, l'emblème et l'allégorie. Malgré une théorie lumineuse, l'auteur reconnaît qu'en pratique, tout symbolisme conserve une obscurité incontournable puisque le symbole :

porte son sens en lui, non pas d'une façon apparente, mais d'une manière secrète, de même que l'arbre porte en sa graine le fruit qui en naîtra¹²¹.

Et Henri de Régnier de conclure :

Un symbole est, en effet, une [...] comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont il faut rétablir la liaison¹²².

Dujardin relaie cette pensée capitale et montre combien Mallarmé s'inscrit dans ce programme suggestif en faisant explicitement état de son rejet des éléments organisateurs de la comparaison, rayant à jamais le mot « comme » de son dictionnaire de poète, et supprimant le premier terme de la comparaison. La simplicité du procédé ne laisse rien présager de ses conséquences si complexes une fois mis en pratique dans le langage symboliste. Remy de Gourmont fait pourtant le lien entre la supposée « obscurité » mallarméenne et le principe de la comparaison épurée. Alors que la poésie classique exprime les deux termes de la comparaison, alors que « Victor Hugo et Flaubert les unissent en une seule métaphore complexe [...], Mallarmé les désunit à nouveau et ne laisse voir que la seconde image, celle qui a servi à éclairer et à poétiser la première »¹²³.

Les Lauriers participent de cette esthétique de la densité et de l'épure, sans toutefois la mener jusqu'à son point extrême qu'est l'apparition du symbole. La présence de ce dernier, qu'Henri de Régnier comme Remy de Gourmont définissaient tous deux comme « le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles »¹²⁴, n'est pas envisageable dans un texte qui se fixe pour objectif la transposition immédiate des pensées et des sensations. Cependant, le texte donne lieu à une série d'images qui illustrent le principe de déformation suggestive que subit

¹¹⁸Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 46.

¹¹⁹Henri de Régnier, *Figures et caractères*, op. cit.

¹²⁰*Ibid.*, p. 334.

¹²¹*Ibidem*.

¹²²*Ibid.*, pp. 334-335.

¹²³Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires III*, op. cit., p. 138. Édouard Dujardin nuance cette affirmation en apportant ce commentaire aux lignes de Gourmont : « Ce n'est pas tout à fait exact ; il faudrait dire : « des deux termes de la comparaison, Mallarmé ne décrit dans le premier que le second », *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 51.

¹²⁴Henri de Régnier, *Figures et caractères*, op. cit., pp. 333-334.

la métaphore symboliste, même si l'écriture ne va jamais jusqu'à la suppression complète du premier terme de la comparaison. Le chapitre VI qui décrit les rues et les boulevards s'ouvre sur la vision de la rue sans passants :

le pavé sonore, blanc sous la blancheur du ciel clair et de la lune ; au fond, la lune dans le ciel ;
le quartier allongé de la lune blanche, blanc [L, 82].

La répétition en position finale de l'adjectif « blanc » dérange la logique métonymique de cette courte description, qui joue sur la cause (la lune) et ses effets (la blancheur du pavé), en isolant ce mot conclusif en apparence orphelin. Dès lors, ce « blanc » final interroge : reprend-il la couleur du pavé, celle du ciel, ou suggère-t-il une vision nouvelle, celle du quartier de la ville sous celui de la lune ? Cette troisième possibilité semble s'accorder à la poétique suggestive du symbolisme, puisque serait suggérée une comparaison entre le quartier lunaire et celui de la cité. Toutefois, rappelons que Dujardin ne va jamais jusqu'à supprimer le premier terme de la comparaison et permet ainsi au lecteur de rétablir l'image, même s'il exige de lui, – et en cela reconnaît-on un des traits typiques du symbolisme – un travail de restauration des sens possibles.

Le poème en prose

Les Lauriers correspondent à la définition que donnait Dujardin du poème en prose comme écriture rythmée, mais dont les « pieds rythmiques sont généralement d'un rythme moins prononcé » que dans le vers classique, libéré ou libre, et non « ordonnés dans l'unité resserrée du vers »¹²⁵. Plus qu'au vers libre qui, s'il « ignore le nombre de syllabes », conserve au vers son unité de sens, le texte des *Lauriers* utilise une prose qui se développe dans l'ordre de pensée poétique et utilise le moins possible, comme le rappelle Dujardin, un « mode de pensée logique et rationnel qui est le propre de la véritable prose »¹²⁶. Le chapitre VI se donne à lire, d'après Jean-Pierre Bertrand, comme un véritable « poème à la gloire de la rue, de ses bruits populaires et de ses couleurs »¹²⁷, et l'effet poétique doit beaucoup à la situation psychique du héros qui, comme le fidèle, entreprend le chant intérieur d'une « monotone litanie » dédiée à Léa en y soumettant tous les bruits récoltés. Daniel Prince égrène mentalement une isotopie de l'amour (« amoureux ; désir ; naïfs cœurs ; amour, aimer » [L, 83-84]), qui transforme la perception des bruits épars et confus de la rue en « chant religieux », calme et « uni[...] » [L, 83]. Formellement, la poésie de la rue joue essentiellement

¹²⁵Édouard Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922, p. 17.

¹²⁶*Ibid.*, p. 22.

¹²⁷Jean-Pierre Bertrand, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 14.

de la musicalité interne de la phrase, soulignée par l'intrusion des portées de musique au cœur du texte et obtenue par une série d'allitérations et d'assonances :

Le calme d'une voix qui naît, sous un paysage calme, dans un calme amoureux [...] [L, 83].

La prose poétique est également parsemée de véritables vers qui, ça et là, soulignent le souci du rythme et de la musicalité habitant l'évocation de la rue. La pensée de Daniel Prince emprunte la forme de l'octosyllabe pour décrire l'air à danser qu'émet l'orgue de Barbarie : « le rythme d'une valse lente ». [L, 83]. Il poursuit sa quête de musicalité en transformant, quelques lignes plus bas, ce vers en ennéasyllabe, choisissant comme Verlaine l'impair. « Le rythme d'une valse lente » devient donc « Le fixe rythme des lentes danses » [L, 83]. À côté de la présence sporadique de vers réguliers, il semble permis de parler de vers libres, intervenant en quelques portions ténues de cette prose poétique et répondant à la définition qu'en donnait Dujardin dans sa mise au point sur *Les Premiers poètes du vers libre*. Pour l'auteur des *Lauriers*, le vers libre est avant tout :

[...] susceptible d'un nombre de syllabes indéterminé, ne compte (selon certains) l'E muet que lorsqu'il se prononce, admet l'assonance à la place de la rime et même l'absence de toute apparence de rime, et se caractérise en ce que, semblable en cela au vers classique, il s'emploie le plus souvent groupé en séries de vers inégaux¹²⁸.

La rêverie qui se greffe autour du refrain populaire « j'taime mieux qu'mes dindons », présente toutes les apparences d'une série de vers libres aux syllabes indéterminées, aux assonances insistantes, reliés par une unité de sens qui est l'amour champêtre¹²⁹. En effet, avec la musique « surgit » l'évocation de l'amour, qui se développe en suivant l'air de valse et meurt au moment où « la voix simple et le rythme s'éloignent », où le « chant s'efface » [L, 84] :

Dans les champs purs, mieux que je ne les aime, les champs, je t'aime, amie ; voici les beaux champs pâles et les errants troupeaux disséminés ; mieux je t'aime ; ils sont beaux, les troupeaux, dans les feuillages frais, quand ils bêlent, les troupeaux et les troupes des bêtes chères ; mieux je t'aime ; ils sont chers, mes champs rêvés ; mais mieux je t'aime, mon amie, en tes yeux clairs [L, 84].

Seule la disposition suivie de ces vers, concession faite au roman, masque le vers librisme du passage.

¹²⁸Édouard Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*, op. cit., p. 9.

¹²⁹On ne peut s'empêcher de relever le caractère ironique de cet amour champêtre, qui s'impose à l'esprit du marcheur comme par une association lexicale et sémantique qui, encore une fois, met en relief l'action déformante de l'esprit de Prince. Du « chant », le héros passe à « champ », certainement par l'intermédiaire des dindons du refrain. Il retrouve ainsi l'idéal de la pastorale amoureuse pour célébrer Léa qui, elle, « s'échoue » partout ailleurs que Paris et incarne l'antithèse de l'innocente bergère, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p. 70.

Que Dujardin traite du vers libéré, libre ou du poème en prose, on s'aperçoit rapidement que la constante unissant ces trois formes d'expression poétique reste le rythme. Que celui-ci soit plus ou moins prononcé, il n'en demeure pas moins le critère de distinction qui sépare la poésie de la prose. Le rythme est aussi l'élément déterminant d'une logique émotionnelle d'écriture qui suit les contractions de l'âme, contrairement à l'écriture rationnelle de la prose qui se déploie sans convulsion et dans un calme linéaire. Le rythme de l'écriture poétique nous conduit naturellement au second caractère de la prose poétique des *Lauriers* qui est son « caractère musique ».

Le « caractère musique »

Présente dès le titre, la musique, sous la forme populaire de la chanson, mais également sous celle de l'opéra-comique, peuple l'imaginaire de Daniel Prince. Le personnage de Dujardin est en effet doté d'une mémoire musicale, comme en témoigne l'épisode déjà mentionné de la dissociation du lieu commun associant le vin, le jeu et les belles. C'est par les livrets de Scribe et l'opéra de *Robert-le-Diable* que le héros entame sa réflexion, qui s'achève sur un autre refrain connu, celui du « bivouac » [L, 51]. Les réminiscences d'airs d'opéra (il faut encore ajouter celui de *La Dame blanche* de François Adrien Boieldieu), les valse populaires ou les chansonnettes constituent la partition sur laquelle les pensées de Prince prennent leur essor et se déploient.

En dehors des mentions explicites de parties musicales, la musique se présente comme un mode de langage proche de la poésie par sa force expressive, qui infiltre le texte des *Lauriers* grâce à des procédés dont Dujardin tente la transposition en littérature.

Le motif

En 1888, Dujardin compose un poème voué à la scène, qui s'accompagne d'une partition et qu'il nomme *Litanies, mélopées pour chant et piano*, où l'on décèle à la fois son intérêt pour une esthétique de la répétition et son ambition de synthèse entre la poésie et la musique. Si son roman des *Lauriers* ne va pas jusqu'à proposer la partition qui accompagne les pensées de Daniel Prince, se limitant à l'incursion furtive de deux extraits de portées musicales censées reproduire l'air de valse qui emplit la rue, un système complexe d'échos et de reprises rappelle, sous certaines conditions, l'utilisation musicale des motifs et des leitmotifs wagnériens.

Le motif musical, tel que Dujardin l'observe dans l'œuvre de son maître, s'entend d'une « phrase courte, si courte qu'elle peut se réduire à deux notes, parfois à un seul accord »¹³⁰ et dont la spécialité wagnérienne est qu'elle n'est pas utilisée comme point de départ d'un développement. Le motif wagnérien s'oppose donc au « thème » classique, et s'intègre au principe du monologue intérieur qui se définit comme une « succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme », et qui échappe à toute tentative de développement rationnel¹³¹. Dujardin termine son survol théorique en précisant qu'il faut comprendre par motif musical une « phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent »¹³². Le motif n'entre pas, à proprement parler, dans un système de répétition. Il n'apparaît en général qu'une seule fois dans la partition ou dans le texte, et se pose alors le problème de sa reconnaissance. Formellement, le motif est exprimé par une phrase courte et inorganisée du point de vue du discours rationnel, dont Dorrit Cohn trace les contours en relevant que sa « syntaxe manifeste une tonalité constamment émotive »¹³³, qui apparaît très matériellement au travers de l'ellipse, du tiret, des points d'interrogation ou d'exclamation, procédés largement utilisés dans la phrase épurée du minimum grammatical. La seule possibilité de reconnaissance du motif reste donc son caractère unique et séparé du flot des pensées, sorte de bloc erratique que la conscience laisse derrière son passage.

La pensée du héros face aux remontrances de son ami Lucien Chavainne sert d'illustration au motif. Alors que Daniel Prince émet quelques considérations sur son ami, il change soudain le cap de ses pensées pour formuler mentalement l'adage suivant :

Aimer ; et honorer son amour, respecter son amour, aimer son amour. [L, 42].

La formule, telle qu'elle se présente à l'esprit de Daniel Prince, n'apparaît qu'une fois et forme une entité logique, encadrée par des points. Elle exprime en outre une disposition d'esprit indispensable à la compréhension de la psychologie du personnage. Rapidement pourtant, elle est avalée par le flux des pensées pragmatiques qui reprennent possession du marcheur :

En marchant, le temps est chaud ; je déboutonne mon pardessus ; je ne garderai pas ma jaquette, ce soir, pour sortir avec Léa ; [L, 42].

¹³⁰Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 226.

¹³¹*Ibid.*, p. 227.

¹³²*Ibidem.*

¹³³Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 268.

À l'opposé du système d'écho, le motif apparaît comme un autre moyen de souligner les nœuds de la conscience en privilégiant cette fois la mention unique et isolée. Loin de montrer le ressassement des impressions et des idées marquantes, le motif choisit de les mettre en valeur par la sobriété d'une mention d'autant plus frappante qu'elle est unique et dégagée de l'encombrement des pensées courantes.

Le leitmotiv et la variation

Variante du motif, le leitmotiv occupe une place importante dans l'écriture impressionniste des *Lauriers* puisqu'il « reparaît dans le drame chaque fois que la même émotion reparaît »¹³⁴. Il s'agit donc d'un des moyens les plus efficaces de transposition de l'émotion. Dujardin en signale lui-même un certain nombre, qui surgissent au cours du roman pour donner aux actes et aux pensées anodins du héros une tonalité affective. Le plus frappant, que Dujardin relève, touche la problématique de l'unité du Moi. Alors que Daniel Prince entame sa deuxième course nocturne dans Paris, mais cette fois en voiture et aux côtés de Léa, il se remémore les formules qui s'étaient imposées à lui quelques heures plus tôt, se définissant à nouveau comme :

Un dans la foule illimitée des existences, [...] un définitivement parmi les autres [L, 96],

phrase qui fait écho aux premières lignes du roman, où le héros se ressentait comme :

[...] un parmi les autres, [...] un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences [...] [L, 39].

Le leitmotiv, comme en témoigne cet exemple, n'est pas nécessairement la reproduction grammaticale et syntaxique d'une pensée antérieure, mais intervient souvent comme écho déformé d'une émotion, assez précise cependant pour que le lecteur la reconnaisse immédiatement. Le leitmotiv se présente donc comme la mise en pratique de ce « même air de visage »¹³⁵ composant chaque partie de l'œuvre symboliste qui, selon Jacques Rivière, scelle son homogénéité.

Le chapitre IX, dans lequel Daniel Prince raconte sa journée à Léa, est également l'occasion pour le héros de revivre certains temps forts de sa journée et d'utiliser pour les évoquer des leitmotivs. Ainsi, trouve-t-on dans les intervalles du récit de Daniel Prince à Léa les réminiscences silencieuses des multiples impressions du jour :

... Ce soir... la foule affairée et pressée, dans Paris, le soir à six heures ; les rues pleines [...] [L, 111], [L, 39]

¹³⁴Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 228.

¹³⁵Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », op. cit., p. 239.

Dans le café vif d'éclatantes colorations et lumineux [...] [L, 112], [L, 47].

ou encore :

Le vin, le jeu, les belles [...] [L, 112], [L, 51]

Et puis, traversant les rues vides et les boulevards bruyants, la même nuit, avec l'orgue de
Barbarie et
les refrains connus, si doux dans l'ombre... [L, 113], [L, 83].

Le leitmotiv cède parfois sa place à la variation, moins circonscrite et plus libre, qui reprend cette fois, et sous une forme nouvelle, non plus une impression isolée mais des épisodes entiers. La variation, comme le leitmotiv, assume un rôle de première importance dans la poétique du « retour au même » que le roman symboliste pratique et, si elle contribue au tressage des impressions entre elles, elle apporte la dimension supplémentaire d'une perception de la réalité complexe et toujours mouvante de la part du héros. La variation, comme son nom l'indique, favorise ainsi la prise de conscience de la progression accomplie par le héros, puisque « le même » y apparaît modifié. Une première variation intervient dès l'ouverture du roman, ouverture descriptive qui fixe le cadre spatio-temporel du récit, et que l'émergence du « je » va bouleverser. Dès le surgissement du nouveau centre conscient, les premières lignes sont reprises et réinterprétées, entraînant une transformation de la perception sous l'effet du « je ». Le « vague soir » devient « un soir d'avril », les « foules confuses » deviennent « Paris », tandis que l'anonyme « un parmi les autres » devient « je », rempli de « la joie d'être quelqu'un » [L, 39]. Cet épisode liminaire est repris au chapitre VIII, lorsque le héros reprend sa course dans Paris, accompagné de Léa. Nous avons déjà signalé dans ce passage la présence d'un leitmotiv soulignant la sensation de l'individualité irréductible de la conscience face aux existences infinies. Quelques lignes plus loin, c'est toute la mise en scène du cadre spatio-temporel du récit qui est reprise et modifiée selon la situation actuelle du « je ». Aux questions en suspens de « l'ici, l'heure, la vie », Daniel Prince répond désormais :

l'aujourd'hui ; c'est une chair féminine touchée, mon ici ; mon heure, c'est une femme de qui je m'approche ; et voici où va ma vie, cette fille en ce soir-ci... [L, 96].

Le parcours géographique accompli se donne à lire, dans *Les Lauriers*, comme la métaphore d'un cheminement spirituel que la variation éclaire.

Le monologue intérieur dans le roman symboliste

Tout fonctionne, semble-t-il, comme si Dujardin était réellement l'inventeur du monologue intérieur : la dette publiquement avouée de Joyce à l'auteur des *Lauriers*, via Larbaud, l'habile et convaincante théorisation que réalise ultérieurement Dujardin, qui pousse

l'intégrité jusqu'à citer une première occurrence de la formule du monologue intérieur dans le roman *Cosmopolis*, de Paul Bourget, mais le fait en réalité pour souligner l'utilisation conventionnelle de Bourget. Pourtant, d'autres romanciers ont appliqué ce procédé avant Dujardin et nous pensons en premier lieu à Stendhal qui, dans sa *Chartreuse de Parme*, présente des passages qui s'approchent du monologue intérieur. Laurent Jenny, se réclamant de l'étude détaillée de Dorrit Cohn, a toutefois raison de souligner au sujet de Stendhal qu'il existe une différence entre le monologue rapporté de *La Chartreuse* et le monologue « autonome » qui est à l'œuvre dans *Les Lauriers*. Chez Dujardin, bien loin de se limiter à n'être qu'un « mode énonciatif s'insérant dans le cadre d'un récit à la troisième personne »¹³⁶ (les personnages monologuant ayant d'abord été présentés comme troisièmes personnes), le monologue intérieur s'impose comme « mode énonciatif exclusif dans un récit entièrement écrit et pensé à la première personne. Mais Stendhal n'est pas le seul à s'intéresser à ce procédé. Sylvie Thorel-Cailleteau remarque pour sa part qu'il existe en France et « depuis Flaubert lui-même, une tradition du monologue intérieur »¹³⁷ que le naturalisme reprendra. En outre, dans la seconde moitié du siècle, l'expression circule parmi les écrivains. Wiesław Malinowski, dans son ouvrage *Le Roman du symbolisme*, procède à une rétrospective des occurrences de la formule, tout en montrant que, si l'on s'est déjà réclamé du monologue intérieur avant 1887, l'utilisation qu'en propose Dujardin est tout à fait nouvelle :

Certes, l'expression existe déjà ; curieusement, on la découvre chez Alexandre Dumas, dans son roman de 1845 *Vingt ans après* ; en 1857, elle reparait dans *Jettatura* de Gautier ; en 1874, dans *Quatre-vingt-treize* de Hugo. En 1890, on le retrouvera dans *Sixtine* de Gourmont, en 1892, dans *Cosmopolis* de Paul Bourget. Dans aucun des cas, pourtant, elle ne correspond au besoin d'une nouvelle technique d'écriture romanesque¹³⁸.

À y regarder de plus près pourtant, et à pénétrer dans le cercle symboliste, l'utilisation qu'en fait Dujardin n'est pas tout à fait inédite puisqu'on la retrouve chez Francis Poictevin, *Ludine* (1883) ; Paul Adam, *Soi* (1886) ou J.H. Rosny, *Marc Fane* (1888), trois récits antérieurs ou contemporains aux *Lauriers sont coupés* qui se présentent comme des romans intégrant des séquences de monologue intérieur. *Les Lauriers sont coupés* ne seraient donc que l'exemple extrême qui systématiserait la délégation de la tâche de représentation à la première personne. En outre, une seconde objection vient ébranler une renommée déjà vacillante, puisque le monologue intérieur des *Lauriers* ne réussit pas à remplir les conditions théoriques que lui fixait l'auteur dans sa mise au point ultérieure. Certainement, nous pouvons

¹³⁶Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 42.

¹³⁷Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op. cit., pp. 476-477.

¹³⁸Wiesław Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, op. cit., pp. 100-101.

regretter avec Michel Raimond les « gaucheries » de Dujardin, notamment la linéarité de la narration, la chronologie trop scrupuleusement respectée, la surcharge de dialogues et l'artificialité des descriptions du décor. Certainement, nous pouvons nous associer aux remarques de Dorrit Cohn, qui reproche au texte la « tonalité strictement déclarative »¹³⁹ des phrases cherchant à rendre compte des mouvements du héros, tels que celui-ci en a conscience. Qui peut croire, en effet, que Daniel Prince, au moment où il effectue le geste machinal de prendre place au café puisse penser : « je m'assieds » [L, 47] ? Le monologue intérieur des *Lauriers*, réalisation partielle d'un programme qui le dépasse et patriarche déchu, serait-il, à l'image de son héros, « un parmi les autres » ?

À ces remarques justifiées, nous avons répondu par la mise en contexte de la tentative de Dujardin dans son horizon d'époque et selon les moyens d'expression qui étaient à la disposition du romancier, soulignant ainsi les limites naturelles du monologue intérieur en 1887, ce qui nous permettait de montrer en quoi la systématisation du procédé dans *Les Lauriers*, bien au-delà de ses insuffisances techniques, recouvrait un véritable projet symboliste pour le roman. En effet, la prise en charge complète du récit par le personnage offre une réponse originale à la question de l'unité du Moi, qui travaille le symbolisme, en faisant basculer la garantie de vérité et d'unité du côté du sujet pensant et, par là, toujours en devenir. Si la solution d'affirmer l'unité du Moi dans le perpétuel devenir de ses pensées demeure presque entièrement de l'ordre de l'intuition du temps des *Lauriers*, et peine ainsi à s'inscrire dans une vision cohérente de la psychologie de l'individu, elle trouvera une éclatante confirmation avec la double influence de Bergson et de William James, dont Michel Raimond rappelle « qu'il fut le premier à parler de courant de conscience »¹⁴⁰. La notion de *durée*, illustrée par la somme de Proust dès les années vingt, fixe rétrospectivement un « horizon psychologique » à la tentative de Dujardin. Elle permet aux *Lauriers* de répondre à l'ambition symboliste de l'expression d'un Moi unifié, mais éloigne le roman de Dujardin de l'idéalisme platonicien du symbolisme, ce qui justifie l'ironie qui parcourt le récit. Il ne s'agit plus de dégager la quintessence du Moi, mais de reconstituer l'impression de son unité à travers le sentiment permanent de la « discontinuité des états de conscience »¹⁴¹ qui agitent le Moi. Ainsi, *Les Lauriers* préparent-ils l'émergence de la « mémoire à divers étages et de la

¹³⁹Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 268.

¹⁴⁰Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 264.

¹⁴¹*Ibidem*.

conscience à plusieurs niveaux »¹⁴² autour desquelles se construisent les œuvres majeures du courant de conscience au vingtième siècle.

Tendant vers ce programme, *Les Lauriers* offrent donc des solutions intéressantes et en partie neuves pour sa réalisation. Nous avons vu comment les caractères « musique » et « poésie » du monologue intérieur étaient un instrument efficace pour rendre la psychologie en mouvement du personnage, en restituant des impressions plutôt que des faits. En ce sens, « l'impressionnisme éperdu » de ce petit texte reprend avec bonheur un certain nombre de caractères que Ruth Moser appliquait au roman impressionniste. S'y dégage la représentation du « morcellement de la matière » et de la « dissolution psychique », que viennent compenser une « musique » et une « mystique » de la sensation ainsi que, surtout, la croyance en la « nuance et [en] la suggestion comme loi de beauté »¹⁴³. Sous cet angle, *Les Lauriers sont coupés* méritent le pénétrant éloge que Mallarmé destine à l'auteur du roman peu après la publication de celui-ci :

Il y a donc là une de ces trouvailles vers quoi nous nous efforçons tous en sens divers¹⁴⁴

Près de dix ans après cette première réaction, l'admiration de Mallarmé n'a pas faibli et à la faveur d'une relecture des *Lauriers*, le Maître ajoute à son premier commentaire des mots qui transforment la « trouvaille » en solution potentielle : « [...] il se passe là une histoire absolue »¹⁴⁵ écrit Mallarmé, ce qui n'est pas loin d'attester que Dujardin a trouvé, avec son écriture pulsative et savamment désorganisée, une possibilité esthétique d'exprimer cet absolu relatif, et toujours en mouvement, que représente le Moi fin-de-siècle.

¹⁴² Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 264.

¹⁴³ Ruth Moser, *L'Impressionnisme français. Peinture-Littérature-Musique*, Genève, Droz, 1952, pp. 213-266.

¹⁴⁴ Stéphane Mallarmé, lettre à Édouard Dujardin du 8 avril 1888, citée par Jean-Pierre Bertrand, *Les Lauriers sont coupés*, p. 129.

¹⁴⁵ Stéphane Mallarmé, lettre à Édouard Dujardin du 8 octobre 1897, citée par Jean-Pierre Bertrand, *Les Lauriers sont coupés*, p. 129.

CH. III : Marcel Schwob et l'univers des signes

Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes.

Marcel Schwob, préface du *Roi au masque d'or* (1892).

Ah ! le *signe* *apr excellence* ; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu [...].

Stéphane Mallarmé, *Lettre à Maurice Barrès* (1885)

CH. III.1 : Du conte au roman symboliste

La majorité des commentateurs de Marcel Schwob s'accorde à reconnaître en lui l'un des « prosateurs du symbolisme » les plus représentatifs de sa génération ou, comme l'écrit Goddard Wesley, « une sorte de symbole à l'intérieur du symbolisme, la quintessence de cette période », reconnu comme tel par ses contemporains. Les avis diffèrent pourtant lorsqu'il s'agit de déterminer si Schwob a pris sa place ou non parmi les romanciers du mouvement. Il est vrai que son génie l'oriente de préférence vers le récit bref, et plus particulièrement vers le conte, dont il publiera plusieurs recueils, et que l'œuvre que l'on peut considérer comme son roman, *Le Livre de Monelle*, présente une série de petits épisodes intégrés dans une structure plus vaste, ce qui tend à le rapprocher des volumes déjà publiés. Cependant, une grande partie de la critique contemporaine ne refuse pourtant pas à Marcel Schwob le statut de romancier. Suzanne Bernard, Jean-Pierre Bertrand ou encore John Alden Green, tous trois spécialistes de Schwob ou du symbolisme, avancent une série d'arguments convaincants. Ils montrent en effet que *Le Livre de Monelle* se déploie dans le cadre d'une « fiction narrative » unifiée, dont le modèle de l'héroïne est réel – il s'agit de Louise dite Vise, la jeune prostituée que Schwob rencontra en 1891 et aima jusqu'à ce qu'elle soit emportée en 1893 –, et cela même si le récit semble se dissoudre dans un triptyque apparemment hétérogène. Quand bien même la structure du récit serait éclatée, il reste que le développement de l'intrigue se noue solidement autour du personnage principal, qui aime et coordonne les onze portraits de fillettes et assure ainsi la cohérence de l'ensemble. Monelle le souligne dans sa prédication liminaire. Tout en insistant sur son irréductible individualité, elle relève sa compétence à réaliser autour d'elle la fusion des éléments disparates du récit :

Parce que je suis seule tu me donneras le nom de Monelle. Mais tu songeras que j'ai tous les autres noms. Et je suis celle-ci et celle-là et celle qui n'a pas de nom [LM, 122].

Ce caractère d'unité du récit, que Monelle revendique en son nom, sera d'ailleurs renforcé par une stratégie d'auteur au moment de la réédition de son livre en 1903. Schwob renomme en effet chacun des récits de la partie médiane (« Les Sœurs de Monelle »), parus initialement sous des titres divers et séparément. Le procédé consiste à donner à chaque épisode un titre général relevant une qualité ou un défaut du cœur humain, ce qui vise incontestablement l'uniformisation des portraits et leur participation commune à la description de la complexité de l'âme. « La Fille du moulin » devient « La Perverse », tandis que « Bargette », « Bûchette », « Janie » ou « Isle » se transforment successivement en « La Déçue », « La Sauvage », « La Fidèle », « La Prédestinée » etc., qualités qui éclairent tour à tour un aspect d'une seule et même réalité qui est celle de l'âme humaine, élevant chaque fillette au rang de symbole et créant ainsi entre elles une parité de fonction¹. À la stratégie que l'auteur met en place s'ajoute le fait que la destinée de Monelle, de son « Apparition » à sa « Fuite » et à sa « Résurrection », introduit dans le récit un intérêt qu'il convient d'appeler « romanesque » puisqu'il s'accorde à la définition générale que les contemporains de Schwob et lui-même reconnaissent du roman comme « l'histoire d'un individu [...] et de son développement même, qu'il fût intérieur ou extérieur »².

La participation de ce récit au genre du roman se voit également corroborée d'une toute autre manière. L'activité de critique littéraire de Schwob expose son intérêt pour le roman et son développement en France ou à l'étranger. Nous avons mentionné que Schwob était l'un des chroniqueurs les plus perspicaces des nouveautés du symbolisme, qu'il admirait Mirbeau ou Claudel, lisait et commentait avec passion Stevenson, Meredith, Twain et les romans

¹Relevons que l'idée d'unité est prégnante chez Marcel Schwob dès la parution de son recueil de contes *Cœur double*, dont la préface, qui est de l'auteur, incite à voir dans les récits qui suivent des « fragments », et à les « considérer comme une partie d'un tout », *op. cit.*, p. 17.

²*Ibidem*. Il faut relever que les romanciers du symbolisme l'accompagnent dans sa définition du roman en le présentant comme un genre qui vise à saisir le quotidien, mais selon la perception subjective et originale de l'esprit du personnage. Pour Dujardin, le roman est « l'analyse des idées ; – la vie la plus banale possible analysée le plus complètement et le plus originalement possible », Édouard Dujardin, Lettre à ses parents du 13 juin 1886, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 125 ; Gide, par l'intermédiaire de son personnage André Walter, définit le roman comme la lutte de l'âme et de la chair, en d'autres termes du monde de l'esprit et de celui de la matière : « Ce qu'il y a, c'est la lutte des deux. Le réalisme veut le conflit des deux essences : voilà ce qu'il faut montrer », *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, p. 92. De telles définitions, évacuant l'enchaînement des faits et jusqu'aux faits eux-mêmes, s'opposent à une conception plus conventionnelle du roman, qui domine encore l'opinion critique à la fin du siècle. Michel Raimond rappelle en effet que le roman se confond en 1890 avec la notion de récit, que Gide contribuera à distinguer du roman en 1911, récit qui raconte une « progression », une « histoire », s'inscrivant « dans l'ordre tangible d'un enchaînement de circonstances », *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 205.

allemands³ et, finalement, qu'il avait signé plusieurs préfaces et articles importants sur le roman, plus particulièrement sur la crise touchant le genre à la fin du siècle. « Robert Louis Stevenson » (1888), « Le Réalisme » (1889), ainsi que la préface à *Cœur double* (1891), texte repris et légèrement remanié en 1896 dans *Spicilège* sous le titre « La Terreur et la Pitié »⁴, fondent l'essentiel de sa réflexion sur le genre et tracent des pistes en vue de sa régénération. Le roman est donc au cœur des préoccupations esthétiques de Schwob et en constitue l'horizon principal, comme en témoigne ses développements sur le « roman d'aventures », alors qu'il n'est jamais question de faire du conte un objet de recherche. L'écrivain entend renouveler la composition et l'écriture romanesques, objectifs qui expliquent en partie les écarts d'une œuvre comme *Le Livre de Monelle* par rapport à une *doxa* réaliste du roman.

Une voix s'élève pourtant contre ce portrait de Marcel Schwob en romancier et penseur du roman. Agnès Lhermitte aborde en effet la conclusion de son étude sur *Le Livre de Monelle* par ces mots :

Le Livre de Monelle ne s'est certainement jamais voulu ni prétendu roman, et il nous semble que cette « chimère » littéraire, étrangement cristallisée autour d'un épisode vécu, tourne le dos aux modèles et jusqu'aux expérimentations romanesques⁵.

Elle se réfère aux indications de Schwob sur le manuscrit contenant « les quelques notes concernant la genèse du *Livre de Monelle* » et qui porte la mention « conte par Marcel Schwob ». Les arguments avancés, qu'il ne saurait être question de sous-estimer, ne nous semblent toutefois pas suffisants pour remettre définitivement en cause le statut romanesque du *Livre de Monelle* et l'objectif principal de ce chapitre sera de montrer comment cette œuvre relève du roman en reprenant les caractéristiques du récit autocritique du symbolisme et comment, ce faisant, elle pose les jalons d'une esthétique nouvelle pour le genre.

Si nous ne retenons pas le point de vue d'Agnès Lhermitte, qui écarte *Le Livre de Monelle* des expériences romanesques, il reste que ses travaux sur le conte demeurent indispensables pour comprendre le projet d'un roman régénéré, puisque celui-ci se construit, chez Schwob, autour d'un enchevêtrement très fin des éléments du conte et du roman. On peut d'ailleurs admettre avec elle que la forme du conte, qui reste prégnante dans la production de Schwob, représente en quelque sorte son genre naturel, celui qu'il pratique dès

³Rappelons la formule déjà citée de Jules Renard dans son *Journal* du 11 mars 1891, *op. cit.*, p. 70 : « Chez Schwob, rien que des livres anglais ou allemands ».

⁴Les références originales de ces articles ont déjà été mentionnées. Nous les rappelons ici : « Robert Louis Stevenson », *le Phare de la Loire*, 27 août 1888 ; « Le Réalisme », *Le Phare de la Loire*, 15 avril 1889 et la préface à *Cœur double*, Paris, Crès, 1891, repris dans « La Terreur et la pitié », in *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896 ; Paris, Mercure de France 1921.

l'enfance et qui marquera durablement son imaginaire. Agnès Lhermitte trouve la confirmation de ce culte enfantin dans le cinquième chapitre du dernier texte de Schwob, *Il Libro della memoria*, récit autobiographique dans lequel l'écrivain se plaît à ressusciter les personnages clefs de la formation de son imaginaire. Il y rassemble en un bouquet de souvenirs les noms d'Alladin, de Robinson, de Barbe-bleue ou de Cendrillon⁶. Le conte s'inscrit donc bien comme une étape formatrice de la conscience artistique de Marcel Schwob, et c'est très naturellement que l'on retrouvera, intimement mêlés au projet romanesque, les reliquats stylistiques et structurels du conte. La poétique romanesque de Marcel Schwob demeure donc largement tributaire d'une tradition du conte qu'elle adapte aux besoins du roman. L'exemple le plus spectaculaire de cette osmose générique s'accomplissant au cœur du texte, touche l'économie du récit, qui cultive au plus haut point les lois de la *brévités* (que l'on retrouve dans tous les genres brefs), pratiquant volontiers la concision, l'ellipse ou encore un certain art de la chute, ainsi que se plaît à le souligner l'écrivain :

On trouvera dans ces contes la préoccupation d'une composition spéciale, où l'exposition tient la plus grande place souvent, où la solution de l'équilibre est brusque et finale⁷.

De *Cœur double*, auquel ces lignes se rapportent, à *Monelle*, le souci de composition s'aiguise et la résolution finale du roman de Schwob propose un retournement si rapide et complet que le narrateur parle à son sujet de fuite :

Alors Louvette se souvint, et elle préféra aimer et souffrir, et elle vint près de moi avec sa robe blanche, et nous nous enfuîmes tous deux à travers la campagne [*LM*, 217].

Quand bien même sa réflexion le pousse à imaginer un roman de l'avenir et non un conte, ces remarques nous montrent que délaissé le conteur pour n'aborder que le romancier relèverait de la négligence manifeste. Ce jugement reste valable pour les écrivains du symbolisme en général, chez qui le conte représente un moyen d'expression mis au service d'une poétique romanesque visant à contrecarrer la suprématie réaliste et naturaliste.

Si Gourmont publie en effet plusieurs contes isolés et deux recueils⁸, c'est dans ses romans, et plus particulièrement dans *Sixtine*, que l'écrivain fait l'usage le plus original du

⁵Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 2002, pp. 265 et 324.

⁶*Ibid.*, p. 161.

⁷Marcel Schwob, préface à *Cœur Double*, *op. cit.*, p. 17.

⁸Par ordre chronologique, on trouve : *Le Château singulier* (1894) ; *Histoires magiques* (1894) ; *Proses moroses* (1894) ; *Le Pèlerin du silence*, (1896) ; *Couleurs* (1908). Marcel Schwob proclame son intérêt pour *Proses moroses* dans un avant-dire qu'il signe, soulignant la justesse de ces « petites pages comme frottées de ciguë, entre lesquelles ont séché des brins d'ancolie, semées de mots suraigus et blêmes ; des phrases aux contours rapides, semblables à de simples coups de pinceau qui suggèrent tous les gestes de la vie par une ligne grasse », Montpellier, Bibliothèque artistique et littéraire, 1979, p. 7.

genre en l'y inscrivant en abyme, notamment à travers les épisodes de *L'Adorant*, « Marcelle et Marceline », « La Honte d'être heureux » ou « Le 28 décembre »⁹. Le constat est le même pour Dujardin. Après s'être essayé d'abord au conte dans son livre *Les Hantises*, en 1886, il tente une année plus tard l'aventure du roman avec *Les Lauriers sont coupés*, œuvre qui intègre au développement narratif des scènes et des motifs empruntés à la tradition des contes pastoraux. Ainsi, à l'imaginaire des contes qui entraîne le héros dans une rêverie amoureuse peuplée de bergers et de bergères [L, 84] au service de la « romance de l'éternel amour » [L, 61], s'ajoute le récit qu'Hénart, l'ami du héros, fait de sa rencontre avec sa future femme et que Daniel Prince taxe de « conte » débouchant sur une « moralité » [L, 60] : le mariage.

Comme chez Marcel Schwob, qui publie le recueil *Cœur double* avant de présenter un à un dans divers journaux et revues les contes qui, insérés dans une structure plus large, formeront *Le Livre de Monelle*, ce genre bref se présente chez Dujardin ou Gourmont comme l'épure d'un roman qui le prolonge, l'encadre et le complète. Agnès Lhermitte a montré à partir de l'art du palimpseste ce phénomène d'innutrition thématique et formelle du roman par le conte dans l'œuvre de Schwob¹⁰. À l'image de cet écrivain, qui construit son *Livre de Monelle* autour d'un socle de légendes où se mêlent les histoires de *Barbe-bleue*, de *Cendrillon*, de la fée Morgane, de *La Belle au bois dormant*, ou encore des réminiscences des *Mille et une nuits*, la plupart des romanciers du symbolisme font du conte le noyau de leurs tentatives romanesques. Souvent enchâssé ou mis en abyme dans le récit, le conte assure la germination du roman, en lui offrant non seulement un univers propice au déploiement des thèmes favoris de l'époque, puisque le rêve et l'imagination dominent le conte et s'harmonisent à la quête de soi, mais également un espace de liberté pour l'écriture, dès l'instant où le conte, issu généralement de la transmission orale, accueille favorablement toutes les variations. L'intégration du conte dans le roman prend ainsi, très souvent, la forme d'une réinterprétation des thèmes associée à une réécriture du récit original. Ainsi, Jean de Tinan allégorise la tentation de renoncement symboliste à travers la mise en scène de Glaucé, André Gide se réapproprie les mythes de Narcisse, de Protée ou de Prométhée en les intégrant dans une réflexion sur le statut de l'écrivain, tandis que Remy de Gourmont peuple ses romans de Lilith, Léda, Salomé et autres personnages légendaires. Si Glaucé, Narcisse et Lilith ne renvoient pas directement aux contes de Perrault ou à ceux de *Ma Mère l'Oye*, ils

⁹Voir à ce sujet le chapitre du présent travail consacré à Remy de Gourmont.

¹⁰Voir à ce sujet les pages qu'Agnès Lhermitte consacre aux sources du *Livre de Monelle* et au travail de réécriture, à partir d'elles, qu'effectue Marcel Schwob, *Palimpseste et merveilleux*, op. cit., pp. 265 à 329.

intègrent pourtant l'imaginaire légendaire des romanciers du symbolisme qui, à l'exemple de Marcel Schwob, n'établissent aucune distinction claire entre le mythe et les contes¹¹.

En dehors d'un support thématique que procurent les contes au roman symboliste, nous avons signalé que le genre se présente également comme un modèle d'écriture flexible, ouvert et dynamique, notamment par son respect des lois de la *brevitas*. L'écriture concise et agile des contes, susceptible des retournements les plus inopinés, s'accorde à la vision fin-de-siècle d'une conscience ballottée et morcelée dont le récit doit accompagner les soubresauts. Dans son conte « Les Portes de l'Opium », Marcel Schwob met en scène un narrateur qui tire un bilan de la situation du roman à la fin du siècle et nous explique, implicitement, le choix du conte pour satisfaire à sa curiosité et exprimer le « désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre ou marchand, ou la femme que je voyais passer »¹² :

Nous étions arrivé dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues ; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles ; d'autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendaient sur toutes choses¹³.

Le conte se présente donc, à la fin du siècle, comme une alternative à l'expression d'un Moi toujours en devenir et foyer d'une aliénation ressentie comme inquiétante. Mais l'originalité de Schwob, partagée par les romanciers de l'« extrême conscience », dépasse l'utilisation des qualités formelles du conte en vue du renouvellement de la poétique du roman. En linguiste et en comparatiste qu'il est, Schwob se montre fasciné par la capacité du conte, conçu en tant que mode de langage, à exprimer les angoisses et les tourments qui hantent le Moi dans une langue qui postule un rapport des mots et des choses qui s'affranchit des conventions de la narration réaliste¹⁴. C'est donc principalement dans son rapport au langage et en tant que mode d'expression à part entière, possédant ses lois et ses finalités ontologiques, régies elles-mêmes par une tradition qu'il faut remonter – et démonter –, que ce

¹¹ Agnès Lhermitte clôt la liste des contes ayant inspiré Marcel Schwob par cette remarque importante : « Il faut enfin ajouter à cette liste sommaire ce que nous désignons par le terme de mythe, et que Schwob ne distinguait pas des contes : Œdipe, Siddhartha, Faust... », *ibid.*, p. 163.

¹² Marcel Schwob, « Les Portes de l'Opium », *Cœur Double*, *op. cit.*, p. 132.

¹³ *Ibid.*, pp. 131-132.

¹⁴ Agnès Lhermitte souligne qu'en dehors de sa passion de lecteur pour les contes, dont il agrandissait sans cesse sa bibliothèque, (Le *Catalogue de la bibliothèque de feu Marcel Schwob* recense vingt-huit volumes de contes, publiés entre le XVI^e et la fin du XIX^e siècle), Marcel Schwob portait à ce genre un intérêt savant, puisque « une lettre de Valentine Funch fait état d'une conférence prononcée par Schwob sur les contes de Grimm », alors que « la préface de *Saint-Julien l'hospitalier* de Flaubert [...], montre qu'il s'intéresse aux travaux des spécialistes. Il cite deux éminents folkloristes dont il possédait les ouvrages » et dont il reprend partiellement les hypothèses, y ajoutant ses propres références, *Palimpseste et merveilleux*, *op. cit.*, p. 162.

genre d'écriture passionne Marcel Schwob et qu'il en fait le ressort de sa poétique romanesque.

Quelles sont donc les caractéristiques du conte en tant que mode de langage et en quoi peut-il renouveler les perspectives symbolistes en matière de roman, mais également quelles sont les ornières qui guettent le roman symboliste dès lors qu'il se fixe comme modèle d'œuvre absolue le conte : telles sont les questions qui nous occuperont dans ce chapitre et que l'on retrouve au centre de la réflexion critique de Marcel Schwob comme de ses œuvres de fiction, et plus particulièrement au centre du récit autocritique que représente *Le Livre de Monelle*.

L'univers du conte au service du roman symboliste

Marcel Schwob et les signes

Si Marcel Schwob privilégie la forme brève et le conte à toute autre, il ne le fait pas, semble-t-il, uniquement pour placer ses histoires dans les colonnes des journaux et vivre ainsi de ses écrits, ce que laissaient entendre les propos de Jules Renard. Dans son *Journal* de février 1891, l'auteur de *L'Écornifleur* affirme en effet de manière fort piquante que son ami « [...] n'a jamais écrit une ligne qui ne fût payée »¹⁵. Une raison plus profonde motive le choix du conte comme écriture de référence, raison où certainement se mêlent l'intérêt de Schwob pour la linguistique et sa recherche d'une forme d'expression assez souple et légère pour s'accorder à l'âme et en suggérer les vibrations les plus infimes. Une remarque de Remy de Gourmont à propos de la méthode de Schwob servira de prélude à l'étude des rapports qu'entretient ce dernier au conte :

Gourmont signale, dans le *Masque* qu'il consacre à Schwob, que celui-ci ne se soucie pas de distinguer le conte des récits historiques – qu'il aurait été plus heureux d'appeler « biographiques »¹⁶ –, ou de l'analyse psychologique, puisqu'il révoque le critère fondamental du vrai et du faux qui hiérarchise encore les genres. Réalité et fiction ont fini de s'opposer

¹⁵Jules Renard, *Journal*, 16 février 1891, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶Cf. : Préface des *Vies imaginaires*, dans laquelle Schwob montre la différence entre la science historique, dévolue à la généralisation des faits et la biographie qui, comme le roman ou le conte, cherche à singulariser les hommes et à montrer leur individualité par leurs différences. Rapprochement explicité par Schwob lui-même. Comme le travail du romancier impose une sélection des faits et des traits qui donnent au personnage sa « réalité », « l'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains », *Œuvres complètes III*, Paris, Bernouard, 1927, p. 14.

chez Schwob, parce que, nous dit Gourmont : « du réel au possible, pour Schwob, il y a la distance d'un nom »¹⁷. Dire qu'une chose existe, c'est déjà la faire exister :

[...] le possible, qui n'a pas de nom, pourrait en avoir un et le réel souvent s'est aboli sous l'anonyme¹⁸.

Cependant, la forme d'existence que le langage donne à la chose ou à l'événement évoqués n'est en rien une réalité historique ou matérielle, mais purement linguistique, idée chère aux symbolistes, c'est-à-dire que le mot prend sa signification propre en marquant sa différence par rapport aux autres mots.

Cette remarque nous introduit au cœur de l'esthétique de Schwob, en nous signalant le divorce consommé entre la qualité attribuée désormais aux mots et une *mimesis* réaliste, qui assurerait un rapport déterminé et invariable entre la chose et son nom. Mais si la pensée de Schwob s'arrêtait là, elle ne se différencierait en rien de celle de Gourmont et de sa théorie idéaliste de « L'Ivresse verbale », qui accorde aux mots une valeur intrinsèque indépendante de leur signification commune, ou de l'option musicale de Dujardin, pour qui la langue, par son rythme interne ou, plus simplement, par sa capacité poétique, est vouée à l'exploration des émotions et rejette toute autre forme de mission réaliste. Or, ce que nous apprend l'affirmation de Gourmont à propos de la méthode de Schwob dépasse l'antimimétisme en montrant que l'écrivain détient le pouvoir de donner corps au possible par le langage, de le faire exister en le nommant et en le précisant, tout comme il peut anéantir le soi-disant « réel » en le taisant ou en le diluant sous l'anonymat de mots trop vagues. La problématique qu'aborde très succinctement Gourmont illustre un nouveau rapport que Schwob imagine entre les objets et la pensée, rapport que médiatise le langage et dont l'auteur de *Cœur double* tente une première explication dans un commentaire à propos du style de Rachilde, en 1894 :

Toutes choses ont entre elles des rapports. Quand nous saisissons leurs rapports de position, nous les classons suivant la cause et l'effet. Quand nous les concevons selon leurs relations de ressemblance et de grandeur, nous les classons suivant les idées logiques de notre esprit. Ces notions étant communes à tous les philosophes, il y a fort à parier qu'elles ne suffisent pas à la vérité. On peut imaginer que les choses ont entre elles d'autres rapports que le rapport scientifique et le rapport logique. Elles peuvent se rapporter l'une à l'autre en tant qu'elles sont des signes, car les signes n'ont ni quantité ni qualité absolues. Et il est possible que les signes étant très différents, les choses signifiées soient très voisines. De ces choses signifiées les sens ni l'intelligence ne peuvent rien savoir¹⁹.

Le réel et le possible, mots chargés d'un sens presque antinomique, selon l'acception commune, peuvent, chez Schwob, recouvrir des significations très voisines dès lors qu'est

¹⁷Remy de Gourmont, *Le Livre des Masque*, op. cit., p. 229.

¹⁸Remy de Gourmont, *Le Livre des Masque*, op. cit., p. 229.

admise l'idée que ces termes ne renvoient plus à des réalités concrètes, mais à d'autres signes, qui les complètent, les développent ou les annihilent, et forment peu à peu, grâce à ce système de renvoi, le tissu du sens. Ce dernier, ainsi créé par la chaîne des mots, peut s'éloigner, voire s'opposer à la signification courante. C'est vers cette démonstration que tend la préface au *Roi au masque d'or*²⁰, à propos des concepts même de « différence » et de « ressemblance », faisant se succéder les masques les plus divers en les « accouplant » pourtant « dans la chaîne de leurs histoires »²¹. Dans ces quelques pages, Schwob avance l'idée que si les mots sont bien « le signe qu'il y a des choses », celles-ci ne sont rien de plus que « les masques de visages éternellement obscurs »²² ou d'un incompréhensible universel que l'homme investit selon ses possibilités. La différence et la ressemblance ne sont donc que des « points de vue »²³, la réalité de ces concepts ne dépassant pas le fait qu'ils se matérialisent tous deux par des masques ou des signes, s'accouplant à d'autres signes dans une chaîne infinie.

Dans cette perspective le monde devient, pour Marcel Schwob, un univers de signes, et l'on retrouve cette pensée fondamentale de son esthétique très clairement formulée dans les dernières lignes de la préface de 1892 : « Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes »²⁴. Christian Berg précise l'évolution de ce qu'il nomme le vague « pansémiotisme »²⁵ schwobien, tel qu'il se manifeste au moment du *Roi au masque d'or*. À l'aide des travaux de Paul De Man, il montre que la pensée poético-linguistique de Schwob, tout en persistant à refuser l'idée d'un décodage référentiel de la réalité à travers les mots, va peu à peu s'élaborer autour de la notion de lecture, prise dans son sens le plus moderne de l'époque, qui fait de cette opération un processus de déchiffrement analogique se déroulant dans l'univers clos et autonome des signes. Schwob se situe de cette manière dans la

¹⁹ Marcel Schwob, « Le Démon de l'absurde », à propos du roman de Rachilde, *Œuvres complètes*, Paris, F. Bernouard, 1928, pp. 226-227.

²⁰ Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, *op. cit.* « Laborieuse démonstration » selon l'avis, à notre sens justifié, de Christian Berg, « Signes de signes : Marcel Schwob et le rapport mystérieux des signes », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, p. 113. Il nous semble, pour notre part, que l'article déjà cité sur Rachilde, « Le Démon de l'absurde », ou l'étude que Schwob réalise sur l'argot, présentent de manière plus convaincante l'idée centrale d'un langage comme système autonome, possédant ses propres lois, « Étude sur l'argot français », in *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob, Mélanges d'histoire littéraire et de linguistique*, *op. cit.*

²¹ Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 12. Hubert Juin, dans ses préfaces à *Cœur double* et à *Mimes*, rappelle que Jean Lorrain a dédié à Schwob son conte *Les Trous du masque*, récit qui tend à montrer que « derrière ou sous certains masques, il n'y a rien », *Lecture fins de siècle*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1992, p. 317.

²³ Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ Christian Berg, « Signes de signes : Marcel Schwob et le rapport mystérieux des signes », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 113.

continuation des précurseurs de la linguistique moderne tel que Nietzsche, Pierce, Saussure, dont il fut l'élève²⁶, ou Freud :

En effet, les signes ne sont pas là pour eux-mêmes, mais renvoient à autre chose – ce que Pierce appellera l'interprétant – et ils n'ont donc ni quantité, ni qualité absolue, car ils n'existent que grâce au système de renvoi et de signification dans lequel ils sont censés fonctionner²⁷.

Sous cet angle :

L'interprétation du signe n'est pas une signification, mais un autre signe : « c'est une lecture et non un décodage, et cette lecture doit être, à son tour, interprétée en un autre signe, ce procédé se répétant ainsi *ad infinitum* »²⁸.

La pensée d'une lecture conçue comme expérience heuristique appelle deux remarques importantes. Nous avons déjà relevé combien Marcel Schwob se révèle soucieux de la place et du rôle du lecteur dans ses œuvres et dans la littérature en général²⁹. Ce souci esthétique est augmenté chez lui d'un poids existentiel. Comprendre le langage et son fonctionnement, c'est comprendre les choses qui nous entourent et se comprendre soi-même, puisque nous « faisons partie »³⁰ intégrante du langage. C'est surtout comprendre les choses « sur le modèle même que Dieu a imaginé de les proférer », puisque « Dieu parle » et que « l'univers est son langage »³¹. La maîtrise de la lecture engage plus que la compréhension du sens de l'œuvre. Elle devient découverte des lois fondamentales de la personnalité et, à travers cette pratique, découverte des lois du monde. La pensée linguistique de Schwob apporte ainsi une caution sérieuse au projet du roman de l'« extrême conscience » comme révélateur du Moi à travers le double processus de l'écriture et de sa réception simultanée, puisque l'écrivain, toujours en « métoposition », juge ce qu'il écrit dans un acte d'auto-lecture régulatrice, qui oriente le récit. À travers ce mouvement de balancier (écriture-lecture-écriture), qui assure au roman du roman son dynamisme intrinsèque, l'œuvre symboliste de l'« extrême conscience » propose à son héros-écrivain un véritable déchiffrement de soi.

Cette lecture dévoilante confère également une dimension supplémentaire au « Livre intérieur » du symbolisme, puisque désormais il n'est plus seulement un carnet de bord personnel, mais devient le référent de l'univers. Alors que le « Livre » intérieur se présentait comme la transcription purement esthétique de la vision spécifique à chaque cerveau

²⁶Voir *infra*, p. 302.

²⁷Christian Berg, « Signes de signes : Marcel Schwob et le rapport mystérieux des signes », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 113.

²⁸Paul De Man, *Allégorie de la lecture*, cité dans Christian Berg, *ibid.*, p. 112.

²⁹Voir à ce sujet, *supra*, note 38, p. 38149.

³⁰Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, op. cit., p. 12.

³¹*Ibidem*.

symbolisateur, il est désormais « Livre » de Vie au sens large, cautionné par la présence divine puisque celle-ci est partout et que l'univers est son langage. La conséquence de ce changement est capitale pour l'évolution du symbolisme. En se définissant comme une compilation d'images et de sensations venues d'autres lectures et remplaçant l'expérience concrète, le « Livre intérieur » se présentait initialement comme l'une des spécificités d'un symbolisme cérébral, solipsiste et désenchanté, entraînant le désir de renoncement à la vie, tandis qu'il apparaît désormais rattaché à la Vie par la tradition biblique du Verbe premier et « créateur » chez Schwob. La différence est capitale et marque une progression certaine dans le roman symboliste³² qui « est insensiblement passé d'un idéalisme à l'autre, de Schopenhauer à Bergson, du vocabulaire de l'« Idée » à celui de la « Vie » »³³. Ce saut vers la vie ne s'effectue pas toujours de la même manière et si Schwob l'amorce à travers le pansémiotisme dont il porte la conviction, et dont on trouve également les échos chez Gourmont, il réapparaît chez Barrès dans la tentation de l'engagement politique, chez Maclair dans celle de la révolte anarchique ou, plus souvent, sous la forme d'un sensualisme enfin accepté chez Tinan, Gourmont et Gide.

La pensée linguistique de Schwob ne se limite cependant pas à renouveler le rôle de la lecture et à donner au « Livre intérieur » sa fonction de passeur vers la vie. Elle modifie désormais profondément le motif du masque, omniprésent dans la littérature fin-de-siècle et qu'Hubert Juin définit, dans le cas de Schwob, comme « le fondement de [ses] principaux ouvrages »³⁴. Alors que chez des auteurs plus spécifiquement décadents³⁵, comme Jean Lorrain, Rachilde ou Catulle Mendès, masques, costumes et travestissements sont conçus comme des artifices de civilisation au service d'une nature pervertie ou d'une « hors nature »³⁶, révélant la différence ou la marginalité de leur porteur, le masque schwobien est l'auxiliaire universel qui permet à la nature profonde, toujours inconnue, de se manifester en prenant apparence. Alors qu'il est facteur de duplicité et d'altération de la personnalité dans la

³²Ce qui justifie, à notre sens, l'ordre d'apparition des différents représentants du symbolisme dans notre analyse puisque Gourmont, tout en faisant évoluer la notion d'idéalisme d'une conception platonicienne à la vision physiologique défendue par Schopenhauer, n'a pas encore tiré toutes les conséquences esthétiques de ce nouvel idéalisme. C'est à Dujardin qu'il revient de la faire, avec sa tentative de roman wagnérien, tandis que Schwob assure le passage entre Schopenhauer et Bergson. Quant à Gide, il représente la synthèse de ce grand mouvement qui, des *Cahiers d'André Walter* aux *Nourritures terrestres*, accomplit le parcours synthétique le plus spectaculaire où s'y lit, tour à tour, la ferveur du néophyte, le détachement de l'esthète puis le culte de la vie et de l'homme libre.

³³Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 17.

³⁴Hubert Juin, *Lectures fins de siècle*, op. cit., p. 232.

³⁵Nous utilisons le terme « décadent » dans le sens que nous lui avons prêté dans notre mise au point liminaire. Voir à ce sujet, *supra*, Partie I, ch. III, « Opacité sémantique », p. 81 et *sqq.*

³⁶Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, repris dans *Romans fin-de-siècle*, op. cit.

littérature décadente, le masque n'est donc rien de plus, chez Schwob, que le signe tangible du visage qu'il recouvre et chaque personne, chaque chose a besoin d'un masque pour matérialiser son essence, prendre consistance et apparaître. Le conteur, poète ou romancier est en quelque sort le poseur de masques qui habille l'Idée (« l'attif[e] de la verbalité » [S, 87] écrit Gourmont) et la rend de ce fait intelligible. Schopenhauer reconnaissait cette aptitude au poète, chevillant ainsi le particulier à l'universel :

De même que le chimiste, en combinant des liquides entièrement clairs et transparents, obtient un précipité solide, de même le poète tire de la généralité abstraite et transparente des concepts, par la manière dont il les unit, le concret, l'individuel, la représentation intuitive³⁷.

L'idée du visage, comme masque en soi, fait l'objet d'un conte de Schwob, « Les Sans-Gueule »³⁸, dans lequel deux soldats sont retrouvés le faciès arraché et ne peuvent plus retrouver de place dans le monde, car il leur manque, avec le visage, le plus puissant signe de reconnaissance sociale. Leurs plaies grossièrement cautérisées se soudent en un antimasque informe et illisible, comme s'il venait d'ailleurs, « d'Outre-mer »³⁹ précise le narrateur. Au-delà du rôle d'identificateur social que le masque assure, l'histoire des « Sans-Gueule » renforce l'idée d'une indifférenciation fondamentale des hommes sous le masque. Dans tous les autres cas, chez Schwob, le masque possède bien le pouvoir de révéler, c'est-à-dire de faire naître au monde sensible les réalités cachées. Cette interprétation du masque révélateur se rapproche de la revendication d'André Gide dans sa note du *Traité du Narcisse*, réclamant du symbole (synonyme du masque puisque, comme l'indique Gide, il signifie « tout ce qui paraît »⁴⁰), qu'il manifeste formellement les vérités cachées.

L'imaginaire scientifique et l'imaginaire sensible

Le rôle et la fonction que Marcel Schwob attribue à l'écriture, on le constate, rencontrent la définition généralement donnée de l'œuvre symboliste, qu'il s'agisse des rapports du signe à sa référence et de la conception d'un langage autonome, ou de la place que l'on attribue au lecteur dans l'édification du sens de l'œuvre. Pourtant, le parcours qui conduit Schwob à l'esthétique symboliste diffère de celui de ses confrères, en empruntant la voie de la science expérimentale, d'abord dans ses principes les plus généraux, puis dans le domaine particulier de la science du langage : la linguistique. Le parcours de la science positive à l'esthétique symboliste qui, comme nous le verrons, s'impose à Marcel Schwob plutôt qu'il n'est choisi

³⁷ Arthur, Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 312.

³⁸ Marcel Schwob, « Les Sans-Gueule », *Cœur double*, op. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰ André Gide, *Le Traité du Narcisse*, op. cit., p. 8.

par lui, introduit dans le déroulement de sa pensée un paradoxe qu'illustrent ses propos sur la nature et les objectifs respectifs de l'art et de la science, puisque :

L'art véritablement entendu semble [...] se séparer de la science par son essence même [...]. La science cherche le général par le nécessaire ; l'art doit chercher le général par le contingent ; pour la science le monde est lié et déterminé ; pour l'art le monde est discontinu et libre ; la science découvre la généralité extensive ; l'art doit faire sentir la généralité intensive ; si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté⁴¹.

Quelques lignes plus loin, Marcel Schwob entame pourtant sa réflexion sur le roman à venir en reconnaissant l'influence décisive de la science positive sur ce genre. Pour lui, le fait incontournable et la marque du siècle restent l'entrée en littérature du positivisme scientifique, et toute tentative future doit partir de ce constat :

[...] la science du XIXème siècle, qui devenait géante, se mit à envahir tout. L'art se fit biologique et psychologique. Il devait prendre ces deux formes positives, puisque Kant avait tué la métaphysique. Il devait prendre une apparence d'érudition. Le XIXème siècle est gouverné par la naissance de la chimie, de la médecine et de la psychologie, comme le XVIème siècle est mené par la Renaissance de Rome et d'Athènes. Le désir d'entasser des faits singuliers et archéologiques y est remplacé par l'aspiration vers les méthodes de liaison et de généralisation⁴².

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, Marcel Schwob ne présente pas l'art positiviste dans le but de renier les prétentions réalistes du roman. Il reprendra, à sa manière, l'objectif d'une littérature dont l'ambition est de restituer la vie le plus complètement possible, mais cette fois-ci dans sa « généralité intensive »⁴³, remplaçant l'énumération par la synthèse pour y parvenir. Mais que recouvre exactement le terme de synthèse pour Marcel Schwob ? L'écrivain en donne la définition en parlant à son sujet de la saisie effectuée par l'écriture du point de fusion entre les caractéristiques psychologiques et physiologiques des « êtres vivants, spontanés et libres »⁴⁴. La synthèse est avant tout un procédé esthétique qui émane de l'œil intérieur de l'écrivain, que Schwob reconnaît chez Stevenson et qu'il traduit par la formule « his mind's eye »⁴⁵. L'œil intérieur de l'écrivain lui permet d'accéder directement au cœur de la réalité cachée des choses, faisant abstraction des apparences trompeuses. Ce que Schwob refuse dans la littérature biologique ou psychologique n'est donc pas sa prétention généralisante, mais l'intrusion d'une méthodologie scientifique de type

⁴¹ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22. Relevons que l'utilisation de la science expérimentale dans la pensée de Schwob à propos du roman renforce cette contradiction, puisque le roman idéal dont rêve Marcel Schwob s'oppose point par point aux tentatives positivistes, donc naturalistes, en la matière (symétrie de la composition contre linéarité ; récit d'une crise contre tranche de vie ; discontinu contre durée narrative etc...).

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 19 et 22.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », in *Spicilège*, *op. cit.*, p. 82.

inductif au cœur d'un processus qui doit d'une part rester circonscrit au domaine de l'art et, d'autre part, rester inductif et, par là, véritablement expérimental :

Le roman analyste pose la psychologie du personnage, la commente finement et déduit de là une vie entière.

Le roman naturaliste pose la physiologie du personnage, décrit ses instincts, son hérédité, et déduit de là l'ensemble de ses actions.

Cette déduction unie à la synthèse énumérative constitue la méthode propre des romans analystes et naturalistes.

Car le romancier moderne prétend avoir une méthode scientifique, réduire les lois naturelles et mathématiques en formules littéraires, observer comme un naturaliste, expérimenter comme un chimiste, déduire comme un algébriste. [...] La monotone nomenclature des détails psychologiques ou physiologiques ne peut pas servir à donner les idées générales de l'âme et du monde ; et cette manière d'entendre et d'appliquer la synthèse est une forme de la déduction⁴⁶.

À la rigueur des lois scientifiques, l'art oppose la liberté du créateur. Ce dernier ne saurait toutefois créer de nouveaux concepts, dès lors qu'est admise l'opinion que, dans une œuvre d'art, les « idées et les faits restent les mêmes, comme le papier et l'encre »⁴⁷. Dans ce cas, rappelle Schwob, « le poète et le peintre » sont essentiellement des « inventeurs de formes »⁴⁸ opérant à même le langage.

Par ce rappel, le préfacier de *Cœur double* montre que le seul recours possible du romancier pour atteindre la généralité, c'est-à-dire pour « faire du roman », reste le travail de la forme par la maîtrise du langage. Or, maîtriser le langage exige avant tout pour Schwob de découvrir sa nature et ses lois, et c'est cela même que l'érudit, qui double l'écrivain, réalise au cours de ses recherches linguistiques. L'esthétique de Schwob est à ce titre une conséquence de sa conception scientifique du langage.

Étudiant de Saussure, qu'il écoute sur les bancs de la Sorbonne, disciple et ami de Michel Bréal, membre de la *Société de linguistique* dès janvier 1889⁴⁹, où il présente des communications sur les « Langues artificielles », Schwob atteint la conviction que la langue est un corps autonome. Que celui-ci soit fait de mots et non de sang ne change rien aux lois de son évolution. Comme pour tout corps, l'évolution dépend en priorité des conditions de développement qui lui sont faites :

Les êtres vivants, spontanés, libres, dont la synthèse psychologique et physiologique, malgré certaines conditions déterminées, dépendra des séries qu'ils rencontreront, des milieux qu'ils

⁴⁶ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴⁷ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ajoutons à cette fiche signalétique que Schwob est un polyglotte confirmé, comme le rappelle Hubert Juin qui le décrit comme un homme « fasciné par les langues » qui, à l'âge de trois ans en « possédait déjà trois à la perfection » : le français, l'allemand et l'anglais, *Lectures fins de siècle*, *op. cit.*, p. 339.

traverseront, tels seront les objets de l'art. Ils ont des facultés de nutrition, d'absorption et d'assimilation⁵⁰.

Dans ce raisonnement, la référence scientifique est indubitable. Pourtant, Schwob en appellera explicitement à Claude Bernard et à ses découvertes sur l'influence du milieu interne dans l'évolution des corps pour soutenir sa pensée linguistique. Son ami W. G. C. Bywank rapporte une conversation dans laquelle Schwob en aurait explicitement appelé au maître de la médecine expérimentale pour étayer ses positions sur le langage :

Claude Bernard, le premier, à ce que je [c'est Schwob qui parle] crois, a distingué entre le milieu extérieur et le milieu intérieur, où se meuvent les organismes. Il a montré que l'existence ne dépend nullement des influences extérieures, de l'atmosphère et de la température générale par exemple, mais du milieu intérieur, c'est-à-dire du sang et des autres liquides qui pénètrent dans les tissus et les nourrissent. Le milieu extérieur n'exerce qu'une action indirecte⁵¹.

Propos applicables, comme nous venons de le constater, au domaine de la langue, puisque la langue est l'objet de l'art littéraire. Elle a donc elle aussi, comme toute entité organique, un milieu qui la conditionne, dont elle ne peut pas s'abstraire entièrement et avec lequel l'artiste doit composer.

Ce sont ces deux aspects de la langue, perçue comme un organisme à la fois vivant et autonome que mettent en relief les préfaces ou les recherches linguistiques de Marcel Schwob. Si, dans les premières, l'écrivain définit en termes assez généraux les principes fondateurs de sa pensée linguistique, et se limite à signaler le dynamisme interne du langage littéraire et son émancipation de tout système de référence extérieur à lui, (« Ainsi [...] dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur »)⁵², il précise son idée au cours de ses travaux scientifiques, établissant à titre d'exemple les grandes lois du développement interne de l'argot que sont la « dérivation synonymique » et la « défiguration artificielle »⁵³. Il ne s'agit pas de juger de la pertinence des découvertes linguistiques de Schwob. Aussi, nous contenterons-nous de relever qu'à travers ces travaux, Schwob dote son œuvre littéraire d'une caution scientifique qui imprègne sa tournure d'esprit. La présence d'un imaginaire scientifique à la base de l'esthétique schwobienne est particulièrement manifeste dans

⁵⁰ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ W. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, *op. cit.*, p. 234.

⁵² Marcel Schwob, préface du *Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 8. Schwob rejoint ici le commentaire de Paul Bourget sur le style de décadence. Toutefois, comme nous l'avons relevé dans notre première partie, chapitre III, Schwob s'écarte de la pensée de Bourget en inversant l'ordre de la démonstration. Ce n'est pas, comme chez Bourget, la crise sociale qui induit une crise de la représentation, mais bien le contraire. La crise de la représentation entraîne celle du Moi, ce qui rejoint la pensée symboliste du primat de l'art sur la vie.

certaines démonstrations, comme celle de la formule de dérivation synonymique supposée présider à la formation des langues argotiques. Le mécanisme d'évolution de la langue est modélisé à travers l'utilisation du schéma de la reproduction végétale mis au jour par les sciences naturelles :

Chaque mot produit un mot : c'est d'abord un doublet artificiel. Ce doublet produit une métaphore ; celle-ci, un synonyme. La métaphore fait jaillir parfois autour d'elle une pluie de synonymes, comme les champignons qui éclatent en projetant une nuée de spores destinée à perpétuer leur espèce. C'est en rassemblant ces graines éparses, en les comparant et en reconnaissant, suivant la loi de l'analogie, leur commune origine que nous avons pu déterminer le procédé de dérivation de l'argot⁵⁴.

La rigueur scientifique et l'esprit systémique de Marcel Schwob surgissent au cœur des récits littéraires en apparence les plus éloignés de toute préoccupation rationaliste, comme celui du *Livre de Monelle*. Nous avons déjà signalé l'aspect contradictoire de la prédication de Monelle. La jeune prostituée (personnage éminemment naturaliste, donc provenant du vivier du roman expérimental) exhorte l'écrivain à la révolte contre tout déterminisme, l'incitant à changer de peau, mais exige de lui qu'il ne résiste pas à la nature. Ce dernier mot reste à éclaircir. On peut penser en premier lieu à sa propre nature d'être humain, d'être de désir et d'instinct, ce qui préfigure une conception naturaliste de l'homme et tend à minimiser la part de cérébralité que l'idéalisme exalte. L'être humain serait ainsi dépendant de sa nature, qui le conditionne et à laquelle il ne peut et ne doit pas résister. Les dénominations de chacune des sœurs de Monelle ne tendent-elles pas d'ailleurs à illustrer la prégnance d'un déterminisme quasi biologique sur la destinée humaine ? Le caractère, et le destin qu'il gouverne, n'est-il pas inscrit dès l'enfance sur le front des fillettes qui défilent : « La Sauvage », « La Sacrifiée », « La Déçue » ou « La Fidèle » ne peuvent en effet pas se soustraire à leur destinée, et chaque sœur suit le chemin tracé pour elle sans découvrir les moyens d'infléchir le cours de la vie. Une telle reconnaissance des déterminismes agissant sur l'être humain classe en apparence le roman de Schwob sous les auspices de la science positive et semble entrer en contradiction avec la revendication d'une existence atomistique, indépendante et dégagée de tout conditionnement préalable.

Comment, dès lors, infuser la liberté recherchée par l'art dans ces destinées scellées ? Monelle se charge de répondre, en avançant le principe de non-contradiction entre art et science, dès lors que ces deux domaines obéissent à des facultés différentes :

⁵³Marcel Schwob, « Étude sur l'argot français », in *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob. Mélanges d'histoire littéraire et de linguistique*, op. cit., p. 41.

⁵⁴*Ibidem*.

La raison étant permanente, tu la détruiras, et tu laisseras changer ta sensibilité.
Ne crains pas de te contredire : il n'y a point de contradiction dans le moment [LM, 129].

Même si l'œuvre est traversée et travaillée par les acquis de la science, l'écriture est uniquement dirigée par la sensibilité, source essentiellement subjective et donc fluctuante de l'art, en vertu de la conception atomistique du Moi fin-de-siècle. Ainsi, la leçon finale du roman *de Monelle* ne défie-t-elle pas, au nom du *Livre* qui s'écrit, le parcours naturel de la vie à la mort ? Monelle ressuscite par l'art, puisque ce dernier ignore la raison et se moque des irréductibles contradictions qu'elle impose.

La revendication d'une écriture sensible et insoucieuse de suivre une logique rationnelle confère à Marcel Schwob une place à part parmi les romanciers de la vie cérébrale, puisque au récit d'une conscience critique comme on en trouve chez Gourmont, Gide et, dans une moindre mesure Dujardin⁵⁵, se substitue celui d'une conscience sensible et oublieuse :

Et l'oubli pénétra en moi et la place de mon intelligence devint profondément candide [LM, 211].

La conscience enregistre les sensations sans chercher à en décrypter le mécanisme et l'ordonnance. Schwob propose ici, quelques années après la première tentative de Dujardin⁵⁶, un nouveau moyen de saisir l'impression au vol. Celle-ci ne se manifeste plus à travers une forme spécifique de la narration, comme le monologue intérieur, mais se déploie très simplement dans un récit qui ne se veut jamais explicatif et qui peut, au besoin, se contredire. C'est ce constat d'une écriture sensible, c'est-à-dire libre et insoucieuse de faire sa propre démonstration qu'établit Remy de Gourmont dans son *Masque* de Schwob :

M. Schwob, au cours d'un récit, ne sent jamais le besoin de faire comprendre ses inventions ; il n'est aucunement explicatif⁵⁷.

Schwob lui-même plaidait dans ses articles théoriques pour une littérature spontanée, en illustrant les méfaits sur le public des commentaires intégrés au texte :

L'analyse des passions dans la description des héros ou dans le rôle des acteurs est déjà une pénétration de l'art par la critique. L'examen que la personne représentée fait d'elle-même provoque un examen imité chez le spectateur. Il perd la sincérité de ses impressions ; il ratiocine, discute, compare⁵⁸.

⁵⁵Nous avons vu, à propos du héros de Dujardin, que si celui-ci est toujours à l'affût de ses faits et gestes et qu'il vit sur le mode de la double conscience, il trouve parfois, à travers la contemplation artistique, le « lâcher prise » que réclame l'expérience de *l'Einfühlung* décrite par Schopenhauer. Ainsi, alors qu'il contemple la nuit ou qu'il se laisse emporter par un air de valse, la fusion entre son âme et le monde extérieur est sur le point d'aboutir.

⁵⁶Voir *supra*, notre chapitre sur Édouard Dujardin, « Dujardin et le roman de la vie intérieure », pp. 233 et *sqq.*

⁵⁷Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁸Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, pp.13-14.

La solution envisagée par Marcel Schwob pour contrequarrer la persistance d'une conception déterministe de l'homme se distinguerait donc, à première vue, de celle avancée par l'idéalisme symboliste, qui tend à faire de la conscience toujours en éveil la force susceptible d'arracher l'être humain à son conditionnement psycho-physiologique. La réponse cérébrale du symbolisme ne le satisfait pas et il propose, dans ses œuvres, de faire place à un « lâcher prise » délibéré de l'intelligence au profit d'autres forces que sont l'imagination, le rêve et la sensation, non plus analysés par la machine cérébrale, mais spontanément accueillis comme révélateurs d'un Moi toujours en devenir. Ainsi, l'homme libre est, selon lui, celui qui « se laisse [...] aller à l'imagination et à son goût de vivre »⁵⁹. C'est à cette condition qu'il « n'obéira pas au despotisme des masses, ou [qu'il] les suivra volontairement »⁶⁰.

Ce « lâcher prise » de l'intelligence, condition de la libération de l'homme, permet une autre interprétation des paroles déjà relevées de Monelle. Au moment où elle exige du narrateur qu'il « n'appuie pas contre les choses les pieds de [s]on âme » [*LM*, 127], on peut penser qu'elle lui conseille de laisser s'exprimer sa sensibilité, même si celle-ci doit le conduire à la contradiction.

Il faut cependant intégrer à l'hypothèse d'une écriture sensible les allégations, en partie fondées, de quelques condisciples⁶¹ de Schwob, qui voient avant tout en lui un esprit érudit et systématique. Paul Léautaud va même jusqu'à lui dénier toute sensibilité artiste :

Schwob sait toujours dire, sur tous les sujets, une parole définitive, juste, exacte, mais dans ses livres, qui sont trop travaillés, aucune sensibilité ne paraît⁶².

On le perçoit volontiers comme un esprit toujours prêt à justifier son esthétique par une pensée ordonnée, bien que souvent celle-ci soit construite *a posteriori* autour de préfaces rédigées comme des manifestes. Ainsi en serait-il de la préface du recueil *Cœur double*, qui se présenterait comme une lecture dirigée de l'œuvre. Cette objection contre l'écriture sensible de Schwob est à nouveau habilement levée par Gourmont dans son *Masque*. Le critique y différencie l'esprit du texte littéraire de celui des préfaces, différenciation capitale pour unifier les facettes opposées d'un écrivain comme Schwob. Gourmont avance l'idée que les préfaces, aussi importantes et utiles à la compréhension de l'œuvre soient-elles, doivent être clairement

⁵⁹*Ibid.*, p. 25.

⁶⁰*Ibidem*.

⁶¹On peut rappeler que Paul Valéry dédie son important essai théorique *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* à Marcel Schwob, ce qui témoigne de la réputation de penseur que ce dernier s'est taillée, tandis qu'il dresse, dans une lettre adressée à Gide, un portrait qui confirme la réputation d'érudit de Schwob. Il l'a rencontré, écrit Valéry, « très heureux, très gentil, très plus que jamais documenté », Paul Valéry, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 6 décembre 1895, *op. cit.*, p. 253.

⁶²Paul Léautaud, *Journal littéraire*, t. I, 14 juillet 1903, *op. cit.*, p. 74.

séparées de celle-ci et revendiquées par l'auteur lui-même. Notons que, sous cet angle, le chapitre d'ouverture du *Livre de Monelle* acquiert un statut problématique, puisque, bien qu'il présente tous les indices d'une préface, il n'est pas explicitement assumé par l'auteur. Chapitre hybride ou pseudo-préface, il gêne en tous cas, selon Gourmont, l'appropriation de ce livre essentiellement sensible et présente une exception dans l'œuvre de l'écrivain⁶³. La condamnation est sans appel et les conséquences sur la lecture importantes :

[...] à faire alterner les explications et les figures, on gêne celui qui voudrait trouver tout seul l'explication de la figure; il [Schwob] a couru le risque, parfois, de tuer ses imaginations par ses raisonnements. Il faut goûter les unes et les autres, mais successivement, et ne pas trop vouloir jouir de Monelle selon les paroles de Monelle⁶⁴.

Ce défaut mis au jour, Gourmont tempère sa déclaration en faisant étalage de l'utilité des « vraies » préfaces, qui éclairent le sens des textes sans interférer dans le déroulement du récit :

[...] nous ferons toujours, et M. Schwob fera toujours des préfaces, mais, des siennes, qui en valent la peine, on ordonnera des livres, à mesure, dans le goût de *Spicilège*, et nous ne serons pas distraits par le devoir de changer à chaque chapitre la robe de notre poupée⁶⁵.

En différenciant la nature et la fonction des préfaces de l'œuvre littéraire et en montrant combien les deux éléments sont complémentaires et concourent à unifier les aspects disparates de la pensée de l'écrivain, Gourmont nous ramène au cœur de la dialectique du roman autocritique du symbolisme, qui oppose au « dire » (ou au discours sur l'œuvre), rationnel et trempé dans un imaginaire scientifique consubstantiel à l'esprit de Schwob, le « faire » (ou forme de l'œuvre), qui revendique une écriture sensible et autorise la transcription de toutes les voltes de l'âme. Ce point de vue ingénieux réconcilie la logique scientifique et le souci d'une écriture guidée par l'émotion, ceci en ramenant l'écrivain dans le giron des romanciers de l'« extrême conscience », qui inscrivent leurs textes dans une structure autoréfléchissante et place au centre du récit la discussion sur la poétique du roman.

La parole vive

La conception anticérébrale de l'écriture à laquelle adhère Marcel Schwob explique en grande partie le choix du conte comme modèle du roman, et plus précisément l'élection de

⁶³Il faut ajouter aux arguments de Gourmont ceux qu'Agnès Lhermitte relève dans la brève synthèse génétique qu'elle donne au sujet du *Livre de Monelle*. Agnès Lhermitte signale que cette première partie se scinde elle-même en deux volets, écrits à des moments différents, ce qui tend à rapprocher la prédication de Monelle d'une sorte de préface, écrite après coup et intégrée au livre : « Le début avait paru en revue le 4 novembre 1893 sous le titre *Les Petites prostituées*, tandis que les "paroles" proprement dites avaient été intégrées à l'ouvrage au moment de son édition, l'été 1894 sans publication antérieure », *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 266.

⁶⁴Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 233.

l'univers sensitif de l'enfance, ouvert à l'imagination, comme source du *Livre de Monelle*. Alors que Gourmont revendiquait pour son héros cérébral la « logique de la prose » [S, 30], alors que Gide, Renard ou Tinan préfèrent à la narration conventionnelle le décousu minutieux du journal, et ceci pour épouser les fluctuations de la conscience, Schwob emprunte le conte comme nouvelle voie d'accès au roman symboliste. Mais il ne s'agit plus seulement chez lui d'un conte greffé dans la narration comme récit second ou comme mise en abyme, il s'agit d'un mode d'énonciation qui prend en charge le récit et, « d'une certaine manière, tente de recréer une origine du langage »⁶⁶. Le pouvoir attribué à ce langage du conte est celui d'une parole performative, ou d'une parole vive, que manifestait l'origine usuellement attribuée aux fées de l'invention et de la narration de ces récits, comme le rappelle Gourmont dans ses *Promenades littéraires* :

Nous disons bien aujourd'hui *Contes de fées*, mais est-ce ainsi qu'il faut dire ? Tous les livres anciens portent invariablement *Contes des fées*, ce qui est bien différent. [...] On donnait donc autrefois ces contes comme étant l'œuvre même des fées. [...] On le croyait jadis, et on accordait à ces récits une origine surnaturelle⁶⁷.

L'origine surnaturelle du langage assure aux mots du conte un pouvoir démiurgique. Ce constat a déjà été relevé comme l'une des constantes de l'esthétique symboliste du roman, et cette pensée est particulièrement explicite dans des œuvres comme *Sixtine* ou *Le Voyage d'Urien*, qui se contruisent autour de la renaissance d'une mystique du Verbe. Autre contribution du genre au roman symboliste, le rapprochement d'avec le poème⁶⁸, puisque le conte répond à l'exigence symboliste d'expression de l'intime – même s'il s'agit d'un « intime fictif », précise Anne Boyer⁶⁹, – et la souplesse formelle que lui confère son origine orale permettent au conte d'être le véhicule par excellence de la quête de soi. « Nés on ne sait où, on ne sait quand [et] sans auteur connu », les contes se transmettent de « bouche en bouche, de la mère à l'enfant »⁷⁰ ciment imaginaire de la personnalité.

Origine d'un langage commun, le conte est donc aussi à l'origine d'une découverte de soi, qui se déroule à travers le relai de la parole maternelle, mais aussi à travers la possibilité offerte au conteur, grâce à l'absence de tradition fixée, de s'approprier la matière au fil du récit, exactement comme si l'histoire ancestrale jaillissait de lui et le représentait. À plusieurs titres, le conte devient donc le symbole d'une littérature dévoilante.

⁶⁵*Ibidem*.

⁶⁶Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., p. 207.

⁶⁷Remy de Gourmont, « Les Contes de fées », in *Promenades littéraires I*, op. cit., p. 191.

⁶⁸Voir à ce sujet *supra*, p. 223.

⁶⁹Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., p. 207.

⁷⁰Remy de Gourmont, « Les Contes de fées », op. cit., p. 192.

Dans le *Livre de Monelle*, cette tradition orale est respectée et mise en scène dès l'ouverture du roman, où l'héroïne apparaît au futur narrateur et lui livre ses « Paroles ». Sans corps, Monelle n'est qu'une voix, un « dire » qu'introduit la formule toujours reprise : « Et Monelle dit encore » [LM, 119 et *passim*]. Or, cette voix s'impose au narrateur comme une révélation, et le parallèle entre la prédication de Monelle et celle des grands prophètes est conforté par la nudité de la plaine, lieu de retraite et de méditation où Dieu parle, ainsi que par le caractère miraculeux de l'apparition de l'héroïne⁷¹. Le précepte majeur de sa prédication consiste à faire de son auditeur une sorte d'évangéliste. C'est lui qui doit relayer la parole en la reprenant à son compte, mais cette reprise passe par l'écriture : « Et tu écriras le *Livre de Monelle* » [LM, 123]. L'importance de cette injonction à écrire dénonce le statut des paroles transmises oralement, qui n'agissent et ne vivent que dans le présent, comme Monelle, et sont vouées à la disparition une fois prononcées :

Les paroles sont des paroles tandis qu'elles sont parlées.

Les paroles conservées sont mortes et engendrent la pestilence. [LM, 130].

La source du *Livre de Monelle* est donc, comme celle du conte, une source orale, déformable et pétrissable selon l'esprit qui a charge de la transmettre. Quant à sa transmission, elle ne peut être que re-création, puisqu'il n'existe aucune tradition écrite. Les « Paroles de Monelle » réactualisent bien cette « situation d'énonciation ancestrale »⁷² qu'est le récit oral et dont la force est toute entière concentrée dans le moment de son « dire ».

La valeur performative du langage oral du conte est associée, généralement, au critère de vérité. Le conte, récit originel, est le garant de la révélation du vrai, même si celui-ci apparaît déguisé sous des masques ou des symboles. Dans *Le Livre de Monelle*, la quête du vrai est indissolublement liée à celle de soi, et passe par le conte. Cependant, dès le deuxième portrait, la référence au conte est ambiguë et annonce déjà la désertion future du narrateur qui tourne le dos à cet univers fantasmagorique. Les histoires qu'invoque « La Voluptueuse », petite sœur de Barbe-bleue, sont associées dans son esprit enfantin à la notion de vérité, mais également à celle du jeu, contrepoint imaginaire du réel :

Si nous jouions à des contes : nous aurions peur pour de vrai.

– Peur pour de vrai ?

– Tiens, crois-tu donc que la maison de l'ogre, avec ses longues dents, ne vient pas tous les soirs au fond des bois ? [LM, 139].

⁷¹Pour une étude plus détaillée de la fonction prophétique et christique de Monelle, voir Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., pp. 316-318 et 423-424. L'auteur consacre une partie de sa recherche à l'étude des relations intertextuelles entre les contes schwobiens et les récits bibliques. Voir, « Le Cycle biblique ou le Salut impossible », pp. 394-434.

⁷²Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., p. 199.

On assiste au fur et à mesure des récits à une dégradation du conte dans son rôle de révélateur de vérité. À partir de « La Rêveuse », jeune fille qui prétend encore savoir « la vérité [...] par les contes de son père » [LM, 169], le conte se transforme en un rêve ruineux qui n'a plus cours réellement et qui suspend le déroulement de la vie. Marjolaine, la fille du bâtisseur de rêves – c'est la formule qu'utilise Marcel Schwob pour parler du métier de conteur de son père –, se nourrit, spirituellement, du contenu fictif des sept cruches léguées en héritage. Ce chiffre symbolique désigne le monde parfait que son père entend lui laisser, mais Marjolaine s'abîmera dans la contemplation passive des cruches sans parvenir à habiter les histoires de son père et à les faire revivre. Devant la ruine de son existence, la femme déjà vieillie qu'elle est devenue voudra éventrer le secret des sept vases dans un accès de colère. Elle découvrira alors la véritable nature des fables qui l'ont nourrie, et qui ne sont que des mots. Encore sont-ils des mots qui n'agissent plus, des mots desséchés comme la rose de Jéricho qui roule parmi les débris du dernier vase et s'éparpille en poussière quand la rêveuse essaie de la faire fleurir. Le destin de Marjolaine, qui n'est pas conteuse – n'étant qu'une rêveuse –, illustre les limites du conte qui peut devenir un leurre incitant à se détourner de la vie. Dans *Le Livre de Monelle*, le statut du conte est malmené et finit par être assimilé à des mots qui se désagrègent une fois en contact avec la réalité, pareils à la rose de Jéricho.

Au conte émietté au fil du récit, et qui voit son pouvoir d'action neutralisé, Agnès Lhermitte oppose l'hypothèse plus radicale du refus pur et simple du genre dans son acception conventionnelle de gardien des traditions. Ce refus semble programmé dès les « Paroles de Monelle » où l'héroïne lance ses objurgations contre l'idée d'une transmission de la tradition par les récits⁷³. Il est certain que l'initiatrice du narrateur l'exhorte à brûler, briser ou détruire l'art ancien, à révoquer tout héritage et à ne rien léguer, réclamant par là la mise à mort d'un conte dont la fonction est d'assurer la circulation et la perennité d'un savoir ancestral. Cependant, il semble trop catégorique d'en déduire le rejet de l'utilisation du conte, puisque le *Livre* ne cesse d'y faire appel et de rebroyer la matière légendaire. Le refus de la transmission pourrait tout aussi bien jouer en faveur de l'idée d'une parole performative, qui n'agit que dans l'instant où elle est prise en charge par un vrai « bâtisseur de rêve », mais qui se vide ensuite de sa substance dès l'instant où elle devient un simple patrimoine à conserver. La parole du conte doit être re-création, ou « appropriation » active par celui qui la colporte, selon le terme qu'utilise Agnès Lhermitte, qui tempère de cette manière son hypothèse du

⁷³Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 266.

rejet du conte⁷⁴. Certains personnages parviennent à s'appropriier le conte, comme l'héroïne de « La Voluptueuse », tandis que d'autres échouent, rejoignant Marjolaine, pour qui les mots se transforment en poussière.

De mots-poussière, les paroles du conte deviennent mots-assassins pour la petite Cice, « L'Exaucée », qui a construit sa vie autour de récits imaginaires qu'elle utilise et amalgame. Comme pour Marjolaine, l'univers déployé par le conte se substitue à la réalité et Cice, qui ne parvient pas plus que Marjolaine à s'appropriier les histoires qui la hantent⁷⁵, ne s'aperçoit pas qu'elle va mourir quand roule vers elle la voiture funèbre.

La dégradation progressive du statut du conte dans les onze portraits des sœurs de Monelle préfigure la fin du récit, qui oppose clairement le conte mensonger et les vérités du monde, en soulignant que ce sont désormais là deux entités impossibles à associer et qu'il faut choisir son camp :

Car les temps sont venus où le mensonge a pris la place de la vérité [...].
Parmi nous, personne ne souffre et personne ne meurt ; nous disons que ceux-là s'efforcent de connaître la triste vérité, qui n'existe nullement. Ceux qui veulent connaître la vérité s'écartent et nous abandonnent. Au contraire, nous n'avons aucune foi dans les vérités du monde ; car elles conduisent à la tristesse [*LM*, 214-215].

Le narrateur et sa compagne choisiront de s'écarter pour connaître la vérité, abandonnant l'univers des contes. Ils choisissent ainsi la vie, et avec elle l'amour, mais aussi la souffrance, renonçant à s'en détourner et marquant ainsi une prise de distance avec l'attitude de retrait qui caractérise le symbolisme. La littérature, et plus précisément celle du conte, ne peut plus suppléer à la vie et la parole vive des premiers portraits s'est définitivement transformée en mots mensongers, évidés, qui, loin de révéler la vérité, la recouvrent pour anesthésier la souffrance. Ce travail d'idéalisation de la réalité par les mots est métaphorisé par celui de l'orfèvre, qui caractérise la figure du conteur par excellence puisque l'image désigne le père de Marjolaine :

Il avait longtemps mélangé diverses espèces d'argile avec des poussières de métaux, afin de cuire un sublime émail. Il avait essayé de fondre et de dorer d'étranges verreries. Il avait pétri des noyaux de pâte dure percés de « lanternes », et le bronze refroidi s'irrisait comme la surface des mares. Mais il ne restait de lui que deux ou trois creusets noircis, des plaques frustes d'airain bossuées de scories, et sept grandes cruches décolorées au-dessus du foyer [*LM*, 167].

⁷⁴Agnès Lhermitte emploie ce terme pour illustrer une étape des modifications essentielles que le narrateur fait subir aux contes et qui, tout en rejetant ce qui, en lui, contribue à en faire le gardien des traditions (structure formelle, tableau de la société et des mœurs du temps où l'histoire se déroule, bienséance morale etc), l'accepte et l'intègre à son écriture en tant que parcours initiatique personnel, ce qui signifie que le conte doit nécessairement passer par une appropriation subjective, *ibid.*, p. 173.

⁷⁵Agnès Lhermitte propose deux explications possibles à l'impuissance de Cice de s'approprier les histoires qui constituent son imaginaire. Pour la critique, Cice a soit « oublié le mécanisme du merveilleux dont les rouages gisent dispersés dans ses propos », soit elle « n'y croit plus », *ibid.*, p. 191.

L'émail sublime ne peut briller qu'en présence de l'artisan, comme le conte ne peut agir que s'il est relayé par un vrai conteur. Une fois que celui-ci disparaît, les mots perdent leur pouvoir, se noircissent, se raidissent.

Ce parcours à travers les mots du conte et leur pouvoir illustre une dialectique capitale pour le roman symboliste qui est celle du rêve et de la réalité. *Le Livre de Monelle* ne manque pas de formuler explicitement cette opposition, et montre à quel point l'articulation du rêve et de la réalité demeure fragile, et même problématique, malgré l'élection d'un univers symboliste idéaliste et onirique. À nouveau, c'est l'histoire de « La Rêveuse » qui met en évidence l'antinomie de ces deux notions, plaçant du côté de la réalité la vieille nourrice, pourvoyeuse de vie, tandis que du côté des illusions se dresse Marjolaine :

Cependant, la huche à pain étant vide, avec la boîte à sel, la nourrice implorait Marjolaine :
« Marie-toi, disait-elle, ma fleurette aimée [...].
– La mariée de la Marjolaine a eu des chevaliers, dit la rêveuse ; j'aurai un prince.
– Princesse Marjolaine, dit la nourrice, épousez Jean, tu le feras Prince
[LM, 169].

Alors que Marjolaine croit que la réalité doit se conformer à son rêve, la nourrice inverse la proposition et implore Marjolaine d'adapter ses illusions à la réalité, dialogue dont on retrouve l'écho au cœur des *Cahiers d'André Walter*, au moment où ce dernier se souvient :

Ma mère disait « tu ne peux pas faire la vie à ton rêve ; il faut que tu te fasses à la vie »
[CPAW, 119].

Le conte est un leurre puissant dont il convient de ne pas être la dupe, comme en témoignent les échecs de Marjolaine et de Monelle, ou alors de l'être aveuglément, comme c'est le cas pour Cice, qui est « L'Exaucée » parce qu'elle meurt sans soupçonner d'autre réalité que celle de ses chimères. La fascination de Schwob pour le conte est limitée par la mise en scène de la dimension morbide qui guette une vie bercée par les illusions.

Toutefois, dans le cas de la poétique romanesque de Schwob, il est un outil nécessaire à l'écriture de la vie telle que le symbolisme voulait la présenter, c'est-à-dire à partir de la vision subjective du personnage. Dans cette perspective, le conte offre incontestablement au roman de la vie psychique la souplesse, la rapidité, l'efficacité qu'une telle entreprise réclame, ainsi qu'une antiréaliste dont le roman de l'« extrême conscience » va sonder les potentialités pour la régénération du genre.

Avantages formels du conte : vers un nouveau réalisme

La condensation du romanesque

Au-delà de la fascination pour le fantastique, au-delà du dialogue qu'il instaure entre l'apparence et l'Idée, entre le rêve et la réalité, les romanciers du symbolisme s'intéressent au conte en tant qu'exemple formel de condensation du romanesque. Le conte oppose en effet à la structure narrative très lourde du roman réaliste l'efficacité d'un récit répondant aux critères stylistiques de la *brevitas*. Cependant, nous avons vu que l'écriture, ou la réécriture fin-de-siècle des contes, a tendance à exagérer ce caractère de concision, comme le signale Jean de Palació en relevant les étiquettes auto-proclamées de « contes microscopiques » ou « contes secs »⁷⁶. Agnès Lhermitte ne manque pas de souligner, quant à elle, une pratique systématique de la « réduction » de la matière du conte par les romanciers fin-de-siècle, dont elle donne l'illustration chez Schwob à partir d'une lecture croisée de Barbe-bleue et de sa réécriture au cœur du *Livre de Monelle*. C'est sous le titre de « La Voluptueuse » qu'apparaît le conte de Perrault. Dans le récit de Schwob, le tableau de la société et des mœurs du XVIIe siècle est condamné, ainsi que la description de la maison et des richesses de la jeune mariée, la découverte progressive des corps dans le cabinet interdit, la sentence de Barbe-bleue, le guet de sœur Anne et, finalement, l'arrivée des frères. Ces omissions en série sont possibles dès lors que la connaissance de l'intrigue est présumée chez le lecteur. La popularité du conte se porte ainsi garante de l'économie de l'écriture et permet au récit de se rapprocher de l'esthétique essentialiste que le symbolisme recherche. Dans cet épisode comme dans les dix autres portraits, la concision est maximale puisque l'on assiste à la réduction du personnel du conte à deux protagonistes, la fillette et son ami, et même à un, si l'on considère que l'interlocuteur de la fillette n'influence en rien le déroulement de l'histoire et fait office de poids mort dans le dialogue. Le confinement et l'indétermination de l'espace, exception faite de la mention du cabinet défendu, la limitation de l'intrigue aux trois étapes du mariage, de la transgression et de la punition, fonctionnent également comme des condensateurs de l'histoire, et ce sabrage narratif impose à l'esprit les formules de Des Esseintes dans *À Rebours*, qui parle de « roman [...] condensé » et de « suc concret »⁷⁷, ou par l'André Walter de Gide :

⁷⁶Sur la question des manifestations du roman condensé dans la période fin-de-siècle, voir en particulier la troisième partie de l'ouvrage de Jean de Palació, « Le Naufrage du roman », *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, op. cit., pp. 109-141.

⁷⁷J. K. Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 320.

Donc les lignes simples, – l’ordonnance schématique. Réduire tout à l’ESSENTIEL. L’action déterminée, rigoureuse. Le personnel simplifié jusqu’à un seul [CPAW, 92].

La pratique de la réduction, on le voit, apporte sa contribution à l’idée, encore au stade de la projection, d’un roman régénéré. Elle participe donc d’une modernité de l’écriture, ce que mentionne Gourmont au moment d’insérer dans *Sixtine* le conte de « Marcelle et Marceline », puisqu’il le sous-titre « Conte dans le genre de “Cendrillon”, plus moderne » [S, 48].

Chez Marcel Schwob, l’accélération et la densité du récit sont portées par un dispositif narratif inédit, qui n’apparaît pas dans *Sixtine*, puisque l’auteur utilise la fillette, « devenue “récitante” » à la manière des prologues antiques, pour annoncer « le sujet du drame et les grandes lignes d’une trame que les lecteurs de Perrault découvriraient progressivement »⁷⁸. Par cette délégation de parole, qui tue bien évidemment l’illusion référentielle, Schwob signale le déplacement de l’intérêt du conte vers sa mise en scène par l’écriture. Le lecteur, averti doublement du déroulement de l’intrigue par sa connaissance implicite de l’histoire et par le rappel de la récitante, est obligé de transporter son attention sur la représentation, et plus principalement sur les transgressions que fait subir l’écrivain au récit initial. La réduction n’apparaît donc pas uniquement comme un moyen d’abrégé le romanesque, mais joue également un rôle de révélateur des infractions narratives. Elle se présente comme un moyen d’attirer l’attention du lecteur sur les entorses volontaires faites au récit originel, permettant une plus grande mise en valeur des éléments conservés ou ajoutés. La condensation du romanesque vise donc bien à débarrasser le récit des scories d’une narration trop conventionnelle, mais cet objectif n’est pas le seul et maints exemples de contes abrégés dans *Le Livre de Monelle* situent l’enjeu de la réduction sur le plan d’une modernité de la pensée et des mœurs. Dans le cas de la réécriture de « Barbe-bleue », on peut signaler que les coupes opérées par la récitante sont justifiées par un métadiscours critique qui sanctionne la morale traditionnelle du conte. La fillette révoque ainsi le stratagème de la tour et la libération par les frères mousquetaires en alléguant son ennui de cette version conventionnelle – « Je ne veux pas jouer comme ça, dit la fillette. Ça m’ennuie » [LM, 141] – et le scénario réactualisé endosse alors le statut d’hypertexte critique, ou de variante contemporaine⁷⁹, permettant à l’héroïne d’infléchir le sens de l’histoire dans celui de ses fantasmes. Or, ces derniers « court-

⁷⁸ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l’œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 173. Agnès Lhermitte rapproche ce procédé du « prologue antique ».

⁷⁹ C’est Anne Geisler-Szmulewicz qui, dans la continuation des travaux de Pierre Albouy (*Mythes et Mythologies dans la littérature française*) et de Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*), reprend à son compte une dimension du mythe comme accumulation des variantes tant diachroniques que synchroniques, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 1999, p. 14.

circuit[ent] [...] les bienséances généralement respectées dans l'univers du conte »⁸⁰ et introduisent le lecteur au cœur de l'imaginaire fin-de-siècle. Agnès Lhermitte voit par exemple dans la perversion des sentiments qui nourrissent cette âme de fillette voluptueuse, l'un des principes clés du dévoiement du conte traditionnel⁸¹, qui s'adapte de cette manière non plus uniquement à une modernité de l'écriture mais à une modernité de la psyché décadente⁸². Dans « La Voluptueuse », c'est de l'association masochiste du plaisir et de la douleur, ou de la crainte de la douleur, que naît la secousse de volupté, variante perverse de l'universelle peur de mourir. L'apothéose du plaisir voluptueux est peu à peu préparée par les sélections successives de la fillette dans son scénario⁸³, puisque de l'affirmation réitérée de sa solitude (« – Je n'ai pas de sœur Anne, voyons. [...]. Puisque mes frères ne viendront pas [...] » [LM, 141]), la fillette conclut :

il faut me tuer, mon petit Barbe-Bleue, me tuer bien fort, bien fort ! [...]
– Ou... ouh ! cria-t-elle, ça va me faire mal ! [LM, 141]⁸⁴.

La sensation recherchée est donc assurée par la présence d'un hypotexte connu de tous, qui permet de trancher dans le vif en opérant des réductions importantes, ou en lui opposant un discours critique afin de favoriser son adaptation à l'imaginaire contemporain.

La nature hypertextuelle du conte schwobien n'est pas uniquement le fait de la réduction, mais résulte également de l'amalgame entre les différents récits qui s'entrechoquent et forment alors un tissu inédit. Encore une fois, on peut en appeler à « La Voluptueuse », épisode dans lequel la fillette jongle d'une histoire à l'autre, convoquant celle de *Robinson*, de *La Belle au Bois dormant* puis de *Barbe-Bleue*. La fillette établit entre les récits une continuité autour de la relation dominant-dominé, accessoire indispensable à l'épanouissement de la volupté morbide qui la hante⁸⁵. Ainsi, une nouvelle dimension se dégage de la mosaïque des récits, et l'amalgame ouvre à des interprétations inexplorées. Nous

⁸⁰ Anne Boyer, *Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, op. cit., p. 201.

⁸¹ Il ne peut être question, dans le cas de la réécriture schwobienne des contes, de parler de parodie, comme dans le cas de Laforque et de ses *Moralités légendaires*, car l'objectif de la réécriture n'est qu'occasionnellement ludique et ne cherche en général pas à tourner en dérision ou à caricaturer le texte original.

⁸² Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., pp. 318 à 323.

⁸³ La même remarque fonctionne pour les autres histoires qu'évoque la fillette. Ainsi, en ce qui concerne *Robinson*, l'héroïne ne sélectionne de ce récit qu'une scène (Robinson battant Vendredi pour se faire obéir), qu'elle doit d'ailleurs abandonner faute d'indice la vérifiant, alors que de *La Belle au bois dormant* elle ne retient que l'idée que les « princes embrassent terriblement », *Le Livre de Monelle*, op. cit., p. 139.

⁸⁴ Première exception à la règle, cet exemple montre une transformation du récit originel sur le mode de la dérision. Voir *supra*, note 81, p. 315.

⁸⁵ Ce que la fillette retient des trois histoires qu'elle convoque sont les éléments suivants : « Robinson battait Vendredi pour se faire obéir », « Les princes embrassent terriblement » et « il faut me tuer, mon petit Barbe-Bleue, me tuer bien fort, bien fort ! », *Le Livre de Monelle*, op. cit., pp. 139 et 141. Nous sommes bien ici au cœur d'une pensée sado-masochiste à tendance morbide et dont la floraison ultime est cette volupté de la dernière heure.

pouvons accompagner Anne Geisler-Szmulewicz dans sa thèse d'une coalescence des mythes au XIX^e siècle⁸⁶ en avançant que, par le procédé de l'amalgame, Marcel Schwob apporte sa contribution à l'établissement de nouveaux mythes littéraires qui parcourent la fin du siècle. Mélangeant l'aspiration morbide à l'hédonisme, le personnage voluptueux, inconnu dans les contes et légendes de Perrault, aussi bien que dans ceux de Ma Mère l'Oye ou d'Andersen, s'impose comme une figure de la littérature décadente que l'on retrouve chez Rachilde (*L'animale, la Marquise de Sade, Les Hors nature*), Jean Lorrain (*Monsieur de Phocas*), Catulle Mendès (*Le Chercheur de tares*), Georges Eekhoud (*Escal-Vigor*), Jules Laforgue (*Moralités légendaires*) ou encore chez Octave Mirbeau (*Le Jardin des supplices*), tandis que la figure de « L'Insensible » régénère quant à elle le mythe de Narcisse, par la combinaison du récit primitif avec les figures de Salomé, de la fée Morgane ou plus simplement avec l'intertexte rapproché de « La Prédestinée », dont la fillette insensible fait la lecture :

La princesse Morgane avait lu dans les livres l'histoire du miroir de Blanche-Neige qui savait parler et lui annonça son égorgement, et le conte du miroir d'Ilseé, d'où sortit une autre Ilseé [« La Prédestinée »] qui tua Ilseé, [...]. [LM, 176].

L'image du Narcisse qui émerge de ces collusions multiples apparaît comme celle d'un être morcelé et possédé par un *alter ego* négatif. L'intertextualité créatrice de nouveaux mythes a ses dangers qu'il faut maîtriser, ce qui n'est pas à la portée de toutes les héroïnes. Si Cice ne voit pas la mort venir, c'est peut-être qu'elle n'a pas assimilé la plus importante des caractéristiques du mode de langage qu'est le conte et qui en fait un piège fermé, un tissu de signes ne renvoyant qu'à d'autres signes, à un hypotexte, par un pur jeu textuel dont il faut découvrir les lois internes pour ne pas se laisser prendre. Le conte ne reflète pas le monde extérieur. Il est l'instrument par excellence de l'imagination et est appelé à être déformé et travaillé par chaque nouvel esprit qui y imprime sa marque, par la lumière de chaque nouvelle conscience qui se penche sur le texte. Cette déformation est illustrée par les images qui défilent dans le miroir de Monelle au moment où celle-ci lève sa lampe pour éclairer la surface réfléchissante :

Alors il y eut un pâle reflet où je [le narrateur] vis circuler des histoires connues. Mais la petite lampe mentait, mentait, mentait. Je vis la plume se soulever sur les lèvres de Cordélia ; et elle souriait, et guérissait ; et avec son vieux père elle vivait dans une grande cage comme un oiseau, et elle baisait sa barbe blanche. [LM, 192].

L'antiréalisme du conte est exacerbé par l'inadéquation des histoires qui défilent avec leur propre tradition. Non seulement les contes mentent et renvoient à un contre-monde imaginaire, mais ils se mentent en trahissant leurs origines littéraires.

⁸⁶ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, op. cit., p. 22.

Le conte se présente donc comme le genre en prose antiréaliste par excellence, allant jusqu'à faire éclater le système de références internes au texte, puisque l'intertextualité dont il est construit est menteuse. À ce titre, il s'inscrit en plein dans les efforts du symbolisme pour extraire le roman de l'asservissement de tout système de références réalistes.

L'expression du Moi

Tout comme le mythe ou la légende, notions que Marcel Schwob ne distinguait pas du conte, le conte occupe une fonction importante dans la création d'un imaginaire collectif et individuel. Il permet de catalyser les peurs, les croyances et les superstitions ancestrales, tout en illustrant les aspects fondamentaux de la condition humaine, de sa psyché, fussent-ils contradictoires et toujours à renouveler. Ce dernier objectif, qui fait du conte un moyen d'exploration de la psyché humaine, rejoint la finalité d'un autre genre qui connaît un succès retentissant à la fin du siècle et qui est le roman psychologique. Tous deux, conte et roman psychologique, se fixent la tâche d'examiner l'âme humaine par la représentation de ses passions. Mais alors que le conte demeure dans l'ordre de la représentation symbolique, et qu'il se met au service d'une quête de sens trop profonde pour se dénouer en une réponse univoque – Agnès Lhermitte parlant d'ailleurs, à cet égard, d'un équilibre conservé entre la « finalité didactique » du conte et son « ambiguïté fondamentale »⁸⁷ –, le roman psychologique entreprend de démontrer de manière méthodique le mécanisme des passions et leur développement dans l'âme humaine. Ce que le conte ne faisait qu'illustrer, le roman psychologique cherche à en trouver l'origine, la justification intellectuelle et les conséquences morales. En outre, tout oppose formellement ces deux types de récits, dès lors que le roman psychologique se présente, aux yeux de Marcel Schwob, comme un genre obéissant au code narratif mis en place par la *mimesis* réaliste. En effet, si conte et roman psychologique abordent la même matière, leur poétique diffère au point de les rendre antinomiques. Le conte représente le pôle antiréaliste, dans la mesure où ce mot renvoie à la tradition narrative du XIXe siècle, ou symbolique de l'expression de l'âme, alors que le roman psychologique ne diffère pas de la méthode d'observation des récits naturalistes, si ce n'est par la nature de l'objet observé :

Maupassant avait nettement divisé les romans en subjectifs et objectifs dans la préface de *Pierre et Jean*. Ceci déplace le problème sans le résoudre. On est convenu d'appeler analyse psychologique la description des états de l'âme. Ceux qui en tiennent pour ce genre-là ne font pas moins de réalisme que les articles qui décrivent les choses. Ils cherchent les « documents humains » autant que les naturalistes. Paul Bourget se plaît dans la lecture du journal d'Amiel non moins que Zola en dépouillant des liasses de notes sur les mines d'Anzin. L'un aime le

⁸⁷ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 326.

réalisme subjectif ; l'autre le réalisme objectif.

J'avoue que la nature des hommes ni de leurs actions ne me paraît aussi simple. Résoudre les sentiments dans leurs causes efficientes et les actes dans leur enchaînement nécessaire est un travail artificiel, parce qu'il est sans but⁸⁸.

L'objectif de l'œuvre littéraire selon Schwob ne diffère pas de celui du roman psychologique, puisqu'il s'agit de « résoudre les sentiments », mais la manière en est rejetée. En aucun cas, le genre explicatif du roman psychologique et son observation minutieuse ne sauraient percer à jour le faisceau de sentiments humains, puisque ceux-ci ne sont pas régis par un lien de cause à effet obligatoire. Le travail erroné de déduction auquel se livre le roman psychologique est contesté par Marcel Schwob, qui lui oppose un autre réalisme, supérieur, et dont il définit les contours en écrivant qu'il s'agit d'un art « qui n'a pas de prétentions scientifiques, qui ne recherche pas le lien des causes efficientes »⁸⁹ et qui puise, en partie, son modèle dans le conte et dans l'usage autoréférentiel de la parole que ce genre propose. C'est l'ambition d'un réalisme supérieur qui est au centre de la discussion esthétique engagée par *Le Livre de Monelle*, œuvre qui, si elle rejette de manière évidente la poétique réaliste du roman, est loin d'accueillir sans réserve le conte et son pansémiotisme comme outil d'une écriture trouvant sa finalité en elle-même. C'est cette discussion autour du pouvoir du conte que l'œuvre de Schwob met en jeu à travers les personnages de Monelle, de ses sœurs et leur relation au narrateur.

Cependant, avant d'examiner la manière dont l'écriture de Schwob intègre le conte à sa poétique romanesque, il faut encore montrer en quoi ce réalisme supérieur auquel l'écrivain aspire puise dans la tradition, largement partagée par le roman, du récit d'aventure. Le projet concerté d'écriture sensible dont *Le Livre de Monelle* est un bel exemple se situe donc au carrefour du conte et du roman, empruntant à l'un et à l'autre un savoir faire, tout en répudiant les excès de l'un comme de l'autre, c'est-à-dire la négation de la vie pour le conte et sa conception trop matérialiste pour le roman.

Le réalisme supérieur : poétique du « roman d'aventures »⁹⁰

Pour Marcel Schwob, comme pour ses confrères symbolistes, toute réalité est d'abord et avant tout intérieure, même si elle doit ensuite entrer en résonance avec le monde : « Il n'y a d'autre réalité que les choses inventées par une imagination inimitable. Tout le reste est sottise

⁸⁸ Marcel Schwob, « Le Réalisme », repris dans *Chroniques, op. cit.*, p. 49.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Nous empruntons cette formule à Marcel Schwob, préface à *Cœur double, op. cit.*, p. 25.

ou erreur »⁹¹, écrit-il dans l'article qu'il consacre aux contes de Rachilde en 1894. À partir de ce constat, et à partir de la révocation du roman d'analyse que proposent les psychologues comme alternative au réalisme, il reste à Schwob de trouver le moyen de dire autrement la réalité intérieure, sans tomber dans le travers de l'observateur naturaliste ni dans la sécheresse du roman psychologique ou idéaliste, ces derniers mutilant le Moi de son besoin de participation au monde, et sans tomber, finalement, dans l'univers mensonger du conte. Cette voie médiane entre réalisme et œuvre de pure imagination, Schwob l'expose dans sa théorie d'un réalisme supérieur, qu'il nomme « impressionnisme », et qui cherche à « imiter la nature dans les formes que nous saisissons en elle »⁹². Deux caractéristiques se dégagent des formes que l'artiste doit saisir, la première illustrant bien plus les conditions de création que sa finalité.

Parce qu'elles sont appréhendées par la conscience de l'artiste, les formes ne peuvent tout d'abord apparaître que dans leur nature transitoire et morcelée. L'œuvre d'art symbolo-décadente pallie en partie ce défaut en intégrant ces « variations », ou fragments de la chose à saisir, au cœur de « séries », comme le relevait Brunetière⁹³, qui tendent à donner l'illusion d'une perception continue et unifiée. Toutefois, comme nous le verrons, cette remarque perd de sa pertinence en ce qui concerne l'œuvre de Schwob, car si la théorie des variations et des séries reflète une grande partie de la production fin-de-siècle, les symbolistes sont loin de s'en contenter et l'intègre à leur projet de réalisme supérieur.

À la subjectivité de la vision s'ajoute l'idée que les formes sont reliées dans la nature par une structure organique, ce que ne saurait reproduire l'œuvre d'art, puisque la composition artificielle dont elle est issue s'oppose par essence à une organisation naturelle. Ce constat, qui entérine l'opposition entre forme naturelle et forme artistique, amène Marcel Schwob à écrire que « sans chercher à décomposer cette [...] organisation [de l'œuvre vivante] dans ses parties déterminantes, [l'artiste] essaiera de la reproduire artificiellement », ce qui signifie que la « composition factice est là pour remplacer le système d'organes qui préside à l'union des choses vivantes »⁹⁴.

La conséquence de ce raisonnement sur les natures respectives de l'œuvre vivante et de l'œuvre d'art est que cette dernière se trouve dégagée du devoir d'imitation, puisque l'art et la vie s'éprouvent comme entités structurellement antagonistes. Dans son ambition réaliste, l'art

⁹¹Marcel Schwob, « Le Démon de l'absurde », *op. cit.*, p. 226.

⁹²Marcel Schwob, « Le Réalisme », repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 49.

⁹³Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et décadens [sic] », *op. cit.*

⁹⁴Marcel Schwob, « Le Réalisme », repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 50.

doit désormais chercher à restituer l'impression de la chose, et non à l'imiter servilement. L'écriture doit exprimer la trépidation de la vie, et non tenter de décrire son contour, l'intensité qui s'en dégage, et non l'enchaînement des faits, et cela par ses propres moyens, c'est-à-dire par le jeu des mots entre eux, par leur réverbération dans la composition du texte.

Schwob cherchera des exemples pour étayer son hypothèse d'un réalisme « irréel » ou purement artistique. Il les trouvera principalement dans l'œuvre de Robert-Louis Stevenson, dont il analyse l'art romanesque comme modèle du réalisme supérieur qu'il convoite et qu'il qualifie à la fois de romantique et de « tout-puissant »⁹⁵. Le premier constat à propos de l'écrivain écossais provient des impressions enfantines de lecture de *Treasure Island* et se résume en quelques verbes éloquents : « J'avais devant les yeux [...]. Je voyais [...]. J'entendais [...] »⁹⁶. Le récit de Stevenson possède bien la capacité de restituer les formes de la nature et le fait si bien que le lecteur pénètre dans l'histoire comme sur l'île. L'illusion réaliste est parfaitement orchestrée et pourtant, le petit lecteur devenu grand admet que ces images si vivantes lui étaient de « couleur inconnue et de[s] sons point encore entendus »⁹⁷. Schwob cherche alors à comprendre d'où provient la « magie réaliste » des œuvres de Stevenson, formule qui, au passage, définit assez justement l'objectif esthétique qu'il poursuit dans une écriture à mi-chemin entre le conte et le roman.

Le romantisme de l'image

Le premier élément qui, selon Schwob, concourt à la magie réaliste des romans de Stevenson, rejoint l'idée évoquée dès 1889 que la réalité ne peut être dissociée du regard intérieur de l'écrivain. C'est de cet œil de l'imagination, dont Stevenson se sert sans retenue dans son art, et qui contribue à remplacer les images réelles par des visions plus fortes, qui ne sont point des erreurs, mais qui restituent la perception personnelle de l'artiste. La vérité du tableau ne passe plus, chez Stevenson, par l'imitation réaliste, et Schwob en donne pour preuve la comparaison, aussi fantaisiste qu'efficace, qu'utilise l'auteur pour décrire le visage de John Silver : « *with a face as big as a ham* »⁹⁸. « Aucun homme, ajoute-t-il, n'a la figure comme un jambon »⁹⁹ et pourtant, John Silver s'est imposé à l'esprit du petit lecteur grâce à cette comparaison inattendue. Schwob rattache ainsi l'exagération de ces images, qu'il nomme romantiques ou irréelles « puisque aucun œil humain ne saurait les voir dans le

⁹⁵ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 77.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

monde que nous connaissons »¹⁰⁰, à la notion de réalité, mais à une réalité quintessenciée, issue de l'œil intérieur de l'artiste et s'adressant directement à notre sensibilité. L'intensité des images ainsi créées peut ne provenir que d'un simple accessoire de théâtre (costume ou lumière), ou même d'un déficit de savoir de la part du lecteur, comme Schwob le relate dans ses souvenirs de lecture en se remémorant ses « chères, chères images », dont il se plaît tant à « revoir les couleurs »¹⁰¹. Ainsi,

Le mot « *fowling piece* » (pièce à volailles), que je ne comprenais pas trop me donnait les imaginations les plus extraordinaires sur le fusil de Robinson. [...] La pantoufle de verre de Cendrillon, – comme ce verre me paraissait précieux, translucide, délicatement filé, à la manière des petits bougeoirs de Venise avec lesquels nous avons joué, – la pantoufle était en étoffe, en *vair*. Je ne la « vois » plus du tout¹⁰².

L'image romantique n'est donc pas uniquement le fait volontaire de l'écrivain et engage aussi la réception du lecteur. Qu'elle soit préméditée par l'auteur ou que l'effet s'opère à l'improviste, au gré de la lecture, l'image romantique réclame du lecteur qu'il observe le monde à partir de son imagination, autant pour accompagner l'écrivain dans ses images mentales que pour prolonger une écriture qui se limite à l'essentiel. Ce changement de logique est parfois revendiqué par les personnages de Schwob, qui préviennent le lecteur que la référence de l'écriture bascule et s'intériorise, comme dans le conte « Le Train 081 » de *Cœur double* :

Alors une lumière étrange se fit dans ma tête, et mes idées disparurent pour faire place à une imagination extraordinaire¹⁰³.

Le genre du conte favorise le romantisme de l'image en permettant l'exploitation du regard intérieur comme source de la réalité, puisque non seulement aucun des fantasmes du personnage ne s'y trouvent bannis, mais qu'ils fonctionnent au contraire dans ce type de récits comme des indices de vérité. La vision du mécanicien du « Train 081 », qui imagine un homme mort dans son convoi, en même temps que les conditions de cette mort, se révélera vraie. En outre, les deux femmes aperçues auprès du corps, et dont les destins lui ont été révélés dans sa vision, seront recueillies par le narrateur, montrant les ramifications qui s'établissent entre le monde de l'imagination et la réalité. Alors que le récit réaliste masque ses débordements fantastiques derrière l'alibi du rêve, de la maladie physique (fièvre, délire) ou mentale (folie, hallucination), le conte permet une nouvelle appréhension du phénomène fantastique. En abattant les frontières entre imaginaire et réalité, il s'autorise à mettre en scène

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰¹ Marcel Schwob, *Il Libro della mia memoria*, in *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1921, pp. 230.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 229-230.

¹⁰³ Marcel Schwob, « Le Train 081 », *Cœur double*, *op. cit.*, p. 68.

des personnages issus de l'imagination sans en discuter le statut, et intègre visions, superstitions ou prémonitions au rang de révélateurs possibles d'une réalité supérieure et essentielle que dissimulent en général les conditions objectives de la réalité. Les striges, le diable ou les esprits prennent tout naturellement place dans *Cœur double*, alors que fées, « pixies » et personnages de fiction apparaissent tour à tour dans *Le Livre de Monelle* et y jouent leur rôle d'adjuvants au dévoilement d'une réalité profonde des êtres et des choses. L'écriture sensible de Marcel Schwob n'est donc jamais une écriture « sensationnaliste » et reste toujours orientée par le projet de découvrir la réalité supérieure des êtres et des situations qu'elle présente.

Dans *Le Livre de Monelle*, qui marque selon George Trembley un tournant dans le traitement du fantastique schwobien¹⁰⁴, le romantisme de l'image est souvent poussé à son comble, comme dans l'épisode de « La Sauvage ». Dans ce récit, la présence de la petite fille verte répond à la définition que donnait l'écrivain du réalisme romantique dans son plaidoyer sur Stevenson, puisqu'il s'agit d'une image irréelle dans laquelle le décor contamine le sens¹⁰⁵, mais qui ne verse pas pour autant dans le fantastique pur et simple. L'irréalité est en effet contrebalancée tantôt par des explications d'un réalisme enfantin – « Elle est peut-être tombée dans de mauvaises feuilles, qui déteignent, se dit Bûchette ». [LM, 155] – ce qui confirme en passant l'idée d'une contamination possible par le décor –, tantôt par une anthropomorphisation de l'apparition, cette dernière révélant des caractéristiques physiologiques et affectives proches de celles de la fillette qui la découvre :

[...] Bûchette vit tressaillir une chose verte devant la Gueule-de-Loup. Cette chose avait des bras et des jambes, et la tête semblait d'une petite fille âgée autant que Bûchette elle-même. D'abord Bûchette eut peur d'approcher. Elle ferma les yeux, craignant de remuer et d'attirer quelque attaque sinistre. Et, penchant la tête, elle entendit un sanglot qui venait de par là. Cette étrange petite fille verte pleurait. [LM, 155].

L'équilibre maintenu entre les caractères humains et l'irréalité de « La Sauvage » incite le lecteur à décoder l'apparition de la diablesse verte comme le symbole incarné du Moi profond de Bûchette, qu'elle reconnaîtra d'ailleurs à la fin de l'épisode et vers lequel elle retournera en

¹⁰⁴Bien sûr, comme le signale Roger Bozzetto dans son article sur « *Cœur double* ou le fantastique schwobien », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 59-73, les contes et romans de Marcel Schwob réunissent tous les thèmes de la littérature fantastique (fantômes, esprits, doubles, masques, superstitions, diable etc.). Cependant, aux thèmes fantastiques se substitue peu à peu un traitement fantastique du sujet, et c'est petit à petit bien plus la manière de mettre en scène une action dans le langage qui entraîne l'effet d'irréalité que le sujet même dont il est question. George Trembley souligne à cet égard que *Le Livre de Monelle* marque un tournant dans l'écriture schwobienne du fantastique : « À l'irréalisme quelque peu superficiel du début, fondé presque entièrement sur les circonstances, fait place un irréalisme plus profond, qui ne dépend plus du tout d'elles, mais au contraire s'en nourrit ou les crée », *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, p. 99. C'est ce traitement formel du fantastique que l'on trouve déjà dans un conte comme « Le Train 081 ».

¹⁰⁵Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 78.

choisissant de ne pas prendre service. Se rejoue dans cette découverte du Moi essentiel, ou débarrassé de ses « déchets » et des « scories de la réalité qui défigurent l'être véritable »¹⁰⁶, la révolution réaliste que Schwob attribue à Phidias et Sophocle, puisque :

Le type humain qui nous paraît idéalisé dans leurs œuvres est la nature même, telle qu'ils la concevaient¹⁰⁷.

C'est bien une réalité supérieure, ou une quintessence des êtres, en l'occurrence le Moi profond de Bûchette, qu'expriment les images romantiques autour desquelles se construit le réalisme irréel de Marcel Schwob.

Loin de limiter l'application de la théorie des images romantiques à un procédé littéraire, exploité ça et là dans son œuvre, Marcel Schwob en fait le centre de sa poétique, ralliant à travers elles la philosophie de la représentation qui, de Kant à Hegel, fait des idées, des images et des sensation les productions inconscientes du cerveau humain. On retrouve les traces de ses commentaires au sujet de l'image romantique dans le *Journal* de Léautaud, qui écrit ses souvenirs d'entretiens avec son ami et protecteur. Ce dernier lui aurait décrit sa méthode de travail, proche de celle qu'il pressent appartenir à Stevenson. Léautaud rapporte les paroles de Schwob à propos de sa méthode :

Il me parle du grand rôle, chez lui, de l'inconscient. Quand il se met devant sa feuille de papier, il ne sait pas trop ce qu'il va écrire. Un état d'excitation tout à fait particulier. Puis, un mot, une image visuelle, lui viennent¹⁰⁸.

C'est autour de cette image visuelle obsédante, dont le récit n'est qu'un « essai d'explication »¹⁰⁹, que l'écriture prend forme, et la technique utilisée par l'auteur du *Livre de Monelle* rejoint le réalisme irréel d'un Stevenson, même si Léautaud discute cette déclaration péremptoire et assortit la description rapportée d'un commentaire personnel qui fait place à son scepticisme :

Je n'y crois guère, écrit-il. Il donne, au contraire, à le lire, l'impression d'une constante construction consciente, je suis tenté de dire : fabrication, avec une grande activité cérébrale¹¹⁰.

Toutefois, la rectification de Léautaud qui fait du texte de Schwob une broderie concertée n'empêche en rien, semble-t-il, la présence d'une image subconsciente comme déclencheur de

¹⁰⁶George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, op. cit., p. 120.

¹⁰⁷Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁸Paul Léautaud, *Journal littéraire*, t. I (nov. 1893-juin 1928), 10 mars 1904, op. cit., p. 117.

¹⁰⁹Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 81.

¹¹⁰Paul Léautaud, *Journal littéraire* t. I (nov. 1893-juin 1928), 10 mars 1904, op. cit., p. 117. Léautaud écrira encore, à propos de l'art de Schwob que, selon lui, il est « de la fabrication, de la marqueterie. [...] truqué au possible. [et qu'] il n'en ressort qu'une intelligence exceptionnelle, un sens critique poussé à son dernier développement », *ibid.*, p. 74.

l'écriture, et il paraît évident qu'un récit comme celui de *Monelle* bâtit sa cohérence autour d'images obsédantes et récurrentes comme la « lampe au miroir » ou le couple apparition/disparition, doublées de l'alternance entre la nuit et le jour. L'image romantique, procédé majeur du réalisme supérieur que Schwob revendique, est à notre sens représentatif de la conception que l'écrivain se faisait de la langue, entité autonome, matière que l'on peut s'approprier et déformer, – ce qui est précisément en jeu dans la tradition orale du conte –, mais dont l'effet doit cependant procurer une impression vraie, ramenant l'écriture à son point de chute qui est la vie. La licence de l'écrivain est totale et le récit peut mépriser les conventions réalistes, leur préférant les images romantiques et la structure du conte, il n'empêche que l'œuvre d'art ne saurait être qu'un jeu ou une construction abstraite issue de l'intelligence et révoquant la sensibilité, et que tout concourt à lui faire rejoindre la vie. Cette proposition se décline comme une constante de l'esthétique de Schwob, ainsi que le rappellent les propos qu'il confie à son ami Byvanck :

Voyez combien la comparaison est juste. Tout poème – et je prends le mot dans son acception la plus étendue, - qui contient une parcelle de vraie vie a pour refrain : « Marche ! marche ! » comme si c'était sa qualification nécessairement sous-entendue et sans laquelle il perd tout sens réel. Vous rappelez-vous les *Terres vierges* de Tourgénéïeff avec leur conclusion d'une émotion poignante : le héros et l'héroïne se donnant la main pour aller parmi le peuple, c'est-à-dire vers l'inconnu ! Et la *Nora* d'Ibsen ! On s'est demandé souvent pourquoi cette petite poupée quitte sa maison chaude et son mari qui, après tout, n'est pas absolument insupportable, pour partir dans la nuit vers un avenir incertain. C'est que pour elle aussi a retenti la parole mystérieuse : Marche ! et elle s'en va au loin, laissant derrière elle sa maison, ses enfants, tout ce qu'elle ne reconnaît plus comme l'idéal de l'existence, - en route vers l'inconnu !¹¹¹.

« En route vers l'inconnu », telle est l'ambition de toute œuvre d'art pour Schwob, préparant déjà la fin du *Livre de Monelle*. En d'autres termes, ce à quoi aspire l'écrivain est un roman qu'il nomme lui-même « roman d'aventures », utilisant ce terme dans le sens le plus général (« ce qui advient »), mais le réservant à des conditions tout à fait particulières qui expriment la spécificité de sa conception du réalisme. L'aventure schwobienne n'est pas constituée d'actes concrets, mais d'émotions. Elle est en effet le « point extrême de l'émotion », qui est atteint chaque fois qu'une conscience « s'est assimilé[e] pour sa vie intérieure un fait de vie extérieure »¹¹². Un « roman d'aventures » peut donc se dérouler dans

¹¹¹Marcel Schwob, propos rapportés par W. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, op. cit., p. 304.

¹¹²Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., pp. 24-25. Schwob cite comme exemple de synthèse le passage de *Hamlet*, où le héros assimile une action extérieure à sa vie, en l'occurrence le passage des troupes de Fortinbras en route pour attaquer la Pologne, ce qui décide Hamlet à agir :

« Comment, je reste immobile,
Moi qui ai, par mon père tué ma mère souillée,
Des excitations de la raison et du sang,
Et je laisse tout dormir ? Quand, à ma honte, je vois
L'imminente mort de vingt mille hommes

la chambre noire du cerveau, à condition toutefois que l'émotion suscitée le soit par la vie et y retourne, apportant ainsi au personnage un supplément de vie.

Les nouveaux rapports créés par le langage

Pour être reconnue comme authentique et entrer en résonance avec la sensibilité du Moi (écrivain ou lecteur), l'émotion n'a pas besoin de mettre en scène de grands sentiments et renonce au sublime romantique. Elle peut surgir au détour d'un épisode banal, car elle ne naît pas de ce qui est raconté, mais bien de la façon dont on raconte. L'émotion est créée par et dans le langage et, à côté de la parole vive (ou performative) du conte, puissant vecteur d'émotion, Schwob reconnaît d'autres manières de l'amener au cœur du texte. C'est encore une fois l'œuvre de Stevenson qui révèle cette possibilité de l'écriture romanesque à exprimer une émotion authentique, à laquelle Schwob ajoute celle de De Foe. Dans ses commentaires, Schwob met en relief trois procédés à l'œuvre chez ces deux auteurs qui, tous, visent à créer des émotions inédites par le jeu de combinaison et d'association des mots entre eux ou des points de vue narratifs ainsi que par les silences volontaires du récit. Ces procédés seront tour à tour utilisés dans *Le Livre de Monelle*, rejoignant parfois la poétique du conte, mais s'en éloignant aussi, contribuant de ce fait à nuancer la perception d'un projet schwobien qui ferait du conte le genre de référence d'une poétique essentialiste que le roman symboliste poursuivrait.

Combinaison, association des mots : la modification des rapports familiers

Pour Schwob, si « l'illusion de réalité naît de ce que les objets qu'on nous présente sont ceux que nous voyons tous les jours », leur « puissance d'impression »¹¹³ est par contre révélée par la soudaine modification des rapports les plus familiers entre ces objets. La moindre modification du rapport conventionnellement entretenu entre deux objets, ou deux idées, provoque un court-circuit du sens commun et introduit une nouvelle réalité, qui n'est autre que l'ancienne, mais envisagée sous un angle inédit¹¹⁴. Toujours prompt à convoquer la science pour étayer ses jugements esthétiques, Schwob en appelle à la physique pour expliquer la naissance de sensations nouvelles :

Faites croiser à un homme l'index par-dessus le médius et mettez une bille entre les extrémités des doigts croisés : il en sentira deux, et sa surprise sera beaucoup plus grande que lorsque M.

Qui, pour une fantaisie et un jeu de gloire,
Vont vers leurs tombes ! ».

¹¹³ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p 76.

¹¹⁴ La démonstration de Schwob annonce, à peu de choses près, la théorie que Gourmont présentera dans son article « La Dissociation des Idées », in *La Culture des Idées*, op. cit.

Robert Houdin fait jaillir une omelette ou cinquante mètres de ruban d'un chapeau préparé à l'avance. C'est que cet homme connaît parfaitement ses deux doigts et la bille : il ne doute donc point de la réalité de ce qu'il essaie. Mais les rapports de ses sensations sont changés : voilà où il est touché par l'extraordinaire¹¹⁵.

L'œuvre de De Foe lui sert cette fois-ci de réservoir d'exemples, et il y puise une leçon magistrale d'écriture en mettant au jour la capacité de l'auteur à créer l'épouvante par le seul jeu de la modification des rapports les plus courants :

Ce qu'il y a de plus saisissant dans *The Journal of the Plague*, ce ne sont ni les fosses prodigieuses creusées dans les cimetières, ni les entassements de cadavres, ni les portes marquées de croix rouges, ni les appels de cloche des enterreurs des morts, ni les affres solitaires des fuyards [...]. Mais l'épouvante est extrême dans ce récit : le sellier, parmi le profond silence des rues, entre dans la cour de la maison de poste. Un homme est au coin ; un autre à la fenêtre ; un autre à la porte du bureau. Tous trois regardent, au centre de la cour, une petite bourse de cuir, avec deux clefs qui y pendent ; personne n'ose y toucher. Enfin l'un d'eux se décide, saisit la bourse avec des pincettes rougies au feu, et l'ayant brûlée fait tomber le contenu dans un seau plein d'eau. [...]. Voilà une pauvre aventure des rues – une bourse abandonnée – mais toutes les conditions d'action sont modifiées, et aussitôt l'horreur de la peste nous entoure¹¹⁶.

On peut déduire de cet exemple que la réalité profonde d'une situation est souvent, aux yeux de Schwob, masquée par ses conditions objectives que l'écriture doit dépasser. Le vol d'une bourse n'est en effet qu'une « pauvre aventure des rues » et le lecteur serait tenté de s'en contenter. Cependant, grâce aux possibilités de l'écriture, qui met en relief le jeu triangulaire des regards, insiste sur la suspension pesante de l'action et le stratagème du fer rouge pour décrocher la bourse, la narration d'un larcin s'épaissit et se transforme en récit chargé d'épouvante et vaporisant le soupçon de la peste. Le même phénomène est à l'œuvre dans l'épisode de « La Prédestinée » [LM, 163], où l'autre Isle, celle du miroir, surgit plus pâle à cause de la buée du baiser que dépose sur la glace la première fillette. La condensation qui rend l'image vaporeuse suffit à faire planer sur le récit la menace de la mort puisque la figure du miroir évoque soudain l'idée d'un spectre au lieu du frais visage d'Isle. Pourtant, ce ne sont que les conditions objectives de la vision qui ont été modifiées par le phénomène naturel de la condensation. Ce petit souffle chaud a suffi pour donner au texte sa tonalité inquiétante et, sans sortir de l'évocation de la réalité physiologique, l'épisode est ainsi propulsé aux frontières du récit fantastique.

L'entrecroisement des points de vue

Le romantisme de l'image et la modification des rapports familiaux sont appuyés dans leur objectif d'un réalisme supérieur par le souci d'une composition particulière de l'œuvre, qui

¹¹⁵ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 76.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

oppose à la linéarité réaliste ou à la structure narrative très codifiée du conte, la souplesse d'un récit où alternent les points de vue et où les instances narratives sont démultipliées. Cette manière de faire provoque un « entrecroisement de récits » dans lesquels « les mêmes faits sont exposés par deux narrateurs »¹¹⁷, mais sous des angles différents. La complexité du tissu narratif ainsi créé rejoint l'idéal exprimé par Marcel Schwob, et par toute une génération d'artistes fin-de-siècle, d'une « substitution de l'unité de thème, de ton, de couleur ou d'atmosphère à l'ancienne unité d'action »¹¹⁸, ce que Schwob appelle l'impressionnisme et qui se fonde, comme en peinture, sur les notions conjuguées de variations au sein d'une même série. Cette manière d'appréhender la réalité réunit, selon John Alden Green, les adeptes de tous bords d'un nouveau réalisme, dont les principaux représentants sont Mallarmé, Rodin, Debussy ou encore Saussure, ce dernier « abandonn[ant] la tradition des études dites diachroniques pour y substituer une série de moments d'histoire, d'étapes synchroniques »¹¹⁹. Schwob suit son maître en linguistique et expose, dans la préface de *Cœur double*, un projet d'étude des variations synchroniques d'une seule et unique réalité : celle du cœur humain, qui oscille entre deux sentiments puissants que sont la terreur, ou la vision de l'égoïste, et la pitié, ou la vision de l'être social, en déployant une palette de sentiments intermédiaires. Pour saisir le cheminement du cœur entre ces deux extrêmes, Schwob décline, tour à tour et selon les points de vue de l'individu ou de la masse, les étapes de cette évolution.

Le silence du récit

L'émotion peut également être produite par les silences du récit et se loger dans le creux des non-dits. Schwob reconnaît la force de l'omission dans les grandes œuvres de la littérature, et spécialement dans celle de son maître écossais, qui aiguise par les demi-confidences de ses narrateurs la curiosité et l'imagination du lecteur. « Nous ne savons pas exactement ce qu'avait fait Billy Bones », rappelle Schwob, et c'est de ce déficit de savoir que naissent, de façon concomitante, le regret de ne pas connaître et l'immanquable désir compensatoire que l'imagination seule peut assouvir :

L'art, ici, consiste à ne point dire. [...]. Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du *Satiricon*, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux¹²⁰.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁸ John Alden Green, préface à *Chroniques*, Genève, Droz, 1981, p. 13.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilege, op. cit.*, pp. 74-75.

Le non-dit d'un Stevenson diffère pourtant d'un procédé qui semble fort proche de lui, et que la littérature symboliste pratique abondamment, celui de l'ellipse. Nous avons vu, avec l'exemple des *Lauriers sont coupés*, que l'ellipse cherchait à la fois à remplacer les longues descriptions organisées du réalisme par de petites touches vives visant à rendre la « plénitude du sensible »¹²¹, apportant son concours à ce que Brunetière nommait l'impressionnisme fin-de-siècle, ainsi qu'à nourrir un projet de transposition de la vie psychique en imitant, par ses accélérations et ses sauts logiques, les modulations de la pensée en action. L'ellipse participait donc au double programme esthétique et philosophique du roman de la vie intérieure. Rien de tel dans les narrations de Stevenson, qui ne se tait que pour mieux ménager l'effet de ce qui sera dit. C'est une pure stratégie d'écriture qui se dégage des non-dits de l'auteur de *Treasure Island*, ne visant ni un impressionnisme psychologique ni la transcription du flux de conscience du héros, mais bien une tension capable de capter l'attention d'un lecteur en déficit de savoir. Il ne s'agit donc nullement, pour Stevenson, de donner à suivre les méandres de la pensée de Captain Flint, mais de piquer, par une esthétique de la rétention, la curiosité de son lecteur. Le passé incertain de Captain Flint attire, alors que la vie connue et racontée de Captain Kidd déçoit : « J'aurais préféré ne jamais la lire »¹²², conclut Schwob qui, au-delà de la tristesse de la mort de l'écrivain, se réjouit de ne jamais plus pouvoir connaître la vie de Long John ou d'autres héros puisque leur secret « repose[...], informulé[...], dans le tombeau »¹²³ de Stevenson. La sobriété du récit, que Schwob admire ici, s'oppose donc de façon radicale au projet de narration exhaustive des *Lauriers*, quand bien même le programme de Dujardin partage avec l'œuvre de Schwob l'ambition d'un réalisme supérieur capable de faire la synthèse du Moi et du monde. Le roman symboliste de Schwob intègre une certaine pratique du non-dit, via l'ellipse, qu'on est loin de retrouver chez Dujardin, Gide ou Gourmont. À partir de la communauté de pensée minimale qui réunit ces auteurs autour d'un réalisme renouvelé, les chemins divergent et la démarche de Schwob se singularise. Car alors même que l'auteur des *Lauriers*, tout comme le Gourmont de *Sixtine* et des *Chevaux de Diomède*, le Tinan de *Penses-tu réussir !*, le Renard de *L'Écornifleur*, le Gide des *Cahiers d'André Walter* ou encore l'auteur de *Monsieur Teste* revendiquent l'idéal d'une écriture démonstrative – « [...] je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n'est rien, contient tout, comment avec l'appui bacillaire d'une seule sensation [...] un cerveau isolé du monde

¹²¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 276.

¹²² Marcel Schwob, « Robert-Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 75.

¹²³ *Ibidem*.

peut créer un monde » [S, 161], rappelle Entragues dans sa rêverie de l'œuvre parfaite – , nous savons que Marcel Schwob s'en détourne.

Évanghelia Stead relève cet élément important à la compréhension de l'écriture sensible de Schwob et l'applique à la macrostructure de l'œuvre puisque, selon elle, l'art de Schwob consiste à « tisser les textes sans révéler leurs liens »¹²⁴. Que le principe se rapporte à l'échelle du conte, à celui du recueil ou encore du roman, c'est toujours le même processus de refus de motivation explicite de l'une à l'autre des parties et de revendication d'une liberté du lecteur¹²⁵.

Le contrepoint de la masse

Schwob fait de l'émotion individuelle l'élément central d'un réalisme supérieur. Cependant, il refuse la vision solipsiste de l'idéalisme symboliste et, s'il admet l'idée d'un genre, le roman, qui se développe en même temps que la conscience individuelle – « Dès que la vie humaine parut intéressante par son développement même, qu'il fût intérieur ou extérieur, le roman était né. Le roman est l'histoire d'un individu [...] »¹²⁶ –, il tempère cette conception de l'individualisme en replaçant l'être humain dans le milieu qui le porte et le construit :

La vie humaine est d'abord intéressante pour elle-même ; mais, si l'artiste ne veut pas représenter une abstraction, il faut qu'il la place dans son milieu. L'organisme conscient a des racines personnelles profondes ; mais la société a développé en lui tant de fonctions hétérogènes, qu'on ne saurait trancher ces milliers de suçoirs par où il se nourrit sans le faire mourir¹²⁷.

Pour éviter le piège de l'abstraction, la transcription des émotions individuelles doit impérativement intégrer le contrepoint de ce que Schwob nomme « la masse », ou l'ensemble des autres êtres vivants et agissants. La crise ou l'aventure est l'instant même où s'établit une vraie relation entre l'extérieur et l'intérieur, où la synthèse du monde subjectif et objectif est réalisée. L'évolution du solipsisme idéaliste vers une vision intégrant les autres et la vie souligne une fois de plus le changement philosophique qui s'effectue en une dizaine d'années et remplace Schopenhauer par Bergson¹²⁸. L'être détaché de l'idéalisme n'a plus cours.

¹²⁴Évanghelia Stead, « “ Arachné ” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 82.

¹²⁵En ce sens, et contrairement aux œuvres soucieuses d'auto-démonstration, le récit schwobien illustre idéalement le récit symboliste profilé par Jacques Rivière, dans lequel l'auteur envisage un rapport à ses lecteurs postulant que « puisqu'il [l'auteur] est venu jusqu'ici tout seul, les autres y viendront bien tout seuls aussi », « Le Roman d'aventure », op. cit., p. 247.

¹²⁶Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 17.

¹²⁷*Ibid.*, p. 7.

¹²⁸Voir sur ce point, Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., ch. I.

Pourtant, s'il ne peut se départir de son engagement dans le milieu qui le porte, le personnage de Schwob est assez conscient pour ne pas être asservi au « déterminisme des phénomènes de l'âme et du corps »¹²⁹, ce qui le distingue radicalement du héros des romans naturalistes ou psychologiques. Il ralliera la masse, mais volontairement et en maîtrisant cette alliance, cheminant à travers un roman autocritique dans lequel il doit découvrir sa voie.

Ce roman d'« aventures », qui rallierait à la fois la vision subjective et la réalité objective tout en évitant les fondrières d'un déterminisme scientifique, ne trouve pas son modèle dans un pays comme la France, dont la littérature romanesque reste largement dominée par les principes d'une écriture réaliste (exhaustivité, causalité, déductibilité, même en ce qui concerne le roman psychologique, comme l'illustre Schwob). L'auteur du *Livre de Monelle* oppose deux parades à cette lacune, la première en cherchant ses maîtres dans d'autres lieux et dans d'autres époques (Stevenson, Meredith, Sophocle, Phidias, Cervantès, Rabelais etc.)¹³⁰ la seconde en fouillant d'autres genres, dont le conte, et en montrant comment le roman peut s'inspirer de sa poétique et l'adapter aux fins du nouveau réalisme.

Dans les deux cas, les modèles choisis présentent des similitudes narratives évidentes, comme le romantisme des images, qui voient parfois avec le fantastique et la brièveté du récit. Mais au-delà de cette communauté formelle, les romans étrangers et le genre du conte se fécondent par leurs différences mêmes, créant l'écriture hybride représentative de Schwob et des romanciers du symbolisme. Ainsi, si le conte s'impose comme mode énonciatif le plus apte à révéler le « rapport mystérieux des signes »¹³¹, expérience que Christian Berg situe à juste titre au centre de la démarche littéraire de Schwob, démarche essentiellement critique, il n'intègre pas le roman sans une profonde remise en question. Si la conception et l'utilisation des mots du conte, comme révélateurs de vérité, sont discutés et, même, balancés par une vision nouvelle de l'écriture, qui emprunte cette fois ses effets au « roman d'aventures », l'examen est reconduit en ce qui concerne la structure narrative du conte.

¹²⁹Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁰On peut relever que, quelques années après l'article consacré à Robert-Louis Stevenson, Marcel Schwob semble trouver en Mirbeau le représentant français de ce réalisme supérieur dont il a esquissé la poétique à partir de l'œuvre de Stevenson. Le commentaire fasciné que Schwob fait à Mirbeau à propos de son récit *Dans le Ciel*, publié en feuilleton dans l'écho de Paris de 1892-1893, commentaire qui fait l'objet d'une brève correspondance entre les deux écrivains, montre à quel point Schwob a trouvé dans ce texte l'accent d'une émotion vraie, provoquée par le savoir-faire de Mirbeau, en particulier à travers le traitement des images. Mirbeau aurait donc écrit le roman impressionniste auquel Schwob aspire et qu'il tentera dans *Le Livre de Monelle*.

¹³¹Marcel Schwob, « Le Démon de l'absurde », *op. cit.*, p. 228.

Du conte au roman : l'évolution de la structure narrative

Pérennité ; transformations ; hybridation

Remy de Gourmont fait de la structure narrative du conte l'un des critères de reconnaissance de ce genre. Pour lui, la simplicité formelle de cette littérature « souriante »¹³² s'oppose aux « turpitudes naturalistes »¹³³. Dans le cas du conte, cette simplicité s'associe à l'idée de clarté, puisque l'intrigue se dénoue « au dernier feuillet » où « tout devient limpide » et où « l'esprit est satisfait »¹³⁴. Mais l'éclaircissement final n'est pas improvisé, et le genre du conte le programme, inscrivant l'évidence du message comme objectif de l'écriture :

Il est vrai de dire, commente Gourmont, que l'on attend sans aucune angoisse le dénouement heureux. Il est prévu [...] ¹³⁵.

Comme dans un théorème mathématique, image qui hante les romanciers symbolistes et qui illustre la forme idéale de l'œuvre¹³⁶, le conte amène inéluctablement son lecteur à la solution. Il est, s'il faut en croire Agnès Lhermitte, une « pure narration tendue vers un dénouement nécessaire [...] qui agence selon des schémas déterminés des thèmes et des motifs transmis par la tradition orale »¹³⁷. On comprend vite en quoi la marche organisée du conte vers son dénouement dans une sorte de démonstration dont l'écrivain maîtrise le processus a pu intéresser les romanciers de l'hyperconscience. Marcel Schwob relaie cette idée en dégagant, dans une perspective diachronique, deux grands mouvements dans l'organisation d'une œuvre d'art, la Symétrie et le Réalisme, dont le premier répond à l'ambition dévoilante du conte. La Symétrie accorde en effet la préséance à « l'Idée qui est fixe et immobile » et se manifeste à travers des « règles artistiques conventionnelles » (ou des schémas déterminés, écrit Agnès Lhermitte), tandis que le Réalisme tente de reproduire la vie sous sa « forme[s] matérielle[s] », en imitant « toutes ses inflexions les plus inharmoniques »¹³⁸. Cette coupe diachronique qui met en relief un mouvement rémanent de la littérature explique la

¹³²Remy de Gourmont, « Les Contes de fées », in *Promenades littéraires I*, op. cit., p. 193.

¹³³*Ibidem*.

¹³⁴*Ibid.*, p. 192.

¹³⁵*Ibidem*.

¹³⁶Voir à ce sujet les réflexions de Sylvie-Thorel Caillateau, *La Tentation du Livre sur Rien*, op. cit., pp. 474-475. On retrouve l'illustration de cette tendance fin-de-siècle à la géométrisation de l'œuvre chez les auteurs de notre corpus. Si Schwob parle volontiers d'une symétrie nécessaire, Gide réclame pour le roman une structure aussi solide qu'un théorème, alors qu'à travers son héros Hubert d'Enragues, Gourmont met en équation l'intrigue de *Sixtine* et avoue éprouver des « inquiétudes de mathématicien » devant les inconnues qu'il n'arrive pas à éclaircir dans l'histoire de la jeune femme, *Sixtine*, op. cit., p. 97. Il faut noter toutefois que la rigueur de la composition n'éloigne pas les auteurs cités d'une aspiration à une écriture vibrante, frémissante et capable de rendre compte des sinuosités de l'âme.

¹³⁷Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 265.

¹³⁸Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 16.

renaissance du conte « symétrique » au XVIIe siècle, qui est le siècle de Perrault et de Mme d'Aulnoy, puis son éclipse vers la fin du XIXe siècle devant la volonté naturaliste d'observation *in extenso* de la réalité.

C'est pourtant dans ce contexte peu favorable à la forme très codifiée du conte que Marcel Schwob entend donner une nouvelle impulsion symétrique à l'art.

Nous touchons aujourd'hui, après le romantisme et le naturalisme, à une nouvelle période de symétrie. L'Idée qui est fixe et immobile semble devoir se substituer de nouveau aux Formes Matérielles, qui sont changeantes et flexibles¹³⁹.

Est-ce à dire que le symbolisme de Schwob, qui appert sous cette définition, se réduit à une littérature sèche et cérébrale, méprisante des « Formes Matérielles » et ne privilégiant que la gangue immatérielle des Idées ? Nous savons qu'il n'en saurait être question¹⁴⁰, et Schwob prend d'ailleurs des précautions oratoires au moment d'affirmer la renaissance de la Symétrie en écrivant que « l'Idée semble devoir se substituer de nouveau aux Formes Matérielles »¹⁴¹. La modalisation qu'introduit ce verbe est capitale, et le discours qui en découle illustre à quel point la notion de Symétrie s'est éloignée de l'idéal classique pour évoluer vers un réalisme supérieur, vivant, mobile et palpitant, un réalisme capable d'annuler l'opposition entre la Forme particulière et l'Idée universelle, puisque est désormais admis le fait que l'Idée ne peut être saisie qu'à travers les Formes spécifiques que chaque cerveau symbolisateur engendre.

Un premier article sur le réalisme, puis la préface à *Cœur double* développent cette approche inédite de la Symétrie, en précisant le rapport qui lie l'Idée aux inflexions de la vie. Or, c'est justement par la structure de l'œuvre, ou sa « composition spéciale » écrit Schwob en commentaire de son premier recueil de contes¹⁴², que le texte rejoint la vie, puisque cette composition doit être à la fois « liaison » et « synthèse », « construction par laquelle l'art cherche à représenter l'idée de la nature »¹⁴³. Et l'écriture réalise cette synthèse structurale en s'ouvrant désormais à toutes les aventures, c'est-à-dire à tous les moments qui contiennent une émotion. La composition, tout en demeurant extrêmement concertée et orientée vers la révélation du sens de l'œuvre, à l'image de celle du conte, s'étend et se complexifie en un réseau fort dense d'épisodes internes.

La structure narrative du conte se double chez Schwob d'une verticalité de sens à laquelle Monelle exhorte le narrateur :

¹³⁹ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ Voir à ce sujet, *supra*, *L'imaginaire scientifique et l'imaginaire sensible*, p. 300300 et *sqq.*

¹⁴¹ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

¹⁴² *Ibid.*, p. 17.

¹⁴³ Marcel Schwob, « Le Réalisme », repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 51.

Que ta marche n'aille pas d'un bout à un autre ; car il n'y a rien de tel ; mais que chacun de tes pas soit une projection redressée [LM, 130].

Dans *Le Livre de Monelle*, le mouvement complémentaire entre une structure linéaire, celle du conte, et la « projection redressée » d'un récit qui vise à exprimer la « généralité intensive » des choses et des êtres, fait avancer l'histoire aussi bien sur le plan des événements chronologiques (apparition-évolution-fuite-mort et résurrection de Monelle selon une évolution linéaire), que sur celui, symbolique, de la quête des différentes étapes du cœur humain, de l'égoïsme au sacrifice. Les épisodes qui s'enchaînent apparemment sans lien explicite participent en fait d'un même programme de description totale du cœur humain, et l'on s'aperçoit que les récits s'articulent l'un à l'autre et se motivent, à l'exemple de celui de « La Voluptueuse », qui appelle l'étape suivante de la quête représentée par « La Perverse ». Pas de lien explicite entre ces deux récits, mais une projection de l'un à l'autre dans le sens où la fillette recherchant la volupté ne peut l'atteindre que par le détournement de l'histoire qu'elle raconte, ce qui est de l'ordre de la perversion et qui, même s'il s'agit en l'occurrence d'une perversion purement narrative, prépare tout de même le terrain au portrait suivant¹⁴⁴.

Une autre forme de projection redressée plongeant le récit dans une vision en perspective du cœur humain reste la mise en abyme, particulièrement manifeste dans certains épisodes. Ainsi, le lien qui unit Monelle à Isle, puis Isle à son reflet, est mis en scène par une double mise en abyme. La jeune fille, Isle, apparaît comme une projection de Monelle, tandis que le reflet du miroir est la projection d'Isle et de sa vie.

L'ambition d'une rigueur structurelle du conte, qui tend à s'imposer sous l'influence de la poétique classique, est reprise et augmentée à la fin du siècle par le souci d'une prose qui coordonne le sens symbolique à l'intrigue narrée. Ce sont principalement la rigueur de la langue et la maîtrise de l'écriture, en tant que tissage transtextuel, qui assurent l'efficacité des récits et la coordination des épisodes entre eux. Marcel Schwob rappelle ces principes dans sa projection du roman futur :

La composition se précisera dans les parties, avec la langue ; la construction sera sévère ; l'art nouveau devra être net et clair¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Il est intéressant de relever, à propos de l'application au *Livre de Monelle* des théories des étapes du cœur humain de Schwob, la voix d'Agnès Lhermitte qui s'élève contre l'interprétation qu'en donne George Trembley. Pour elle, si la « démonstration est facilement convaincante en ce qui concerne les trois premières – *L'Égoïste*, *La Voluptueuse* et *La Perverse* – [...] ; elle l'est moins pour les suivantes. En effet, la sublime « sacrifiée » de la dernière histoire, censée représenter selon la logique postulée le degré le plus haut de l'échelle, s'est trompée cruellement malgré son abnégation morale. » tandis que, « parmi les figures intermédiaires, aucune ne semble d'ailleurs progresser beaucoup dans l'appréhension de la réalité, si l'on excepte Morgane, qui découvre sa vraie nature... [...] », *Palimpseste et merveilles dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 294.

¹⁴⁵ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 25.

Ce souci de maîtrise tourne à l'obsession dans « Arachné »¹⁴⁶, l'un des tous premiers contes publiés par l'écrivain, en 1889, et repris dans *Cœur double*. Le récit met en scène un héros-écrivain emprisonné, tant physiquement pour le meurtre de son amante que psychiquement, par sa recherche effrénée de l'œuvre parfaite¹⁴⁷, et qui suit le fil de ses pensées en détaillant l'organisation labyrinthique de ses raisonnements sous nos yeux. Les premiers paragraphes sont consacrés à l'exposition d'un plaidoyer contre la folie dont est accusé l'homme, mais aussi l'artiste, puisqu'en contrepoint du récit du meurtre d'Ariane la brodeuse, le lecteur suit pas à pas, ou fil à fil, la trame du texte que le condamné imagine dans sa cellule pour sa justification. L'activité de l'écrivain se confond avec celle d'avocat, et pour parer à toute suspiscion de folie de la part de ses juges et lecteurs, le narrateur affirme péremptoirement son amour de la clarté et de la rigueur structurelles :

Les romans que j'ai lus, auxquels je prenais plaisir jadis, je les embrasse maintenant d'un coup d'œil et je les juge à leur valeur ; je vois chaque défaut de composition – au lieu que la symétrie de mes propres inventions est tellement parfaite que vous en seriez éblouis si je vous les exposais¹⁴⁸.

Au-delà de l'équivalence entre le texte et le piège, celui-là neutralisant son lecteur en l'éblouissant, ce qu'il importe de relever dans cette citation est la confirmation, à travers l'image de l'araignée au travail, de l'importance d'un mouvement oscillatoire dans l'écriture entre la linéarité du fil sécrété par l'insecte, ou par l'écrivain, et l'enchevêtrement aussi complexe que minutieux de la toile finale, mouvement déjà relevé par Remy de Gourmont, qui lançait la formule à propos du génie particulier de Schwob que celui-ci tenait en une « simplicité effroyablement complexe »¹⁴⁹.

Démêler cette complexité engage le critique à suivre les fils de la broderie interne du récit, ce que fait de façon systématique Évanghelia Stead à propos du conte « Arachné »¹⁵⁰, posant l'hypothèse d'une écriture-toile :

Le récit de Schwob prend [...] la toile de l'araignée pour repère et pour modèle. La mire centrale de la toile est comme le moyeu d'une série d'images symétriquement disposées dans le texte, tels des rayons équidistants¹⁵¹.

¹⁴⁶ Marcel Schwob, « Arachné », *Cœur double*, op. cit., pp. 88-95.

¹⁴⁷ Cette situation du héros, incarcéré physiquement et emprisonné psychiquement rappelle celle du personnage de *L'Adorant*, petit conte inséré dans *Sixtine* de Remy de Gourmont.

¹⁴⁸ Marcel Schwob, « Arachné », *Cœur double*, op. cit., p. 89.

¹⁴⁹ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 231.

¹⁵⁰ Évanghelia Stead, « “ Arachné ” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », in *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 79-101.

¹⁵¹ Plutarque, *Sur l'intelligence des animaux*, cité par E. Stead, « “ Arachné ” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », op. cit., p. 86.

Or, la caractéristique majeure de la toile d'araignée est, selon Plutarque, « l'absence de chaîne »¹⁵², ce qui incite le lecteur à se détourner d'une construction traditionnelle, c'est-à-dire linéaire et événementielle, pour chercher un autre système d'organisation du texte dont Évanghélia Stead propose une modélisation à travers l'art de la *sumplokè*¹⁵³, ou imbrication des mots entre eux. Ces carrefours de mots que crée l'écriture sont le plus souvent obtenus par l'exploitation des procédés intertextuels que nous avons déjà relevés, et qui traversent de part en part les récits de Schwob dont le *Livre de Monelle*. Dans ce dernier, c'est le motif de Pénélope qui prête son image au texte-toile que tisse le personnage de Marjolaine « La Rêveuse », fille du conteur, celle qui, justement, doit perpétuer la tradition du conte en enchevêtrant des bouts d'histoire. L'ouvrage auquel elle occupe toutes ses journées a la même fonction que le travail de Pénélope, et permet à la jeune fille de gagner du temps et de débouter son prétendant pour attendre un futur mari digne d'elle. À la supplication de sa nourrice d'épouser Jean, Marjolaine oppose un discours complexe amalgamant toutes les histoires qu'elle possède, mais démembrées et reconstituées selon une manutention dont elle a le secret. Ainsi, la réponse qu'elle donne est à la fois celle d'une fileuse et d'une conteuse, puisque le texte n'est rien d'autre qu'un tissu de mots. Dans la bouche de Marjolaine, le texte apparaît plus que jamais pareil à une toile, infiltrée de citations, d'allusions, de dévoiements parodiques, de réductions, de collages et d'amalgames provenant de diverses traditions. On comprend mieux, dès lors, la réponse de la jeune fille à la demande de sa nourrice de prendre mari. Cette réponse est une réaffirmation de son métier de fileuse-conteuse par la démonstration faite au lecteur d'une broderie discursive qui s'inspire de l'art du patchwork :

– Nenni, nourrice, dit la rêveuse ; j'aime mieux filer. J'attends mes diamants et mes robes pour un plus beau génie. Achète du chanvre et des quenouilles et un fuseau poli. Nous aurons notre palais bientôt. Il est pour le moment dans un désert noir d'Afrique. Un magicien l'habite, couvert de sang et de poisons. Il verse dans le vin des voyageurs une poudre brune qui les change en bêtes velues. Le palais est éclairé de torches vives, et les nègres qui servent au repas ont des couronnes d'or. Mon prince tuera le magicien, et le palais viendra dans notre campagne, et tu berceras mon enfant [*LM*, 169].

Cependant, la pulvérisation et la réorganisation de la matière narrative n'est pas synonyme chez Schwob de désordre et prend place, nous l'avons vu, dans une structure concertée que l'auteur souligne dans la préface de *Cœur double* et que Remy de Gourmont a relevée comme l'un des caractères de l'esthétique schwobienne :

l'arrangement et l'harmonie d'une infinité de détails justes et précis, [...] offrent la sensation d'un détail unique ; il y a dans la corbeille de fleurs une pivoine que seule on voit parmi les

¹⁵²Plutarque cité dans *ibid.*, p. 87.

¹⁵³Plutarque cité dans *ibid.*, p. 88.

autres abolies, mais si les autres fleurs n'étaient pas groupées autour d'elle, on ne verrait pas la pivoine¹⁵⁴.

Un hypertexte, *Le Livre*¹⁵⁵, est ainsi créé et triomphe de l'apparent désordre de la matière pulvérisée. Le dialogue entre les multiples séquences internes du récit, sans lien apparent entre elles, et l'épisode du conte qui, se donnant pour autonome s'inscrit toutefois dans la totalité du *Livre*, annonce une conception de l'unité qui s'harmonise au projet de description totale du cœur humain. Ce dernier est une entité, mais double, révélant un Moi à la fois unique et libre de ses mouvements, en perpétuelle transformation. L'écriture ne fait pas autre chose, à la fois libérée de toute contrainte et de toute tradition, mais concourant à une forme archétypale unique, *Le Livre* ou le recueil, minutieusement composé par l'assemblage d'épisodes autonomes.

Si on limite l'analyse à la conception formelle de l'œuvre, nous pouvons relever qu'Agnès Lhermitte a bien montré le double mouvement contraire de démontage interne de la matière narrative du conte et sa reconstitution à l'échelle du *Livre*, ou du recueil, dans une structure hypertextuelle forte, qui ajoute à la compréhension individuelle des différents épisodes une lecture d'ensemble possible. Cependant, malgré les distorsions évidentes que l'écriture de Schwob impose au genre du conte¹⁵⁶, Agnès Lhermitte présente *Le Livre de Monelle* comme une « petite fabrique de contes », puisque l'ensemble des trois parties se construit comme un conte « malgré une diégèse en pointillés, une composition plus musicale que strictement narrative et une perversion de certaines modalités traditionnelles »¹⁵⁷ de l'écriture. Le point de vue qui est ici mis en valeur, et qui propose une comparaison entre la composition globale de l'œuvre et celle du conte, ne doit pas empêcher une autre forme de lecture qui ferait du *Livre de Monelle* une œuvre dont l'inscontestable portée initiatique n'est pas forcément empruntée à la structure du conte, mais peut tout aussi bien provenir de la tradition du *Bildungsroman* qui a marqué la production réaliste, et sur laquelle les romanciers fin-de-siècle reviennent souvent¹⁵⁸. Marcel Schwob concède une place de choix au roman d'apprentissage dans sa

¹⁵⁴Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 232.

¹⁵⁵À propos de ce terme, on peut sans doute l'interpréter comme une référence au « Livre » mallarméen, symbole de l'œuvre de synthèse par excellence que recherchait le symbolisme et qui est à l'horizon des efforts de Schwob en matière de roman, et aux Livres bibliques, dont le récit de *Monelle* s'inspire. Dans les deux cas, le Livre est bien une œuvre cadre, qui organise l'écriture et à la composition tantôt savante, tantôt simple, mais toujours rigoureuse et conduisant à une révélation.

¹⁵⁶Encore que, selon elle, le conte peut contenir ces distorsions puisqu'il est un genre transtextuel par excellence.

¹⁵⁷Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 325. Signalons que si Agnès Lhermitte parle d'un refus du conte, c'est en tant que véhicule de transmission d'une tradition, alors qu'elle souligne son utilisation comme modèle formel, et plus particulièrement structurel, du *Livre de Monelle*.

¹⁵⁸De nombreux romans fin-de-siècle mettent en scène en effet un jeune homme devant trouver sa place dans la société et faire un choix, ou un anti-choix, parmi les valeurs que celle-ci lui tend. Parmi ces ouvrages, nous

réflexion sur le nouveau réalisme, en proposant notamment le renouvellement du genre par la correction de la ligne trop sèche et déductive que Flaubert défend dans *L'Éducation sentimentale* :

Où aboutissons-nous après cet exposé monotone d'une vie insignifiante ? Gavé d'idéal, Frédéric Moreau finit par l'atteindre – trop tard au gré de ses désirs : il en est las d'avance. [...]. J'ai idée que ce désir de Frédéric qui forme le squelette de sa vie disséquée a dû disparaître le plus souvent sous des passions passagères¹⁵⁹.

L'idée pressentie prendra forme dans sa propre œuvre qui, tout en poursuivant les objectifs du roman d'apprentissage, puisque l'écriture de Schwob est invariablement orientée vers la quête de soi, cherchera à ouvrir le récit à la sensibilité passagère et à la liberté de l'instant. Ce point de vue justifie, entre autres, la place centrale qui est accordée au roman dans la réflexion théorique de Marcel Schwob¹⁶⁰, alors que tout semble le porter naturellement vers le conte. Or, c'est bien le roman qui interpelle en Schwob le critique, alors qu'il n'est jamais question de faire du conte un objet de recherche.

Dans cette perspective, il paraît raisonnable de poursuivre l'inversion des points de vue (l'écriture schwobienne, bien que formellement proche du conte, s'inscrit dans un projet de régénération du roman et s'écrit en contrepoint du roman d'apprentissage du réalisme). On peut conclure de ce bilan que les procédés qu'Agnès Lhermitte reconnaît comme infraction à la poétique du conte sont autant d'audaces narratives et stylistiques que Schwob emprunte à ses modèles romanesques. En effet, on s'aperçoit très vite que ce qui est analysé par la critique comme transgression des conventions narratives du conte se confond avec l'introduction dans le récit d'innovations relevées chez Stevenson. L'entrecroisement des récits, la démultiplication des points de vue ou des instances narratives amenant à la relativité de la perception, l'image romantique au service de la révélation du Moi essentiel et idéal se présentent comme les dispositifs principaux d'une écriture que Schwob met au service d'une œuvre que John Alden Green décrit comme un « roman impressionniste » offrant une « série de variations sur un thème »¹⁶¹.

pouvons citer ceux d'André Gide, des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes* ; le roman de Jules Renard, *L'Écornifleur*, celui de Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, de Louis Dumur, *Albert* ou encore d'Octave Mirbeau, *Dans le ciel* etc.

¹⁵⁹Marcel Schwob, « Le Réalisme », repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁰Schwob analyse aussi bien le roman dans ses rapports contemporains avec le réalisme que dans une perspective diachronique, revenant à la genèse du genre et suivant son évolution. En outre, il livre à travers ses chroniques une analyse des nouveautés stylistiques qui en renouvellent l'écriture à l'étranger et en France.

¹⁶¹John Alden Green, préface à *Chroniques*, *op. cit.*, p. 14.

L'expression de John Alden Green est une autre façon d'illustrer l'association que Schwob privilégie entre une liberté interne de l'écriture et la rigueur structurelle et formelle du *Livre* ou du recueil.

Le critère d'unité demeure, même si cette exigence n'est plus assurée par un rapport de causalité entre les événements de l'intrigue mais par une tonalité, une couleur et une atmosphère unifiées. Les différentes parties sont reliées entre elles par un « même air de visage »¹⁶², écrivait Jacques Rivière à propos de l'œuvre symboliste, et le dialogue schwobien entre la variation et la série, en particulier tel qu'il se manifeste à travers les onze portraits de sœurs dans *Le Livre de Monelle*, qui incarnent au sens propre cet « air de famille », devient l'exemple du nouveau lien unissant les parties internes au texte final dans le roman du symbolisme. Il est d'ailleurs symptomatique de constater, à cet égard, que Jacques Rivière ne prononce qu'un seul nom au moment de décrire le récit symboliste en prose, et c'est celui de Marcel Schwob¹⁶³.

¹⁶² Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 239.

¹⁶³ À propos de la définition que Jacques Rivière donne de l'œuvre symboliste en prose, et qui semble un pur commentaire de l'art schwobien, il nous paraît capital de relever que, si le seul nom d'écrivain symboliste mentionné dans cette première partie de son étude est précisément celui de Marcel Schwob, il ne l'est qu'à travers un extrait de lettre de Stevenson à Schwob, extrait qui vise à montrer les ornières du symbolisme de l'auteur français. Stevenson écrit : « Vous avez encore à nous donner...quelque chose d'une plus large ouverture...quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, toutes les trivialités du langage, et non *chanté* ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage », *ibid.*, p. 264.

La mention de Schwob et la confirmation de son symbolisme permettent donc, à notre sens, d'interpréter la formule « un même air de visage » comme une référence implicite, mais non exclusive, au *Livre de Monelle* et à sa thématique de la gémellité. En outre, des considérations d'une toute autre nature qu'esthétique accréditeraient l'élection du *Livre de Monelle* comme parangon de l'œuvre symboliste, que le roman d'aventure tient en joue. La comparaison immédiate qui s'imposa entre *Le Livre de Monelle* et *Les Nourritures terrestres* de Gide, dès la parution de ce dernier volume en 1897, favorise paradoxalement une prise de conscience des antagonismes qui séparent désormais deux visions de la littérature. Alors que *Les Nourritures terrestres* se veulent l'expression d'une âme et d'une écriture libérées de l'intellectualisme symboliste, *Le Livre de Monelle* devient rapidement le contre-modèle à dépasser, justement à cause de sa proximité formelle apparente avec le roman gidien. Gide lui-même, dans son *Journal* du 29 septembre 1931 reconnaît la parenté thématique des deux ouvrages, et avoue que le rapprochement s'imposait, tout en insistant sur la différence de perspectives : « Sur des plans différents, l'exhortation de ces deux livres était la même ; mais restait tout intellectuelle avec Schwob », *Journal* 1926-1950, *op. cit.*, p. 310. Sur le point des relations Gide-Schwob, telles qu'elles se présentent autour des parutions du *Livre de Monelle* et des *Nourritures terrestres*, voir : S. A. Rhodes, « Marcel Schwob and André Gide. A literary affinity », *Romanic Review*, vol. XXII, N°1, Columbia University Presse, New-York, 1931, pp. 28-37 et Pierre Van Ruten, « Une Querelle littéraire. *Les Nourritures terrestres* et *Le Livre de Monelle* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 37, N° 1, Ottawa, Janvier-Mars 1967, pp. 359-375.

On peut comprendre ainsi que Rivière, qui est le proche collaborateur et l'ami de Gide au sein de la NRF – alors organe du renouvellement artistique et littéraire –, évoque le nom de Schwob lorsqu'il parle des romanciers du symbolisme et s'inspire, dans sa réflexion, des caractéristiques de son œuvre pour en dresser une définition. Ce faisant, Rivière neutralise l'œuvre de Schwob en la montrant sous son jour le plus passéiste, et célèbre en creux la nouveauté d'un roman libéré dont les *Nourritures terrestres* représentent un premier essai à poursuivre.

Si l'organisation nouvelle du texte qu'établit le mouvement de la variation au sein des séries dégage avant tout le récit de la marche didactique et concertée du conte, elle offre également une alternative intéressante à la tranche de vie naturaliste, en se concentrant désormais sur les « crises » ou les « aventures ». Le récit évite ainsi le furetage méthodique et supposé exhaustif du quotidien, et le traitement de la petite prostituée, figure reprise du vivier naturaliste, illustre fort bien la différence qui sépare désormais l'écriture concise du symbolisme de la patiente observation naturaliste. Sans revenir sur les notions de pitié, de générosité et de charité, dont George Trembley a déjà montré qu'elles singularisaient la vision schwobienne de la petite prostitution et l'arrachait de fait à l'imagerie naturaliste¹⁶⁴, on peut relever le caractère parcellaire et quasi merveilleux des apparitions de Nelly, d'Anne, de Monelle, et de toutes les autres sœurs. Toutes émergent de la nuit, accomplissent leur mission de bonté et leur part de destin avant de replonger dans un quotidien qui reste inconnu du lecteur. Le motif de la petite prostituée n'est donc abordé que de façon très lacunaire, et le récit se concentre autour des « crises » réclamant leur apparition. George Trembley justifie ce caractère intermittent du personnage par l'hypothèse d'une nécessité ontologique du couple présence/absence dans le processus d'appropriation du Moi, processus auquel la petite prostituée prend une part active :

Monelle n'est venue que pour cet enseignement, et pourtant elle aussi n'est qu'un instant, et il faudra apprendre à la perdre. Cela fait partie de l'ascèse. Puisque toute possession qui se croit assurée est un mensonge, Monelle est celle qui ne sera jamais possédée : il faut qu'elle disparaisse ; son amour – sa pitié – ne peut se manifester que sous la forme de l'absence¹⁶⁵.

Malgré un traitement opposé à la linéarité réaliste, il faut noter que cette poétique du fragment, qui collectionne les instants ou les « crises », poursuit le même objectif que les longs développements du roman réaliste. La généralité (ou la synthèse) est toujours inscrite en point de mire du roman schwobien. Mais il s'agit désormais d'une « généralité intensive »¹⁶⁶ et non plus d'une énumération exhaustive des faits. « Ces “moments” sont eux-mêmes des totalités irréductibles »¹⁶⁷, écrit George Trembley, sorte de concentré d'âme que certaines situations sont plus propres à révéler et qui annulent l'obligation d'une liaison entre éléments du récit, comme le déclare Monelle :

Aie du respect pour tous les moments, et ne fais point de liaison entre les choses [LM, 125].

¹⁶⁴George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, op. cit., pp. 52-56.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁶Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, op. cit., p. 22.

¹⁶⁷George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, op. cit., p. 56.

Chaque tableau, chaque « moment » contient donc en soi toute la quintessence de la réalité, et l'articulation de leurs variations au sein d'une série ne vise qu'à multiplier les angles de vue d'une réalité toujours complexe. Marcel Schwob précède le discours de Monelle en insistant, dans sa préface du *Roi au masque d'or*, sur l'autonomie de ces « moments » et sur leur autonomie complète, en dehors même de toute récupération au sein d'une série ou, en d'autres termes, en dehors de leur appréhension dans un espace-temps continu.

Souvenez-vous que vos mathématiques, fondées sur la continuité [...], suffisent à calculer des mouvements d'atomes, qui sont des tourbillons discontinus¹⁶⁸.

Les atomes, éléments « irréductibles » de la matière comme le sont les « moments » de Schwob ne s'opposent pas à une explication continue du monde. C'est à quelques mots près ce que Camille Mauclair fait dire à son personnage Calixte Armel, double fictif de Stéphane Mallarmé dans *Le Soleil des morts*, montrant ainsi la convergence des projets symbolistes autour de la quête de l'unité :

L'unité de pensée et la discontinuité des phénomènes, voilà les deux principes qui soutiennent toute ma philosophie, toute ma littérature et toute ma vie personnelle, dit Calixte Armel¹⁶⁹.

Par ce genre de postulats, Schwob ne fait que suivre les préceptes de son Maître en Sorbonne Émile Boutroux, qui expose sa philosophie de la continuité. L'adéquation est si forte que Schwob envisage même, au moment de passer sa licence, un mémoire sur la notion de continuité, dont la conclusion annoncerait la théorie des « moments » poétiques, l'un des piliers de son esthétique littéraire. Le résultat de ses investigations aboutirait alors à la croyance en un état d'extase « où la conscience, par la perception immobile d'un seul objet, supprime le temps et crée l'éternité intensive »¹⁷⁰.

Cette perspective nous aide à comprendre en quoi le récit schwobien s'éloigne du tachisme impressionniste, qui exige une solidarité des fragments, ces derniers ne prenant sens qu'au moment de la synthèse réalisée par le lecteur. Rien de tel chez Schwob, où chaque moment isolé constitue un univers en soi et que le lecteur peut lire séparément, même si la cohérence de l'ensemble est assurée.

¹⁶⁸ Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁹ Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, repris dans *Romans fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 915.

¹⁷⁰ Cité dans Hubert Juin, *Lectures fins de siècle*, p. 355. Laurent Jenny illustre quant à lui la recherche du continu qui a marqué les efforts des symbolistes à l'aide des mots de Tancrède de Visan : « Enfin ils ont bien compris, les symbolistes, puisque la Vie se définit *le continu*, que l'expression de fini [*sic*] n'a pas plus de sens dans le monde moral que dans le monde sensible. En tout aspect de la réalité ils ont donc cherché obstinément la continuité de cet aspect avec les autres », *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 26.

Ces innovations structurelles apportées aux traditions du conte, du roman réaliste et même du roman impressionniste sont certes un indice de la volonté symboliste d'en découdre avec toute tradition, quelle qu'elle soit, et de libérer l'écriture. Mais elles illustrent aussi la volonté de faire du roman le lieu possible d'une expérimentation aussi bien formelle que théorique des concepts esthétiques et philosophiques du symbolisme.

Bilan : le conte, modèle controversé

En premier lieu est donc débattue l'idée, prégnante en 1890, d'un roman condensé dont la poétique se calquerait sur celle du conte, parce que celui-ci revendique une parole vive ou performative, supposée autoréférentielle à cause de son origine inconnue qui se fonde dans la rumeur collective, malléable, grâce à sa transmission orale, et qui se développe selon une logique de la quête, imposant une révélation symbolique du sens. *Le Livre de Monelle* nous montre pourtant que, si l'écriture de Schwob est immanquablement imprégnée de l'imaginaire des contes, elle remet en cause son utilisation comme modèle d'une littérature autoréférentielle et capable d'œuvrer dans l'absolu. Le conte est aussi une littérature menteuse, un pur montage textuel qui ne naît pas de l'expérience personnelle de chacun et peut favoriser l'attitude de retrait et de renoncement à la vie. Il se présente, finalement, comme un art didactique, dont la visée est limpide et se déploie dans une composition narrative linéaire et rigoureuse, tendue vers le dénouement prévisible, ce qui s'oppose à la structure complexe du roman de l'« extrême conscience », qui toujours se dédouble et progresse par approfondissement de la pensée.

Parallèlement à ces remises en cause de l'écriture du conte et de sa finalité, Schwob propose l'alternative esthétique d'un réalisme supérieur, à mi-chemin entre la logique purement émotive et imaginative du conte et un art soucieux de ne jamais se détourner de la vie.

Écriture de la quête, le conte est aussi le lieu où se nouent les enjeux que le roman symboliste fait siens, à savoir la possible découverte de la nature du Moi par l'art, et plus particulièrement par l'écriture. Exaltant le pouvoir de la parole, le conte tend également à revendiquer la supériorité de l'art sur la vie. Ces deux problématiques sont reprises dans *Le Livre de Monelle*, qui discute la place et l'utilisation que peut faire le roman symboliste du conte.

CH. III.2 : *Le Livre de Monelle* face aux enjeux symbolistes

Est-il nécessaire de rappeler la portée antinaturaliste du *Livre de Monelle*, alors que toute la première partie du récit, les « Paroles de Monelle », se présente comme un réquisitoire à peine voilé contre l'école dominante ? Au centre des demi-prophéties de l'initiatrice, la métaphore des peaux de serpent et leur trafic reflète sans doute la situation littéraire à laquelle est confronté le jeune écrivain. Celui-ci se trouve confronté aux « collecteurs d'anciennes peaux », image probable d'un public ou d'une critique peu curieux et recherchant toujours le même livre, empêchant par ce geste la mue artistique :

Et les âmes rejettent les formes anciennes ainsi que les serpents leurs anciennes peaux.
Et les patients collecteurs d'anciennes peaux de serpent attristent les jeunes serpents parce
qu'ils ont un pouvoir magique sur eux.
Car celui qui possède les anciennes peaux de serpent empêche les jeunes serpents de se
transformer [LM, 124].

La déploration est assortie d'une énergique revendication de la nouveauté, qui passe par le procédé redondant de l'éloge du mouvement et du rejet de toute stagnance. Ainsi, Monelle prêche l'immersion dans les eaux nouvelles qui serviront de limon nourricier à l'art :

Purifie tes doigts dans les eaux nouvelles [...].
Ne digère pas les jours passés : nourris-toi des choses futures [LM, 128].

Ces eaux nouvelles, nous l'avons vu, sont celles d'une écriture en prose formellement régénérée par l'hybridation, empruntant des éléments à l'esthétique du conte et cherchant dans la littérature romanesque étrangère ou d'une autre époque les bases d'un nouveau réalisme. Mais la nouveauté touche également aux thèmes en jeu et intègre au roman les grandes questions philosophiques et esthétiques qui travaillent la fin du siècle. *Le Livre de Monelle* s'inscrit dans ce courant, puisque le récit discute le statut du Moi et le rapport possible entre l'art et la vie.

L'unité du Moi : enjeu de l'écriture

L'ambition d'une reconquête de l'unité d'un Moi, ressenti comme dispersé, n'a jamais été mise en doute en tant qu'enjeu fondamental du *Livre de Monelle*. Le quatrième ouvrage de Schwob est manifestement le récit d'un Moi en crise à la recherche d'une solution artistique. Cependant, les modalités de cette quête divisent la critique. Pour George Trembley, la recherche se décline à travers un cheminement mystique et philosophique qui s'exprime à travers les modèles symboliques des onze sœurs et de Monelle. À l'opposé, elle est pour Agnès Lhermitte un parcours concret vers l'unité psychique de l'auteur, et son commentaire éclaire derrière chaque personnage les motivations qui ont poussé l'écrivain à le mettre en

scène. Agnès Lhermitte induit de son observation le possible parallèle entre les figures masculines et la personnalité de l'écrivain. Dans cette perspective, chaque figure représenterait une projection imaginaire du romancier, en exhibant tour à tour les fantasmes qui le hantent¹⁷¹.

Ces deux lectures n'épuisent pas la problématique identitaire de l'ouvrage, et on peut leur ajouter une interprétation qui, si elle a bien été répertoriée par les exégètes schwobiens, n'a pas fait l'objet d'une étude systématique. Il s'agit de comprendre comment, en dehors de toute référence à des modèles psychologiques ou philosophiques, l'activité d'écriture participe à la reconstruction du Moi morcelé. Sous cet angle, *Le Livre de Monelle* offrirait le spectacle de la division de la conscience en même temps que l'examen de sa possible réunification par l'écriture. L'esthétique rivalise dans ce cas avec les réponses philosophiques et psychologiques, et le poids existentiel dont l'esthétique se trouve investie prépare la dernière mue du « roman symboliste », qui fera d'elle (de l'esthétique) l'unique caution morale de l'œuvre¹⁷².

Agnès Lhermitte pose les jalons d'une telle perspective critique en avançant l'idée que la quête de soi passe par l'écriture, et plus particulièrement par une écriture sans cesse effacée et reprise, sans cesse renouvelée et réajustée, une écriture qui s'auto-censure ou, pour reprendre une terminologie plus explicite dans notre problématique, une écriture autocritique qui fait l'examen de conscience de l'écrivain :

Monelle lui indique alors le but véritable de la quête : un énigmatique « royaume blanc », qui n'est accessible qu'à celui qui aura détruit en lui les sentiments. [...]. Dans le contexte de l'écriture, ce royaume blanc caractérisé par le vide évoque également la page blanche. Aussi comprend-on que Monelle commande au narrateur d'effacer pour ainsi dire ses propres écrits, de les détruire en les confessant pour s'en délivrer. Suit un étrange sommaire où l'on reconnaît les thèmes des contes publiés jusqu'alors par Marcel Schwob [...]¹⁷³.

Outre l'idée schopenhauérienne d'une présence au monde par le renoncement de l'exercice de sa volonté, ce « royaume blanc », page vierge, peut être interprété de deux manières. D'une part, il fait référence à l'idéal de silence qui hante les poètes symbolistes acquis à la réalisation d'une œuvre intérieure, poésie sans les mots, entièrement cérébrale, ce que Paul Valéry exaltera quelques années plus tard :

¹⁷¹George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature, op. cit.*, p. 57 et Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob, op. cit.*, pp. 285-288.

¹⁷²Voir *infra*, notre chapitre sur André Gide, « André Gide et la preuve du roman », p. 359 et *sqq.*

¹⁷³Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob, op. cit.*, p. 270.

L'œuvre de moi ne procède pas d'un besoin – c'est le *travail mental* qui chez moi est *besoin* [...] Ce qui m'excite – m'excite à ce travail même et non à son *produit* [...] ¹⁷⁴.

D'autre part, la page blanche peut signifier, à l'opposé de la tentation du silence, le résultat de cette écriture toujours renouvelée parce que projetée au devant d'elle-même pour accompagner le mouvement de la conscience, écriture toujours à conquérir qui métaphorise l'activité spirituelle du quêteur. Dans le cadre du *Livre de Monelle*, le quêteur est invité à devenir écrivain et la recherche de soi passe par cette projection de l'écriture et par cette tension de l'esprit vers le mot à venir, tension qui sanctionne du même coup les paroles déjà fixées comme autant de « peaux mortes » à abandonner.

La dialectique destruction-construction au cœur de l'écriture schwobienne rappelle tout d'abord l'appartenance du *Livre de Monelle* à la catégorie des romans autocritiques du symbolisme. L'écriture relève en effet d'un art du tissage dont nous avons parlé, mais d'un art particulièrement retors – à l'image de celui que pratique Pénélope –, qui empêche l'ouvrage d'aboutir, soulignant par cet inachèvement l'activité perpétuelle de la conscience. L'un des mécanismes principaux de l'écriture schwobienne consiste donc en la réversibilité toujours à l'œuvre du texte ou, en d'autres termes, en une ironie qui le ronge au fur et à mesure de son élaboration. Mais avant d'analyser en détails le lien qui unit la réversibilité constitutionnelle de l'écriture schwobienne et la quête du Moi, il convient de distinguer le phénomène ironique chez Schwob de son utilisation chez le reste des romanciers de la fin du siècle.

L'ironie schwobienne ; processus au service d'un Moi en mouvement

Nous avons vu que Vladimir Jankélévitch donnait de l'ironie une définition essentiellement dynamique, plaçant au centre du processus un mouvement conjoint de construction et de destruction de la pensée et du texte qui la relaie. Dans cette perspective, le lieu par excellence de l'ironie est bien ce « royaume blanc » ou cette « page blanche », résultat de tous les allers-retours des mots qui s'effacent et se reconstituent en permanence. Ce qui importe dans cette vision, c'est le déplacement du sens de la métaphore (le royaume blanc comme conscience de soi) sur le mouvement, puisque c'est désormais le dynamisme de l'écriture bien plus que ce qui y est représenté qui illustre l'esprit en mouvement. C'est donc la blancheur ou l'absence de mots, résultat de l'effacement automatique des mots dès leur apparition, qui représente la conscience de l'écrivain à l'œuvre. Cette perspective essentiellement dynamique tend à limiter l'ironie à son rôle de figure de rhétorique et refuse

¹⁷⁴Paul Valéry, *Ego scriptor* [1936], in *Cahiers I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974, p. 276.

sa thématisation au sein du roman. Si quelques contes comme « Sur les Dents » ou « Spiritisme » mettent en scène un personnage maniant résolument la dérision ou l'autodérision, la plupart des récits schwobiens renoncent à exploiter l'attitude ironique si souvent convoquée par la littérature fin-de-siècle¹⁷⁵. Ce refus qui déclasse quelque peu l'œuvre schwobienne au sein des romans de l'« extrême conscience » justifie l'hommage que rend Remy de Gourmont au *Livre de Monelle*. « Dououreux et [...] cordial [...] chef d'œuvre de tristesse et d'amour »¹⁷⁶, l'ouvrage de Schwob tourne le dos à la dérision ou à l'autodérision ostentatoires des récits fin-de-siècle et lui préfère l'attitude sincère, même si elle exprime la douleur ou l'échec. Par contre, l'ironie est réintégrée comme pure figure de style et utilisée au service d'une conscience en quête de sa vérité. L'auteur du *Livre des masques* rappelle en effet que Schwob, qui ne se veut nullement explicatif et bannit le commentaire (exception faite des « Paroles de Monelle » que Gourmont appelle d'ailleurs « préface »), intègre le second degré de façon ingénieuse à son écriture. Celui-ci devient le résultat d'une contradiction naturelle qui s'établit entre les faits « merveilleux ou abominables », qui appelleraient une écriture intense, et la sobriété ou la « brièveté dédaigneuse »¹⁷⁷ de la plume de Schwob, qui donne l'impression d'une distance supérieure de l'auteur par rapport à ce qu'il narre. Telle est l'essence (et l'originalité) de l'ironie schwobienne, qui infiltre le texte sans y être thématisée et sans se donner en spectacle par le biais des personnages ou d'un discours auctorial. Dans les explications qu'il fournit à Jules Renard à propos de son recueil *Cœur double*, Schwob montre à quel point sa poétique instrumentalise l'ironie, outil entre les mains de l'artiste au service de son programme de synthèse du cœur humain :

L'âme doit être une harmonie, une chose symétrique, équilibrée [...]. Je balancerai en vous la terreur par l'ironie [...]¹⁷⁸.

À l'opposé de tout un courant fin-de-siècle qui fait de l'ironie une valeur d'époque, l'écriture schwobienne l'utilise comme un pur outil narratif. L'ironie est le résultat d'une prise de distance ou d'une vision surplombante du phénomène par l'écrivain, condition indispensable à la conception du cœur humain dans ses aspects divers. Quand l'écrivain expose par le biais de l'écriture ironique la vanité de l'égoïsme, il creuse le lit d'autres

¹⁷⁵À l'exception des *Cahiers d'André Walter*, tous les textes de notre corpus sont représentatifs d'une ironie posée comme valeur fin-de-siècle. Les personnages d'Enragues, de Daniel Prince ou le narrateur de *Paludes* trouvent une complaisance manifeste à se railler. Leur persiflage explicite est, le plus souvent, retourné contre eux-mêmes. On peut leur ajouter d'autres exemples, comme le héros de *Penses-tu réussir !* de Tinan, l'*Albert* de Louis Dumur, et l'écrivain de *L'Écornifleur* de Jules Renard.

¹⁷⁶Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 232.

¹⁷⁷*ibidem*.

¹⁷⁸*Cœur double* par Jules Renard, repris dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 53-56.

sentiments à exprimer qui, jusqu'ici, étaient masqués par le premier. Ainsi, la vision dégagée ou ironique de l'écrivain permet de sonder le cœur humain, en montrant à la fois la limite des sentiments et leur contiguïté.

On le constate, le projet schwobien de synthèse du cœur de l'homme n'est donc pas attaqué, sur le fond, par l'ironie. Pourtant, celle-ci y joue un rôle central en assurant les transitions d'un sentiment à l'autre. Trois ans après *Cœur double*, c'est au tour du *Livre de Monelle* de relever le défi d'un roman de synthèse en intégrant l'ironie comme caractéristique prépondérante de l'écriture.

Si Remy de Gourmont a bien cerné les contours généraux de l'ironie schwobienne, il s'est peu prononcé sur la façon dont celle-ci est mise en jeu au cœur du texte. Or, nous savons que le principal procédé de l'ironie s'inspire du stratagème de Pénélope et donne à l'écriture son caractère réversible.

Le motif de Pénélope et la quête du Moi

En partant du constat que l'ironie schwobienne ne remet pas en cause les valeurs sur lesquelles les textes se construisent, on peut observer que, de *Cœur double* au *Le Livre de Monelle*, en passant par *Le Roi au masque d'or*, un même projet court et ne se dément pas. La synthèse recherchée du cœur humain, au-delà des différences apparentes, reste intacte et l'ironie déployée dans l'écriture n'ébranle pas la foi schwobienne en cet objectif poursuivi par l'écriture. Bien au contraire, en donnant au texte la possibilité de se nier, l'ironie accompagne et assiste le mouvement de la conscience dans la quête de soi.

Les courts-circuits ironiques de l'écriture, volontairement provoqués pour illustrer les soubresauts de la conscience, sont métaphorisés dans le texte par la figure de Pénélope qu'incarne Marjolaine la fileuse, faisant et défaisant son ouvrage de mots. Ils sont aussi relayés par Monelle, dont Marjolaine n'est qu'un double et qui, dans son prêche, exhorte le narrateur à bâtir puis à brûler sa maison [LM, 124]. Dans les deux cas, c'est la méthode de la rétractation qui est à l'œuvre. Cette dernière n'est pas nouvelle et se présente comme l'un des procédés majeurs du genre de l'antiroman réaliste auquel *Le Livre de Monelle* peut être superficiellement apparenté, ainsi que tous les romans du symbolisme.

Cependant, chez Marcel Schwob, la rétractation transcende la volonté de défaire la linéarité réaliste et se présente comme une réponse à la problématique symboliste de l'unification d'un Moi morcelé. Si l'on en croit la prédication de Monelle, la découverte du Moi doit impérativement passer par le renoncement à la volonté de se connaître, comme en témoigne la falsification de la formule socratique : Le « connais-toi toi-même » devient pour

Monelle « Ne te connais pas toi-même » [LM, 130], et la jeune femme assortit son conseil des vertus de l'oubli :

Cependant je rentrerai dans la nuit ; car il est nécessaire que tu me perdes, avant de me retrouver. Et si tu me retrouves, je t'échapperai encore [LM, 122].

Le texte pousse la logique antisocratique jusqu'à ses limites. Dans « L'Insensible », la reconnaissance de soi par le biais de son *alter ego* devient une promesse de mort :

Elle avait vu la peinture mystérieuse où le fiancé a étendu un glaive devant sa fiancée, parce qu'ils se sont rencontrés eux-mêmes dans la brume du soir : car les doubles menacent la mort [LM, 177].

Ainsi, le cheminement vers la connaissance implique de revenir sur ses pas et de défaire ce que l'on a bâti pour repartir explorer une autre voie, une nouvelle facette de soi, comme l'atteste la succession des portraits qui se manifestent à chaque étape de la quête. L'écriture gémellaire peut-être considérée comme le résultat du mouvement ironique de la rétractation. Monelle est « La Fidèle », mais elle est aussi « La Perverse » ; elle est « La Rêveuse », mais elle est encore « L'Insensible » et chacune des affirmations de son identité déclenche immédiatement la nécessité de nuancer le portrait en avançant un autre aspect du caractère. Si l'on explique avec aisance l'objectif du mouvement palinodique de l'écriture à travers les références à Pénélope ou Socrate, il faut encore expliquer par quels moyens stylistiques la rétractation du sens a lieu.

L'un des principaux procédés reste l'ouverture de la langue à la polysémie, notion qui renvoie à la pensée linguistique de Schwob. Nous savons qu'en adepte de Saussure, Schwob conçoit le langage comme un système de signes qui sont l'expression d'une différence et n'ont donc pas de valeur sémantique *a priori* et en dehors de la relation qu'ils entretiennent aux autres signes. Ce que l'on appelle au sens large le « contexte » est donc un élément capital qui permettra au mot d'imposer sa différence, ce qui revient à dire qu'un même mot, qui « n'est pas une réalité [ou] une entité en lui-même »¹⁷⁹, est par nature appelé à avoir plusieurs significations qui se déclinent selon la place qu'il occupe dans le système ou selon son contexte. L'onomastique déployée dans *Le Livre de Monelle* illustre cette plasticité du sens que Schwob explore et exploite. Outre le nom de l'héroïne, qui illustre son caractère unique puisque Monelle est « l'unique », mais aussi sa séparation d'avec le monde dès lors qu'elle est « seule » et, finalement, sa paradoxale indivisibilité de « monade », les autres prénoms déroulent leur ruban sémantique. Cice tient à la fois de Cendrillon et de Circe, tandis que Marjolaine, dont le nom vient de la plante, qui elle-même se ramifie en sous-catégories et se

confond avec une autre herbe et qui, plus est, est reconnue pour ses vertus guérisseuses, est associée à Morgiane, double à peine déguisé de Morgane, personnage principal de « L'Insensible », dont le narrateur écrit qu'elle « vivait parmi les fleurs et les miroirs » [LM, 176]. Or, si les fleurs rappellent Marjolaine et évoquent déjà l'une des caractéristiques de la Morgane de la mythologie celtique, le plus puissant des neuf génies féminins de l'île de Sein possédant le don de guérir toutes les maladies, le miroir renvoie au pouvoir attribué à ce génie, devenu fée au Moyen-âge, de changer de forme puis d'inverser les formes d'objets invisibles, ce que l'on retrouve dans le phénomène marin de réfraction. Ce sont tous ces sens d'un même nom qui sont exploités dans le personnage de Morgane, qui use de magie pour trouver son identité et finalement, contemplant le miroir de Sang de Salomé, se découvre autre et réactualise le personnage biblique en devenant Morgane la Rouge, « fameuse prostituée et [...] terrible égorgeuse d'hommes » [LM, 180]. Les noms, leur histoire et leur sens, réinvestis selon le contexte, permettent ainsi de mettre en valeur la multiplicité et les contradictions qui jaillissent au cœur du Moi, établissant une chaîne de l'une à l'autre des sœurs, mais qui aboutit au mirage final et à la vision de Morgane dans son miroir de sang qui, définitivement, solde la question de la connaissance du Moi :

Personne ne sait ce que la princesse Morgane vit dans le miroir de sang [LM, 180].

Le Moi est à la fois multiple, polysémique et insaisissable. Morgane s'est découverte, mais elle s'est découverte double, à la fois prostituée et égorgeuse, pourvoyeuse de désir et de mort. Ne reste que le mouvement de l'un à l'autre des états du Moi pour exprimer au plus près la condition de l'homme, toujours dédoublé, évoluant toujours, et l'écriture voit dans cet exemple la justification de sa dynamique palindromique.

À nouveau, on s'aperçoit que la réalité est admise par Schwob sous son angle relatif, ce qu'illustrent les différentes manifestations nécessaires à la description d'un seul être humain. L'univers de signes auquel l'écrivain souscrit crée un réseau de sens, mais mobile, et si Monelle-Marjolaine-Morgiane-Morgane ne représentent qu'un seul et même cœur humain, cette réalité unique s'exprime à travers différents masques, ou signes s'attirant par certains aspects et se repoussant par d'autres.

La polysémie est présente dans bien d'autres récits, comme « Spiritisme »¹⁸⁰, où elle renforce le ton clairement ironique qui plane sur tout le texte. Le narrateur présente les convives du « Cercle Spirite » auquel il se rend. Parmi eux figure un certain Stéphane

¹⁷⁹ Jonh. E. Jackson, *À la souche obscure des rêves*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 61.

¹⁸⁰ Marcel Schwob, « Spiritisme », *Cœur double*, op. cit.

Winnicox, que le lecteur ne connaît pas encore, et le professeur « Zahnweh », dont le patronyme est bisémique puisqu'il renvoie à la personne et à la formule allemande « mal de dent ». La bisémie de ce nom agit par contamination, faisant planer sur les convives l'idée du mal de dent qui prépare le lecteur à découvrir le personnage de Stéphane Winnicox, qui incarnera l'effroyable dentiste de « Sur les dents »¹⁸¹. Quant à « Arachné »¹⁸², la polysémie est le véritable fil conducteur d'un récit qui se construit par torsion du sens. Rappelons que le fil de soie de l'araignée est l'image obsédante d'où naît le texte. C'est le cocon producteur du récit autour duquel se déploient les différents niveaux d'interprétation de l'œuvre, puisque ce fil renvoie aussi bien à la brodeuse ovidienne transformée en araignée, à l'Ariane mythologique offrant le secours de son fil à Thésée, à l'amante défunte ou la brodeuse Ariane étranglée par sa corde de soie et, pour finir, à l'insecte compagnon de cellule du narrateur. « Arachné » active toutes ces combinaisons textuelles et lance le mouvement qui va de l'un à l'autre, l'un défaisant l'autre ironiquement puisque les vérités s'excluent l'une l'autre, puisqu'il ne saurait y avoir de pont entre la folie et la réalité. En effet, si l'on accepte la version de l'insecte qui fascine l'esprit affaibli d'un homme solitaire, on ne peut concevoir que l'animal soit la réincarnation de la brodeuse et vice versa.

Multipliant les clefs interprétatives, multipliant les chemins du sens et renvoyant explicitement à l'épisode d'Ariane et de Thésée, « Arachné » nous introduit au cœur du second motif sur lequel s'appuie l'ironie schwobienne : le labyrinthe.

Le labyrinthe de mots

Bien entendu, la figure d'Ariane fonctionne dans « Arachné » comme une invitation à voir sous le texte un piège labyrinthique. Évanghélia Stead soulignait, par une référence à Plutarque puis à Élien, la construction stratégique que représente la toile d'araignée, sans chaîne continue et tout entière tournée vers le leurre plus que vers la perfection formelle de son tissage. La toile se développe donc au hasard et en l'absence de tout schéma déterminé. Si le texte d'« Arachné » ne s'élabore pas au hasard, force est de constater qu'il ne possède pas non plus de chaîne continue et se plaît à multiplier les couloirs du sens sans baliser un chemin à l'intention de son lecteur. Ce labyrinthe du sens est rendu possible par les conditions de la narration, qui affranchissent le personnage de tout rapport rationnel à l'espace et au temps. En effet, le narrateur est cloîtré dans l'attente indéterminée de sa condamnation à mort, et cette suspension des repères spatio-temporels lui permet de multiplier, de superposer et de jouer

¹⁸¹ Marcel Schwob, « Sur les dents », *Cœur double*, *op. cit.*

avec les différentes versions qu'il propose au lecteur, sans se soucier des contradictions logiques puisqu'« il n'y a point de contradiction dans le moment » [LM, 129].

Dans un ouvrage comme *Le Livre de Monelle*, l'auteur choisit quant à lui de limiter volontairement l'action à divers instants et lieux symboliques favorables à l'initiation¹⁸³. Cependant, au contraire de ce qui se passe dans « Arachné », la perte des repères ne provient plus d'une situation de privation, mais d'une trop grande liberté : « J'ignore la ville et j'ignore l'année » confesse le narrateur désorienté [LM, 189]. Rien d'étonnant, dans ces circonstances, à ce que le récit s'ouvre sur une plaine et se termine sur l'image ouverte d'une campagne, qui représente à la fois le chemin de liberté, mais aussi de la souffrance et de l'angoisse. Appliquée à l'art d'écrire, cette indétermination est symbolisée par « le royaume blanc » de la page qui reste à conquérir. La liberté artistique passe par le refus de l'imitation, des modèles et des chemins conventionnels, et l'œuvre pionnière représente un labyrinthe paradoxal, sans murs et sans couloirs, mais qui égare l'artiste en lui offrant un espace trop vaste et mal balisé. Ce nouvel aspect du labyrinthe nous semble tout à fait représentatif des enjeux symbolistes du roman, puisque ce dernier tend à être une *terra incognita* du genre et à en reculer toujours les limites formelles.

Certainement, comme dans le cas de la rétractation ironique, le texte-labyrinthe reprend à son compte l'idée antisocratique de perte de soi nécessaire à la quête d'identité nouvelle. Il faut se perdre, perdre ses repères et sa place pour atteindre le Moi essentiel et dégagé de toute obligation contingente, comme l'illustre la réclusion volontaire de Monelle dans l'univers du jeu. Enfermée dans son monde factice, c'est encore une fois l'image du labyrinthe qui illustre la retraite de Monelle. Mais il s'agit ici d'un labyrinthe traditionnel et clos, d'un lieu muré de part et d'autre qui la protège de l'extérieur :

La maison où Monelle me conduisit paraissait avoir des fenêtres murées. Elle s'était détournée de la rue, et toute sa lumière venait d'un profond jardin. [...]. Il semblait que cette maison fût une prison ou un hôpital [LM, 194-195].

Le destin de Lily ne dit pas autre chose que la nécessité de se perdre pour se retrouver. La fillette doit parcourir un monde dédaléen, et c'est son périple qui la conduira à la connaissance de son identité de « Sacrifiée ». D'autres figures de fillettes perdues jalonnent le *Livre de Monelle*. La petite sauvageonne que trouve Bûchette est perdue, Jeanie est perdue mais, paradoxalement, toutes deux agissent comme des guides pour les personnes qu'elles côtoient et leur indiquent une voie à suivre.

¹⁸² Marcel Schwob, « Arachné », *Cœur double*, op. cit.

¹⁸³ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 325.

L'égarement n'est pas seulement géographique dans *Le Livre de Monelle*, mais également psychique, et l'on assiste à la régression et au retour à l'état de gestation de l'héroïne. Le narrateur découvre en effet son initiatrice endormie et « nichée comme un petit animal sauvage, au-dessous de la neige » [LM, 204], attendant le moment de sa naissance. Or, l'endroit où se déroule la régression est bien associé à l'image du labyrinthe :

J'arrivai dans un lieu très étroit et obscur, mais parfumé d'une odeur triste de violettes étouffées. Et il n'y avait nul moyen d'éviter cet endroit, qui est comme un long passage [LM, 203].

Ces constatations sur la perte nécessaire de soi pour parvenir à se trouver sont transposables dans le domaine de la création littéraire. Il faut perdre ses habitudes, perdre sa mémoire artiste pour créer des voies nouvelles. Mais comment se réalise ce parcours inversé sur le chemin de la connaissance esthétique ?

Le chapitre qui exhorte Monelle à la patience peut nous donner le fil d'Ariane de ce programme d'écriture labyrinthique. L'épisode s'ouvre et se clôt sur la description d'un décor enfermant dans lequel la jeune fille se barricade :

Ne reste pas, ô mon aimé, dit Monelle, car tu souffrirais beaucoup ; et moi, je ne peux venir, car la maison que je me suis tissée est toute fermée, et ce n'est point ainsi que j'en sortirai [LM, 206]¹⁸⁴.

Loin de subir l'enfermement ou de s'y opposer, Monelle l'accepte avec patience, c'est-à-dire dans l'attente confiante de la métamorphose que lui procurera ce long sommeil, comme la chenille attend sa mue, lovée dans la chrysalide. L'image d'une transformation aussi mystérieuse qu'inéluctable est reprise à travers le processus de la métamorphose de la larve à l'insecte :

Un jour, nous avons trouvé ensemble un cocon tout blanc, tout soyeux, et qui n'était percé d'aucun trou. [...]. Penses tu [sic] que la petite bête ailée n'en était pas sortie ? Mais personne

¹⁸⁴On peut relever que cette description fait inmanquablement penser à un autre lieu où s'exerce la patience de son locataire et qui est l'utérus maternel. Monelle y dort dans la position fœtale, « roulée en ce qu'[elle] aim[e] », et elle attend « dans la bonne terre, comme une graine noire ». La référence à l'œuf éclos corrobore cette interprétation : « Un jour, nous avons trouvé ensemble un cocon tout blanc, tout soyeux, et qui n'était percé d'aucun trou. Méchant, tu l'as ouvert, et il était vide. Penses tu [sic] que la petite bête ailée n'en était pas sortie ? Mais personne ne peut savoir comment. Et elle avait dormi longtemps. [...] Figure-toi, mon aimé [...] que j'ai tissé mon petit cocon avec ce que j'aimais, la terre, les jouets, les fleurs, les enfants, les petites paroles, et le souvenir de toi, mon aimé ; c'est une niche blanche et soyeuse, et elle ne me paraît pas froide ni obscure. Mais elle n'est peut-être pas ainsi pour les autres. Et je sais bien qu'elle ne s'ouvrira point, et qu'elle restera fermée comme le cocon d'autrefois. Mais je n'y serai plus, mon aimé ». L'utérus symbolique dans lequel Monelle patiente n'aboutit toutefois pas à la naissance, mais à la « résurrection ». Entre ces deux concepts, la mort s'est logée et le sommeil de Monelle est une gestation inversée vers la mort, comme en témoigne certains indices du texte. Monelle parle d'abord d'un « lieu froid et obscur » que seuls ses mensonges (« ce n'est pas vrai, dit-elle, mais voilà ce que je pense souvent ») transforment en « niche blanche et soyeuse ». En outre, Monelle ne percera pas sa coquille et sa naissance est associée à une évaporation : « Car mon attente est de m'en aller ainsi que la petite bête ailée ; personne ne peut savoir comment », *Le Livre de Monelle, op. cit.*, pp. 205-206.

ne peut savoir comment. Et elle avait dormi longtemps. Et avant de dormir elle avait été un petit ver nu [LM, 206].

Cette comparaison est valable pour la gestation que représente l'écriture d'un roman. C'est par la mutation des formes que l'écriture peut se régénérer de l'intérieur, sans révolutionner l'objectif esthétique de l'œuvre puisque « La Beauté est restée identique depuis le Chaos »¹⁸⁵. L'art est donc comme le labyrinthe, un circuit fermé qui cherche à exprimer l'éternelle idée de Beauté, mais en multipliant les chemins. Cette comparaison éclaire d'ailleurs la place réservée au motif du labyrinthe dans *Le Livre de Monelle* puisqu'il intervient entre la « Fuite » et la « Résurrection », cette dernière passant par la conquête du « royaume blanc » de l'écriture. Passage obligé vers un ailleurs littéraire, le labyrinthe illustre aussi bien les impasses multiples que les possibilités illimitées d'un roman à la recherche d'une nouvelle forme pour renaître, quitte à revenir sur ses pas, à donner l'impression qu'il se perd.

L'écriture, par son second degré, ses rétractations, son utilisation systématique de la polysémie et par un réseau de métaphores, qui va du texte-toile au labyrinthe, met en scène la multiplicité et la relativité du Moi. Schwob rejoint ce constat d'une autre manière, en exploitant le thème, récurrent dans les vingt dernières années du siècle, du « double ».

Le Dualisme

La question du « double » a fasciné Schwob comme toute la génération fin-de-siècle, et on la retrouve, chez lui, aussi bien dans le titre du recueil *Cœur double* que dans l'un des contes qu'il contient : « L'Homme double ». Cependant, son approche de la question s'inscrit en porte-à-faux avec le traitement habituel que lui réservent les romanciers. La vision aliéniste ne joue aucun rôle dans l'exploitation du thème par le romancier, pas plus que la problématique chrétienne de la division de l'âme et du corps. Ainsi, les écrits de Schwob se distinguent de la mise en scène aliéniste d'un Maupassant ou des déchirements gidiens qui confrontent l'Ange et la Bête [CPAW, 92]. Si certains récits reprennent ces directions déjà exploitées, comme « Arachné » ou « L'Exaucée » pour la folie, « Spiritisme », « Lilith » ou « L'Insensible » pour la possession et enfin « Le Sabot » pour le mysticisme, il faut souligner que la majorité des textes de Schwob abordent ce sujet sans recours à ce type d'explication de la dualité de l'homme. Pour Schwob, l'homme double ne subit pas une division ou une aliénation de sa conscience, mais il vit simultanément deux vies pleines et entières qui l'engagent corps et

¹⁸⁵ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », in *Spicilège*, op. cit., p. 74.

âme. Il ne se divise pas mais se multiplie, se dédouble. Les dernières lignes du conte « L'Homme double » attestent ce parti-pris et montrent une volonté d'élucider le mystère sans le secours du surnaturel ou du discours aliéniste :

Cet homme était double et avait deux consciences ; mais des deux êtres réunis en un, quel était le véritable ? Un d'eux avait agi – mais était-ce l'être primordial ? – Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme¹⁸⁶ ?

Cette réplique révèle également que, pour Schwob, la duplicité de l'être humain n'annule pas sa profonde unité. L'apparente division n'est en fait qu'une multiplication de l'être primordial, et il est du devoir de la littérature de le dévoiler, comme le signalent les derniers mots du conte : « Dans l'homme double [...] où était l'homme ? »¹⁸⁷.

Dans cette perspective qui établit une solidarité entre la conscience multipliée et la conscience primordiale, comment ne pas interpréter la gémellité du *Livre de Monelle* comme l'illustration de l'aptitude de protéisation de la conscience unique ? Nous l'avons déjà mentionné, cette représentation de l'un à travers le multiple est symbolisée par le nom de l'héroïne et la dialectique entre l'un et le multiple se renouvelle pour chaque personnage de Schwob. Tous oscillent entre leur dualité de surface et l'être quintessencié qui contient toutes ces métamorphoses potentielles. L'écrivain lui-même nourrit cette représentation en adoptant une position ambiguë. Les êtres qu'il choisit de mettre en scène le sont à travers des masques, mais Schwob rappelle d'abord que ceux-ci ne sont que des leurres qui recouvrent imparfaitement une ressemblance fondamentale. À propos du *Roi au masque d'or*, le conteur prévient :

Il y a dans ce livre des masques et des figures couvertes ; un roi masqué d'or, un sauvage au mufler de fourrure, des routiers italiens à la face pestiférée et des routiers français avec des faux visages, des galériens heaumés de rouge, des jeunes filles subitement vieilles dans un miroir, et une singulière foule de lépreux, d'embaumeurs, d'eunuques, d'assassins, de démoniaques et de pirates, entre lesquels je prie le lecteur de penser que je n'ai aucune préférence, étant certain qu'ils ne sont point si divers¹⁸⁸.

Le choix de la petite prostituée et son traitement littéraire s'inscrivent dans cette ambiguïté que relaie Schwob, puisque Monelle et ses sœurs sont des êtres socialement « marqués » ou « séparés », portant sur elles leur condition comme elles porteraient un masque, mais le récit ne montre que leur âme innocente et rejette leur vénalité, c'est-à-dire rejette le masque.

Au-delà du choix des masques et de l'onomastique schwobienne, la volonté de transcender l'apparent dualisme humain se manifeste à travers des constructions théoriques

¹⁸⁶ Marcel Schwob, « L'Homme double », *Cœur double*, op. cit., p. 104.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Marcel Schwob, préface au *Roi au masque d'or*, op. cit., p. 7.

comme celle de la préface de *Cœur double*¹⁸⁹, mais également à travers l'écriture et ses procédés. Ainsi, le refus d'une structure binaire et d'une symétrie parfaite dans *Le Livre de Monelle* peut être reçu comme un premier élément modérateur du dualisme. En effet, l'ouvrage se divise en trois parties, qui renvoient aux paroles fondatrices du sens de la quête que Monelle prononce :

Et je suis celle-ci et celle-là et celle qui n'a pas de nom [LM, 122].

Si « celle-ci » et « celle-là » sont incarnées par les onze sœurs, « celle qui n'a pas de nom » n'exprime-t-elle pas cet être primordial, qui englobe toutes les figures et doit rassembler les différents portraits ?

Nous avons déjà relevé le rôle négatif que le récit fait jouer à tous les *alter ego* ou aux doubles, toujours porteurs de mort. La vacuité généralisée des miroirs dans *Le Livre de Monelle*, menteurs, embués, tachés, reflétant une image trop lointaine, trop pâle ou trop fuyante, ou simplement trop faiblement éclairée, consolide l'idée que le double est impuissant à révéler le Moi profond. Ainsi, dans *Monelle*, le symbole dégradé du miroir conjure le mythe de Narcisse, comme le manifestent explicitement les premières lignes de « L'Insensible » :

La princesse Morgane n'aimait personne. Elle avait une candeur froide, et vivait parmi les fleurs et les miroirs. Elle piquait dans ses cheveux des roses rouges et se regardait. Elle ne voyait aucune jeune fille ni aucun jeune homme parce qu'elle se mirait dans leurs regards. [...]. Elle désirait s'aimer elle-même : mais l'image des miroirs avait une frigidité calme et lointaine, et l'image des étangs était morne et pâle, et l'image des rivières fuyait en tremblant [LM, 176]

À ces défauts des miroirs, il faut ajouter la prévention de la princesse contre eux, car celle-ci connaît leurs ruses :

La princesse Morgane avait lu dans les livres l'histoire du miroir de Blanche-Neige qui savait parler et lui annonça son égorgement, et le conte du miroir d'Isle, d'où sortit une autre Ilse qui tua Isle, et l'aventure du miroir nocturne de la ville de Milet qui faisait s'étrangler les Milesiennes à la nuit levante [LM, 176].

Devant l'inanité confirmée des miroirs, la recherche de l'être primordial fait donc place à l'autre, tiers absolument distinct que le récit nomme celui ou « celle qui n'a pas de nom ». Il faudra en effet à Isle l'apparition du fiancé pour qu'elle se rende compte que l'auto-comtemplation est un leurre et qu'elle en meurt. Cependant, malgré la condamnation du miroir sous le linge blanc¹⁹¹, son statut de prédestinée la voue au destin du Narcisse. Le même

¹⁸⁹Rappelons que l'importante préface de ce recueil sert de caution à toute l'entreprise et illustre une vision unie du cœur de l'homme, englobant les différentes manifestations allant de la « Terreur » à la « Pitié ».

¹⁹⁰C'est nous qui soulignons.

¹⁹¹On trouve déjà le motif du miroir caché par un drap chez André Gide, dans *Les Cahiers d'André Walter* : « Allain a jeté sur l'image un grand drap étendu ; dessous elle est emprisonnée, – je ne la vois plus – mais je la sens vivante encore sous le drap, derrière le verre », *op. cit.*, p. 133.

scénario triangulaire se répète dans « L'Insensible ». La princesse Morgane reconnaîtra sa filiation avec Salomé à travers l'image que lui renvoie le miroir de sang. Or, cette image n'est pas la sienne ni celle de Salomé, son *alter ego*, mais celle d'un personnage tiers, en l'occurrence de Jean-Baptiste décapité.

La notion de dualisme ne suffit pas à élucider la complexité de la personnalité humaine et cette impuissance est inscrite dans la structure ternaire, et non duelle, du *Livre de Monelle*. Si ces deux épisodes, directement reliés au motif du Narcisse, illustrent de manière flagrante l'inanité des *alter ego* dans le processus de connaissance de soi, tout le reste de l'ouvrage, et plus généralement de l'œuvre schwobienne, est dominé par ce jugement qui pénètre l'écriture et oriente sa poétique. Dans un récit qui travaille à la recherche de soi, la présence d'un tiers entre le narrateur et son *alter ego* est indispensable. Elle sera le plus souvent incarnée par l'auteur, qui impose sa présence au texte de diverses manières et empêche ainsi un amalgame entre le personnage et le narrateur. Remy de Gourmont faisait de la présence de l'écrivain la marque même de l'ironie qui, pour Perrault par exemple, défiait la simplicité souriante du conte :

Il (Perrault) avait l'esprit trop sec, trop ironique, [...]. C'est le défaut de Perrault, qu'il n'est nullement dupe de ses histoires ; il les raconte avec grâce, avec mesure, avec goût, mais de temps en temps il s'arrête pour sourire de lui-même¹⁹².

L'ironie de Schwob, dont nous avons montré aussi bien la prégnance que les modalités d'écriture, peut bien entendu être interprétée comme la volonté patente de renouveler le conte en prolongeant l'entreprise d'un Perrault. Mais elle est aussi, plus fondamentalement, la signature d'un roman symboliste essentiellement critique, dont nous avons posé le principe de base en mentionnant la capacité de ce genre à l'auto-examen de ses propres mécanismes ?

Bilan : *Le livre de Monelle* : roman symboliste

Le Livre de Monelle suscite des questions dès sa publication. Son message se dérobe, comme le relève Jules Renard dans la lettre de juin 1894 qu'il adresse à son ami :

les « Paroles de Monelle » me troublent un peu. Je ne l'entends pas toujours. Elle m'échappe deux ou trois fois, et je lui en veux¹⁹³.

Aujourd'hui, ces zones d'ombre sont loin d'être éclaircies et la critique contemporaine accompagne toujours Renard dans son jugement, tout en creusant le mystère de *Monelle* par la proposition d'alternatives interprétatives. George Trembley achève son analyse de l'œuvre par

¹⁹²Remy de Gourmont, « Les Contes de fées », in *Promenades littéraires I*, op. cit., p. 195.

l'exposition d'un choix de lecture. Il existe selon lui deux manières opposées de comprendre l'ouvrage de Schwob :

Il semble [...] que dans les dernières pages l'auteur, en revenant au milieu des hommes pour aimer, souffrir et travailler, rejette sa prédication antérieure. Ainsi *Monelle* serait une œuvre ironique – et jusqu'à un certain point antisymboliste – dans laquelle Marcel Schwob, sous le déguisement du symbolisme, attaquerait précisément la vérité que proclamait cette école : la réalité supérieure du rêve et de l'imagination. [...]. Cette interprétation n'est cependant pas la seule et il est possible, à partir des mêmes prémisses, d'aboutir à une conclusion tout opposée. La véritable réalité, c'est le mensonge de l'imagination ; les apparences, ce sont les phénomènes du monde visible¹⁹⁴.

Cette voie double présente *Le Livre de Monelle* comme un ouvrage charnière, qui opérerait en quelque sorte l'entrée en crise du mouvement symboliste et de ses valeurs. Hubert Juin va plus loin, en présentant l'ouvrage de Schwob comme « le bréviaire quasi posthume du symbolisme »¹⁹⁵. Cependant, symboliste ou antisymboliste¹⁹⁶, ce choix critique induit une fois de plus une position très tranchée sur la définition du mouvement et lui impose une poétique *a priori*, dont les principes sont empruntés à la poésie et rallieraient les suffrages de tous les autres genres. Dans une telle optique, le roman se trouve en effet automatiquement subordonné à la poésie symboliste, ce qui revient à dire qu'il intègre les principes d'une littérature imaginative, abstraite et anti-réaliste.

Pourtant, nous avons vu combien cet amalgame entre poésie et roman symboliste semblait réducteur et inapte à garantir la diversité de récits qui, tout en cherchant effectivement une nouvelle forme et en ne reculant pas devant l'hybridation générique, restaient profondément attachés à un fonds culturel venu de l'horizon scientifique du XIX^e siècle, et dont le roman est le principal véhicule littéraire. De Gourmont à Gide, de *Sixtine* à *Paludes*, le roman du symbolisme continue d'être modelé par le scientisme positiviste, et ses personnages restent rivés à leurs déterminismes psycho-physiologiques, malgré leurs efforts héroïques pour s'en défaire et malgré le leurre d'une écriture symbolique. Entragues ou Daniel Prince n'échappent en effet qu'en théorie (ou sur le mode de la transposition littéraire pour Entragues) à toutes les manifestations physiques d'un désir qui paralyse leurs facultés de jugement et les empêche d'agir. La postulation symboliste d'un Moi trouvant son unité dans le renoncement au monde

¹⁹³ Jules Renard, « Lettre à Marcel Schwob », 29 juin 1894, citée dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁹⁴ George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁹⁵ Hubert Juin, *Lectures fins de siècle*, *op. cit.*, p. 369.

¹⁹⁶ Relevons encore le jugement de Monique Jutrin, pour qui le secret du *Livre de Monelle* tient justement dans la distorsion qui sépare la forme, ouvertement symboliste et de manière presque caricaturale, et le fond qui, selon ses mots, « ne prend le déguisement du Symbolisme, son masque et ses accessoires que pour mieux en dénoncer l'imposture », cité dans Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, *op. cit.*, p. 319.

est sérieusement entamée, puisque tout fait la démonstration d'un Moi impuissant à échapper à son conditionnement social et à ses déterminismes génétiques.

L'écriture ne parvient pas mieux à transcender cette dépendance, puisque nous avons relevé chez Gourmont que la notion de symbole elle-même trempait dans la sensation, et que tout le récit se trouvait par conséquent aimanté par la vie, par ses impératifs physiologiques et, en première instance, par le désir génésique. Ce dernier se révèle une préoccupation torturante pour les héros, qui cherchent à lui opposer un discours du renoncement. On s'aperçoit donc que, loin de l'abstraction supposée par la poésie symboliste, les émotions physiques et le désir, même vécus sur le mode du refoulement, envahissent de manière obsédante le roman de la vie cérébrale et apparaissent comme des composants essentiels de son écriture. Le refoulement des désirs se voit en quelque sorte transposé dans une écriture qui combat contre elle-même et se rature.

Se pose alors la question de savoir en quoi ces romans imparfaitement sevrés de scientisme sont encore symbolistes. Or, il nous semble que la contestation symboliste prend plusieurs visages selon le genre qu'elle élit. Tout en rêve et en abstraction dans la poésie, qui n'a jamais présenté un fond de résistance positiviste comme c'est le cas pour le roman, la contestation prend naturellement la forme d'un gigantesque chantier réflexif dans ce dernier, dont les deux directions principales varient entre la prospection de voies nouvelles et la destruction des impasses anciennes. En « découdre » avec le Réalisme, selon les mots de George Trembley, mais le faire conjointement à un programme d'avenir pour le roman, tel est le sens du message de Monelle qui, en faisant du couple destruction-construction le levain de tout récit novateur, synthétise l'effort des romanciers du symbolisme.

Ainsi, plutôt que de définir le symbolisme ou l'antisymbolisme du *Livre de Monelle* à partir de son adéquation ou non aux principes véhiculés par le genre dominant du mouvement, la poésie, il semble plus judicieux d'affirmer que l'ouvrage de Schwob *est* un roman symboliste par le fait même qu'il examine et sonde ses propres possibilités de réalisation, en tenant compte à la fois de son héritage réaliste et positiviste, de sa dette à la poésie du rêve et du détachement idéaliste ainsi que, comme nous l'avons plus particulièrement montré dans ce chapitre, à une certaine pratique du merveilleux que l'on trouve dans les contes. Cette pensée en acte qui met à l'épreuve les possibilités qui s'offrent au roman pour sa régénération, s'affiche comme le critère minimal commun des romans symbolistes. Elle est en outre d'autant plus capitale qu'elle constitue, nous l'avons montré, le critère principal de différenciation du mouvement par rapport à la mêlée décadente.

Dans cette perspective, *Le Livre de Monelle* assure sans conteste sa place dans la lignée des romans autocritiques du symbolisme. Tout comme *Sixtine*, *Les Lauriers sont coupés*, *Le Voyage d'Urien* ou encore *Paludes*, l'ouvrage de Schwob tente l'application de divers procédés et thèmes symbolistes dans le même temps qu'il entame leur critique.

Ainsi, sont discutés au cœur du *Livre de Monelle* les préceptes symbolistes de la supériorité de l'art (ou du rêve) sur la vie et de l'unité possible du Moi par l'écriture, tandis que, d'un point de vue formel, le débat ouvre sur les questions de la symétrie de composition de l'œuvre, de sa continuité ou de sa discontinuité narrative, de sa forclusion dans l'univers des signes (de son autoréférentialité pourrait-on dire) ou encore de la portée suggestive de son langage.

Cependant, il nous semble important de rappeler, au terme de ce parcours à travers une partie des œuvres de Schwob, la place à part qu'occupe *Le Livre de Monelle* dans la famille des romans symbolistes telle que nous l'avons esquissée. La quête du narrateur qui aboutit au choix de renoncer au mensonge pour vivre, confirme l'évolution, jusqu'ici faiblement amorcée, de l'Idée à la Vie et d'un idéalisme à l'autre¹⁹⁷. Ce que *Monelle* met en jeu est la mutation intellectuelle qui germe dès les premiers romans autocritiques du symbolisme et fait accomplir à la génération de 1870, repliée dans sa tour d'ivoire, le saut vers un monde où la vie, plus riche de toute sa dimension souterraine et inconsciente, reprend ses droits. Alors que de 1887 à 1894, les romans symbolistes mettent en scène des personnages qui s'arrêtent systématiquement au bord de la vie et lui préfèrent l'art, *Le Livre de Monelle* montre un personnage-narrateur qui y plonge en congédiant songes et mensonges pour marcher devant lui. Le pont entre l'idée et la vie est bâti, et d'autres à la suite de Schwob l'emprunteront, ressentant simultanément l'inanité du retrait symboliste, l'erreur de ce raidissement autour d'un Moi enfermé dans le culte de l'art et l'attraction d'une vie qui fourmille. *Penses-tu réussir !* de Tinan, *Une Nuit au Luxembourg* de Gourmont, *Les Nourritures terrestres* de Gide ou encore *Le Soleil des Morts* de Mauclair confirment, chacun à leur manière, ce déplacement vers la vie déjà palpable dans l'ironie des premiers romans autocritiques du symbolisme.

¹⁹⁷ Voir Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, ch. I.

Chapitre IV : André Gide et la preuve du roman

Il faut que dans leur rapport même, chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre. Il n'est pas besoin d'autre preuve [...].

André Gide, *Journal 1887-1925*

Ch. IV.1 : Une place à part parmi les romanciers du symbolisme

Du renoncement à la vie : conséquences esthétiques

André Gide a vingt et un ans en 1891, au moment où paraît en librairie son premier roman, *Les Cahiers d'André Walter*, en grande partie composé de « bribes, de fragments de journaux, de[s] journaux presque informes [écrits] à dix-huit, dix-sept ans même »¹. Ce récit très personnel, tant au niveau de la forme que par ce que Gide y exprime, signe ses débuts en littérature et le commencement d'un parcours qui lui fera sonder toutes les ressources de l'esthétique symboliste, pour finalement abandonner cette première peau littéraire et réaliser la mue des *Nourritures terrestres*. En 1893 a lieu le voyage initiatique en Afrique du Nord, duquel Gide revient muni de son « secret de ressuscité »². Sa jouissance de la vie, au sortir de la maladie, et plus précisément la découverte de son corps et de ses exigences favorisent l'évolution de sa conscience artistique et, de manière plus radicale que les autres romanciers du symbolisme, Gide va non seulement remettre en cause l'attitude de renoncement à la vie qu'exacerbe le mouvement, mais lui proposer une alternative aussi bien sur le plan personnel que dans le domaine littéraire.

Cette réaction, tronquée ou plus souvent absente chez ses collègues symbolistes, explique en partie la logique de présentation que nous suivons, logique qui aboutit à Gide, quand bien même le dernier récit gidien entrant dans notre *corpus*, *Paludes* (1895), est contemporain au *Livre de Monelle* de Schwob et antérieur à des textes comme *Les Chevaux de Diomède* de Gourmont et *Penses-tu réussir !* de Tinan, tous deux publiés en 1897. En effet, la plupart des romanciers qui se sont engagés dans la voie d'un symbolisme de l'« extrême conscience » pour examiner le « roman de l'être » abandonnent leurs ambitions après quelques tentatives,

¹André Gide, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 147.

²*Ibid.*, p.167.

voire une seule, en concluant très vite à la vanité de l'exercice. Leurs parades à l'impasse d'un roman absolu sont pourtant ingénieuses, mais demeurent le plus souvent intuitives et procèdent d'une écriture expérimentale. Elles ont ainsi besoin d'un temps de décantation pour être reconnues, à l'exemple de la réussite de Dujardin, qui doit attendre près de quarante ans pour que Valéry Larbaud, ayant recueilli les confidences de James Joyce, éclaire la nouveauté et les conséquences d'un récit qui systématise l'emploi du monologue intérieur. Cette absence de conscience des solutions qu'apportent leurs œuvres au renouvellement du genre romanesque va contribuer à détourner un à un ces auteurs d'un roman autocritique qui leur paraît stérile. Édouard Dujardin quitte prématurément la littérature pour se tourner vers l'histoire des religions, tandis que Remy de Gourmont, qui continue à écrire des romans, s'engage d'abord dans une satire de l'idéalisme et de l'esprit fin-de-siècle déjà mis à mal dans *Sixtine* avant de revenir à des ouvrages de facture plus conventionnelle. Quant à Schwob et à Tinan, tous deux meurent en même temps que le symbolisme et ne peuvent poursuivre l'évolution d'une pensée que l'on sent en marche dans leurs récits. Face à ces parcours biaisés ou interrompus, André Gide apparaît comme celui qui parvient à triompher du scepticisme ambiant, à le traverser pour se retremper dans le courant de la vie et à témoigner de cette renaissance à travers des œuvres qui montrent sa conscience aiguë du phénomène symboliste dans le roman, c'est-à-dire ce qu'il peut apporter à la littérature comme ses apories. C'est donc lui qui, assurément, porte jusqu'à la fin l'idée³ symboliste d'un roman autocritique, logiquement amené à se dissoudre à force d'explorer ses propres contradictions, mais disposé également, par sa faculté d'auto-observation, à tirer de sa substance les éléments nécessaires à son dépassement et au renouvellement du genre. À cet égard, et contrairement à ce qui est soutenu en général et tend à faire de *Paludes* un récit qui a déjà quitté les eaux symbolistes, nous considérons cette œuvre comme exemplaire d'une poétique de l'« extrême conscience » et appartenant pleinement à l'esthétique autocritique du symbolisme. De l'utopie du « roman de l'être », hermétiquement clos et fermé à tout élément perturbateur, et dont les récits du symbolisme relatent l'échec, à l'œuvre qui fait de l'écriture une aventure esthétique, sans cesse remise en jeu, c'est bien le mouvement palinodique du récit, reconnu par nous comme la caractéristique constitutive du symbolisme de l'« extrême conscience », que Gide exploite dans *Paludes* et dont il fait l'instrument d'un dépassement du genre par lui-même⁴.

³Gide met en exergue une formule parallèle dans la « Table des phrases les plus remarquables de *Paludes* » : « Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève », *Paludes, op. cit.*, p. 149.

⁴Notons cependant que nous concédons à *Paludes* une visée satirique beaucoup plus vaste que celle des récits antérieurs ou de tout autre récit symboliste abordé dans le cadre de notre étude, ce qui contribue à expliquer la dénomination particulière que l'auteur a donnée à son œuvre en l'appelant, après coup, « sotie », et en faisant

Et en effet, on constate que des *Cahiers d'André Walter* aux *Nourritures terrestres*, la pensée de Gide évolue, passant d'un idéalisme intellectuel, détourné de la vie des sens et pessimiste, à une perception renouvelée de la vie. Cette métamorphose, provoquée par l'expérience que représente pour lui le fait d'écrire, dimension sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, conditionne en retour ses récits. L'écriture gidienne, dominée le culte de l'Idée dans les premières œuvres, ce qui exigeait le sacrifice de la personnalité de l'artiste pour sa manifestation, progresse vers le souci d'un respect plus grand de soi, de ses aspirations profondes, naturelles, ce dont l'œuvre d'art doit également témoigner. Ce cheminement capital entraîne le fait que les romans symbolistes de Gide, qui préparent et accompagnent la grande découverte de 1893, signifient plus radicalement qu'aucune autre tentative contemporaine la faillite d'un intellectualisme étouffant⁵ et celle de son expression littéraire, le « roman de l'être ». L'exploitation à des fins esthétiques de cet échec dans des récits qui se construisent en réaction au modèle idéal (représenté par l'ébauche du roman *Allain*, confirmé par *Le Traité du Narcisse*, puis réinvesti dans les œuvres suivantes par le biais des symboles), favorise la prise de conscience de la part de Gide – et c'est là son avance sur le reste de ses confrères –, d'une dimension nouvelle du Moi qui, si elle demeure insaisissable et inconnaissable en soi, se manifeste dans l'écriture à travers les écarts et les glissements qu'elle affiche par rapport au projet du « roman de l'être ». C'est la leçon liminaire de *Paludes*, le « CELA », ou l'inconscient qui chapeaute l'écriture, que Gide exprime, évidence qui, pour avoir été mise en scène à travers les romans du roman de l'époque symboliste, n'avait pourtant jamais été véritablement formulée de manière explicite⁶.

d'elle un modèle du genre. Comme l'expose Alain Goulet dans son étude sur l'apparition de l'ironie chez Gide, dont il fait remonter les prémisses aux *Poésies d'André Walter*, « elle [l'ironie] s'affirmera désormais, oscillant entre l'ironie sur soi des récits et celle, tournée vers le monde extérieur, de ses soties », « Les premiers vers d'André Gide (1888-1891), in *Cahiers André Gide* n°1, Paris, Gallimard, 1969, p. 149. Si *Paludes* affiche incontestablement une ironie tournée vers le monde, et en particulier vers les cénacles symbolistes et leur atmosphère étouffante, force est de constater que ce réquisitoire est conduit en utilisant les propres armes du symbolisme autocritique. Il revient à notre sens aux *Nourritures terrestres*, conçues en même temps que *Paludes*, d'expérimenter pour la première fois une poétique nouvelle pour l'œuvre et de s'affranchir du roman autocritique.

⁵Dans le cas de Gide, il faut aussi faire la part de l'éducation puritaine qu'il a reçue et dont le jeune homme qu'il est cherche à se libérer tout autant que de l'intellectualisme des cénacles parisiens.

⁶Tout au plus Schwob affiche-t-il la prescience de l'importance du concept dans ses entretiens avec W. C. Byvanck : « n'est-il pas possible que nous assistions bientôt à quelque conquête définitive sur l'inconscient ? », *Un hollandais à Paris en 1891*, op. cit., p. 300. Quant à Dujardin, il faut rappeler que sa mise au point sur la réception psychanalytique du monologue intérieur précise le contexte intellectuel qui a présidé à l'écriture des *Lauriers* et qui s'inspire bien plus de Schopenhauer et de Wagner que de Bergson ou de Freud : « Rappelons seulement qu'Henri Bergson, bien qu'étant de quelques années notre aîné [...], n'a commencé à exposer ses doctrines qu'à la fin du dix-neuvième siècle [...]. Si Bergson a exprimé quelques-unes des tendances du symbolisme, on ne peut donc aucunement dire qu'il les ait inspirées [...]. Comme le bergsonisme, le freudisme n'a guère connu la célébrité qu'au commencement de ce siècle, Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., pp. 256-257.

Des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*, le lecteur assiste donc à l'infiltration progressive de l'écriture concertée du roman-théorème par la contingence, illustrant un Moi qui, peu à peu, apprivoise, sous forme tragique dans *Les Cahiers*, ironique dans les récits suivants, puis jubilatoire à partir des *Nourritures*, sa nature inconsciente et ses aspirations protéiformes.

Cependant, Gide ne représente pas seulement, au sein des romanciers du symbolisme, l'auteur qui exploite le plus complètement la dynamique autocritique du roman, mais il est aussi, de manière en apparence paradoxale, celui qui croit le plus sincèrement à ses débuts au projet d'un « roman de l'être » capable d'exprimer de manière plénière le Moi et d'en unifier les facettes disparates par l'écriture. Il déploie, en effet, pour cette entreprise, un zèle et une conviction qui n'habitent aucun autre romancier du symbolisme et qu'il faut rattacher, à notre sens, au sentiment, impérieux chez lui, d'insuffler à l'œuvre une dimension existentielle pour ne jamais la laisser s'enliser sur le terrain des abstractions ou du jeu purement esthétique. Dès le premier roman, André Gide se distingue des romanciers du mouvement par la conviction, plus ou moins diffuse chez les autres symbolistes, d'une mission artistique ou, en d'autres termes, d'une éthique artiste à laquelle doit répondre son œuvre.

L'ironie absente des débuts

En 1887, Édouard Dujardin publie *Les Lauriers sont coupés*, récit qui, nous l'avons vu, met son héros sous le feu d'une fine et constante ironie. L'auteur affiche par ce procédé sa distance face au plan de vie d'un Daniel Prince idéaliste et en marge de l'existence. Trois ans plus tard, c'est au tour d'Hubert d'Entragues, le héros de *Gourmont*, de se « railler jusqu'au sang »⁷ en parlant de ses prétentions littéraires et amoureuses de symboliste, confondues dans le rêve de vivre, de manière idéale et désincarnée, sa relation à Sixtine à travers l'écriture. Le même Gourmont relevait, à propos des *Cahiers d'André Walter*, qu'au-delà de la fraîcheur incontestable de l'écriture, ce type de récit devait forcément conduire son auteur au réveil ironique. En parlant de Gide, Gourmont écrivait de manière prémonitoire que, s'il admirait en lui un « esprit romanesque et philosophique de la lignée de Goethe », il pouvait déjà prévoir qu' :

une de ces années, lorsqu'il [l'auteur des *Cahiers d'André Walter*] aura reconnu l'impuissance de la pensée sur la marche des choses, son inutilité sociale, le mépris qu'elle inspire à cet amas

⁷Remy de Gourmont, *Sixtine*, op. cit., p. 298.

de corpuscules dénommé la Société, l'indignation lui viendra, et comme l'action, même illusoire, lui est à tout jamais fermée, il se réveillera armé de l'ironie⁸.

Apparemment, les symbolistes les plus aguerris ont déjà crevé le ciel de leurs illusions avant 1890 et le font savoir à travers les pages « comme frottées de ciguës »⁹ de leur romans autocritiques. Gide n'en n'est pas encore là, mais la prédiction de Gourmont se réalisera rapidement et fera basculer le jeune auteur dans le clan des ironistes dès *Les Poésies d'André Walter*, ce qui n'enlève toutefois rien¹⁰ à la sincérité du projet qui domine l'écriture du premier roman, projet double pour une œuvre-somme qui vise à la fois à dire au plus près de la conscience l'émotion, à saisir son Moi, et à le faire en réalisant la forme définitive d'un roman symboliste idéal dont les notes insérées à propos d'*Allain* formulent la poétique. Or, sous ce double aspect – la saisie du Moi et la réalisation du roman rêvé – l'ironie est absente de ce premier récit, avec un style qui ne se détache pas de l'émotion¹¹ et la certitude que le roman en cours apporte une contribution nécessaire au renouvellement du genre et, surtout, répond à un besoin précis de l'époque¹². L'écrivain des *Cahiers* se sent soutenu dans son entreprise par l'idée constante de la nécessité de son œuvre, qui persistera tout au long de sa carrière, même si elle changera de nature, mais qui se manifeste d'une manière particulièrement aiguë au moment de la rédaction de son premier roman. C'est à André Walter que Gide fait tenir les propos qui sont les siens dans *Le Journal* :

⁸Remy de Gourmont, compte rendu paru dans *Le Mercure de France*, juin 1891, cité par Claude Martin dans le dossier de presse, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 296.

⁹Nous empruntons cette expression à Marcel Schwob, qui l'utilise dans son avant-dire à *Proses moroses* de Remy de Gourmont, Montpellier, bibliothèque artistique et littéraire, 1979, p. 7.

¹⁰Cette place à part que lui confère sa foi en un roman symboliste capable d'exprimer le Moi unifié à travers l'œuvre d'art ne dure que le temps des *Cahiers*, et encore, puisque, effectivement, dès la publication des *Poésies d'André Walter* (1892), l'attitude critique est adoptée comme moteur de la création littéraire et le dédoublement entre le poète (ou « l'homme sincère » écrit Gide dans son *Journal*, que représente encore André Walter) et l'artiste (ou « l'homme nouveau ») est entériné, comme le confirme le témoignage de Gide sur les conditions d'écriture des *Poésies d'André Walter* : « Je les écrivis [Les *Poésies*] peu de temps après la publication des *Cahiers*, ce qui explique leur titre, et cette attribution à un André Walter imaginaire, encore que celui-ci fût déjà mort en moi », *Les Cahiers et Poésies d'André Walter*, op. cit., pp. 9-10.

¹¹Gide confirmera, dans ses « Entretiens Gide-Amrouche », l'absence de distance critique par rapport à son projet dans les *Cahiers d'André Walter*, ce qui contribue à donner au récit son ton dramatique, dès lors qu'André Walter se sent impuissant à réaliser son roman rêvé : « Dans *André Walter*, je luttais contre deux choses que je croyais haïssables, la sensualité d'une part, l'esprit critique d'autre part [...]. Au moment d'*André Walter*, je croyais qu'il n'y avait pas pires ennemis que la sensualité et l'esprit critique, l'un et l'autre empêchant la foi, la croyance et cette sorte de pureté, d'intransigeance [...]. », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., pp. 144-145. C'est également ce que met en évidence Germaine Brée dans son ouvrage *André Gide. L'insaisissable Protée*, Paris, Belles Lettres, 1970. Elle relève entre autres l'héritage romantique qui pèse sur le premier Gide et sur son *alter ego* André Walter.

¹²Voir à ce sujet, *supra*, Partie I, ch. I, « le cas de Gide », p. 41. Gide, dans ses souvenirs, écrit : « Oui, mon livre, pensai-je, répondait à un tel besoin de l'époque, à une si précise réclamation du public, que je m'étonnais moi-même si quelque autre n'allait pas s'aviser de l'écrire, de le faire paraître vite, avant moi. [...]. A côté de [l']édition soignée et tirée à peu d'exemplaires, qui devait être la première, j'en ménageais une autre, plus

Une lettre de Pierre avec un envoi de livres. Il me parle de Paris, de la lutte et des premiers triomphes... [...]. Mes ambitions sommeillaient dans la solitude : les voilà toutes réveillées. Et c'est une fureur contre ma claustration : là-bas ils s'excitent, ils s'entraînent – c'est une ruée. J'arriverai trop tard et je n'en serai plus.

Cette lettre d'ailleurs m'est bonne ; mon orgueil en hurle de rage, mais je n'en suis pas abattu ; cela fouette à sang les énergies ; [...].

Arriver tout à coup, et, sans qu'on vous ait prévu, sonner haut son cri de trompette [*CPAW*, 71].

Le ton est celui d'un débutant déterminé, et convaincu de remplir une mission en travaillant à son œuvre. Cette nécessité ne laisse aucune place à une quelconque distance ironique, puisque l'œuvre à faire apparaît au jeune André comme le moyen de prendre sa place dans la ruée. Du « je n'en serai plus » à « je ne serai plus », il n'y a que la différence de quelques lettres, ce qui souligne l'importance vitale du roman à écrire, à l'opposé du détachement ostentatoire des héros écrivains de Gourmont, Dujardin¹³ ou Tinan à la même époque.

Si on ne peut parler d'ironie consciente dans l'écriture des *Cahiers*, un second degré tragique parcourt néanmoins le texte et prépare le terrain au détachement progressif qui s'impose dès *Les Poésies d'André Walter*¹⁴. *Les Cahiers* se présentent en effet comme la réécriture d'une première ébauche de roman, *Allain*, que l'exécuteur testamentaire fictif présente en notes pour favoriser la comparaison entre les deux œuvres. Le premier roman de Gide est donc, par nature, une œuvre seconde, et le récit prend un tour tragique dès lors qu'il ne parvient pas à relever le défi que représente *Allain*, et qui reste sous forme de cahiers et de fragments épars. L'échec de l'écriture est logiquement renforcé par celui de la destinée personnelle d'André Walter, puisque l'écriture est toujours une métaphore du Moi dans le roman de l'« extrême conscience ». Une note du *Journal* de 1893 montre que ce second degré tragique, qui peut-être n'est pas immédiatement apparu à Gide, concerne déjà son premier roman, dont il faudra dépasser le programme butoir et irréaliste en réajustant ses ambitions et sa perception de la figure de l'écrivain :

Il faudrait peut-être ceci comme épigraphe pour une réédition d'*André Walter* : « Il est vrai que tous n'ont pas également à combattre pour se vaincre et mourir à eux-mêmes », *Imitation*, I, XXV¹⁵.

commune, pour satisfaire à l'appétit du public, que je m'imaginais devoir être considérable », *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 245.

¹³Nous avons indiqué dans le chapitre consacré à Edouard Dujardin que son héros, même s'il n'est pas écrivain, caresse l'ambition d'écrire et regrette de ne pas avoir poursuivi le carnet où il avait pendant trois semaines consigné ses relations avec Léa, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴Alain Goulet a analysé les prémisses de cette fracture ironique dans les *Poésies d'André Walter*. Voir « Les premiers vers d'André Gide (1888-1891) », *op. cit.*

¹⁵André Gide, *Journal 1887-1925*, 5 septembre 1893, *op. cit.*, p. 170.

Le programme trop ambitieux d'un roman composé et *a priori*, que la folie et la mort emportent et qui reste suspendu à l'horizon de ce premier récit, explique sans doute le pressentiment de son auteur d'avoir accouché, en même temps que d'une œuvre nécessaire, d'un texte qui n'aura pas de descendance. Ce sentiment de stérilité est souligné par l'appropriation intime que Gide fait du jugement de Mallarmé à propos de ses *Cahiers* :

Je garderai le mot de Mallarmé, car, oui, – c'est bien cela : « Un voile jeté comme un linceul pour embaumer une jeunesse morte »¹⁶.

Voile, linceul, le projet d'André Walter représente à la fois la somme des ambitions esthétiques d'une jeunesse littéraire et la démonstration des contradictions qui minent ce projet, ce qui n'empêchera pourtant pas Gide d'user le suaire symboliste jusqu'à la mise à nu du cadavre, geste en apparence destructeur mais qui permettra la découverte d'une nouvelle voie pour l'écriture. Dès *Le Voyage d'Urien*, en 1892, l'idée d'un roman idéal, cette fois-ci consciemment rattaché à l'esthétique symboliste dont Gide n'avait que l'intuition au moment des *Cahiers*, est remise sur le métier. En même temps, le processus ironique est en marche depuis les *Poésies* et le rêve de l'œuvre s'assortit de la prescience de son inanité : « Je m'exaspère sur une besogne très ardue et que je crains absurde d'avance »¹⁷. La suite de ses récits confirme ce décalage entre le rêve du « roman de l'être » et son impossible réalisation, décalage qui, s'il s'exaspère jusqu'à la dissolution du texte dans *Paludes*, trouve son origine dans ce premier roman. En effet, Gide s'est lancé dans l'écriture de ses *Cahiers* en poète, désireux de dévoiler son âme idéalisée dans un récit dont la forme permette la transcription de l'émotion pure et cette attitude persistera chez lui, malgré l'ironie grandissante, jusqu'au règlement de compte final que représente *Paludes*, réalisation qui marque l'affranchissement intellectuel, mais pas encore esthétique¹⁸, du symbolisme de l'« extrême conscience ». La production de Gide entre 1891 et 1895 est marquée par cette ambivalence, qui se répercute dans l'écriture et qui, si elle peut s'expliquer par la jeunesse de l'auteur et le rêve romantique d'une unité du Moi, est aussi, selon Jean Delay, la conséquence d'une tournure propre à l'esprit complexe de l'écrivain, qui se dépeint lui-même charriant des idées « enchevêtrées » et impossibles à remuer sans entraîner tout l'édifice de sa pensée, comme les « fardeaux branchus »¹⁹ de Renan. Dans cette perspective, qui nous semble particulièrement éclairante

¹⁶ André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 19 février 1891, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, lettre du 25 juillet 1892, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸ Voir *supra*, p. 360360 et *sqq.*

¹⁹ André Gide, *Lettres de Munich*, cité dans Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide (1890-1895)*, Paris, Gallimard, 1957, p. 667. Gide placera sous la plume de son *alter ego* André Walter un discours à peu près similaire : « Ce qui m'empêche d'écrire, fût-ce des notes très hâtives, c'est la complexité inextricable des émotions plus encore que leur multiplicité ; – car si j'avais des choses fixes à dire, je saurais bien les formuler,

non seulement pour les œuvres de jeunesse, mais pour toutes celles qui suivront, on comprend mieux que, tout en reconnaissant très vite l'inanité de son projet de roman *a priori* et composé, Gide ne peut s'en débarrasser facilement et qu'il va désormais le transporter d'un récit à l'autre jusqu'à l'épuiser, jusqu'à le dissoudre dans la sotie²⁰.

Épargnés par l'ironie, mais traversés d'un second degré tragique qui met en relief l'échec de l'écriture, *Les Cahiers d'André Walter* sont donc bien loin de réaliser l'utopie symboliste d'un « roman de l'être ». Au contraire, *Les Cahiers* donnent à notre sens l'impulsion initiale, par le second degré qui remet en question l'écriture, d'une série de récits qui aboutissent à la sotie, genre carnavalesque faisant état d'un texte investi par le saugrenu. Toutefois, si la sotie à laquelle aboutit l'efflorescence symboliste de Gide incite à tenter une lecture des récits antérieurs comme autant d'œuvres préparatoires à cet art ludique et cultivant la gratuité, il faut relever que ce baptême tardif et *a posteriori* ne concerne que *Paludes* (1895)²¹, isolant ce texte au sein de la série entamée avec *Les Cahiers*. L'idée de la sotie n'a donc pas cours au moment de l'écriture des *Cahiers* et, quand bien même ce premier roman échoue dans la réalisation de son programme, quand bien même *Paludes* impose la contingence comme réponse à la recherche de l'œuvre nécessaire du symbolisme, l'authenticité de la démarche initiale ne saurait être remise en question. Au contraire, il nous semble que la dérive vers la sotie peut être interprétée comme la preuve de l'importance qu'a eue, pour Gide, le grand rêve d'un « roman de l'être ». On peut penser que l'autodérision affichée dans *Paludes* est un moyen d'exorciser la déception d'un auteur qui se rend compte qu'il n'atteindra jamais son objectif initial. Le rire de la sotie fonctionne alors comme un dépuratif à ambitions et sauve le romancier d'un destin proche de celui de son héros André Walter. Plus, il est un rire libérateur, tant sur le plan personnel que littéraire, puisqu'il aboutit à la notion, capitale pour

mais les moindres perceptions du dehors ébranlent en moi des systèmes compliqués à l'infini de vibrations qui se répondent au physique comme dans l'âme – qui réveillent des conceptions dormantes, latentes, et dont l'écho longtemps résonne au travers des émotions nouvelles », *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, pp. 100-101.

²⁰L'idéal d'une composition *a priori* pour le roman n'est pas définitivement enterré avec l'écriture des *Nourritures terrestres*, puisqu'on le retrouve au centre de la discussion esthétique des *Faux-Monnayeurs* ainsi que dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*. Dans celui-ci, Gide écrit : « J'ai ressorti ce matin les quelques découpures de journaux ayant trait à l'affaire des faux-monnayeurs. [...] Je crois qu'il faut partir de là sans chercher plus longtemps à construire *a priori* », *op. cit.*, p. 22. Ce programme d'écriture spontanée est pourtant démenti par le ch. VII, 2 des *Faux-Monnayeurs*, qui s'ouvre sur une métaphore du romancier face à son œuvre qui montre qu'un besoin naturel incline l'auteur à avoir une vision surplombante de la route à suivre, ce qui s'oppose à l'idéal du roman d'aventure : « Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche [...] il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris [...]. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit », *op. cit.*, p. 1108.

²¹Gide associe à *Paludes*, qu'il nomme « sotie » dès 1913-14, les *Caves du Vatican* et *Le Prométhée mal enchaîné*.

la poétique gidienne, de « plaisanterie particulière » à travers le saugrenu²². S'il est donc évident de dire que la poétique essentialiste qui fonde le projet des *Cahiers* n'aboutit pas, et connaît dans ce premier récit déjà des avatars qui entraîneront le récit à sa dissolution²³, il n'en reste pas moins que ce premier roman se singularise parmi les tentatives symbolistes par la foi qui soutient son auteur et qui l'incite à remettre en jeu son rêve, jusqu'à la désintégration de l'idéal dans *Paludes* et à la découverte d'une solution littéraire que le texte explore et que Gide nommera « sotie ».

Gide croit donc à la place et au rôle du roman symboliste, même si sa conception évolue nécessairement, entraînée par le double foyer qui fonde la dynamique de son écriture romanesque²⁴. Cette conviction gidienne d'une place et d'un rôle à tenir pour le roman symboliste, par-delà l'échec de l'œuvre absolue déjà avalisé dans *Les Cahiers d'André Walter*, va aiguïser chez lui l'envie de formuler pour le symbolisme une éthique particulière, notamment à travers la publication de son *Traité du Narcisse*, qu'il présente à Jean Amrouche en ces termes :

Il y avait dans mon *Traité du Narcisse* une certaine prétention un peu outrecuidante d'apporter enfin une éthique au symbolisme qui en manquait. Nous n'avions pas de véritables esthéticiens, comme nous n'avions pas de véritables romanciers [...]. De là le désir du *Narcisse* d'apporter quelque chose qui manquait, me semblait-il²⁵.

L'éthique symboliste y est, de plus, presque entièrement exposée dans la note. Pour Gide, le seul devoir éthique que l'artiste doit relever est celui de bien écrire, afin de manifester au plus près l'Idée des êtres et des choses par l'écriture :

La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien [TN, 8-9].

²²Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, op. cit., et Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., éclairent tous deux la notion de saugrenu et montrent sa place dans l'esthétique de Gide avec le développement des soties. Pour Wittmann, le saugrenu est l'instrument d'une nouvelle morale de l'écrivain, « fondée à la fois sur la fidélité à l'œuvre d'art et sur le rejet d'une mystique de l'art ». De plus, ajoute-t-il, « cette morale tire les conséquences de la critique des *Cahiers* et du *Traité du Narcisse* », *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 334.

²³Rappelons que, selon nous, cette dissolution du récit exprimant celle du sujet écrivain puisque qu'« Il n'y a, en littérature, qu'un sujet, celui qui écrit » (Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., pp. 97-98), est loin de représenter un échec et manifeste, au contraire, la découverte fondamentale réalisée par les romanciers du symbolisme qui est celle du travail des forces inconscientes agissant sur l'écriture en la faisant sans cesse dériver par rapport à l'objet à dire ou à décrire.

²⁴Loin de s'épuiser avec *Paludes*, la forme du roman autocritique va perdurer chez Gide et on la retrouve dans *Les Faux-Monnayeurs*. Voir à ce sujet notre conclusion.

²⁵André Gide, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., pp. 157-158.

« Les règles de la morale et de l'esthétique sont [donc] les mêmes », constat que Gide ne reniera jamais et qui, tout en posant les bases de sa poétique²⁶, pose plusieurs problèmes auxquels nous aimerions proposer des réponses possibles.

Pour y parvenir, il s'agit avant tout de comprendre ce que signifie, pour Gide, « bien manifester », ce qui nous permettra ensuite de nous interroger sur le processus qui le conduit à affirmer la solidarité de l'éthique et de l'esthétique et à cultiver une morale artistique. Bien entendu, une partie de la réponse à cette seconde question est dans l'air du temps au moment où il écrit ses premières œuvres, comme le rappelle Paul Valéry dans ses souvenirs du symbolisme, qui fait du culte de l'art pour l'art une quasi religion pour la génération de 1890 et voit, au-delà des conceptions individuelles du Beau, un rassemblement des écrivains autour d'une possibilité de l'art à exprimer pleinement la Beauté.

Cependant, parmi les romanciers du symbolisme qui, tous, se rallient à l'idée d'une mission de beauté dévolue à l'art, aucun n'exprime aussi clairement que Gide le lien entre la finalité esthétique de l'œuvre, qui doit permettre au Moi de se découvrir et de comprendre à partir de soi le monde, et le devoir de l'artiste de manifester sa découverte. Écrire entraîne pour Gide une responsabilité morale envers soi et les autres, principe fondamental qui nous semble indispensable d'éclairer avant de montrer comment la mission éthique de l'art peut se confondre avec la recherche d'une œuvre idéale à réaliser.

Ch. IV.2 : De l'éthique à l'esthétique

Manifester selon Gide

Le projet littéraire qu'assume la série des fictions symbolistes de Gide, auquel il nous faut ajouter *Le Traité du Narcisse*, ne perd jamais de vue le souci de lester l'œuvre d'un poids existentiel. Comme le rappelle Christian Angelet, « la question fondamentale qui résonne dans chaque œuvre importante de Gide c'est : pourquoi écrire ? Qu'est-ce qui peut justifier cette activité gratuite qu'est la littérature ? », programme qui, nous l'avons vu, éloigne Gide d'une pensée décadente qui claironne, de manière forcément superficielle, son dégoût de toute implication éthique pour l'art et qui plus est, de toute dimension existentielle. À contre courant de cette pensée, « Gide a beaucoup insisté sur la solidarité entre l'art et la vie »²⁷,

²⁶A propos de la note du *Traité du Narcisse*, Gide déclare à Jean Amrouche : « Il est certain que je souscris pleinement encore aujourd'hui à ce que j'écrivais alors. Mais ce que j'écrivais et disais alors me paraît d'une telle évidence que ce n'est pas la peine de le dire », *ibid.*, p. 158.

²⁷Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, Gand, Romanica Gadiensia, 1982, p. 8.

rappelle Angelet, et a inscrit cette ambition au centre de ses écrits de jeunesse déjà, faisant de l'écriture une activité vitale et nécessaire à son développement. Dans cette intrication de l'art et de la vie chez lui, on peut distinguer plusieurs niveaux d'échanges. Le premier, qui répond au penchant romantique du jeune homme, entend utiliser l'art comme moyen d'épanchement de soi :

C'est pourquoi dans mon livre, j'aimerais enfin dire tout ce que j'ai sur le cœur, me raconter à moi-même [...] ²⁸.

Mais déjà, il accorde à l'art une mission plus précise et entend lui faire tenir une place dans l'orientation de sa destinée. Faute de mieux, qu'il nous soit permis de parler d'une « utilisation biographique » des romans que le jeune homme exploite, en particulier de son premier roman, *Les Cahiers d'André Walter*, dont l'objectif avoué est de démontrer la nécessité pour lui d'épouser sa cousine Madeleine, sous peine de perdition et de mort ²⁹. L'« utilisation biographique » va finalement s'inscrire dans un contexte plus vaste, et la zone d'influence de l'art dépassera celle de la vie intime pour servir de justification à l'écrivain qu'il entend devenir. Du Moi romantique au Moi personnel, puis au Moi artiste, l'écriture gidienne porte en elle le souci de rattacher l'art à la vie et de justifier la destinée de l'auteur par l'existence et la perfection de l'œuvre. Cette conception très haute de l'écriture implique de chaque page qu'elle soit comme la manifestation de la pensée totale de son auteur et qu'elle puisse témoigner de sa philosophie :

[...] l'on ne m'empêchera pas de croire qu'il *faudrait* que tout auteur ait une philosophie, une morale, une esthétique *particulières*. On ne crée rien sans cela. L'œuvre n'est qu'une manifestation de cela ³⁰.

Il s'agit d'une pensée de débutant, puisque Gide n'a encore à son actif, au moment où il écrit cela, que *Les Cahiers* et *Le Traité du Narcisse*, mais elle fait partie des vérités personnelles qui accompagnent tout au long de la route. Gide insiste, entre autres, sur l'aspect indissociable de ces trois éléments de l'œuvre. La philosophie et l'esthétique soulignent la

²⁸André Gide, *Journal 1887-1925*, 28 février 1889, *op. cit.*, p. 48. Le lecteur trouve dans les années 1888-1891 un grand nombre de notes montrant le souci de faire de son roman futur un espace où l'émotion peut s'épancher. Ainsi, on trouve par exemple ces lignes : « Je sens, cela me suffit, et j'enfouis mes sensations dans mon souvenir, précieusement, pour les transcrire quand l'heure viendra », 27 avril 1889, *ibid.*, p. 65.

²⁹Cette dimension biographique a été démontrée par Jean-Michel Wittmann, dans son ouvrage *Symboliste et déserteur*, *op. cit.* On retrouve dans le *Journal* la volonté affirmée de faire tenir à l'art un rôle dans le développement de la destinée personnelle du jeune homme en l'influençant : « Il faudrait limiter et définir ma personnalité telle que je la voudrais plus tard pour marcher vers un idéal choisi et voulu, et ne pas laisser cette personnalité se former seule au gré des circonstances. Il faut arriver à se faire tel que l'on veut », maxime qui renvoie aux multiples doubles de Gide dans les premiers écrits, *Journal 1887-1925*, 14 oct. 1888, *op. cit.*, p. 35.

³⁰André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 3 nov. 1891, *op. cit.*, p. 134. On trouve dans le *Journal*, dès la fin 1890, l'expression du souci de Gide pour que toute création soit portée par un projet de nature éthique.

dimension éthique de l'œuvre et l'affirmation de cette pensée n'a d'inédit que la conviction et la clarté avec laquelle elle est exprimée. En effet, si seul de tous les romanciers du symbolisme, Gide met en relief la portée morale de l'écriture, il ne fait que révéler haut et fort une ambition cryptée qui traverse la production symboliste et que les auteurs feignent parfois d'ignorer. Peu après Gide, c'est Remy de Gourmont qui donne le coup de grâce au dogme du détachement, en reconnaissant dans les premières pages du *Livre de Monelle*, que Gourmont appelle préface, l'expression d'une volonté commune à toute une génération d'attribuer à l'écrivain la responsabilité morale de bien manifester³¹ :

[...] J'y vois notées en phrases décisives et prophétiques presque toutes les notions qui sont demeurées communes aux intellectuels d'une génération : le goût d'une morale surtout esthétique, d'une vie sentie dans le résumé d'un moment [...]³².

« Bien manifester » ne signifie donc pas seulement bien écrire pour Gide, comme d'ailleurs pour tous les artistes symbolistes, mais fait de l'écriture le lieu où sont transférées, puis exprimées, par le jeu de la composition et du style, les questions éthiques qui préoccupent le jeune homme et en priorité la question du statut du Moi. La résonance éthique et existentielle d'une œuvre d'art se mesure donc à la réussite de son projet esthétique. Cependant, la délégation de problèmes éthiques à l'art n'est envisageable que dans la mesure où, à la suite de Mallarmé, l'écriture est vidée de toute prétention métaphysique, de toute transcendance, et sa finalité se traduit désormais en termes d'immanence. Elle n'est « rien d'autre qu'un langage dans le langage » et ne se « lie plus au sentiment romantique de l'exil, ou aux rêves d'ailleurs, mais à la conscience définitive du néant »³³. Dans cette perspective, la poésie se fixe comme objectif, pour pallier le néant, la Beauté, qui n'a cependant de sens que si elle permet la révélation du mystère de l'homme. Dans une lettre à Aubanel, Mallarmé commente le rôle de la poésie dans la découverte de soi pour le poète et, surtout, l'interdépendance entre esthétique et éthique. C'est la métaphore de la conscience-araignée, construisant sa toile de mots, alors qu'elle est dans le même temps portée par elle, qui illustre la finalité d'une œuvre qui est à la fois la fin et le moyen, produit de la conscience, sa sécrétion, tout étant aussi le support par lequel elle peut véritablement se déployer :

J'ai voulu simplement te dire que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de

Or, dès cette période, la morale gidienne est déjà assimilée à l'art d'écrire et à une certaine idée de l'esthétique, voir *Journal 1887-1925*, fin novembre 1890, *op. cit.*, p. 122.

³¹L'idée de responsabilité qui, très tôt, porte les tentatives symbolistes, est l'un des éléments qui peut différencier à notre sens la production symboliste de la littérature décadente, puisque cette dernière revendique le refus de toute dimension morale dans l'œuvre littéraire.

³²Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 233.

³³Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 449.

métaphores, – centre de moi-même où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté³⁴.

L'œuvre d'art qui manifeste autant qu'elle la provoque cette découverte de soi est immanquablement une œuvre subjective, et l'esthétique qu'elle présuppose n'est donc pas dissociable de la morale et de la philosophie de l'écrivain. L'art de bien manifester est avant tout celui d'écrire au plus près de soi, de sa personnalité, et tisser son œuvre, comme pour l'araignée sa toile, est une activité vitale qui évolue au gré de la conscience dont elle est issue. Cette conception de l'écriture explique les mutations importantes et parfois contradictoires de l'esthétique gidienne, qui illustrent la maturation intérieure du jeune homme. L'équivalence entre esthétique et éthique, si capitale pour les symbolistes, demeurera une clef de lecture majeure pour l'œuvre gidienne et, si l'on se réfère à la correspondance du jeune homme, cette pensée s'impose comme une vérité inscrite en lui et que l'on ne peut empêcher. « Et l'on ne m'empêchera de croire [...] »³⁵, écrit-il à Paul Valéry en parlant de la nécessité pour l'œuvre d'être à la fois la manifestation de la philosophie, de la morale et de l'esthétique d'un auteur. Intuitive, cette découverte ne l'est pourtant pas entièrement, et si la référence que représentera, pour Gide, Mallarmé, n'est envisageable qu'après la publication des *Cahiers d'André Walter*, il reste que le jeune homme a déjà été éveillé à une conception de l'art comme instrument d'investigation du Moi et du monde par une autre voix : celle de Schopenhauer.

Dans le *Journal* de 1889, Gide parle d'une expérience singulière, ressentie plutôt que consciemment vécue, et qui lui a permis de se rendre compte de la puissance de l'art et de son pouvoir sur l'esprit humain, épisode capital, selon nous, qui contribue à entériner dans son esprit la pensée que l'écriture est toujours l'une des formes privilégiée de révélation de soi.

Schopenhauer et l'expérience de la contemplation

L'attitude, commune à la génération fin-de-siècle, de revendiquer le renoncement à toute participation sociale, doit beaucoup à l'influence de Schopenhauer. Il semble donc important de rappeler, en préambule à notre réflexion sur la morale esthétique de Gide, l'influence du philosophe sur l'auteur du *Traité du Narcisse*.

³⁴Stéphane Mallarmé, *Lettre à Aubanel*, citée dans Bertrand Marchal, *ibid.*, pp. 449-450.

³⁵Il s'agit de la phrase déjà citée : [...] l'on ne m'empêchera pas de croire qu'il *faut* que tout auteur ait une philosophie, une morale, une esthétique *particulières*. On ne crée rien sans cela. L'œuvre n'est qu'une manifestation de cela », André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 3 nov. 1891, *op. cit.*, p. 134.

À l'époque où les premiers projets d'écriture prennent forme dans son esprit, Gide cherche ses maîtres dans les livres. Il multiplie les lectures et, à côté d'influences diverses³⁶, c'est principalement la traduction de Schopenhauer qui s'impose à lui et confirme son intuition de la puissance de l'art, lieu de révélation à soi et, de ce fait, lieu de la formation d'une éthique personnelle. L'importance de Schopenhauer dans le développement de la pensée artistique de Gide est soulignée dans une lettre que ce dernier envoie à son confident, Paul Valéry. Moins d'un an après *Les Cahiers*, au moment où il rédige son *Traité*, Gide écrit :

Je lis Schopenhauer encore ; c'est lui, je pense, qui, dans mon esprit, aura tracé le plus vaste et le plus fructueux sillon³⁷.

Le sillon fructueux fait germer l'idée d'une concordance nécessaire entre l'esthétique et la personnalité de l'artiste, et cela à travers la révélation de l'expérience de la contemplation, telle que Schopenhauer la décrit dans son *Monde comme volonté et comme représentation* et, surtout, telle que Gide la vit au cours de son voyage en Bretagne. De quoi s'agit-il exactement ? La contemplation est avant tout décrite chez Schopenhauer comme une attitude poétique qui passe par la fusion immédiate avec le paysage, accessible à condition de résigner toute participation de la conscience à ce mouvement vers la nature et les êtres. Ce sont, pour Schopenhauer, les « regards qu'il [le poète] jette sur la nature environnante [qui lui] donnent la conscience de lui-même comme sujet d'une connaissance pure et indépendante de la volonté »³⁸. La contemplation est donc une pure projection et le sujet devient un pur sujet connaissant, récusant tout retour sur soi, « passion ou raisonnement »³⁹. Elle est par conséquent une participation éperdue mais consciente de l'esprit, libéré de ses ancrages conventionnels et de ses mouvements instinctifs au spectacle de la nature. Le Moi fait corps avec le paysage et le paysage s'incorpore au Moi. L'un des principaux tremplins à cette expérience de ce que Christian Angelet nomme justement l'« extase identificatrice » est, pour Schopenhauer, la contemplation artistique, qui permet à l'esprit de renoncer à son ambition de

³⁶Christian Angelet fait le bilan des sources présumées et étudiées pour *Le Traité du Narcisse*. Pour lui, si Poe et Mallarmé jouent incontestablement un rôle dans la formation esthétique de Gide, c'est Schopenhauer qui influence le plus profondément le jeune auteur : « S'il faut trouver un maître au *Narcisse*, c'est d'abord Schopenhauer [...]. Déjà les *Cahiers* se réclamaient du *Monde comme Volonté et comme Représentation* », *Symbolisme et invention formelle*, *op. cit.*, p. 13.

³⁷André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, août 1891, *op. cit.*, p. 118.

³⁸Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 321.

³⁹Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle*, *op. cit.*, p. 24. Il faut relever ce que mentionne Alain Goulet dans son étude des « Premiers vers d'André Gide (1888-1891) », *op. cit.*, p. 130, à propos de l'expérience de la contemplation, que l'auteur nomme aussi « moment poétique » : « Gide retrouvait dans ce mouvement les sources du romantisme, le Rousseau des *Rêveries*, ou même le monde de Novalis, pour qui le sensible n'est qu'illusion ».

maîtrise pour atteindre une sorte d'ataraxie poétique, garantissant une vraie présence au monde.

Si Gide trouve l'expression philosophique de cette expérience chez Schopenhauer, il en fait personnellement l'expérience au cours de son voyage en Bretagne et relate ses sensations dans des notes qui rappellent les mots de Schopenhauer :

Par trois fois, cessant de lire pour regarder, j'ai ressenti une émotion encore inconnue : il me semblait que le paysage devenait moi, que je me l'assimilais complètement ; d'un coup d'œil, sans comprendre d'où venait cette soudaine sensibilité du regard, j'ai perçu tous les détails, toutes les harmonies, si vivement que maintenant encore je les ressens, intenses. Je ne voyais plus la nature ; par une transposition incroyable, je voyais le tableau déjà fait. J'avais pourtant gardé tout mon calme ; dans l'intensité de l'émotion, je me sentais même une force, comme subitement révélée, une force latente de production⁴⁰.

Cette expérience de la fusion provoquée par la vision artiste fonde l'attitude poétique qui prévaut depuis le romantisme et qui est poussée à l'extrême par le symbolisme idéaliste, puisque le créateur devient le support et le centre d'un monde qui s'informe à partir de lui et se retrouve en lui, se confond en lui dès l'instant où il s'y est dilaté et habite chaque objet, chaque être, chaque arbre :

Perdre le sentiment de son rapport avec les choses, de sorte que la représentation se dégage toute pure et qu'aucune connaissance extérieure ne distraie de la connaissance intuitive [CPAW, 109],

écrit André Walter dans son « Cahier noir ».

Ainsi, dans la perspective idéaliste de la fin du siècle, parler, écrire, décrire le spectacle de la nature revient à parler de soi, et l'écriture est nécessairement une métaphore de la structure mentale de l'artiste. Dans ces conditions, la figure de Narcisse s'impose à la génération fin-de-siècle comme symbole de l'artiste aussi bien que de la création artistique. Si tout s'informe à partir de la contemplation, il y a poésie au moment de la réunification de deux entités – Narcisse (le Moi) et le monde – séparées⁴¹ avant l'expérience de la contemplation, et l'acte poétique pourrait, en soi, se passer de mots ; c'est avant tout un état. Éprouver ou exprimer le paysage, c'est donc en même temps éprouver et exprimer les conditions de sa perception, c'est parler de ce support de la perception qui est l'homme, et plus spécifiquement le Moi artiste, ce qui fait bien de l'œuvre le lieu de révélation d'une morale individuelle.

⁴⁰ André Gide, *Journal 1887-1925*, été 1889, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ C'est le sens de la faute d'Adam, qui a commis le péché d'orgueil et d'ennui et qui brise par là l'harmonie du paradis. Cette faute originelle astreint dès lors l'homme, et le poète en particulier, à reconquérir le paradis, ou l'unité, en la retrouvant dans l'expérience de la contemplation.

Le Traité du Narcisse, comme les « Notes d'un voyage en Bretagne », reprend en la développant cette expérience inédite de la fusion du Moi et du monde, faisant de la contemplation le support d'une théorie générale de la création artistique :

Le poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline [TN, 10].

La formule de Gide peut être rapprochée de ce qu'écrit Schopenhauer, pour qui :

Le but de l'art est [...] de communiquer l'Idée une fois conçue ; après être ainsi passée par l'esprit de l'artiste, où elle apparaît purifiée et isolée de tout élément étranger, elle est intelligible [...] ⁴².

Cependant, si le recours à Schopenhauer légitime, d'un point de vue philosophique, le lien entre esthétique et éthique, *Le Traité* sera pour Gide l'occasion d'illustrer ce lien, en poussant le narcissisme jusqu'au bout et en découvrant le néant, et de détailler, d'autre part, l'esthétique particulière de l'œuvre, représentative de la pensée éthique de l'auteur. Ce travail de mise à nu des principes de l'esthétique gidienne s'effectue en deux temps. D'une part, un cadre général de l'écriture est posé par la célèbre note du *Traité*, tandis que le texte lui-même développe, en les illustrant, les préceptes théoriques de la note.

Autour de la note du *Traité* : cadre général de l'esthétique symboliste selon Gide

Le détour par Schopenhauer a mis en relief la dimension existentielle d'une écriture qui, tout en parlant du monde, ne cesse de parler du créateur. Or, pour Gide, le principe fondamental de l'esthétique, sa caution morale en somme, est celui de l'oubli de soi au profit de l'Idée à exprimer, ce qui ne manque pas de le rapprocher de Mallarmé ⁴³ :

Morale.

Premier point : Nécessité d'une morale.

2° : Une morale consiste à hiérarchiser les choses et à se servir des moindres pour obtenir les principales. C'est une stratégie idéale.

3° : Ne jamais perdre de vue le but. Ne jamais préférer le moyen.

4° : Se considérer soi-même comme un moyen ; donc ne jamais se préférer au but choisi, à l'œuvre.

[...]. Le héros ne doit même pas songer à son salut. Il s'est *volontairement et fatalement* dévoué, jusqu'à la condamnation, pour les autres ; pour manifester ⁴⁴.

⁴²Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 304.

⁴³Mallarmé en fait l'un des principes de son esthétique : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? [...] Qui l'accomplit, intégralement, se retranche », « Villiers de l'Isle-Adam », in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 481.

⁴⁴André Gide, *journal 1887-1925*, fin novembre 1890, op. cit., pp. 122-123.

D'une façon *a priori* paradoxale, c'est le *Traité du Narcisse* qui se charge de révéler ce point fort de la pensée esthétique-éthique de l'écrivain au commencement de sa carrière. On y lit, dans la note :

Se préférer – voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale [TN, 8-9].

Pourtant, le paradoxe que constitue la représentation du poète sacrifiant à sa disparition élocutoire sous les traits du Narcisse n'est qu'apparent puisque, comme l'a révélé l'expérience de la contemplation, le Moi se découvre en se dilatant dans le monde. Cet objectif de découverte à travers la fusion par « effusion »⁴⁵, qui va demeurer cher à Gide tout au long de son parcours littéraire⁴⁶, est illustré par les déviations significatives que l'auteur apporte au mythe originel du Narcisse. En effet, le Narcisse gidien apparaît comme un être qui renonce au culte de sa personne et ne se penche pas sur lui, mais sur le fleuve-temps, auquel son regard donne vie. La vision du Narcisse gidien n'est donc plus intemporelle, puisqu'elle se modifie au gré du courant et Narcisse, dans sa posture inclinée, n'est plus ce demi-dieu pâmé sur son reflet, mais un homme, qui devient Adam, le premier homme, puis le poète, penché sur la condition des autres hommes, et qui trouve la forme de son âme en se mêlant à eux. Son destin est d'autant plus lourd à porter qu'il prend en charge celui de l'humanité, et tout le travail des récits symbolistes consiste à trouver un moyen d'assumer cette mission de dire l'universel en se racontant, sans fléchir sous ce poids. Lent et difficile apprentissage qui mènera au détachement de la sotie. L'*Envoi* qui clôt *Le Voyage d'Urien*, expose cette difficulté à laquelle le récit répond, dans ce cas, par l'affabulation :

*Un jour pourtant, vous le savez,
J'ai voulu regarder la vie ;
Nous nous penchâmes vers les choses.
Mais je les ai comprises alors
si sérieuses, si terribles,
si responsables de toutes parts,
que je n'ai pas osé les dire ;
je m'en suis détourné – ah ! Madame – pardon ;
j'ai préféré dire un mensonge [VU, 66-67].*

Une deuxième variation qui introduit un autre point fort de l'esthétique de Gide concerne la quête du Narcisse. Narcisse n'est plus une simple forme qui cherche à saisir son reflet, mais une « grande âme » [TN, 3] qui n'a pas encore trouvé sa forme. Cette indication fonctionne

⁴⁵Nous reprenons ici une formule de Jacques Rivière à propos de l'œuvre symboliste, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, p. 239.

⁴⁶Ce besoin de se fondre dans l'autre pour se trouver explique la multitude d'*alter ego* que l'œuvre de Gide met en scène. Alain Goulet souligne d'ailleurs ce trait de la poétique gidienne en affirmant que Gide, « cherchant à se

bien entendu comme l'indice d'une interprétation nouvelle du mythe, et donc de la création littéraire. Narcisse, figure par excellence du poète, puisqu'il est celui qui se penche sur la Beauté, qui est en quête de Beauté, ne cherche plus uniquement la révélation de sa beauté à travers la perfection de ses traits – quête qu'il sait vaine puisque, dès l'instant où Narcisse cherche à saisir son image offerte, « il comprend que c'est lui, qu'il est seul et qu'il s'éprend de son visage » [TN, 10] –, mais cherche à revêtir son âme d'une forme qui lui corresponde. Cette variation capitale par rapport au mythe originel met en scène l'intellectualisation de la création artistique qui est conçue comme un processus où la recherche du Beau s'accompagne d'un objectif plus spirituel, la recherche de l'Idée.

Médiateur, révélateur, passeur, garant d'une intériorité spirituelle qui doit trouver sa forme pour être révélée, Narcisse représente à la fois l'archétype du créateur capable de pénétrer au cœur des choses, de s'y fondre pour en révéler l'expression exacte et la métaphore de l'œuvre, forme parfaite, à la fois identique et double comme le symbole qui suggère, au-delà de sa forme, l'Idée. Non seulement Narcisse abdique tout orgueil et devient l'instrument de sa création, accueillant naturellement le sacrifice de sa personnalité au profit de l'œuvre à faire, mais il en devient véritablement le symbole. L'œuvre symboliste, telle que la présente la note du *Traité* est bien, comme Narcisse, une force qui se dédouble et qui, en se dédoublant, en dédoublant les décors et les personnages, ne cesse de parler d'elle-même, de revenir à elle-même, d'exprimer sa quintessence.

L'oubli de soi et le souci d'accéder à l'Idée ne sont pas des principes suffisants à guider l'artiste dans sa quête esthétique et il faut encore les compléter en formulant des principes d'écriture assez précis pour permettre de transformer l'expérience contemplative en mots.

Encore une fois, c'est la note du *Traité* qui éclaire les fondements de la poétique gidienne au temps du symbolisme. Dans le prolongement du sacrifice de l'auteur est exprimé le sacrifice de tout effet de style gratuit. Le mot, dans la conception esthétique de Gide, se soumet à la phrase et la phrase à l'Idée. L'auteur doit renoncer à la « somptuosité verbale » si prisée des décadents si celle-ci ne contribue pas immédiatement à manifester l'Idée, finalité de l'œuvre d'art. Gide rappelle en effet que « Ni le mot, ni la phrase, [ne doivent se préférer] à l'Idée qu'ils veulent montrer », et achève son raisonnement en affirmant : « je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique » [TN, 8]. Cette conception de l'œuvre impose au récit une composition rigoureuse, dont on retrouve le souci permanent dans les fictions, la

connaître lui-même » choisit de se « perd[re] de vue par et dans son œuvre », *André Gide, Ecrire pour vivre*, Paris, Corti, 2002, p. 18.

correspondance⁴⁷ ou les réflexions théoriques de Gide. Plus que ce qui est dit, ce qui importe est la manière de le dire et, principalement, d'organiser son propos, comme le soulignent les notes critiques disséminées dans le *Journal* :

En étudiant la question de la raison d'être de l'œuvre d'art, on arrive à trouver que cette raison suffisante, ce symbole de l'œuvre, c'est sa composition.
Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique⁴⁸.

Symbolique, la composition l'est immanquablement en vertu de la communion qui s'opère entre l'objet à décrire et l'esprit de l'artiste à travers l'expérience de la contemplation. La composition devient en quelque sorte le double imagé de l'organisation de la pensée de l'artiste et offre une coupe en transparence de l'esprit en train de créer. Cette perspective, qui fait de la composition la raison d'être de l'œuvre d'art, dénie toute autonomie à la phrase ou au mot, qui deviennent une pure « [...] excroissance de l'idée » [TN, 8]. Quant à l'écriture, elle se développe en un système clos dont l'auteur représente l'élément fondamental, le support premier, mais qui s'efface ensuite devant le texte une fois que celui-ci est lancé et qu'il s'épanouit dans un nécessaire mouvement. Cette affirmation éclaire le jugement de Gide sur son *Traité*, texte qu'il jugeait certes « pourléché », mais dont il affirmait également : « Je n'y saurais rien changer que tout »⁴⁹, insistant par là sur le caractère nécessaire et systématique, pourrait-on dire, de l'œuvre absolue à laquelle le symbolisme aspire.

La direction de l'esthétique de Gide au temps du symbolisme est donc tracée. L'œuvre d'art se construit autour d'un double mouvement de retrait. D'une part, la disparition élocutoire du poète et, d'autre part, l'effacement du mot devant la phrase, de la phrase devant l'Idée, qui s'impose finalement comme unité essentielle du texte symboliste. Ce dernier s'érige ainsi en système fermé, strictement hiérarchisé, et dont le fonctionnement, excluant toute intervention auctoriale, vise à la manifestation de l'Idée. Cette poétique du texte-théorème rejoint la définition générale que Gide donne du roman symboliste au moment où il débute en littérature. Pour lui, rappelons-le, le roman doit désormais :

prouver [...] qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin, [...] qu'il peut peindre autre chose que la réalité [...], [qu]'il peut être déduit, avant l'expérience des choses [...], c'est-à-dire *composé*, c'est-à-dire œuvre d'art⁵⁰.

⁴⁷Voir sa lettre à Paul Valéry de décembre 1891 : « Je rêve depuis trois mois à un drame symétrique, où les fantoches évolueraient réciproquement, où tout se tiendrait dans une nécessaire dépendance », André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, op. cit., p. 141.

⁴⁸André Gide, *Journal 1887-1925*, op. cit., p. 258. Ces propos sont insérés dans le journal de l'année 1896.

⁴⁹André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 3 nov. 1891, op. cit., p. 134.

⁵⁰André Gide, *Journal 1887-1925*, 19 octobre 1894, op. cit., pp.187-188. On peut s'interroger sur la date relativement tardive de cette affirmation, puisque Gide est en train de rédiger *Paludes* à ce moment-là et que le projet des *Nourritures terrestres* est déjà avancé. Il semble donc que sa pensée a déjà dépassé le projet waltérien

Pour parvenir à l'œuvre d'art pur, le roman doit donc démontrer sa supériorité en faisant la preuve de son autonomie et en s'affirmant comme système autoréférentiel. Les premières œuvres de Gide sont portées par la conviction de cette autosuffisance du roman, sans parvenir toutefois à l'imposer, et on retrouve l'expression de cette foi dans le caractère absolu de l'art au détour de la théorie mise en abyme des *Cahiers d'André Walter*, qui postule un roman méprisant une « vérité de réalisme, contingente fatalement » [CPAW, 92], refusant la vie phénoménale, le pittoresque et le décor pour se développer « n'importe quand et n'importe où ; hors du temps et de l'espace » [CPAW, 92]. C'est ce que rappelle la théorie du *Traité* à travers l'image du cristal, que le récit d'André Walter convoquait déjà⁵¹, mais ici symbole d'une œuvre pérenne capable de s'éclairer elle-même par le jeu de son miroitement interne.

Cependant, il semble juste de parler, au sujet de la théorie exprimée dans *Les Cahiers*, d'une intuition plutôt que d'une pensée concertée, puisque Gide n'a pas encore découvert les écrits et l'enseignement de celui qui va donner sens et densité à sa prescience de l'œuvre absolue : Stéphane Mallarmé.

Ch. IV.3 : La découverte de Mallarmé

Un éclairage nouveau

La publication de son premier roman n'a pas réussi à opérer, chez Gide, le travail espéré de mise à jour d'une doctrine esthétique qui pouvait tenir lieu de foi littéraire. *Les Cahiers* terminés, Gide se retrouve aussi hésitant qu'auparavant sur la voie à suivre : « *Ars non stagnat* : ah ! certes ! Il évolue en moi terriblement »⁵², confie-t-il à son ami Valéry, et cette déclaration fait écho à celles qui, depuis quelques années, se succèdent dans le *Journal*. En juillet 1888, Gide affirmait déjà, dans une déclaration qui donne à sa pensée un tour quelque peu pathétique : « Laissez-moi ; vous ne savez pas ce que souffre un cœur qui ne sait pas sa voie »⁵³, avoué que l'on peut rapprocher de sa situation de débutant dans les lettres, tandis qu'un mois plus tard, il récidivait dans la confession de son indécision :

d'un roman-somme et que l'affirmation de 1894 est anachronique. Une telle perspective ne tient pourtant pas compte de la difficulté pour Gide d'élaguer les rameaux morts de sa pensée, difficulté qu'il relevait dans ses lettres de jeunesse et qui l'ont souvent amené à charrier des idées parfois révolues. Sur ce point, voir *supra*, note 19, p. 365.365

⁵¹« Et Dieu les [il s'agit des âmes] connaît à ceci : comme un cristal très pur, l'âme la plus exquise a des sons tout lucides », *Les Cahiers et Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, p. 129.

⁵²André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 26 janvier 1891, *op. cit.*, p. 46.

⁵³André Gide, *Journal 1887-1925*, 12 juillet 1888, *op. cit.*, p. 23.

[...] Je voudrais mesurer le chemin parcouru ; il est si long qu'il m'effraie ; j'ai changé de route et ne sais plus la bonne »⁵⁴.

Cependant, au moment où les *Cahiers* paraissent, d'abord en revue, puis en volume à la Librairie de *L'Art indépendant*, Gide fait la découverte de ce qui lui a manqué jusqu'ici et qu'il nomme sa « foi littéraire ». Cette découverte est concomitante de celle de l'œuvre de Mallarmé, dont l'écriture éclaire ses aspirations encore vagues. La lecture du maître agit sur son esprit comme un bain révélateur qui épure la notion de symbolisme, encore nébuleuse à ses yeux :

[...] Je me savais symboliste, infiniment, mais comme l'entend Hegel pour l'esthétique indoue – mais comme aussi Schopenhauer et Maeterlinck en *Les Aveugles*, et je croyais ces esthéticiens d'aujourd'hui plongés dans des nimbes vagues, inconscients presque, obscurs par joie de mots aimés pour les mots mêmes etc. Depuis, tout est changé. Mallarmé surtout est en cause. Il me semble en l'aimant que je n'avais encore jamais aimé ni admiré : c'est de moi en lui une fusion éperdue. Il a fait tous les vers que j'aurais rêvé de faire⁵⁵.

On le constate, la « joie des mots aimés pour les mots mêmes » se situe aux antipodes de la composition d'un texte-théorème dévoué à la manifestation de l'Idée, et Gide prend la mesure de cet écart qui le sépare de ses maîtres supposés dès l'instant où il découvre la pensée et l'œuvre de Mallarmé.

En même temps que se déchire le voile du symbolisme, Gide entrevoit le rôle qui pourrait être le sien dans le développement de l'esthétique nouvelle. La formule est connue, mais elle mérite d'être rappelée dans son contexte d'origine :

Puis un article assez vulgaire, de *La Plume* consacré à Jean Moréas, mais pour moi capital car il enferme l'histoire de l'école nouvelle. J'y apprend que Maeterlinck est symboliste (de leur école je veux dire) – et toutes leurs théories, toutes leurs professions de foi me semblent une apologie directe de mon livre quand ce ne sont pas ses phrases propres décalquées. Donc, je suis symboliste et sachez-le. Ils disent Moréas chef de l'école. Oh ! non – mais Mallarmé certes [...]. Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman⁵⁶

Le symbolisme auquel Gide souscrit en 1891, en s'auto-proclamant maître de son roman, est donc une conséquence directe de la découverte littéraire de Mallarmé, et c'est à travers les préceptes du maître que s'établit, *a posteriori*, l'apologie de l'œuvre-somme que devaient être à ses yeux *Les Cahiers d'André Walter*⁵⁷. Gide va plus loin et considère ses *Cahiers* comme un véritable décalque des préceptes théoriques de « L'école » symboliste qui s'organise

⁵⁴ André Gide, *Journal 1887-1925*, 8 août 1888, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵ André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du 26 janvier 1891, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶ *ibidem*.

autour de Mallarmé. Les déclarations d'admiration vont se succéder au cours des mois qui suivent, inscrivant ce nom comme une révélation majeure pour Gide au moment de son entrée en littérature. Si Schopenhauer assure une assise philosophique à son esthétique, le maître de la rue de Rome a l'avantage de proposer une véritable réflexion poétique autour de l'ouvrage à réaliser, et il augmente sa théorie de préceptes pratiques qu'il diffuse au cours de ses causeries du mardi, ou dans ses ouvrages critiques, et qu'il consignera ensuite dans ses notes sur le « Livre ». Il répond en cela à un besoin évident de la pensée de Gide, telle qu'elle se développe dans les premières tentatives littéraires⁵⁸, car si les formules postulant un programme de fusion entre esthétique et éthique abondent dans *Les Cahiers*, si elles forment l'armature idéologique du *Traité*, l'écrivain reste discret quant aux procédés poétiques qui permettraient d'atteindre ce roman de « vérité théorique absolue » [CPAW, 92]. En dehors des propositions générales que nous avons examinées, et dont la note du *Traité* représente la synthèse, aucun texte n'éclaire le programme d'écriture que s'était fixé l'auteur pour réaliser son idéal romanesque. Aussi s'agit-il pour nous de retrouver quels sont les principes poétiques qui traduiraient l'expérience de la contemplation et donneraient naissance à un texte autonome, autosuffisant, épuré de la présence de l'artiste mais où chaque phrase l'exprimerait et le justifierait, un texte capable enfin de s'abstraire du temps et de la pensée contingente, comme Gide l'appelait de ses vœux en érigeant en principe l'ambition de créer des œuvres résistantes :

Il faut que les choses aient résisté à nous lorsque nous les voulions « faire » pour ensuite pouvoir résister au temps quand il les voudra défaire ; il faut qu'elles soient éprouvées⁵⁹.

La pensée de Mallarmé s'impose donc, à notre sens, comme l'une des clefs de lecture les plus fécondes pour comprendre comment les premières œuvres de Gide réalisent leur vocation éthique à travers l'esthétique, puisque le discours mallarméen accorde une place importante à l'idée d'un texte-système qui trouverait en lui les ressources indispensables à la démonstration de son autonomie. L'œuvre symboliste, selon Mallarmé, doit en effet effectuer la démonstration de sa nécessité, se prouver elle-même en s'affranchissant de tout référent extérieur, comme le préconise Gide dans son *Traité du Narcisse* :

⁵⁷*Ibidem*. Voir, entre autres, Germaine Brée, *André Gide ou l'insaisissable Protée*, ouvrage qui montre que les premières œuvres de Gide sont dans « [leur] théorie comme dans [leur] forme une mise en œuvre de l'idéalisme littéraire préconisé par Mallarmé », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸Cette absence d'une vue d'ensemble de sa poétique, qui viendrait contrebalancer la pensée théorique de Gide à ses débuts, sera comblée plus tard par un ouvrage comme *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, qui propose une analyse poétique et stylistique précise du roman idéal.

⁵⁹André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de juin 1891, *op. cit.*, p. 105.

Tout s'efforce vers sa forme perdue ; [...] – car, être ne suffit plus : il faut que l'on se prouve [TN, 7].

Se prouver : tel est le grand projet du « Livre » mallarméen, modèle d'un roman symboliste idéal, qui sera vite abandonné mais restera l'élément déclencheur d'une écriture qui le discute. La fascination pour l'œuvre autosuffisante et capable, en cela, de justifier l'artiste, perdurera jusque bien avant dans le processus d'écriture symboliste, au moment où celle-ci a déjà pris son tour franchement ironique et s'amuse à lacérer consciemment et ouvertement le vieux projet du roman absolu. Dans les pages du journal que Gide tient après son arrivée à La Brévine, en novembre 1894, il écrit coup sur coup deux notules importantes qui nous permettent de mesurer à quel point la problématique de l'autoréférentialité de l'œuvre est encore vivace. Gide confirme d'une part son choix de répudier un art qui aurait besoin pour se justifier d'en référer à des réalités concrètes et tangibles :

[...] rien d'irritant comme le témoignage que M. de Goncourt donne de tout ce qu'il avance. Il a vu ! Il a entendu ! Comme si la preuve par le réel était nécessaire⁶⁰.

et comme réponse à cette accusation, il réitère, d'autre part, son ambition de faire du roman le lieu d'expression d'une réalité supérieure, en formulant à son sujet le souhait qu'il :

soit plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité, comme le triangle mathématique est plus réel et plus vrai que les triangles imparfaits des arpenteurs⁶¹.

La vérité de l'art n'est pas extérieure à lui et cette pensée, représentative d'un symbolisme intellectuel et essentiellement poétique, pensée qui perdure chez Gide et le dispute à une envie de plonger dans la vie concrète et d'en référer à travers ses œuvres, trouve son origine dans les réflexions du Maître.

Mallarmé et la notion de preuve

Sur la base des notes sur le « Livre » retrouvées après la mort de Mallarmé, Jacques Scherer procède à un commentaire de la notion de « preuve », que l'œuvre symboliste cherche à établir pour assurer son existence sans sortir d'elle-même⁶². Avant d'en discuter l'application au texte symboliste, le critique rappelle qu'il ne peut y avoir de « preuve » en dehors d'un processus de confrontation ou de comparaison. Cependant, l'œuvre symboliste étant antimimétique par nature, elle ne pourra en aucun cas établir sa preuve à la manière du texte réaliste, c'est-à-dire par la confrontation de la chose représentée à son modèle extérieur.

⁶⁰ André Gide, *Journal 1887-1925*, 19 octobre 1894, *op. cit.*, p. 188.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁶² Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978.

Le critère de ressemblance est ici remplacé par celui d'une qualité propre à l'œuvre, qualité censée matérialiser l'Idée qui la soutient ou, en d'autres termes, sa réalité intrinsèque. C'est ce processus qu'illustre la comparaison de Scherer avec la peinture :

Une peinture réaliste vaudra par sa « ressemblance ». Mais dans la peinture d'aujourd'hui, il s'agit de plus en plus de capter, par le fait de peindre, une réalité totale qui, au-delà de la ressemblance et même de l'intelligible, n'a de preuve qu'elle-même et ne peut s'affirmer que par sa propre existence. [...] Il est évident, par exemple, que ce que Mallarmé admirait dans la peinture de Manet n'en était pas le sujet, mais la qualité intrinsèque⁶³.

Ne pouvant se dérober au principe de la comparaison/confrontation, nécessaire pour confirmer la réalité interne de toute œuvre, le « Livre » « devra trouver en lui-même deux aspects qui se rejoignent »⁶⁴ pour établir sa preuve. « S'ils se rejoignent, commente Scherer, c'est qu'il y a quelque chose de réel dans ce jeu »⁶⁵.

A nouveau, le commentaire du critique débrouille et prolonge la pensée mallarméenne par une comparaison qui ne va pas sans rappeler les accointances des paroles du Maître avec celles d'André Walter rêvant son roman idéal. Le modèle absolu de cette preuve par soi demeure, en effet, l'opération mathématique (géométrique ou arithmétique), ce qui renvoie au roman-théorème des *Cahiers* – « l'ordonnance de Spinoza pour l'Éthique [...] ; les lignes géométriques. Un roman c'est un théorème » [*CPAW*, 92]–⁶⁶, capable d'établir la démonstration de sa nécessité. Scherer commente quant à lui les feuillets mallarméens en proposant un parallèle avec les démonstrations trigonométriques :

En géométrie, on démontre les cas d'égalité des triangles en prouvant que deux triangles répondant à certaines conditions peuvent se superposer : tous leurs éléments sont donc égaux, et leur confrontation montre que ces deux figures, différentes en apparence, n'en font qu'une en réalité. On procède de même en arithmétique pour la « preuve » des opérations élémentaires : l'intervention des termes d'une addition ou des facteurs d'une multiplication permet de vérifier l'exactitude de la somme ou du produit⁶⁷.

Comment, dès lors, le roman peut-il, à la manière d'un théorème, organiser la démonstration de son autonomie ? Il le fera tout d'abord en assurant son existence comme ayant « lieu tout seul » et comme « fait, étant »⁶⁸, tout comme la démonstration mathématique se fonde sur un axiome. L'œuvre symboliste est donc un « fait, étant », une vérité axiomatique dont Mallarmé essaie de montrer l'autonomie et la valeur ontologique.

⁶³Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 91.

⁶⁴*Ibidem*.

⁶⁵*Ibidem*.

⁶⁶Rappelons que le modèle mathématique a tendance à s'imposer comme figure essentielle de la composition symboliste du roman et qu'on le retrouve chez Gourmont (*Sixtine*), chez Valéry (*Monsieur Teste*) ainsi que chez Schwob (préface à *Cœur double*).

⁶⁷Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 92.

⁶⁸Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 217.

Autonomie existentielle de l'œuvre symboliste

Mallarmé illustre l'autonomie de l'œuvre poétique du symbolisme par l'exemple du ballet, conçu par lui comme une allégorie de la création et non une simple transposition du réel. Le phénomène qui a lieu dans la danse, hors de tout décor et mise en scène matériels, est un sacre par le mouvement d'un rapport entre l'objet (l'accessoire de théâtre, terrestre et figuratif) et l'espace (la scène où se joue ce sacre). La danse devient l'animation éphémère de la scène par la présence de l'artiste, qui établit par ses mouvements un rapport exact et nécessaire entre les objets et l'espace :

[...] si la danse combine ces objets figuratifs en une structure esthétique valable, elle les situe, à plusieurs reprises, dans un espace où ils trouvent leur place nécessaire ; la superposition de l'objet et des différents lieux justes où il s'inscrit exactement est une preuve ; objectif, donc, cet espace, et réel cet objet, dans son rapport avec cet espace⁶⁹.

La poésie met en jeu la même opération, puisque l'acte poétique par excellence, selon Mallarmé, consiste à établir un rapport nécessaire entre le mot et son espace qui est le texte. De ce rapport motivé se dégage une autonomie existentielle de l'œuvre, qui révoque le réel objectif comme point de départ – et d'arrivée – de l'écriture, et élit le texte qui, comme pour la scène, se révèle un espace « où tout rapport avec une quelconque extériorité a disparu, s'est effacé, au profit uniquement des “corrélations ou Musique” »⁷⁰. L'union intime du mot et de la phrase, de la phrase et du texte, du texte et de l'Idée prouve l'existence de l'œuvre et sa nécessité. On retrouve ici, poussé à son plus haut degré, le culte de la composition que proposait Gide et qui rejoignait l'esthétique de la symétrie revendiquée par Schwob ou encore l'ambition d'une œuvre mathématique telle que Paul Valéry la soutenait. Dans *La Vogue* de 1886, Paul Adam ira jusqu'à écrire :

C'est [le symbolisme] une adhésion de la littérature aux théories scientifiques construites par inductions et contrôlées par l'expérimentation de M. Charles Henry, énoncées dans une introduction aux principes d'esthétique mathématique et expérimentale⁷¹.

Cependant, cette pensée se charge consciemment chez Mallarmé, et chez certains de ses disciples dont Valéry et Gide, d'une dimension éthique, puisque la composition de l'œuvre se double chez eux d'une recherche de justification globale de la démarche artistique et, au-delà, d'une légitimation ontologique de l'artiste⁷², orientation que rejetteront officiellement

⁶⁹Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., pp. 92-93.

⁷⁰Stefano Agosti, *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, éd. Comp'Act, 1999, p. 21.

⁷¹Paul Adam, « Le Symbolisme », op. cit., pp. 400-401.

⁷²Ce n'est que tardivement que Remy de Gourmont reconnaîtra, à propos de Marcel Schwob et des écrivains du symbolisme, le goût d'une morale esthétique comme l'une des caractéristiques majeures du mouvement. Voir son « masque » de Marcel Schwob, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 233.

Gourmont ou Schwob. La preuve du texte symboliste par le rapport nécessaire qui s'établit entre ses parties dépasse la sphère de l'art et déborde sur la vie. C'est l'artiste qui, par la création poétique, donne une légitimation non seulement esthétique de son œuvre, mais fait la preuve de la nécessité de sa présence dans l'acte créateur.

Preuve ontologique de l'artiste par le texte

Relayant les pensées de Mallarmé, Jacques Scherer montre que la preuve ultime, au-delà de celle de l'œuvre artistique, est la révélation, par elle, de la nécessité de l'existence de son créateur. Car pour le Maître, « ce jeu insensé d'écrire » n'a de sens que « pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi [c'est Mallarmé qui parle] d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) »⁷³. Jacques Scherer donne à nouveau un commentaire éclairant de l'ambition mallarméenne de légitimer la présence de l'homme par l'art :

La présence de l'homme ne sera justifiée [...] que si, par les voies détournées de la création littéraire, on retrouve la figure de l'humain ; l'homme se prouve par ses œuvres. Pour la religion, la justification de l'homme est en Dieu, pour Descartes elle est dans la conscience qu'il a de lui-même et dans la pensée, pour Mallarmé, elle est dans la littérature. J'écris, donc je suis⁷⁴.

On retrouve exprimée à travers les pensées de Mallarmé l'ambition de solidarité entre l'art et la vie qui préoccupe Gide dès son entrée en littérature, l'art pouvant orienter et légitimer une existence. C'est ce qu'il affirme dans son *Journal* de 1892, où il écrit, à propos de l'artiste, que celui-ci doit :

[...] non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit : que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite : et, plus simplement : qu'il soit tel qu'il se veut⁷⁵.

Si l'écriture de soi ne trouve pas la forme espérée au temps des *Cahiers* et fait feu de tout bois, bribes de journal, poésie, roman, discours sur le roman, elle s'organisera en une théorie unifiée de l'œuvre d'art dans le *Traité du Narcisse*, essentiellement autour de l'outil qu'est le symbole. C'est qu'entre *Les Cahiers* et *Le Traité*, la rencontre avec Mallarmé a donc eu lieu, et le Maître attribue au symbole le pouvoir d'établir la preuve ontologique de l'être humain :

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de

⁷³Stéphane Mallarmé, cité dans Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 93.

⁷⁴Jacques Scherer, *Ibidem*.

⁷⁵André Gide, *Journal 1887-1925*, 3 janvier 1892, op. cit., p. 149.

l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible⁷⁶.

Idée capitale à laquelle Gide va adhérer immédiatement pour très vite, ensuite, en éprouver les limites et manifester ce scepticisme dans ses récits. Le symbole exprime la dimension humaine de la poésie puisqu'il est une pure création, argument que les symbolistes accueillent avec conviction. Nous avons déjà montré que Remy de Gourmont accordait au symbole cette fonction existentielle, en le définissant comme une « âme rendue visible », mais qu'il se gardait toutefois d'en donner une théorie, puisqu'une telle démarche allait à l'encontre de la garantie de liberté esthétique, notion essentielle et fondatrice du symbolisme à ses yeux. C'est donc Mallarmé qui fait du symbole l'outil d'une vérité métaphysique en lui confiant le rôle de justifier l'homme.

L'écriture se révèle donc capable de cautionner l'existence de l'écrivain puisque celui-ci, en vertu de l'idéalisme mallarméen, est une entité dont on ne peut pas affirmer positivement l'existence avant l'œuvre, qui naît avec elle, qui se justifie par elle et qui est remise en jeu de texte en texte. De ce point de vue, largement partagé par les romanciers du symbolisme, la forme du roman du roman, ou l'histoire d'une création en marche, rejoint directement la problématique de la preuve ontologique par l'écriture. C'est ce que l'on peut observer chez Gide, des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*. Jean-Michel Wittmann a bien montré comment l'écriture de Gide justifiait tour à tour les différentes postures de l'artiste et, derrière l'artiste, de l'homme⁷⁷. Il n'est pas lieu pour nous de revenir sur cette question, si ce n'est pour en rappeler les grandes étapes.

Le premier roman présente l'écriture comme une activité existentielle et vitale, qui devrait légitimer la personnalité de l'artiste aussi bien que celle du futur mari de Madeleine. L'échec de l'œuvre est ici synonyme de folie et de mort, tandis que *Paludes* traduit une vision à la fois renouvelée et dédramatisée de l'homme, qui apprivoise l'idée d'un constant dédoublement de la conscience comme fondement de son être psychique et comme garantie esthétique de l'œuvre. Entre ces deux pôles de la production symboliste, nous verrons que tout un cheminement intérieur est accompli à travers l'écriture. Dans tous les cas, ce qu'il nous importe de retenir est que l'écriture, et plus particulièrement la composition du récit, se présente comme le symbole d'une conception particulière de l'artiste et de l'homme.

Mallarmé présente enfin une dernière façon pour l'œuvre symboliste de prouver sa nécessité, en faisant appel à une instance que le symbolisme a, sans la négliger, tendance à

⁷⁶Stéphane Mallarmé, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 105.

malmené, et à qui le Maître confirme sa place dans le processus de légitimation de l'œuvre et de l'artiste : le lecteur.

La preuve par le lecteur

Dans ses feuillets, Mallarmé exprime le souci d'accorder une place privilégiée au lecteur dans le processus de la preuve du « Livre » par lui-même puisque, selon lui, « on ne prouve que quant aux autres »⁷⁸. Le prosélytisme du maître n'empêche donc pas d'intégrer à la justification de l'œuvre la notion de public, et de mentionner que « le fait que la foule achètera » constitue une « preuve réciproque »⁷⁹ de la solidité de l'œuvre. Pour Mallarmé, il y a donc « épreuve de la foule par les narrations ou réciproquement »⁸⁰. Jacques Scherer poursuit ce prologue mallarméen sur la preuve par le lecteur en insistant sur le fait que « si le livre est solide, il est lisible, et s'il est lisible, il est solide »⁸¹. Achévant son exposé, Scherer écrit encore que :

L'adéquation de l'œuvre et de son public est un signe de l'existence de la littérature. Elle en est même, à proprement parler, la définition⁸².

Bien loin de l'intention d'hermétisme souvent alléguée contre l'entreprise symboliste – spécialement dans le domaine de la poésie –, il s'agit chez Mallarmé d'une revendication de participation du lecteur à l'aventure de l'écriture. Ce souci de partager avec son lecteur, certes avisé, la nouveauté d'une pensée esthétique, est si présent dans le symbolisme qu'il en devient l'un des critères fondamentaux et détermine en partie la forme des œuvres, ce qui est très nettement le cas pour les métaromans symbolistes. Nous pouvons rappeler, dans cette perspective, l'affirmation de Gustave Kahn précisant le rapport que doit entretenir l'artiste symboliste avec son public :

Le nouveau poète se devait et devait aux autres [...] de faire de la critique. Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux⁸³.

Si la lisibilité de l'œuvre n'exige plus de celle-ci qu'elle reflète mimétiquement le monde extérieur, elle reste l'un des enjeux capitaux du texte et implique le fait que toute création doit offrir à son lecteur la possibilité d'une interprétation satisfaisante. Concrètement, l'œuvre d'art symboliste se double d'un art poétique qui l'accompagne ou, le plus souvent, qui fait

⁷⁷ Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit.

⁷⁸ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, feuillet 189 (A).

⁷⁹ *Ibid.*, feuillet 114 (A).

⁸⁰ *Ibid.*, feuillet 117 (A).

⁸¹ *Ibid.*, p. 96.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Gustave Kahn, *Les Origines du Symbolisme*, op. cit., p. 3.

corps avec le récit ou le poème. Chez Gide, les deux pistes sont exploitées, mais de manière inégale. Si le roman du roman que représentent *Les Cahiers d'André Walter* est suivi du *Traité du Narcisse*, qui en commente les principes généraux, les autres œuvres symbolistes de Gide font l'impasse sur un texte explicatif détaché de la fiction, sauf à considérer, à la limite, le paratexte comme explication externe au récit. À la formule de l'essai théorique détaché du texte, l'auteur semble de toute évidence préférer une œuvre qui porte en elle son propre traité, comme l'illustrent les sous-titres de *La Tentative amoureuse* ou de *Paludes*⁸⁴.

Mallarmé : une clef de lecture des récits gidiens

Jacques Scherer conclut la réflexion qu'il consacre à la notion de preuve chez Mallarmé par ces mots :

Quand il s'agit du Livre, la preuve [...] doit être totale. Dans l'enthousiasme de la première découverte, Mallarmé dit en 1867 de l'œuvre dont il trace les grandes lignes : « Je l'ai contemplée, sans extase comme sans épouvante, et fermant les yeux, j'ai trouvé que cela était... ». La formule « Cela est », affirmation d'existence, est la conclusion que l'on doit tirer de la preuve par superposition de deux aspects distincts. Le Livre est réel dans toute la mesure où il est superposable à lui-même. Sinon, il n'est que fantaisie gratuite, jeu de ce hasard que la fonction première de la littérature est, très exactement, d'abolir⁸⁵.

En 1891, Gide a intériorisé ce jugement et reconnaît dans les préceptes du Maître la matrice éthique de son œuvre présente et à venir⁸⁶. Cependant, son parcours symboliste va le mener de l'assurance d'une création nécessaire, et réelle parce que nécessaire, à un texte qu'il qualifie de contingent même si, pour lui, ce n'est pas tout à fait le hasard qui ruine les fondements de sa somme littéraire, mais l'inconscient ou la « part de Dieu ». Le chemin qu'il suit des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes* défait le mallarméisme des premiers temps.

Pourtant, en s'écartant de la voie tracée par le Maître et en prenant, de fait, ses distances avec un symbolisme idéaliste et intellectuel, il nous semble que Gide n'a jamais mieux exprimé la quintessence d'un autre symbolisme qui émerge peu à peu chez chacun de nos

⁸⁴Les sous-titres sont les suivants : *Traité du vain désir* pour *La Tentative amoureuse* et *Traité de la contingence* pour *Paludes*.

⁸⁵Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 94.

⁸⁶Il faut relever que Christian Angelet nuance ce constat dans son ouvrage *Symbolisme et invention formelle*, op. cit. Il écrit, entre autres, à propos du *Traité du Narcisse* : « Mais qu'en est-il de la présence de Mallarmé dans le traité gidien ? C'est chez Schopenhauer, et non chez Mallarmé, que l'expérience poétique du *Narcisse* a rencontré la doctrine qui lui convenait. Toutefois, cette expérience même n'est pas sans offrir une analogie au moins superficielle avec la poétique de Mallarmé. [...] Rencontre consciente et délibérée ? On ne saurait conclure. Emprisons-nous d'ajouter que, si Mallarmé il y a, un vague mallarméisme imprègne toute la période symboliste », pp. 46-47. Pertinente, cette remarque n'invalide pas le fait que l'on peut supposer que Gide trouve chez Mallarmé une pensée esthétique cohérente qui lui permet d'exprimer une conception idéaliste du monde qu'il puise principalement dans la philosophie de Schopenhauer. Sans amoindrir la portée considérable d'un penseur comme Schopenhauer sur Gide, nous nous concentrerons sur l'apport de l'esthétique mallarméenne dans la poétique du roman symboliste telle que Gide l'a présentée à travers ses œuvres de jeunesse.

auteurs, consubstantiel de la faillite du « roman de l'être » et qui se présente comme fondamentalement dynamique, s'ajustant aux remous d'une conscience insaisissable. Ce sont précisément les étapes de cette réorientation du projet gidien pour le roman symboliste qu'il nous importe de montrer en confrontant l'écriture des récits à la notion mallarméenne de preuve.

Ch. IV.4 : Autonomie de l'œuvre : des *Cahiers* à *Paludes* : un parcours à rebours

La preuve existentielle d'une œuvre consiste, nous l'avons vu, à établir le rapport nécessaire entre le mot et son *espace*, le texte. La justification de l'œuvre est la pierre angulaire d'une autre légitimation qui est celle de l'artiste. Si l'œuvre est cohérente, si elle se prouve elle-même, le Moi artiste est du même coup justifié, ce qui permet de comprendre l'importance que les artistes du symbolisme accordent à l'idée d'une cohérence interne de leurs œuvres.

On peut imaginer deux niveaux d'interprétation possibles pour la démonstration de la réalité du texte par lui-même. Le premier concerne ce que l'on peut nommer la macrostructure de l'œuvre, ou sa représentation globale dans le rapport qu'elle entretient au réel, tandis que le second s'intéresserait à la microstructure du texte, c'est-à-dire aux procédés d'écriture mis en œuvre pour dégager la cohérence interne du récit. Si le but visé et exprimé dans *Les Cahiers* et *Le Traité du Narcisse* rejoint la démonstration du « Livre », Gide ne suit pourtant pas Mallarmé dans le choix qu'il fait d'un modèle capable d'illustrer la forme idéale, autosuffisante et nécessaire de son œuvre.

Le modèle du mythe : macrostructure du « roman de l'être »

Mallarmé avait élu le drame comme structure de l'œuvre idéale, soulignant qu'il s'agissait d'un art total capable de faire la synthèse de la danse, du chant et de la puissance d'évocation du texte. Gide choisit quant à lui le mythe comme modèle structurant du récit. Son *Traité du Narcisse* explique ce choix. Si le personnage du *Narcisse*, sur lequel nous reviendrons, permet de comprendre rapidement les grandes lignes de la création symboliste (recherche du Beau, prééminence de l'esthétique, idéalisme et specularité), la notion de mythe présente de son côté l'avantage d'une conception renouvelée du langage, de son origine et de ses rapports à la pensée et au monde extérieur, qui fascine les symbolistes et les situe dans le débat ouvert sur les origines du langage par les philosophes, les linguistes et les partisans de la mythologie

comparée. Ce sont d'ailleurs ces figures qui sont convoquées dans le *Journal* du début de l'année 1892, soulignant la corrélation directe qui lie *Le Traité* à la question du langage et de ses origines. Porté par sa récente réflexion sur le *Narcisse*, Gide est amené à lire ou à relire Janet et Séailles (*Histoire de la philosophie*, 1887), Max Müller (*Nouvelles leçons sur la science du langage*, 1867-1868) et Ernest Renan (*De l'origine du langage*, 1858). Ces ouvrages donnent une interprétation de la mythologie comme le lieu de fabrication du langage puisque, à l'origine, les mots de la fable expriment de manière imagée les phénomènes naturels, sorte de jaillissement premier de l'émotion face aux grand spectacle du jour et de la nuit ou des bouleversements atmosphériques⁸⁷. Par dérivation et perte progressive de leur sens premier, les mots endossent une signification allégorique. La mythologie proviendrait de cette réification des mots de la fable et serait à la fois concomitante de l'apparition du langage et révélatrice de son défaut immanent, puisqu'il n'est que perte du sens premier, qui rebondit et s'altère encore d'une génération à l'autre et d'un peuple à l'autre. Mallarmé, présentant la pensée de Cox et, au-delà, celle de Max Müller⁸⁸, commente cette perspective : au milieu des distorsions linguistiques engendrées par la fusion des peuplades et leurs déplacements, « il arriva », écrit-il, « que toutes gardèrent les noms donnés jadis au soleil et aux nuages et à toute chose, alors que la signification de ces noms était presque perdue »⁸⁹. « C'est la langue, avec ses variations, affirme Bréal, qui est le véritable auteur de la mythologie »⁹⁰. Tel serait donc le processus fondateur de la mythologie, qui ne serait à la base qu'un symbolisme naturel et le résultat d'une « maladie du langage »⁹¹, ou de ce que nous appelons sa déclivité interne et auquel peut cependant remédier la poésie selon Mallarmé. On peut comprendre l'intérêt de Gide pour ces explications puisque, au-delà de la dimension romantique du mythe comme fondateur d'un inconscient collectif, celui-ci a désormais partie liée avec l'origine du langage, en exhibant sa propre origine linguistique, et montre à la fois le pouvoir de la poésie à compenser la déclivité interne du langage⁹². Le mythe, expression première de la Littérature,

⁸⁷À la question de savoir quel phénomène naturel s'est imposé et a fourni « l'archétype imaginaire » de tous les mythes, Max Müller répond le soleil et l'alternance du jour et de la nuit, tandis que Adalbert Kühn est partisan d'une mythologie issue des grands phénomènes météorologiques (orages, pluie, tonnerre, éclairs). Voir à ce sujet Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., pp. 112-118.

⁸⁸Sur la question de la traduction des *Dieux antiques* et l'occultation volontaire du nom de Müller comme précurseur de la mythologie nouvelle, voir la mise au point de Bertrand Marchal, *ibid.*, pp. 144-146.

⁸⁹Stéphane Mallarmé, préface aux *Dieux antiques*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1456.

⁹⁰Michel Bréal, *Hercule et Cacus*, cité dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 114.

⁹¹La formule est de Max Müller, qui la répétera dans plusieurs ouvrages, entre autres dans *La Science du langage*, trad. Par G. Harris et G. Perrot, Paris, Durand, 1864, p. 11.

⁹²Voir à ce sujet la mise en perspective de Gérard Genette dans *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, pp. 312-318. Genette rappelle que, pour Mallarmé, c'est justement ce défaut du langage qui justifie l'existence de la poésie en attribuant au « [...] "vers" » la fonction de « "rémunérer" le défaut des langues, c'est-à-dire, non pas de le corriger – la poésie ne modifie pas la langue, elle ne décide pas d'appeler nuit le jour et réciproquement – mais

constituerait ainsi l'archétype du « roman de l'être », révélant les mécanismes de production du langage tout en rachetant son défaut par son utilisation poétique. Ces raisons ne suffisent pourtant pas à justifier l'élection du mythe chez Gide comme structure capable d'établir la preuve existentielle du texte.

Le Mythe : autoréférentialité et universalité

Ce nouveau regard sur le mythe, conçu comme l'ensemble des « on-dit »⁹³ qui se transmettent d'une tribu à l'autre et véhiculent, de manière quasi inconsciente, les émotions de l'homme, entraîne une conception du langage comme phénomène psychique naturel à l'être humain, inscrit en lui et intrinsèquement lié à son développement. Cette conception révoque l'idée d'un langage défini comme un code arbitraire et raisonné pour dire le monde environnant, conception dominante depuis le XVIIIe siècle. Gide retient certainement de ses lectures de Müller et de Renan l'idée que le langage est inscrit dans l'homme comme l'une de ses qualités naturelles, passible de se développer moyennant un conditionnement psychologique et affectif. Le caractère inné du langage a pour conséquence d'abolir tout référent extérieur, puisque le langage fait partie de l'homme et se développe en lui et par lui. Il est créateur de dieux et non l'inverse⁹⁴. Or le mythe, représentant l'expression immédiate des émotions de l'homme devant les grands spectacles de la nature, et dévoilant le processus d'émergence du langage, serait donc, de fait, le modèle de l'œuvre naturelle et nécessaire, à laquelle nulle réalité ne préexiste, concomitant de la découverte du monde. D'autre part, quand bien même il n'est que le résultat d'une « maladie du langage », il n'en demeure pas moins que le mythe reste la traduction immédiate des principales émotions de l'homme et s'arrache ainsi à la temporalité, exprimant de génération en génération les sentiments inaltérables de l'âme humaine. Sous cet aspect, tout en suivant le courant de la vie et des générations, le mythe traduit ce qui y demeure immuable, permettant ainsi l'entrecroisement des traditions et des époques sans que le message ne subisse d'altérations. Cette qualité d'expression de l'intemporel au cœur du grand mouvement de la vie répond à l'idéal symboliste d'une œuvre « moderne », capable de dire le général à travers le particulier, d'atteindre le nécessaire à travers le contingent. André Walter proclame déjà son ambition

de *compenser* par quelque utilisation d'un autre ordre et d'un autre niveau ("complément supérieur") que celui de la langue, qui est toujours pour Mallarmé celui des mots », *op. cit.*, pp. 312-313.

⁹³Stéphane Mallarmé, préface aux *Dieux antiques*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1456.

⁹⁴Max souligne la dimension créatrice du langage et explique que les dieux païens ne sont plus que « des masques sans acteurs, des créations de l'homme et non ses créateurs ; ils sont nomina, et non numina ; des noms sans être, et non des êtres sans nom », *Essais sur la mythologie comparée : les traditions et les coutumes*, ouvrage traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur par G. Perrot, Paris, Didier, 1873, pp. 99-100.

d'un art assez puissant pour s'affranchir du temps comme de l'espace, pour s'écrire « *anywhere out of the world* » :

...Souvent me prend le désir d'une atmosphère ambiante toute de noir et de silence, de calme muet ; une lampe auprès de moi qui ne ferait pas d'ombres sur les murs ; – le temps, le temps sans sablier ni pendule, le temps, indéfini, pour contempler et transcrire...[CPAW, 101].

[...] et pour que plus encore : la pendule et la montre arrêtées – c'est l'heure indifférente ; c'est le travail dans l'absolu sans plus de temps ni d'espace [CPAW, 117].

Cette articulation de la contemplation personnelle, dans l'instant suspendu, l'artiste reclus dans la chambre noire de son cerveau pour transcrire ses pensées et les présenter à la face du monde, articulation par laquelle nous nous trouvons au cœur de la modernité, est exemplairement représentée dans un mythe que le symbolisme, et en particulier Gide, vont élire : celui du Narcisse⁹⁵.

Narcisse ou le mythe de la création absolue

Considérant donc que le mythe dévoile le jaillissement du langage, les symbolistes se mettent à traquer en lui le secret qu'il détient, comme le fait Paul Valéry dans le poème paru dans *La Conque* en 1890, au titre révélateur : « Narcisse parle ». À l'exploration du langage, la figure du Narcisse ajoute l'idée d'une double découverte : de soi d'abord, puis du monde à partir de soi, comme tendent à l'indiquer les interprétations symbolistes du récit originel, puisque Narcisse est le contemplateur du fleuve-temps. C'est cette faculté créatrice du mythe que relevait Gaston Bachelard en parlant d'un véritable « narcissisme cosmologique » que le symbolisme déployait dans ses traités, ses poèmes ou ses œuvres en prose. La formule de Bachelard insistait sur l'aspect fondateur d'un mythe qui raconte, à travers la révélation de soi, celle d'un univers qui s'informe à partir du regard créateur :

Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre d'un monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image⁹⁶.

Support de tout ce qui existe, comme le dit André Walter citant Schopenhauer – « Ce qui connaît tout et n'est connu de personne, c'est le Sujet. Il est donc le support du monde » [CPAW, 96] –, Narcisse, Sujet par excellence, devient l'instrument par lequel le monde s'informe et se crée, le miroir géant du spectacle qui existe par lui. Le lien entre Narcisse et la création du monde est souligné chez Gide par le syncrétisme du texte, et le personnage est à

⁹⁵Sur la question de l'utilisation du mythe de Narcisse par les écrivains fin-de-siècle, nous renvoyons à Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, op. cit., pp. 139-155.

⁹⁶Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, cité dans Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle*, op. cit., p. 45.

l'origine d'une « *Genèse* curieusement remaniée et élargie où interviennent, outre les *Eddas*, Pythagore et Platon corrigés par Schopenhauer »⁹⁷. Mais Narcisse ne peut se contenter d'être pour que le monde existe par lui. Il doit accomplir le rite et se pencher sur lui-même pour scruter son image à la fontaine ou dans le fleuve-temps. Il doit, en d'autres termes, prendre conscience de soi avant d'illuminer le monde de son regard, et ce travail réflexif, indispensable à la création, devient le symbole de l'œuvre de l'« extrême conscience », comme il devient le symbole personnel de l'artiste symboliste au travail pour Gide, qui aimait en ce temps-là à écrire face à son miroir. Ainsi, Narcisse penché sur lui-même est la métaphore de l'œuvre hyperconsciente du symbolisme, « constamment en train de se dédoubler pour se regarder »⁹⁸. C'est ce que rappelle le sous-titre du *Traité*, qui fait du mythe la base d'une *théorie du symbole*.

Perçu de cette manière, l'histoire de Narcisse devient traité universel de la création, ce qui englobe la création littéraire. Cette dimension qui est insufflée au mythe originel relève de l'intellectualisme caractéristique des écrivains du symbolisme, dont rend compte Dujardin dans ses souvenirs de Mallarmé :

Les poètes de tous les temps ont aimé les légendes et les mythes. Mais qu'en faisaient les romantiques et les parnassiens ? Ils les racontaient le plus objectivement qu'ils le pouvaient. Et les classiques (je parle des classiques français) ? Quelque chose comme le vêtement de leurs analyses psychologiques. Qu'ont fait les symbolistes ? Ils en ont exprimé, ils en ont tout du moins cherché le sens profond ; toujours la recherche de l'idée derrière l'apparence⁹⁹.

L'histoire du Narcisse intéresse donc les symbolistes à plusieurs titres. Par son statut de mythe d'une part, c'est-à-dire de récit producteur du langage, il concourt au principe d'autoréférentialité du texte, tandis que le drame de Narcisse, qui ne peut saisir son Moi sans rencontrer le dédoublement et la mort, rencontre la quête de soi qui organise tout roman symboliste. Ensuite, la posture du Narcisse au miroir renvoie à celle du créateur, de sorte que le mythe spéculaire devient le symbole de la création et la métaphore du roman du roman que tente le symbolisme. Finalement, le fait d'élire un mythe comme archétype de l'œuvre postule un cadre formel préétabli, puisque l'histoire qui gouverne le roman « supérieur » et « *a priori* » est déjà écrite et rejette le hasard, ou n'importe quelle force capable d'influencer l'écriture. Des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*, c'est donc le mythe du Narcisse qui voyage d'une œuvre à l'autre, offrant le canevas à partir duquel chaque texte brode ses variantes. On le trouve au seuil de la production symboliste de Gide, dans son premier roman, et *Paludes*

⁹⁷Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle*, op. cit., p. 19.

⁹⁸Nancy Steffes Blake, *Le Nouveau roman de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, (Thèse), op. cit., p. 167.

⁹⁹Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 36.

reprend la posture connue pour achever la longue réflexion sur l'écriture solipsiste du symbolisme :

La nuit, devant la glace, j'ai contemplé mon image. Comme surgie de l'ombre, la fragile apparition se modèle et s'immobilise ; autour de moi, dans l'ombre éclairée, des profondeurs de ténèbres s'enfoncent. Je plonge mes yeux dans ces yeux : et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si je ne suis pas l'image, un fantôme irréel [*CPAW*, 132-133].

[...] près des bassins, je m'assieds. [...] Il y pousse des plantes qu'on y laisse pousser. Il y nage beaucoup d'insectes. Je m'occupe à les regarder ; c'est même un peu cela qui m'a donné l'envie d'écrire *Paludes* ; les sentiment d'une inutile contemplation [*P*, 103]¹⁰⁰.

Ce canevas, dont nous avons rappelé les points principaux, pose deux questions fondamentales qui donneront sens aux transgressions du récit originel : d'une part, l'œuvre symboliste peut-elle, à l'image de Narcisse, se nourrir d'elle-même, être entièrement expressive en renonçant aux conventions de représentation qui fondent le langage courant ? D'autre part, réussit-elle dans sa volonté de révéler l'âme véritable, ou le Moi essentiel, de celui qui écrit ? Ce sont ces questions auxquelles nous voudrions répondre dans l'analyse des avatars de la macrostructure des récits symbolistes de Gide.

Les visions de l'âme aux prises avec le « coudoisement [...] des réalités brutales »

Le geste symbolique de Narcisse, penché sur son reflet et découvrant le monde en se découvrant lui-même montre que le Narcisse-poète n'aurait pas à sortir de soi pour créer. Il n'aurait donc pas besoin de référent extérieur, pas besoin de se frotter à la réalité d'un monde qui n'existe que par lui et dont l'expression vient de lui. On retrouve ici la théorie du « champ clos » qu'André Walter projette pour son roman *Allain*¹⁰¹, que développe Hubert d'Entraques dans *Sixtine*¹⁰² et que soutient, philosophiquement, l'idéalisme en vogue à la fin du siècle. Mais ce « champ clos », on l'a vu, reste un idéal problématique qui, s'il paraît théoriquement maîtrisé, comme le montre le raisonnement du *Traité du Narcisse*, demeure un rêve abymé dans la fiction. Cependant, avant de nous demander dans quelle mesure la théorie de la création qui émane du *Traité du Narcisse* est mise en œuvre dans la production symboliste qui suivra, il importe de remarquer qu'avant même de se lancer à l'assaut de ce programme, Gide

¹⁰⁰Christian Angelet rappelle, pour sa part, que *Le Voyage d'Urien* « reproduit les trois grandes étapes » du mythe, à savoir « le refus de la possession, l'ennui ou l'être prend conscience de soi, la conquête de l'absolu », *Symbolisme et invention formelle*, op. cit., p. 52.

¹⁰¹Rappelons la formule d'André Walter : « la vie phénoménale absente, – seuls les noumènes – ; donc plus de pittoresque et le décor indifférent », *Les Cahiers d'André Walter*, op. cit., p. 92.

¹⁰²Nous pouvons également rappeler le projet d'Hubert d'Entraques d'écrire le roman d'un « être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionnent que le cerveau et l'appareil nutritif [...]. Un miracle, électrique ou autre, le guérit partiellement, il apprend à parler et raconte sa vie cérébrale : elle est pareille aux autres vies », *Sixtine*, op. cit., p. 161.

a l'intuition de l'échec qui guette son projet d'écriture d'âme. Pour son premier roman, fondamentalement travaillé par les grandes notions d'un symbolisme poétique (idéalisme, essentialisme ; autoréférentialité) – quoique à son insu –, il imagine un héros rattrapé par la vie et s'y ébrouant au sortir d'un rêve :

Je voyais l'histoire d'Allain, avec une fin transposée, publiée après le journal complet de celui-ci ; une fin où je le montrerais reconnaissant que la vie active et réelle est seule bonne et luttant avec lui-même pour s'arracher au rêve qu'il avait d'abord lui-même appelé¹⁰³.

Cet éloge de la vie, paradoxal dans le climat symboliste, transparaît dans une lettre qu'il écrit peu après la publication des *Cahiers*, où il reconnaît la tentation de ce qu'il nomme le « coudolement quotidien des réalités brutales ». La saveur du réel, sa beauté rugueuse le tenaille et lui fait perdre peu à peu « la foi dans le rêve, la foi magique », et relativiser le pouvoir de l'art à établir la « “démonstration” des choses qu'on ne voit pas, comme dit l'apôtre ». Et Gide conclut sur une déploration explicite :

ma pauvre âme qui d'abord se croyait seule être, et que grisait sa solitude – et qui peuplait sa solitude de visions d'elle échappées – maintenant elle frissonne aux voluptés extérieures, car elles sont joyeuses aussi [...] ¹⁰⁴.

Il va pourtant tenter d'exprimer ces « choses qu'on ne voit pas » et auxquelles il ne croit déjà plus suffisamment, et il lui faudra plusieurs récits pour venir à bout de l'idéal de création qu'il consigne dans son *Journal* sous la formule : « m'enfermer en moi-même, comme dans une tour, et élaborer ma vision... [...] l'illusion de travailler dans l'absolu »¹⁰⁵. C'est ce modèle de claustration, par le repli sur soi et en soi, qui est au centre du premier roman. Dans le quatrième cahier de son *Journal inédit*, qu'il consacre entièrement à André Walter, Gide écrit :

Ce que je veux dire, c'est l'histoire d'un homme, d'un enfant presque encore, qui ne veut ou ne sait pas prendre la vie comme tout le monde. [...] C'est une telle âme que je veux peindre. Je veux montrer comment peu à peu, ou la vie la prend quand même, ou elle en devient affreusement malheureuse et folle enfin. [...] On meurt de rêve quand on ne vit que de rêve, parce que la vie n'est pas faite de rêves¹⁰⁶.

La lucidité de cette pensée condamne le projet du « roman de l'être » avant même que celui-ci ne débute, ce qui nous semble capital à relever dans la perspective d'un roman autocritique du symbolisme. Gide se lance toutefois dans l'entreprise, et si sa conviction est

¹⁰³ André Gide, *Journal 1887-1925*, 9 mai 1889, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁴ André Gide, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre du début mars 1891, p. 58. Dans *Les Cahiers d'André Walter*, le narrateur reconnaît lui aussi son incapacité à vivre selon l'âme et la domination de son corps : « – aveuglement ! croire à la muse inspiratrice quand c'est la puberté qui l'inquiète », *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁵ André Gide, *Journal 1887-1925*, 18 mars 1890, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁶ André Gide, *Journal inédit*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, p. 184.

déjà ébranlée, on peut supposer que la curiosité et un certain goût du défi l'aiguillonnent suffisamment pour tenter malgré tout l'aventure.

Pour illustrer le mouvement de repli qui organise sa poétique symboliste, Gide va utiliser le journal intime comme armature du récit, celui-ci étant lui-même publié à l'état de cahiers, autre forme du journal. André Walter ne sort donc pas de sa pensée pour créer, et ce processus est partiellement reproduit à l'échelle de l'auteur, puisque une partie des *Cahiers d'André Walter* est directement puisée dans le *Journal inédit* de Gide. Ce dernier réussit en apparence le tour de force de créer en s'enfermant en lui-même, puisque son personnage devient un véritable *alter ego*. Ce mouvement d'appropriation du héros est confirmé par les notes du *Journal inédit* :

Il est des âmes, ou s'il n'en est pas je la créerai de mes propres sentiments, qui ne peuvent prendre leur parti de se faire à la vie¹⁰⁷.

L'autre, André Walter, devient le même, André Gide, création conçue à partir de ses propres sentiments par le biais du *Journal* et du *Journal inédit*. La communion de pensée est soulignée par des objectifs communs, que le *Journal inédit* et le roman mettent en avant : réussir à imposer un premier ouvrage dans le monde littéraire, et faire la démonstration de la nécessité d'épouser la femme aimée. Si Gide réalisera ses ambitions, André Walter meurt avant d'atteindre son but. Or, pourquoi meurt-il ? La réponse exhibe le drame de cette âme, condamnée pour avoir poursuivi l'idée symboliste de « faire la vie à son rêve », idée qui a incontestablement tenté Gide et dont la mort de son héros le sauve en quelque sorte. En mai 1889, le *Journal* fait état de la fascination du jeune homme pour une vie en dehors de la réalité, faite uniquement de rêve :

Je vis ma vie d'avance et quand de mon rêve je m'éveille, je crois la vie le rêve et le rêve la réalité¹⁰⁸.

Le drame d'André Walter est en somme l'expression de ce réveil, dans lequel celui qui vit selon l'âme ne sait pas différencier la réalité de son rêve : « Le rêve empiètera sur la réalité ; il [André Walter] confondra les deux », idée martelée à plusieurs reprises dans le *Journal inédit* des *Cahiers*¹⁰⁹.

La réalité, telle qu'elle se manifeste dans le roman, c'est avant tout la perte de la femme aimée, tandis que le rêve continue de vouloir la communion mystique des deux âmes dont doit témoigner le récit. L'écriture fonctionne ici en tant que force d'opposition à la réalité, en

¹⁰⁷*ibidem*.

¹⁰⁸André Gide, *Journal 1887-1925*, 24 mai 1889, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹André Gide, *Journal inédit*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, p. 202.

exaltant la puissance du rêve. Cependant, la vie imaginaire devient envahissante au point d'amener le héros à la folie et à la mort, interrompant l'écriture avant sa mise en forme finale.

Que faire dès l'instant où la vie imaginaire devient encombrante au point de paralyser la capacité du héros à réagir ? *Le Voyage d'Urien*, avec son envoi final, révèle le caractère fictif de l'aventure et insiste déjà sur les méfaits d'une vie vécue à travers les livres :

Madame ! je vous ai trompée :
nous n'avons pas fait ce voyage [...]
Ce voyage n'est que mon rêve,
nous ne sommes jamais sortis
de la chambre de nos pensées, –
et nous avons passé la vie
sans la voir. Nous lisions [VU, 66].

La problématique art-vie qui organise l'écriture symboliste évoluée, et l'on passe d'une conception tragique de cette opposition, soulignant l'incompatibilité des deux pôles dans *Les Cahiers*, à une première charge ironique, encore discrète, contre le renoncement à la vie et son remplacement par l'art. Cette charge est organisée autour de deux arguments : le récit que nous lisons est mensonger, comme l'art qui trompe son monde et ne tient pas ses promesses puisqu'il aboutit au néant, à une page blanche :

Donc, étant revenus près de la tombe, nous ouvrîmes la glace pour prendre le cadavre, mais quand nous voulûmes lire le papier qu'il tenait, nous reconnûmes que ce papier était complètement blanc ; cette déception nous fut extrêmement pénible [VU, 64].

La Tentative amoureuse adopte une autre stratégie pour négocier l'intrusion de la réalité dans le rêve. L'œuvre d'art est toujours censée transcender la réalité, mais loin d'en nier l'impact sur l'esprit, elle préfère l'y associer. Elle devient le moyen de se débarrasser de la réalité, en l'occurrence du désir amoureux, de le tenir à distance en épuisant ses potentialités de réalisation dans un récit « en abyme » – ce que nous aurons l'occasion de voir de façon détaillée. Cette fonction de l'écriture est revendiquée dans la note liminaire :

Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence¹¹⁰.

Écrire, c'est donc exorciser les mouvements qui troublent l'âme, et tout spécialement les appels de la chair, en les faisant vivre sur le papier, en les expérimentant, en imaginant « comment il[s] pourrai[en]t être vécu[s] et à quoi il[s] pourrai[en]t conduire, selon la loi du "bourgeon" que Gide énoncera plus tard, à propos de *L'Immoraliste* »¹¹¹ :

¹¹⁰ André Gide, *La Tentative amoureuse*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, p. 71. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [TA].

¹¹¹ Alain Goulet, « Les Ruses de l'écriture du désir dans *La Tentative amoureuse* », *Littératures contemporaines*, n°7, Klincksieck, 1999 [ach. d'impr. Mai 2000], p.162.

Que de bourgeons nous portons en nous [...] qui n'écloront jamais que dans nos livres! [...]. Mais si, par volonté, on les supprime tous, sauf un, comme il croît aussitôt, comme il grandit! [...] Pour créer un héros ma recette est bien simple: prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot — tout seul — on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil: choisir de préférence [...] le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup¹¹².

L'existence littéraire annule en quelque sorte le besoin de réalisation du désir et le livre n'est plus qu'une « tentation différée » [TA, 71], ce qui était déjà en jeu dans *Le Voyage d'Urien*, mais qui débouchait sur un résultat négatif, puisque l'évacuation des désirs laissait place à l'ennui :

[...] nous souhaitions que les désirs s'en aillent, et quand ils sont partis, maintenant comme l'ennui s'étend sans fin sur la mer grise!¹¹³.

L'horizon de *La Tentative amoureuse* est plus attractif, même s'il est, paradoxalement, un au-delà momentanément interdit, fermé par la grille du parc que Luc contemple et qui pourrait déjà faire référence à l'épisode africain¹¹⁴. Luc, d'ailleurs, regarde la mer au moment de la séparation. La vision d'une littérature comme expérience des possibles s'applique également ici aux possibles artistiques. Dans cette perspective, *La Tentative amoureuse* apporte une réponse qui dépasse le constat bloqué du *Voyage d'Urien*, se terminant sur le symbole de la page blanche, en proposant, à travers le contrepoints des voix de Rachèle et du narrateur, un discours critique et autocritique explicite cette fois, qui amplifie l'ironie discrète du *Voyage d'Urien* et assure la transition vers *Paludes*. Le narrateur tient en effet à distance son histoire, éminemment symboliste puisqu'elle est cherchée à exprimer un « rapport de saisons avec l'âme » en confiant à son interlocuteur qu'il ne l'habite plus. Le narrateur n'est qu'un « faiseur de phrases », elles-mêmes destinées aux « autres », et cette distance prise avec son récit est signalée à travers ses différentes interventions, au début et au cours de l'histoire puis dans l'épilogue. La distance ironique va s'amplifier pour donner lieu à un récit ouvertement satirique : *Paludes*.

Paludes négocie la question de l'opposition du rêve à la réalité en reprenant le motif du voyage, mais celui-ci est d'emblée présenté comme impossible :

Paludes, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager [P, 91].

L'unique sortie se solde par un échec et la retraite, pour cause de pluie, est rapide. Le héros se révèle, en outre, incapable de se laisser tenter, et l'intrusion de la réalité ne peut se

¹¹²André Gide, « Lettre à Scheffer », in *Œuvres complètes d'André Gide IV*, Paris, NRF, 1933, p. 616-617.

¹¹³André Gide, *Le Voyage d'Urien*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, p. 41. Toutes les références se rapportent désormais à cette édition, abrégée [VU].

faire ni sur le mode de l'évasion ni sur celui du désir amoureux, les deux ouvertures au monde extérieur qui avaient déjà été explorées dans les récits précédents. La réalité entre pourtant dans *Paludes*. Elle s'insinue sous son aspect le plus anodin, routinier même, grippant le programme du héros à coup d'événements dérisoires, accomplis machinalement et qui, par leur caractère automatique, deviennent le symbole d'une vie qui retombe sur elle-même et ne s'élève pas. Le narrateur donne la formule de cette stagnation domestique :

A-t-on fermé la porte à clef, cette nuit ? on reva voir ; a-t-on mis sa cravate ce matin ? on tâte ; boutonné sa culotte, ce soir ? on s'assure. [...]. On refait parce que l'on a fait ; chacun de nos actes d'hier semble nous réclamer aujourd'hui [...] car chaque acte, au lieu, sitôt fait, de devenir pour nous un repoussoir, devient la couche creuse où l'on retombe – *recubans* [*P*, 121-122].

Dans *Paludes*, le coudoisement des réalités n'a donc plus rien de voluptueux ni de joyeux, mais il est assez irritant pour installer le désordre dans les pensées du héros. Prendre soin de son régime, organiser son intérieur, lutter contre les courants d'air : le quotidien ne lâche pas son homme et rogne les ailes de la pensée pure.

Paludes reprend également, comme en réponse aux *Cahiers*, le motif du journal intime, et ceci de deux manières. D'une part, Tityre, le personnage du récit qu'écrit le narrateur, tient son journal qui devient *Paludes I*, tandis que, d'autre part, le narrateur nous ouvre son propre journal, dont les notes dévoilées forment une partie du récit que nous lisons (*Paludes II*). Le cadre est posé : *Paludes*, à tous points de vue, raconte l'histoire des pensées intimes de son personnage, qu'il s'agisse de Tityre ou du narrateur. *Paludes* devrait donc entraîner son lecteur dans un flux de pensées spontanées, celles que l'on jette sur la page du journal intime et qui s'enchaînent souvent au mépris d'une logique rationnelle. Or, au contraire, *Paludes* se présente comme un grand exercice taxinomique. Le narrateur, dont l'esprit est compartimenté, ne peut s'empêcher de classer opinions et personnes. L'agenda permet la gestion des pensées, tandis que le narrateur expose son ingénieux système pour les individualités qui l'entourent :

Dans un petit secrétaire je serre mes réflexions et incidences sur mes quelques meilleurs amis ; un tiroir pour chacun [*P*, 97].

Le récit, à l'instar de la personnalité névrotique du narrateur, est lui aussi dévoré par la maladie du classement. Les pensées sont anémiées pour pouvoir être commodément archivées, et l'on assiste à la contraction de leur expression par la confusion entre le journal intime, qui laisse libre cours à la pensée, et l'agenda, qui se met dérisoirement à programmer des lambeaux d'idées et de pensées. En effet, au lieu d'écrire ce qu'il ressent de façon

¹¹⁴Voir à ce sujet, l'article d'Alain Goulet, « Les Ruses de l'écriture du désir dans *La Tentative amoureuse* », *op. cit.*

spontanée, le narrateur se borne à y programmer en style télégraphique ses sensations futures et à leur imposer un ordre dans son carnet hybride, mi-journal, mi-agenda, qui se retourne en livre de compte. La spontanéité est bannie, et l'assimilation du journal et de l'agenda dénonce à la fois la folie de maîtrise de la pensée qui caractérise le roman cérébral du symbolisme et ses conséquences ruineuses sur l'imagination :

Suivaient sur l'agenda diverses notes : [...] S'étonner de ne pas recevoir de lettre de Jules. [...] Penser à l'individualité de Richard. S'inquiéter à propos des relations de Hubert et d'Angèle [P, 96].

Paludes, dernier épisode de la série symboliste, raille l'ambition narcissique d'une création se déroulant dans le vase clos de la conscience, en montrant l'anémie et l'artificialité d'un tel exercice.

Si le Narcisse cérébral du symbolisme apparaît bien comme le modèle de celui qui crée dans l'absolu et s'enferme en lui-même, abymé dans la contemplation de son âme et oublieux de tout ce qui l'entoure, et en première instance de sa propre enveloppe corporelle et des exigences physiologiques qui l'accompagnent, ce modèle d'absolu cérébral est pourtant dès le *Journal inédit des Cahiers* considéré comme un leurre. Gide sait que l'attitude symboliste de renoncement à la vie est un piège, et qu'il ne saurait s'agir que d'une « posture » artificielle :

Puis, au lieu de séparer la poésie de la vie, de répandre l'idéal sur le papier, et de vivre la vie humaine, j'ai tellement mêlé les deux qu'elles ne se sont plus distinguées. J'ai voulu être mon idéal, j'ai voulu vivre mon rêve, et c'était une folie, et je le savais, mais cette folie me gonflait d'enthousiasme, me soulevait de terre¹¹⁵.

C'est bien ce que confirme l'appellation de « roman impossible »¹¹⁶ donné à *Allain*, qui devait raconter le triomphe de l'œuvre cérébrale dans le refus de participation à la vie. On peut dès lors se demander pourquoi continuer à voir en Narcisse un modèle de création pour le symbolisme ? La réponse que nous aimerions mettre en évidence tient dans le fait que Gide a vraisemblablement compris, dès le début de son travail d'écriture et au-delà du mythe de l'œuvre cérébrale, que le combat entre les pensées, même chimériques, et la réalité, était le véritable enjeu de l'écriture symboliste, bien plus que la poursuite d'un rêve d'absolu impossible à atteindre. La clef de voûte de son premier roman ne serait donc pas l'idéalisme pur, mais le combat ou « la lutte dans un homme de l'idéalisme et du matérialisme »¹¹⁷. Le Narcisse lucide de Gide est l'observateur du combat dont il est le foyer.

¹¹⁵ André Gide, *Journal inédit*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 196.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 188. C'est nous qui soulignons.

Le constat d'échec du roman cérébral, capable de recréer la vie sans s'y frotter, intervient dès avant la rédaction du premier récit, de manière ouverte ou souterraine, ce qui conduit à reconsidérer le parcours de Gide à travers le symbolisme. À côté de l'affirmation d'une progressive satire du « roman de l'être » dans *Les Cahiers* et *Le Traité*, il nous semble tout aussi capital de souligner que, dès 1891, la postulation symboliste du renoncement à la vie et de la projection dans l'art est considérée par Gide comme une imposture – ou une « posture littéraire » – plutôt que comme un idéal à atteindre. En fait, c'est un sujet littéraire à exploiter, et ceci de plusieurs manières. C'est tour à tour la dimension tragique de ce dualisme, puis la possible combinaison des antagonismes par la neutralisation de la vie dans l'écriture et, enfin, l'aspect risible de la prétention outrecuidante de concilier l'inconciliable qui nourrit l'œuvre gidienne, fondamentalement critique, des *Cahiers* à *Paludes*.

Paludes, aboutissement d'une réflexion sur la vie et l'art amorcée dès *Les Cahiers* et sous l'influence idéologique du symbolisme, est donc, en quelque sorte, la réponse à la question déjà posée dans le *Journal inédit des Cahiers d'André Walter* : « La folie cerne de toutes parts. Le moyen de rire ? »¹¹⁸. Au temps des *Cahiers*, Gide n'avait pas encore trouvé le moyen de se jouer de la folie de qui cherche à s'enfermer en soi-même, mais il pressentait déjà dans le rire l'unique réponse à une ambition qu'il savait insoutenable¹¹⁹.

L'écriture et le Moi

La seconde problématique qu'introduit le mythe du Narcisse dans le roman symboliste, et qui prolonge celle de la création en vase clos, concerne la quête de soi. Narcisse est le modèle de celui qui crée dans l'absolu, mais il est également la figure emblématique de celui qui cherche à se connaître, et le roman symboliste d'André Gide s'organise autour de cette quête, avec l'ambition de la satisfaire, mais ici encore de manière fort différente selon les ouvrages, soulignant la maturation rapide de sa pensée.

Du drame d'André Walter à *Paludes*, l'écriture de la recherche du Moi se présente comme une variation sur le principe que Gérard Peylet attribue au roman symboliste. À ses yeux, l'artiste-esthète de la fin du siècle entend se construire une « contre-nature » par l'art, mais qui n'a rien de gratuit, comme dans le cas de la poétique décadente, et qui vise à « recréer » un Moi en remplaçant avantageusement son existence physique par une existence littéraire. La

¹¹⁸*Ibid.*, p. 189.

¹¹⁹On retrouvera le rire, mais cette fois irrépressible et impérieux à la fin du *Prométhée mal enchaîné*, sottie qui vise le symbolisme intellectuel.

littérature dispense ainsi le symboliste de vivre, et Gide rappelle ce principe en parlant des marins de son *Voyage* :

Ils demandèrent au roman de remplacer les grands mouvements qu'ils n'avaient point faits ; ils lui demandèrent de satisfaire tant bien que mal le désir vague d'héroïsme que leur imagination gardait et que leur corps ne réalisait point¹²⁰.

C'est le livre et la littérature qui suppléent à la vie et qui permettent l'expérience de l'unité du Moi et de la fusion des âmes. C'est dans le livre et la littérature que le personnage pourra se fondre et réaliser cet oubli de soi qui le conduit à l'extase identificatrice. Le Narcisse gidien connaît son histoire et son rôle dans la littérature. Il connaît à l'avance son drame puisque le mythe est désormais un *Traité* de vie et d'écriture. Cette lucidité l'amène à choisir son attitude poétique puisque, sachant le baiser impossible, le Narcisse gidien décide de se fondre dans son mythe et d'aller jusqu'au bout de la contemplation :

Mais Narcisse se dit que le baiser est impossible, – il ne faut pas désirer une image ; un geste pour la posséder la déchire. Il est seul. – Que faire ? Contempler [TN, 10].

Il y a donc, idéalement, évacuation de la nature au profit de la littérature comme élément où se fondre pour se trouver, mais cette substitution est entachée dès l'origine par la connaissance du drame du Narcisse et le parcours symboliste de Gide, des *Cahiers* à *Paludes* marque une prise de conscience de plus en plus aiguë de cette situation fautive d'un Narcisse qui choisit de s'aveugler à son reflet.

Dans le premier roman, André Walter, incarnation du Narcisse, a résolument choisi de remplacer la vie par la littérature. Il ne parle de lui qu'à travers une pléthore de références littéraires, et celles-ci sont censées absorber et combler les vides de sa personnalité encore en formation. La voix d'André Walter est en effet étouffée par le bavardage des livres de toutes sortes, qui forment autour du jeune homme un bouclier identitaire si solide que sa propre voix s'éteint. André Walter parle par la voix de ses modèles et tend à s'y conformer¹²¹ :

Les influences certes nous modèlent : il les faut donc discerner. Que la volonté partout domine : se faire tel que l'on se veut [CPAW, 51].

« Se faire tel que l'on se veut », par une suite de décrets de la volonté et par un méticuleux travail de sélection des sources littéraires, dont une grande partie renvoie aux livres d'initiation par l'ascèse, comme certains passages extraits de la Bible ou du grand œuvre de Dante, ou au sacrifice de soi comme *King Lear* et *Phèdre* : telle est la devise paradoxale du

¹²⁰ André Gide, Préface au *Voyage d'Urien*, op. cit., p. 1465.

¹²¹ Les notes de Claude Martin, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., donnent le détail de ces références. On peut notamment relever la prégnance des références bibliques, de Dante puis des romantiques

personnage hyperconscient des *Cahiers*, qui cherche à maîtriser son oubli de soi. Car ce qui est poursuivi est bien l'extase identificatrice prônée par Schopenhauer et autrefois ressentie face à la nature lors du voyage en Bretagne, ce renoncement plénier que contredit l'attitude hyperconsciente. André Walter la réclame de la littérature, et d'abord de celle du philosophe lui-même, dont le nom est cité plusieurs fois [CPAW, 100, 109, 151]¹²². De plus, il voudrait associer à cette fusion l'âme sœur dans une communion à deux, désincarnée :

§ « La communion n'est pas encore parfaite.
Je sens la confusion de nos âmes ; je ne sens pas nos âmes se confondre.
Pour que la mienne se mêle à la tienne, il faut que je perde la notion de sa vie résistante, la conscience d'elle-même : l'âme devient passive alors.
Ainsi le Nirvâna n'est un bien qu'avec la saveur du néant goûtée dans le non vivre même. Il y a négation.
La communion ne sera jamais parfaite ; ou, parfaite, elle ne se sentira pas » [CPAW, 74-75].

André Walter ne se contente pas de communier aux œuvres du passé mais entend faire de son livre le moyen de parvenir à la plénitude de l'être et d'y entraîner Emmanuèle :

Rien ne distrait de la *vision commencée*. On n'est plus qu'elle [CPAW, 38].

Pourtant, au moment où la volonté doit se sacrifier, l'écrivain ne peut se résoudre à ce lâcher prise et martèle le souci d'une écriture maîtrisée, concertée, lucide et dominée par la volonté et l'ambition de son auteur. Celle-ci se lit en filigrane, à travers la filiation prestigieuse dans laquelle André Walter s'inscrit autant par son nom (Walter/Werther) que par son écriture, notamment à travers le pastiche discret de Chateaubriand¹²³.

Le paradoxe est à son comble, et le rêve d'une extase identificatrice dans l'art est menacé dès ce premier récit par la résistance de la volonté et de l'intelligence au programme d'élévation mystique, ce dont André Walter est non seulement conscient, mais qu'il revendique en cherchant une fusion « consciente » :

§ Alternative ; un nirvâna prodigieux, où le « moi » tout entier se fondrait, s'abîmerait en extase et garderait pourtant la volontaire conscience de son évanouissement ; ce serait comme un néant voluptueusement perceptible [CPAW, 140].

Les Cahiers d'André Walter illustrent ce conflit entre intelligence et sensibilité, l'une cherchant à maîtriser les émotions et l'autre cherchant à les épouser. Cette dualité qu'André Walter ne parvient pas à résoudre et qui se transmet à son écriture fragilise sa foi en l'art, ce qui l'amène à penser que « c'est une duperie, cette poursuite de l'âme insaisissable [...] ».

(Hugo, Vigny), ainsi que d'auteurs plus récents dont les œuvres sont en général considérées comme le point de départ d'une modernité poétique ou romanesque : Baudelaire, Flaubert (celui de Saint-Antoine).

¹²²Sur la question de l'influence de Schopenhauer sur le premier Gide, voir la mise au point bibliographique de Jean-Michel Wittmann, qui présente brièvement les principaux ouvrages à consulter, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 69.

¹²³Voir à ce sujet Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., pp. 42-44. Il s'agit de *René*.

[CPAW, 74]. L'incipit des *Cahiers* confirme que, sur le texte, pèse d'entrée de jeu le soupçon d'une supercherie littéraire, notamment à travers le motif de l'escarpolette¹²⁴, qui reviendra dans le cours du texte et sera repris dans les autres récits symbolistes de Gide, synonyme en argot de « duperie »¹²⁵.

D'un point de vue esthétique, les propositions contradictoires qui président à la création (abdiquer la volonté ou l'exalter pour parvenir au roman composé et *a priori*) devraient être résorbées par une écriture idéale, capable d'harmoniser les antagonismes, comme l'expriment les notes programmatiques de son *Allain* :

Je voudrais la forme si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides [...] les lignes géométriques [CPAW, 92].

Un équilibre parfait est réclamé, obtenu par une écriture qui saurait faire éprouver l'émotion sans vibrer elle-même et sans que l'auteur en soit la dupe, équilibre qui saurait révéler la quintessence de l'émotion sans perdre sa pureté de ligne. André Walter trouve chez un compagnon de lettres un exemple d'écriture capable de faire jaillir l'émotion d'une langue maîtrisée, dans laquelle la sensibilité de l'auteur est jugulée, ce à quoi il déplore de ne jamais parvenir :

Son écriture est d'une perfection impassible, impeccable, figée – décourageante, car je sentais auprès ma langue si fluide encore et comme illimitée. Je voudrais l'enserrer dans des formes rythmiques, – mais l'émotion toujours fait éclater ma phrase ; je n'en écris que les débris [CPAW, 71]¹²⁶.

Cet idéal ne sera pas atteint. André Walter en prend conscience, et son impuissance se transforme en rage destructrice contre son écriture d'abord, puis contre lui-même, ultime moyen pour parvenir à saisir l'idée :

[...] maintenant cela m'écœure d'écrire : la phrase n'est pas pour ces choses, émotions trop pures pour être parlées ; – j'ai peur qu'une rhétorique, d'ailleurs impuissante, ne profane ; par haine des mots que j'ai trop aimés, je voudrais mal écrire exprès. Je romprais les harmonies, fussent-elles fortuites [CPAW, 38].

... Que la pensée s'arrête pour dormir – éternellement ; – la sentir s'engourdir ; –le court

¹²⁴Il s'agit d'une balançoire.

¹²⁵Voir à ce sujet l'article de Beatrix Beck, « Une signification cryptique de *Paludes* », in *Etudes littéraires* vol. 2, n° 3, déc. 1969. Voir aussi Georges Strauss, « *Paludes* ou la chasse au canard », *André Gide* 5, 1975, qui fait aussi de l'escarpolette le symbole de la pensée d'André Walter, qui balance entre deux postulations contraires, ce qui donne au récit le mouvement quasi palinodique du roman autocritique : « escarpolette [...] symbole plus apte de la démarche intellectuelle et affective de l'homme qui était toute sa vie sollicité par des “ postulations contraires ” », p. 109.

¹²⁶Bien entendu, ce jugement d'André Walter est biaisé par l'état de fièvre qui est le sien et qui préside à l'écriture de ses *Cahiers*. Il est difficile de savoir si cette mention à l'œuvre de son ami Pierre Louÿs/C[hrysis] cache déjà une pointe d'ironie, mais dès le *Voyage d'Urien*, la prétention à une littérature impeccable et figée sera mise en cause, notamment à travers la trivialisation du symbole mallarméen de la « page blanche » congelée, *Le Voyage d'Urien*, op. cit., p. 64.

moment où l'on s'arrête de penser : la MORT. J'ai longtemps cherché à ne penser à rien : on arrive à saisir l'idée, intuitivement... [CPAW, 155].

Le sacrifice de la personnalité au profit de l'œuvre à écrire prend, dans ce premier roman, une tournure dramatique, puisqu'il est vain et conduit au sacrifice de la personne. Le drame de l'œuvre est symbolisé par celui du Narcisse. Comme lui, elle se dédouble en poursuivant une unité chimérique. L'écriture est aliénée, comme l'est Narcisse/Walter, et témoigne de la faillite du projet waltérien d'un roman capable d'exprimer de manière définitive l'être en soi, en épousant ses émotions.

L'ambition d'une fusion des mots et de l'émotion n'est pas facile à éradiquer et perdue bien après ce premier roman, qui en signe pourtant l'échec. On la retrouve dans la préface de la seconde édition du *Voyage d'Urien*, écrite en 1894 :

Mon émotion ne joue jamais avec le style, par trop grand'peur qu'après, le style ne se joue d'elle ; elle a besoin des mots et cherche à se mettre intimement bien avec eux ; il y a même désormais entre eux des affinités réciproques ; l'émotion fluide ne saurait être sans eux contenue, et dans chacun des mots où je la verse, elle reste et je l'y retrouve¹²⁷.

Cependant, le caractère tragique de la débâcle de Narcisse/Walter est évacué. Pourquoi ? La maturation de la pensée de Gide, des *Cahiers* au *Voyage*, confirme son intuition du caractère utopique du « roman de l'être » et l'incite à réviser ses ambitions en les adaptant aux contraintes qui bornent de toutes parts l'écriture.

Le Voyage d'Urien reprend en effet le thème de l'initiation par la littérature, puisque l'expédition décrite n'est, en réalité, qu'un voyage en bibliothèque ou un voyage dans l'écriture, dimension que le narrateur met incontestablement en relief par son métadiscours. C'est donc à nouveau à travers une réflexion sur la littérature qu'Urien cherche à se connaître. Mais contrairement au sacre du livre qui a lieu dans *Les Cahiers*, la littérature est ici maltraitée et le livre symboliquement jeté par dessus bord. Voyage mental à travers les grandes œuvres (« Flaubert *passim*, Barrès, Maeterlinck. Par endroits presque... « Vathek » !!!¹²⁸), la seconde fiction romanesque de Gide montre avant tout l'inanité du projet d'inscrire sa voix personnelle sur le palimpseste des voix anciennes, à commencer par la sienne propre puisque le « Prélude » rappelle le projet waltérien. L'une des voix déjà anciennes, et qui a perdu de son efficacité au moment de l'écriture du *Voyage*, est celle de Mallarmé, dont Gide sent bien qu'il faut se distancier pour avancer¹²⁹. Dans son *Journal* de

¹²⁷ André Gide, préface à la seconde édition du *Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 1464.

¹²⁸ Paul Valéry, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de janvier 1893, *op. cit.*, p. 179. Il faudrait ajouter, bien entendu, Mallarmé.

¹²⁹ Michel Décaudin montre, dans *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Editions Privat, 1960, que Gide vise précisément le système esthétique de Mallarmé et de ses épigones : « Le jeune écrivain [...] considérait avec

1894, Gide confirme l'attitude que nous lui prêtons au moment d'écrire son second roman, et la prise de distance respectueuse d'avec son ancien Maître pour trouver sa voix/e :

Si quelqu'un a mérité la vénération et l'admiration passionnée que quelques-uns lui donnent, c'est lui. Nous n'avons pas aujourd'hui de plus grand poète [...]. Je dis ces choses volontiers car je ne crois pas avoir pour M. Mallarmé d'admiration folle et aveugle¹³⁰.

Pour Gide, ce premier roman après sa découverte du symbolisme mallarméen, et après le demi-échec des *Cahiers*, marquerait une étape décisive dans son autonomie et la revendication d'une esthétique personnelle¹³¹. Le discours d'Urien valide cette hypothèse en s'en prenant directement au renversement de perspectives prôné par Mallarmé, pour qui le monde est fait pour aboutir au livre. À l'opposé du sacre de la littérature, le livre pour Urien est un leurre dangereux, car il empêche l'action et n'apporte jamais que l'écho du déjà dit :

Nous avons quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient [...]. Nous étions las de la pensée, nous avons envie d'action [VU, 18].

Ne sais-tu pas, [...] Ellis malheureuse, que le livre est la tentation ? Et nous sommes partis pour des actions glorieuses [VU, 44].

Puis m'ont irrité tous ses livres. On ne voyage pourtant pas pour retrouver ses vieilles pensées [VU, 50].

Du *Voyage sur l'océan pathétique*¹³², qui n'est pas sans rappeler le pathétique destin d'André Walter, au *Voyage sur une mer glaciale*, le périple d'Urien à travers la littérature s'achève sur la révélation d'un néant de soi, qui s'empare du personnage jusqu'à le désigner, et l'impuissance de celle-ci à combler ce néant. Nous avons déjà dit que la page blanche, découverte finale que le cadavre gelé tient dans sa main, peut être interprétée comme l'échec de la littérature à remplacer la vie. Plus précisément, ce feuillet immaculé et congelé signale à notre sens la faillite du projet mallarméen d'un « roman de l'être »¹³³, en exhibant la déchéance de l'un de ses plus puissants symboles et le désarroi des épigones. L'*Envoi* est plus

ironie, dès *Le Voyage d'Urien*, les ambitions métaphysiques du symbolisme : cette quête spirituelle dérisoire, qui s'achève dans l'ennui quand les voyageurs, arrivés au pôle, au terme de leur traversée, ne savent que faire, n'est-ce pas celle des poètes qui ont trop demandé à l'art et trop aspiré à l'idéal ? », pp. 51-52.

¹³⁰ André Gide, *Journal 1887-1925*, 22 novembre 1894, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹³¹ A ce sujet, voir l'introduction au *Voyage d'Urien* de Jean-Michel Wittmann, Lyon, Centre d'Etudes gidiennes, « Gide/Textes » n°16, 2001, p.10. Jean-Michel Wittmann montre qu'au-delà de la prise de distance d'avec le symbolisme des cénacles, *Le Voyage d'Urien* est également l'occasion de mettre à distance Madeleine, après son refus, par l'introduction du personnage d'Ellis. En outre, la rédaction de ce livre a lieu dans un isolement complet et un climat de repos intellectuel, autre façon de marquer sa distance d'avec le bouillonnement parisien des cénacles.

¹³² Le texte qui deviendra *Le Voyage d'Urien* paraît initialement en deux récits partiels dans la *Wallonie* de mai-juin 1892 : *Voyage sur l'océan pathétique* et *Voyage vers une mer glaciale*.

¹³³ Jean-Michel Wittmann rappelle que le symbole de la page blanche est aussi en vigueur chez Laforgue, *Symboliste et déserteur*, *op. cit.*, p. 191.

explicite encore et oppose clairement la littérature à la vie en montrant le mensonge d'une existence vécue par procuration, à travers les livres :

*et nous avons passé la vie
sans la voir. Nous lisons [VU, 66].*

Narcisse/Urien, au terme de son odyssée, ne réalise pas plus qu'André Walter l'unité de son être à travers la littérature. Il accomplit à nouveau le geste symbolique, se penche sur l'eau mais dit ne rien voir. L'eau est noire et le sacrifice de Narcisse/Urien, qui ne s'est pas laissé tenter, serait vain, d'autant plus vain qu'il déboucherait sur une mystification, puisque la littérature est présentée comme une usine à mensonge dans l'*Envoi* :

*Madame ! Je vous ai trompée
[...]
Ellis ! pardonnez ! J'ai menti [VU, 66].*

Cependant, à la dernière ligne, au moment où Narcisse/Urien accomplit pour la seconde fois le geste rituel¹³⁴, apparaît un « Je », qui se singularise par l'emploi de la majuscule et rêve d'autres horizons à cette histoire, annonçant la médiation, dans la vision, de l'instance qui prend en charge l'*Envoi*. L'émergence de cette autre personne dans le face à face d'Urien avec son reflet, illustre autant que le besoin de sortir de cette vision enfermante, la découverte d'un Moi divisé et riche de ses divisions au terme du *Voyage*. Il y a toujours une autre réalité du sujet qui s'interpose entre l'intuition de soi et l'image qui nous en est donnée par la conscience. Paul Valéry avait bien reconnu cette dualité de l'être qui jamais ne coïncide avec lui-même et que l'écriture du *Voyage* exprime, mais il déplorait l'incapacité du récit à la résorber :

[...] le squelette du livre est double, ne correspond pas à toutes les modulations du désir initial exactement, et que l'on voit se coudoier ce que l'auteur a senti avec ce qu'il a voulu¹³⁵.

L'être d'intuition et l'être rationnel, que *Les Cahiers d'André Walter* tentaient vainement de concilier en une même phrase, se côtoient désormais sans plus de communion possible. Dans cette scission de l'être qu'entérine le récit s'éloigne l'ambition de l'œuvre absolue. Il nous semble que cette dualité inscrite dans le « squelette du livre », loin d'exprimer l'échec de la poétique symboliste de Gide, témoigne au contraire d'une progression et d'une libération de sa pensée, et se donne à lire comme le message central du *Voyage d'Urien*. La dualité avalisée de l'être, et l'impuissance de la littérature à unifier ce Moi divisé, vont de pair avec le

¹³⁴Urien prend une première fois la posture du Narcisse dans « La Mer des Sargasse » : « [...] ou, dans une posture penchée vers ce que l'eau reflétait de moi-même et que je ne connaissais pas, je cherchais dans mes tristes yeux à comprendre mieux mes pensées, et lisais dans le pli de mes lèvres l'amertume du regret qui les plisse », *Le Voyage d'Urien*, op. cit., p. 49.

renouvellement du projet esthétique du roman symboliste, déjà timidement abordé dans les *Cahiers*, mais que le *Voyage* manifeste clairement. Ce qui importe, désormais, n'est pas de résoudre la dualité de l'être humain, comme le voulait Mallarmé – et comme Gide en a caressé l'ambition dans ses *Cahiers* et son *Traité* –, mais d'observer la lutte opposant les diverses facettes du Moi que représentent les marins du *Voyage*. À leur propos, Gide reconnaît qu'ils deviennent tour à tour « ou l'humanité entière, ou [...] moi-même », et l'auteur affirme qu'ils « ignorent leur destinée et ne gouvernent pas leur navire », ce qui s'oppose catégoriquement à la volonté d'hyperconscience d'André Walter. En outre, Gide surenchérit :

Ce dont ils [les marins] souffriraient le plus, ce serait de n'avoir pas de lutte où se prendre, de conquêtes à conquérir¹³⁶.

Gide a certainement compris que le « roman de l'être », de l'être unifié par l'art, était synonyme de mort et cette perspective justifie le prêche de l'action qu'Urien fait en préambule de son voyage. Roman de l'action que ce *Voyage* : voilà qui peut sembler paradoxal quand on sait que le périple des marins est frileux et mensonger. Pourtant, Urien ne ment pas tout à fait, car l'action est belle et bien engagée, mais par l'auteur Gide, et elle concerne l'écriture qui, à partir du *Voyage d'Urien*, se débarrasse petit à petit de son ancienne peau et conquiert sa tonalité propre : « Et quand nous agirons maintenant, ce sera certes selon nos voies », déclare Urien à ses compagnons [VU, 52]. Ce passage à l'acte littéraire est soutenu par l'apparition d'une ironie, certes légère, si légère même qu'elle passe souvent inaperçue des contemporains, à l'exception de Paul Valéry¹³⁷, et la volonté pour Gide d'entamer l'exploration des terres symbolistes qui le conduit, comme ses collègues romanciers et par le truchement de cette hyperconscience qui les caractérise, à discuter, puis à renouveler le projet d'une œuvre capable d'atteindre l'absolu de l'être. Aussi, l'expédition se mue-t-elle en symbole de la création, qui projette une incursion dans les terres intérieures du symbolisme. L'écrivain est un explorateur, un découvreur de formes, comme tend à le prouver une lettre de 1892 à sa mère, écrite au moment de la mise en chantier du *Voyage d'Urien*, et dans laquelle il affiche, à côté d'une suffisance étonnante pour un si jeune écrivain, son nouveau *credo* esthétique :

¹³⁵Paul Valéry, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de janvier 1893, *op. cit.*, p. 178.

¹³⁶André Gide, préface au *Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 1465.

¹³⁷« Des brutalités qu'il convient de rattacher, je crois, au ton ironique de plusieurs endroits [...] », Paul Valéry, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de janvier 1893, *op. cit.*, p. 179.

Est-ce que je suis symboliste ? Laisse-moi donc ne pas le savoir. Il y aura dans le symbolisme quelques grands noms et des suiveurs : si je suis un de ces grands prédestinés, le symbolisme dépendra de moi, et non moi de lui¹³⁸.

La suite des récits de la série symboliste confirme l'option de la découverte d'une voie personnelle, qui passe par l'émancipation vis-à-vis du modèle mallarméen. Ainsi, dans *La Tentative amoureuse*, l'unité explose dès l'instant où le narrateur décide de différencier son personnage de lui. Alors que, pour André Walter, la seule réponse à l'aliénation était la mort, *La Tentative amoureuse* donne un premier aperçu de cette disposition du Moi à se transformer et à laisser derrière lui ses anciennes peaux, comme le préconisait la Monelle de Schwob¹³⁹, tout d'abord en se détachant du Moi écrivant, ce qui signe immanquablement la rupture avec le dogme symboliste du sujet unique en littérature :

Puis, non ! Luc n'était pas ainsi ; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente. – Donc Luc posséda cette femme [TA, 74].

Le symbolisme des *Cahiers* est donc tourné en dérision, mais plus que cette charge déjà annoncée dans *Le Voyage d'Urien*, *La Tentative amoureuse* prolonge la morale de l'action littéraire engagée dans le récit précédent¹⁴⁰ et propose de construire, sur la faillite consommée de la communion à deux, un récit qui explore les « autres vies à jamais défendues », les « gestes impossibles » [TA, 71]. La littérature, qui est essentiellement conçue, dans *Les Cahiers*, comme le grand réservoir où se fondre pour trouver son identité, est ici démythifiée, en même temps que succombe le mythe de Narcisse. Elle est le terrain d'expérimentation et cette dimension est portée à son comble dans le dernier récit de facture symboliste : *Paludes*. La quête de soi s'organise ici sur les débris d'un Narcisse émietté. Tityre est le célibataire, comme Narcisse, mais c'est également, dit le narrateur, « moi et ce n'est pas moi ; – Tityre, c'est l'imbécile ; c'est moi, c'est toi – c'est nous tous... » [P, 115]. À l'opposé du roman capable d'exprimer la réalité unifiée de l'être, à travers la saisie de l'émotion intime et personnelle, *Paludes* acquiert la labilité du récit qui adopte la forme des émotions communes, des émotions grises et impersonnelles, des « vues [...] ternes et médiocres » de chacun [P, 95]. Il devient « l'histoire du terrain neutre » celle de « la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous » [P, 116-117].

¹³⁸ André Gide, *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, Paris, Gallimard, 1989, lettre du 30 mars 1892, p. 140.

¹³⁹ « Et les âmes rejettent les formes anciennes ainsi que les serpents leurs anciennes peaux », Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, op. cit., p. 124.

¹⁴⁰ Jean-Michel Wittmann montre à propos de *La Tentative amoureuse* que l'objectif réel et positif visé par le texte est une « tentative littéraire », *Symboliste et déserteur*, op. cit., pp. 101-102.

Paludes signe de manière définitive l'échec du « roman de l'être » et de son esthétique de l'essentiel. La satire attaque la sacralisation mallarméenne de l'art, capable de justifier le Moi, et se développe à travers le dévoiement parodique du mythe de Narcisse, comme l'illustre l'« alternative » du récit :

– Ou d'aller encore une fois, ô forêt pleine de mystère, – jusqu'à ce lieu que je connais, où, dans une eau morte et brunie, trempent et s'amollissent encore les feuilles des ans passés, les feuilles des printemps adorables.
C'est là que se reposent le mieux mes résolutions inutiles, et que se réduit à la fin à peu de chose, ma pensée [*P*, 148].

Angèle-Écho, la nymphe sacrifiée, complète la parodie du mythe, et le narrateur incite son lecteur à décoder l'image :

Angèle !...et ne restera-t-il plus de vous que cette branche de nymphéa botanique (et j'emploie ce mot dans un sens bien difficile à apprécier aujourd'hui) [*P*, 127].

Ainsi, plus que le drame d'un Narcisse qui meurt de ne pouvoir se posséder et dont Gide se rit, ce que ses récits symbolistes dénoncent, dès *Les Cahiers* mais avec un ton qui n'est pas celui de la satire paludéenne, c'est le leurre du dédoublement. L'aveuglement de Narcisse, tragique dans le cas d'André Walter, devient pathétique et risible dans *Paludes*. Narcisse n'en continue pas moins à se pencher sur l'eau, d'un bout à l'autre de la série symboliste, océan, mer ou étang, mais il ne voit plus rien et ne peut déguster, finalement, que le sentiment de l'inutile contemplation. Cette parodie du mythe, dont Christian Angelet montre qu'elle s'accompagne chez Gide d'un traitement burlesque du récit originel¹⁴¹, est souvent reprise par les romanciers du symbolisme et le *Monsieur Teste* de Paul Valéry en donne le dernier avatar dès lors que son Narcisse cérébral ne peut que prendre acte de la scission infinie et stérile de son être :

Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite...¹⁴².

Le mécanisme de la contemplation s'est enrayé et ne débouche sur rien. Mais la faillite du Narcisse ne marque pas pour Gide l'abandon d'une littérature tournée vers l'homme, et à ce mythe se substitue un nouveau symbole du Moi, qui signe la découverte vers laquelle est conduit l'auteur par l'écriture autocritique. Le dédoublement stérile de Narcisse, qui reproduit le même et n'évolue pas, est remplacé par une métamorphose dynamique du Moi, sa

¹⁴¹ Christian Angelet parle, quant à lui, d'un burlesque du mythe dans le cadre des œuvres de Gide, *Symbolisme et invention formelle*, op. cit. On peut ajouter à la série symboliste de Gide *Le Prométhée mal enchaîné*, qui lui aussi parodie un mythe et s'inscrit dans la dynamique critique des œuvres symbolistes, même s'il représente pour son auteur le récit qui tourne définitivement la page fin-de-siècle.

¹⁴² Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, in *Monsieur Teste*, op. cit., p. 34.

« protéisation »¹⁴³ possible qu'illustre la déclivité interne de l'écriture, littéralement protéiforme. Cette conclusion appert dans *Paludes* et n'a rien, à notre sens, d'une conclusion par défaut, et si l'on peut y lire la faillite de l'œuvre *a priori* et nécessaire d'un symbolisme poétique, elle marque également le passage vers une écriture réconciliée avec la vie et ses inflexions disparates, ce que confirme l'analyse de Jean Delay qui, à propos des *Cahiers*, souligne que Gide « avait eu tort de vouloir exprimer, d'un seul coup, dans un seul personnage, toutes ses contradictions internes », et il surenchérit en exposant le programme qui se précise du *Voyage d'Urien* à *Paludes* :

Il fallait débrouiller ce chaos, et dédoubler Walter en autant de doubles qu'il serait nécessaire pour exprimer chacune de ses tendances et de ses difficultés¹⁴⁴.

Amorcée dans *Le Voyage d'Urien* par l'émergence d'une voix narrative distincte dans les dernières lignes, accentuée dans *La Tentative* par la rupture revendiquée entre le personnage et l'auteur, puis érigée en principe dans *Paludes*, la division acceptée du Moi devient désormais un principe organisateur de l'écriture :

[...] comprenez, je vous prie, que la seule façon de raconter la même chose à chacun, – la même chose, entendez-moi bien, c'est d'en changer la forme selon chaque nouvel esprit. – En ce moment, *Paludes*, c'est l'histoire du salon d'Angèle [*P*, 117].

Dans la perspective de la mise à l'épreuve du « roman de l'être » par le récit autocritique du symbolisme, la leçon de *Paludes* est sans conteste la plus aboutie. En plus de montrer les différentes facettes du Moi selon les circonstances (ce que faisaient les marins du *Voyage* ou le personnage en rupture de *La Tentative*), *Paludes* met en scène sa nécessaire division ontologique. André Gide exprime cette nouvelle réalité de l'être dans sa note liminaire :

[...] si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu [*P*, 89].

L'écriture de *Paludes* peut être considérée comme la glose de cette idée centrale. Non seulement elle se transforme au fil des pensées du narrateur, mais elle fuit, glisse et échappe à son contrôle, manifestant par cette indocilité le travail de l'inconscient dans le processus de la formation des pensées. *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui n'arrive pas à fixer sa pensée parce que la pensée est constitutionnellement augmentée d'un CELA¹⁴⁵. Et la « poétique du

¹⁴³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Germaine Brée, *L'insaisissable Protée*, op. cit.

¹⁴⁴ Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide II*, op. cit., pp. 666-667.

¹⁴⁵ On retrouve cette thématique dans *Sixtine*, de Gourmont, où le héros est le jouet de divagations poétiques, ainsi que dans *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin. Mais alors que dans *Sixtine*, le caractère incontrôlable des pensées est en général accepté comme une force créatrice et que le personnage en joue, Daniel Prince subit le plus souvent cette pente de son esprit qui l'empêche de se concentrer : « A quoi songé-je ? C'est très ennuyeux, quand je veux réfléchir à quelque chose, je pars aussitôt en des divagations. [...] Suis-je distrait ! Je n'arriverai

CELA » que le récit illustre se traduit principalement par l'insidieuse désorganisation de la composition nécessaire de l'œuvre cérébrale.

La preuve par le style : microstructure de l'œuvre

Le Traité du Narcisse : *traité de composition de l'œuvre*

Le Traité du Narcisse, rédigé peu après la rencontre décisive avec Mallarmé, est l'expression la plus concertée de la poétique du « roman de l'être » que Gide se fixe comme idéal à atteindre à son entrée en littérature. *Le Traité* reprend, en les expliquant à la lumière de la nouvelle conception du symbolisme qu'il se forge après la découverte de Mallarmé, certaines propositions de son premier ouvrage, qui présentaient jusque là un accent schopenhauérien. Il éclaire ainsi rétrospectivement l'ambition des *Cahiers*, en les rattachant cette fois à un système esthétique que le *Traité* met au jour et où l'influence de Mallarmé est incontestable. Ce faisant, *Le Traité* met également en lumière la faillite du « roman de l'être » en montrant, par comparaison avec la théorie qui y est présentée, combien le premier roman est loin de réaliser l'idéal envisagé.

Ce petit texte théorique, très dense, reprend donc les notions clés de la poétique mallarméenne et en premier lieu celle de faire une œuvre capable de se justifier par la cohérence de sa composition. Ce souci devient même l'enjeu esthétique de l'œuvre, puisque de sa composition dépend la capacité du texte à dévoiler l'Idée derrière les formes. Gide reprend une idée dans l'air en 1890, que Schopenhauer avait au préalable développée¹⁴⁶, qui rappelle les réflexions de Schwob sur la symétrie¹⁴⁷ et celles que Brunetière expose à un public plus large à travers son article sur le « Roman de l'avenir » :

De ce retour à l'idéalisme, il résultera plusieurs conséquences, et tout d'abord celle-ci, que la composition redeviendra, comme il convient, l'une des parties essentielles au roman. Au lieu d'être notés pour eux-mêmes, avec l'intention de n'en rien omettre, les détails le seront par

jamais à fixer mon esprit sur un point ; c'est à en désespérer », *op. cit.*, pp. 69-70. *Paludes* fait la synthèse de ces deux attitudes. Le héros, comme Daniel Prince, déplore cette impossible maîtrise de ses pensées, mais l'auteur s'en réjouit et y voit la possibilité d'un enrichissement pour son œuvre. Cependant, alors que cette dérive de la pensée maîtrisée s'impose au personnage de *Sixtine* sous forme d'hallucinations, isolées dans le récit, *Paludes* montre que l'inconscient s'infiltre partout et accompagne chaque pensée, puisque le moi est pétri d'inconscient. L'auteur va plus loin, en remettant son récit entre les mains du lecteur, affichant par là que le moi ne peut jamais se connaître entièrement et qu'il a besoin de la collaboration d'un tiers pour éclairer les motivations inconscientes de ses actes.

¹⁴⁶« Ainsi, le roman, l'épopée et le drame doivent-ils se distinguer de la réalité, non moins par l'importance constante des situations que par l'agencement et le choix des caractères », *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 322.

¹⁴⁷Voir *supra*, notre chapitre sur Marcel Schwob, « Marcel Schwob et l'univers des signes », p. 289 et *sqq.*

rapport à l'ensemble ; et on en sacrifiera précisément ce qu'il faut pour les faire servir à la mise en valeur de l'idée¹⁴⁸.

Gide ne dit pas autre chose, même s'il précise que l'Idée fondamentale que le poète entend manifester est celle de son être :

Le Poète pieux contemple ; [...] et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline [TN, 10].

L'image du cristal, symbole d'une conscience qui s'éclaire par la poésie, est déjà présente dans Mallarmé – « L'encrier, cristal comme une conscience »¹⁴⁹ – et sera reprise par Paul Valéry, qui fait de son *Monsieur Teste* une allégorie de l'œuvre symboliste de l'hyperconscience :

[...] je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; [...] je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre¹⁵⁰.

L'esthétique essentialiste que *Le Traité* expose se fonde donc principalement sur le souci d'un agencement *a priori* et concerté de l'écriture, qui saurait établir entre ses différentes parties des rapports à la fois nécessaires et complémentaires, principe que Gide conservera au-delà du *Traité*, et malgré sa volonté de trouver une alternative à cette esthétique de l'absolu dont il ressent d'emblée le caractère étouffant et utopique¹⁵¹.

Dans cette mise au point capitale que constitue *Le Traité*, Gide choisit le symbole du cristal pour illustrer l'organisation interne de l'œuvre, fragmentée à l'infini, mais où chaque partie porte en elle l'unité de ce qui y est exprimé.

Le principe de la mise en abyme soutient la vision d'un texte conçu comme un :

paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure [TN, 10].

Chaque fragment du texte porte donc en lui l'ensemble de la forme, mais sans reproduire à l'identique la combinaison du fragment voisin. On retrouve ici « l'air de famille » dont parlait Jacques Rivière à propos de l'œuvre symboliste, mariant la singularité à l'unité du tout. Le texte-cristal donne une vision unifiée de l'Idée, certes, mais le fait à la manière d'un kaléidoscope, en produisant des formes qui, bien que symétriques, sont toujours renouvelées. Le principe d'unité du texte symboliste est donc à rechercher dans la disposition des éléments,

¹⁴⁸Ferdinand Brunetière, « Le Roman de l'Avenir », in *Revue des deux Mondes*, p. 693.

¹⁴⁹Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 215.

¹⁵⁰Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, in *Monsieur Teste*, op. cit., pp. 72-73.

¹⁵¹En octobre 1894, alors qu'il entame la rédaction de *Paludes*, récit qui raille de façon définitive l'idéal du « roman de l'être », Gide écrit dans son *Journal* la phrase qui constitue l'épigraphe de notre chapitre : « Il faut

dans leurs rapports bien plus que dans une similitude des formes. L'unité est avant tout arithmétique, géométrique ou plus simplement rythmique :

[...] comme dans l'Éden disparu, l'ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance [TN, 10].

Si Gide parle beaucoup de l'attitude du poète dans l'élaboration de l'œuvre-cristal, qui ne doit pas se préférer à l'Idée, ce qui renvoie à l'éthique gidienne, il reste très général en ce qui concerne les procédés d'écriture de son esthétique essentialiste. Comment parvenir à reconstituer, par la combinaison des fragments, l'unité de l'ensemble ? Que savons-nous ? Que cette « réciproque et symétrique dépendance », qui stabilise l'Être – « Tout demeurerait immobile, car rien ne souhaitait d'être mieux » [TN, 5] – est obtenue par la découverte du rythme intrinsèque des formes entre elles. Ce mot rythme est sans conteste à rapprocher des développements de Mallarmé sur la Musique et le texte littéraire :

Je fais de la Musique et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...]. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons [...] Les poètes de tous temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports¹⁵².

Le texte installe entre les formes des rapports si exacts que cette harmonie permet à l'Idée de jaillir. Gide ne donne aucune explication qui précise la façon dont le poète peut parvenir à matérialiser ce rythme harmonieux entre les formes, et il faut recourir à Mallarmé pour avoir quelques lumières à ce sujet.

Si le maître n'a pas rassemblé dans un essai ses réflexions sur le style, il a laissé suffisamment de notes pour que l'on puisse restituer, du moins en partie, sa pensée, ce que fait Stefano Agosti en présentant les procédés stylistique qui président à l'écriture d'une œuvre autonome et capable de se prouver elle-même. Le principe de base, rappelons-le, consiste en ce que le texte impose sa cohérence supérieure en exhibant des fragments qui s'harmonisent de telle sorte que, tout en restant uniques, leur combinaison restitue l'Idée contenue en chacun d'eux. Or, les combinaisons pour parvenir au rapport parfait entre les parties empruntent plusieurs procédés. La première forme d'identité entre les parties de l'œuvre est une identité purement sonore, qu'établit la rime poétique, et que Mallarmé reconnaît comme allant de soi dans un texte dont l'ambition est musicale. Ce qui importe dans la perspective de l'œuvre qui se prouve, commente Agosti, est que :

que dans leur rapport même, chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre », *Journal 1887-1925*, 19 octobre 1894, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵²Stéphane Mallarmé, *Correspondance VI*, lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *op. cit.*, p. 26.

Le vers recèle [...] en soi ce principe d'autonomie (« *d'identité avec soi* ») du fait que, dans les littératures modernes, il est « fabriqué » à l'aide de ce dispositif qu'est la rime, et que Mallarmé, par exemple, définit ainsi : « identité de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonance » ; en ajoutant dans une note : « Là est la suprématie de modernes vers sur ceux antiques formant un tout et ne rimant pas [...] »¹⁵³.

Mallarmé poursuit son raisonnement sur la rime et assouplit le procédé de reprise sonore tout en l'étendant à la totalité du texte. Il ne s'agit plus seulement de sons qui se suivent ou se retrouvent rapidement : toutes les formes de reprises sémantiques ou d'intertextualité concourent pour lui à cette marche du texte vers l'unité par la concordance de ses fragments. Qu'il s'agisse d'une mise en abyme ou d'une paraphrase plus discrète, d'une allusion, d'une citation, d'une lexicalisation transposée (métaphore ou autre), allant même, comme le mentionne Stefano Agosti, jusqu'à la simple concordance syntaxique de deux passages dont les lexicalisations ne coïncident pourtant pas, la cohérence du texte s'élabore sur l'impression d'un retour du « même » à des échelles différentes, et la preuve de son existence s'opère par la démonstration de son autosimilarité¹⁵⁴. C'est bien la gageure du poète du *Traité* que de reconstituer cette unité perdue de l'être, illustrée chez Gide par le dédoublement angoissant du Narcisse, puis d'Adam, et il doit le faire en restituant entre les formes les rapports nécessaires. Mais cet idéal s'annonce rapidement problématique dans *Les Cahiers d'André Walter*, modèle de l'œuvre nécessaire, car l'esthétique est déchirée et ne se soumet pas unilatéralement à la vision de l'œuvre nécessaire. Nous insisterons sur ce premier et capital écart, qui fonde la poétique autocritique que Gide exploitera ensuite dans sa série symboliste.

Les Cahiers d'André Walter : *une composition ambivalente*

Le modèle musical

La composition de l'œuvre nécessaire, celle qui prouve son autosimilarité, est représentée par une série de symboles qui font faillite au fur et à mesure des récits et même dans le déroulement de ceux-ci : le théorème, l'œuf plein et le cristal se transforment en page blanche [VU, 64], page « vraiment volante » [P, 129], « œuf de merveilles » qui se dissout dans la mer [VU, 54], œuf de seiche « d'une bizarrerie de forme comme intentionnelle » [TA, 79], « immortelle pierrerie » qui fond aux premiers rayons du soleil ou cristaux de sel amoncelés,

¹⁵³Stefano Agosti, *Lecture de « Prose pour des Esseintes »*, p. 18. Les passages entre guillemets sont des extraits de Stéphane Mallarmé, *Solennité*.

¹⁵⁴Ce terme, emprunté au vocabulaire mathématique, et plus précisément à la théorie des objets fractals de Mandelbrot (1973), désigne la propriété de certains objets de se définir par eux-mêmes à travers le principe de récursivité dans une relation d'inclusion, ce qui signifie que chaque partie se déduit d'une partie précédente et permet de reconstituer l'ensemble tout entier. Cette méta-définition d'un objet se situe à l'horizon des souhaits de Mallarmé, qui cherchait à créer une œuvre d'art autoréférentielle.

aveuglants à force de limpidité, réclamant paradoxalement le brouillard pour être vus [P, 95]. Il reste cependant à montrer comment, en dehors de ces symboles, l'écriture, et plus précisément la composition du texte, s'organise pour atteindre un idéal que, dans le même temps, elle remet en cause jusqu'à en faire le repoussoir nécessaire d'un récit qui cherche de nouveaux horizons.

En amont de son *Narcisse* (et donc en amont de la rencontre avec Mallarmé), Gide affirme que son premier roman est déjà pénétré de la pensée esthétique dont il donnera la théorie dans le *Traité* de 1891. Cependant, on peut parler au sujet des *Cahiers d'André Walter* d'une imprégnation quasi inconsciente des thèses mallarméennes. Germaine Brée explique la situation marginale de ce texte par rapport à l'esthétique gidienne, qui se met en place et perdurera jusqu'à la fin de l'expérience symboliste, par le manque de vision critique d'un jeune auteur dont la spontanéité¹⁵⁵ et l'intuition suppléent encore à la théorie. En effet, au moment où il écrit son roman, Gide ignore encore tout des cénacles symbolistes. De fait, si *Les Cahiers d'André Walter* présentent une théorie du roman idéal, celle-ci demeure abstraite, puisque le jeune auteur n'a pas encore découvert la pensée de Mallarmé. Le second caractère de la théorie de l'œuvre, et plus précisément de sa composition, signale les limites de la pensée gidienne avant la révélation de 1891. Comment Gide parle-t-il de la composition de son roman-somme ? Sa pensée esthétique se nourrit d'abord, et de manière fort artificielle, de formules récoltées dans ses lectures philosophiques, notamment dans celles de Taine et de Spinoza, qui lui inspirent son projet de composition :

§ L'ordonnance de Spinoza pour l'*Éthique*, la transposer dans le Roman ; les lignes géométriques [CPWA, 92].

Il s'agit, comme le confirment les déclarations d'André Walter et *Le Traité du Narcisse*, d'écrire une histoire cohérente et minutieusement orchestrée¹⁵⁶. La rigueur formelle, l'admiration pour l'ordonnance soutiennent l'œuvre idéale qu'André Walter poursuit :

Donc, pour *Allain*, l'évolution des passions doit être si savamment ordonnée qu'elles se révèlent l'une l'autre et s'éclairent réciproquement, comme par un mutuel reflet.
Ne pas écrire une page de ci, une page de ça, mais synthétiser de telle sorte que... un fragment

¹⁵⁵Le mot est utilisé dès la Notice qui ouvre *Les Cahiers* et qui est attribuée à P.C., initiales désignant l'ami chargé de publier les fragments retrouvés après le constat de la folie de Walter (P.C. renvoie en fait à Pierre Louÿs) : « Combien enfin seront scandalisés par des aveux trop francs peut-être, que sa [il s'agit d'André Walter] nature spontanée, traitant de lâche et d'hypocrite tout détour, le forçait d'écrire », *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 33. Il revient sous plume d'André Walter : « que l'action soit spontanée », *ibid.*, p. 40.

¹⁵⁶Les affirmations allant dans le sens d'une œuvre géométrique et organisée sur le modèle mathématique abondent dans ce premier roman. Qu'il nous soit permis de n'en citer que quelques-unes parmi les plus exemplaires : A propos de l'œuvre : « C'est une démonstration », *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, op. cit., p. 92 ; « La vision de l'œuvre m'éblouissait comme déjà faite », *ibid.*, p. 72 ; « Donc les lignes simples, – l'ordonnance schématique. Réduire tout à L'ESSENTIEL. L'action déterminée, rigoureuse », *ibid.*, p. 92.

révèle l'ensemble...qu'il suffise d'une page détachée pour réédifier...etc. (Cuvier) [*CPAW*, 105].

La fascination du nombre ou du rythme, c'est-à-dire des rapports entre les fragments ou de la « merveilleuse architecture » [*CPAW*, 99] annonce déjà Mallarmé et court d'un cahier à l'autre, installant dans ce premier roman l'ambition d'une esthétique mathématique, c'est-à-dire musicale :

Le nombre a son vertige. C'est l'absolu qu'on entrevoit, l'on y touche [*CPAW*, 98].

Il est dans l'équation bien ordonnée une eurythmie tout esthétique qui me séduit pour elle-même [*CPAW*, p. 99].

Les vibrations de subtils accords les [âmes] agitent ; elles sont dans un constant rapport harmonieux – peut-être bien mathématique [*CPAW*, 129].

Pourtant, dans le même élan, André Walter précise et limite les termes de son admiration pour une œuvre concertée et savamment ordonnée dont *l'Éthique* de Spinoza représente le modèle à ses yeux. S'il célèbre le « nombre » et le « rythme dans l'ordonnance » du texte, il se détourne de la démonstration de pensée qui ne peut combler ses attentes esthétiques :

Mais, pour moi, il me fallait plus d'âme, des choses vibrantes, moins expliquées, où le cœur aime, où l'âme frissonne, où l'esprit s'inquiète...puis l'action, la lutte, quelque chose de fou [...] – quelque chose de musical et d'où la poésie profuse [*CPAW*, 99-100].

A la conception mathématique de la musique, entendue comme rythme ou rapport entre les éléments qu'elle rassemble, s'oppose une vision plus sensitive, voire sensuelle de la musique – « Plus tard, pensais-je, plus tard je n'aurai pas de maîtresses ; mes amours tout entières iront vers l'harmonie. Je rêvais des nuits d'amour devant l'orgue ; la mélodie m'apparaissait, presque palpable fiction, comme une Béatrice nuageuse » [*CPAW*, 56]¹⁵⁷ – qui en appelle à Verlaine plutôt qu'à Mallarmé et souligne la division d'André Walter, dont l'esprit est écartelé entre une sensibilité quasi romantique¹⁵⁸ et une hyperconscience qui l'incite à juguler ses élans. Un florilège de pensées waltériennes montre combien la musique

¹⁵⁷ « voire sensuelle », car le narrateur prend soin de noter que cette pensée de la musique comme maîtresse est une pensée d'enfant.

¹⁵⁸ C'est la thèse que soutient Germaine Brée, *L'insaisissable Protée*, op. cit. Dès la notice des *Cahiers*, écrit-elle, on relève une parole de Walter rapportée par P.C., parole qui fait écho à celle du narrateur de *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset. Ce dernier écrit dans l'incipit : « [...] comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là [...] ». André Walter aurait dit, pour sa part : « Pour moi tout seul [...] ou bien peut-être, s'il en est, pour ceux qui souffrent les angoisses que j'ai souffertes et qui comme moi se désespèrent en croyant qu'ils sont seuls à souffrir », *Les Cahiers d'André Walter*, op. cit., p. 33. Toutefois, il ne faut pas négliger le ton ironique qui entache le romantisme du héros. Il nous semble, pour notre part, qu'une écriture romantique est révolue, et c'est ce sur quoi porte la raillerie de Walter (Jean-Michel Wittmann montre comment André Walter pastiche Chateaubriand, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 43), mais que l'ambition romantique de trouver dans l'art la solution au mal-être du personnage reste authentique dans ce premier roman.

est encore conçue comme force émotive plutôt que comme « corrélation subtile » entre les éléments du texte [CPAW, 93] :

« De la musique avant toute chose...
De la musique encore et toujours... »

Elle occupe la rêverie et la promène et la balance. – La raison s’endort, le cœur veille – et l’âme ? – l’âme frissonne tout entière.
Voilà ce qu’il faut : engourdir la raison et que la sensibilité s’exalte [CPAW, 107].

J’écris parce que la poésie déborde de mon âme, – et les mots n’en sauraient rien dire : l’émotion plane sur la pensée ; – l’harmonie seule... alors des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme de la musique [CPAW, 51].

Mon âme chante ; écoute-la : [...], je jette au vent de l’esprit ces pages folles écrites [CPAW, 91].

De manière symptomatique, André Walter, au plus fort de son bouillonnement poétique, se tourne vers des formes musicales souples et modulables, tout en restant polyphoniques, en naturel accord avec l’agitation de son âme où les émotions s’appellent et se répondent. Il préfère donc à la symphonie trop concertée le prélude ou la fugue [CPAW, 108], métaphore de la composition de l’œuvre que Gide reprendra dans ses *Faux-Monnayeurs*¹⁵⁹. L’écriture des *Cahiers* est marquée par cette dichotomie entre deux structures possibles pour l’œuvre, l’une fermée et stable, géométrique, et l’autre ouverte, fluide et vagabonde. De leur improbable association devrait naître le grand œuvre ou le roman-somme, qui saurait présenter les fragments, cassures ou morceaux de texte dans une telle dépendance les uns vis-à-vis des autres que l’unité en serait reconstituée. Tout au long des *Cahiers* et comme une litanie réapparaît ce vœu paradoxal :

Des choses plus haletantes, plus criées et puis au hasard – tant pis ! Je trierai dans la suite ; [...].

Oui – des cris de passion, que la phrase ne vienne point parfaire – je veux que les angles, les cassures, les âpretés y restent – et sans avoir la préoccupation d’expliquer comme à quelqu’un qui ne comprendrait pas aussitôt : synthétique, quoi qu’en dise D... [CPAW, 127].

Dès ce premier roman, le projet d’un texte calculé et qui se prouve par la coïncidence de ses fragments est à la fois clairement revendiqué, même si le côté mallarméen de ce programme n’est pas conscient, et tout aussi explicitement contredit, par l’attachement encore

¹⁵⁹Édouard expose les principes de son écriture en faisant appel à l’œuvre de Bach, *L’Art de la fugue*, que Sophroniska taxe de « chef-d’œuvre abstrait de l’ennui », rapprochement qui renvoie d’une part à André Walter et à l’utopie symboliste d’un roman musical, dans le sens mathématique du terme, ou d’un roman-théorème, et d’autre part fait d’Édouard, comme Bach pour la fugue, un théoricien de l’art, plus particulièrement d’un roman dont l’enjeu est la mise à nu des procédés et des lois de la composition du récit : « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c’est quelque chose qui serait comme l’*Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature... ». Cette conception passéiste d’Édouard est raillée par Laura, qui conclut en assénant : « Après quoi [...] on a été guéri de la fugue pour longtemps. L’émotion humaine, ne trouvant plus à s’y loger, a cherché d’autres domiciles », *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 1084.

tenace à une esthétique purement expressive. La recherche de la stabilité interne du texte par la découverte d'un rythme intrinsèque et nécessaire à l'écriture en est compromise et, un à un, les éléments avancés par Mallarmé pour atteindre cet équilibre idéal (rime, analogies, mise en abyme) sont déjoués. Mais au-delà de cette contestation, l'utilisation de la poésie dans le texte, de tous les procédés de l'analogie et de la mise en abyme vont renouveler peu à peu la vision de l'œuvre et le rôle de l'artiste.

Poésie et analogies

Le premier roman de Gide est imprégné de poésie, baigne en elle, la convoque à tous moments, et l'on peut se poser la question du rôle de la rime dans la démonstration d'une illusion autoréférentielle. La rime, rappelons-le, assure pour Mallarmé la cohérence interne du texte par le rapprochement euphonique. Cependant, dans *Les Cahiers*, le recours à la poésie versifiée ne provoque pas l'effet d'autosimilarité recherché. L'écho sonore, censé assurer à l'écriture sa cohésion interne, ne fonctionne pas, et ceci pour la raison que, le plus souvent, les citations ne portent que sur un ou deux vers et empêchent l'effet musical de se déployer. À cette pratique de la rétention il faut ajouter celle de l'hybridation. André Walter aime à mêler les vers, ce qui inmanquablement court-circuite l'effet de la rime tout en donnant à la séquence poétique une plus grande densité par la recherche d'une beauté nouvelle dans la discordance :

*Je me souviens des jours passés, des jours anciens, et je pleure. Le souffle des souvenirs me
berce, et la pensée
me prend comme une mer.* – [CPAW, 102].

Si la rétention et l'hybridation privent en partie le texte de son moyen le plus efficace pour assurer son autosimilarité, elles participent pourtant d'une vision symboliste de la poésie, libérée et conçue comme un mode de langage, vision qu'André Walter projette pour son roman idéal :

La forme lyrique, la strophe – mais sans mètres ni rimes – scandée, balancée seulement – musicale plutôt.

Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées – car elles aussi ont leurs allitérations mystérieuses [CPAW, 93].

La rime classique est donc rejetée et André Walter lui préfère une prose rythmée qui accompagne les ondulations de la pensée, exactement dans la ligne de Baudelaire. André Walter ne recule pas non plus devant le renouvellement de la scansion par le bouleversement

de la syntaxe, à l'œuvre chez Mallarmé¹⁶⁰. « Je me suis fait une langue à mon gré », proclame-t-il [*CPAW*, 93].

La poésie, pour André Walter comme pour Baudelaire ou Mallarmé, est rythme avant tout, et il faut donc se demander si le rythme des *Cahiers* réussit à imposer une cohérence au texte. Or, si la première partie offre la vision d'une pensée cadencée par les méditations et les souvenirs, si elle impose un rythme régulier et lénifiant qui se développe en litanies, comme l'indiquent les mots d'ouverture :

Attends, [...]
Attends. [...]
Maintenant tu sommeilles.
Berceuses, escarpolettes, barcarolles¹⁶¹,
Le chant des pleureuses alanguit les chutes [*CPAW*, 37].

le rythme s'accélère dans « Le Cahier noir » puis se détraque, comme le reconnaît ce constat d'un texte qui éclate en :

phrases brisées, ruptures de continuité, passage subit du présent au passé [...] soutenus simplement par le flux et le reflux de l'émotion associant images et mots¹⁶².

L'écriture se démantèle, jusqu'à son tarissement soudain – « (la page suivante est laissée blanche sur le manuscrit) » [*CPAW*, 111] –, se déforme au gré de l'hallucination, reprend dans un : « tumulte amusé de [...] notes bavardes », [*CPAW*, 108] puis se suspend progressivement jusqu'à la dissolution finale « » [*CPAW* 147, 156, 159, 160, 162 *passim*]. André Walter prend conscience de cette « course éperdue » des mots [*CPAW*, 147] qui force le rythme de la contemplation et plonge le texte dans le chaos volontaire.

La poésie (versifiée ou libre) n'est pas le seul moyen que se donne l'œuvre pour faire la démonstration de son autosimilarité. Toute une série de procédés analogiques renforcent la cohérence interne du texte et se rapprochent de ce qui a été décrit à propos des *Lauriers sont coupés*. Leitmotivs (reprise sémantique « chaque fois que la même émotion reparaît »)¹⁶³ et variations (reprise d'un épisode entier) jouent un rôle essentiel dans la construction du récit, et *Les Cahiers* usent de ces artifices musicaux. L'un des leitmotivs évidents du texte est celui de la balançoire, métaphore du rythme poétique¹⁶⁴, présent en ouverture des *Cahiers* puis

¹⁶⁰ André Gide, dans ses entretiens avec Jean Amrouche déclare que son intention était de donner une métrique nouvelle en poésie, en s'inspirant des poètes anglais ou allemands, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., pp. 150-151.

¹⁶¹ « barcarolle » : il s'agit d'une pièce vocale ou instrumentale au rythme ternaire, dans le style des chansons des gondoliers vénitiens.

¹⁶² Germaine Brée, *L'insaisissable Protée*, op. cit., p. 37.

¹⁶³ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 228.

¹⁶⁴ Métaphore du rythme poétique, la balançoire est aussi une métaphore sexuelle, d'autant plus que le projet littéraire (devenir poète) et le projet amoureux (épouser Madeleine), sont liés dès le premier roman et évoluent

revenant [*CPAW*, 143 et 150] et dépassant même le cadre de cette première fiction, puisqu'on le retrouve dans les récits ultérieurs. Cependant, dans *Les Cahiers*, l'évocation de l'escarpolette ou de la balançoire se développe d'une manière significative. Alors qu'elle illustre la régularité du rythme dans les premières pages, elle est associée à « l'indécision », à « l'arrêt incertain » et à la poétique du trou d'air « après l'élan en avant qui soulève, mais que bientôt la chute retombe » [*CPAW*, 143], puis à la houle épuisante des pensées, qui donne la fièvre vers la fin du livre. Le leitmotiv de l'escarpolette évolue et montre la décomposition progressive de l'écriture au fil de la dislocation des pensées. On le retrouve ensuite dans *Paludes*, plus précisément dans l'épisode de la chasse à la panthère, où l'escarpolette, dans laquelle le chasseur s'assied pour traquer le fauve, s'affole gratuitement et impose un va-et-vient vertigineux au tireur. Le mouvement qui agite la balançoire, bien que facteur de désordre dans *Paludes*, se révèle un instrument de libération, puisque Hubert échappe ainsi aux griffes de la panthère. Cette nouvelle interprétation du motif montre la progression de la pensée gidienne, qui petit à petit s'ouvre aux forces inconscientes qui bouleversent la marche des événements¹⁶⁵.

Un second leitmotiv montre combien ce procédé entre dans une vision dynamique de l'œuvre et, bien plus que d'en souligner l'autosimilarité, rend compte de l'évolution irrémédiable qui s'accomplit dans l'âme du héros et dans son écriture, puisque celle-ci en suit les modulations. Le souvenir de la communion d'âme avec Emmanuèle est ressuscité par l'évocation d'un vers de Baudelaire¹⁶⁶ qui signe la connivence spirituelle entre les deux amants et dont André Walter fait le symbole, convocable à sa guise :

« Entends ! ma chère... »
Et toi tu comprenais :
Entends la douce nuit qui marche » [*CPAW*, 67-95]¹⁶⁷.

Cependant, la seconde mention s'intègre dans un contexte qui souligne l'irrémédiable fêlure séparant désormais les deux esprits : « Si je savais ce que tu fais, j'imaginerais ce que

dasn les récits suivants. La balançoire, symbole sexuel ou métaphore d'un rythme poétique personnel, s'affole et devient, par cet affolement, un instrument de libération. Libération de la morale puritaine et dissociation du désir, du plaisir qu'il procure avec l'amour, tandis que, d'un point de vue littéraire, le jeune écrivain de *Paludes* se libère d'un symbolisme cénaculaire et confiné. Le mouvement de la balançoire peut aussi évoquer la masturbation, pratique à propos de laquelle le jeune Gide à longtemps ressenti de la culpabilité et qu'il rendait inconsciemment responsable de la mort de son père, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, publications de l'Association des amis d'André Gide, 1986, pp. 403-404.

¹⁶⁵Voir à ce sujet, Georges Strauss, « *Paludes* ou la chasse au canard », *op. cit.*

¹⁶⁶Il s'agit du dernier vers du poème « Recueillement ».

¹⁶⁷Dans une lettre à Pierre Louÿs, André Gide mentionne ce petit passage, qu'il nomme *coda*, ce qui souligne l'effet musical recherché, et dont le vers cité à deux illustre bien, selon lui « [...] ce qu'on appelle bourgeoisement "s'entendre à demi-mot" », in André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, lettre du 23 juin 1890, *op. cit.*, p. 216.

tu penses », chose impossible puisque la séparation est effective et soulignée par le préambule poétique de ce bref épisode : « Les ombres ont grandi et se sont étendues » [CPAW, 94]. Ainsi, le leitmotiv est là pour signaler la rupture bien plus que la communion.

Le même mouvement de décomposition de l'unité concertée et *a priori* du texte est obtenu par la reprise d'épisodes. Le roman dans son ensemble est construit sur le principe de la reduplication par opposition, comme le souligne la structure divisée en un cahier blanc et un cahier noir¹⁶⁸. Un exemple flagrant de ce système d'échos est le rappel de la nuit de prière où chacun des deux, Emmanuèle et André, méditait [CPAW, 84-95], épisode qui possède ses antécédents dans le roman en rappelant la veillée funèbre de l'enfant [CPAW, 58], mais surtout la nuit passée au chevet de la mère d'André [CPAW, 86-87]. Or, cette nuit signe la séparation définitive des deux personnages, et la variation fonctionne dans le texte comme un rappel de cette fêlure initiale qui motive l'écriture. La variation est dès lors associée au déséquilibre et à la rupture de l'harmonie.

Au leitmotiv et à la variation, il faut ajouter deux derniers moyens analogiques qui entrent dans la recherche d'une cohésion interne pour le texte : la paraphrase et l'allusion, procédés que Claude Martin met en relief. La paraphrase met en scène une rêverie qui se tisse d'un bout à l'autre du roman et prend sa source dans deux vers de Dante Gabriel Rossetti :

« *O leave your hand where it lies, cool
Upon the eyes whose lids are hot...* » [CPAW, 102].

Ce sont ces vers que le narrateur va paraphraser à plusieurs reprises en renforçant ainsi le caractère homogène d'un texte en apparence décousu :

[...] et ta main sur mon front posée [CPAW, 63].
et puis voici ta main, ta main fraîche, qui doucement sur mon front me caresse [...] [CPAW, 134].

La paraphrase n'est pas uniquement exploitée pour confirmer l'autosimilarité du roman, mais exalte également les nœuds obsessionnels qui pèsent sur André Walter et le conduisent à la folie. Le souvenir de ce contact avec la jeune fille aimée « tourmente » et interroge : « –Pourquoi ? » [CPAW, 134].

Quant à l'allusion, si elle est un procédé fréquemment utilisé dans *Les Cahiers*¹⁶⁹, son rayon d'action dépasse ce premier roman et travaille à la cohérence de la série symboliste de

¹⁶⁸Un autre épisode qui réapparaît deux fois dans le roman est celui du passage près des courtisanes, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, pp. 54 et 102. Ici encore, l'épisode est modifié. La seconde fois, André Walter maîtrise son émotion et rentre chez lui, s'enferme et joue du piano avant de méditer.

¹⁶⁹Nous renvoyons sur ce point à l'édition critique des *Cahiers et Poésies d'André Walter* de Claude Martin, *op. cit.*

Gide¹⁷⁰. Claude Martin en met plusieurs en évidence, qui tissent un réseau significatif d'un récit à l'autre. L'allusion à Amiel *via* l'idée du paysage d'âme, que Gide transpose dans ses *Cahiers* sous la forme : « Pas le paysage lui-même, l'émotion par lui causée », sera reprise dans la préface à la seconde édition du *Voyage d'Urien* [CPAW, 244, note 41]. Cependant, le plus souvent, l'allusion fonctionne comme révélateur de la progression de la pensée. À l'intérieur des *Cahiers* la reprise de la petite méditation sur la « sympathie » déborde ensuite sur la correspondance, mais Gide se rétracte quand il écrit à son ami Valéry que ce sentiment a « quelque chose d'assez pleutre » [CPAW, 243, note 30]. La reprise de Verlaine renforce cette utilisation de l'allusion. Le vers de *La Bonne Chanson* « On sort sans autre but que de sortir » [CPAW, 97] est réutilisé dans *Paludes*, qui en travestit la formule initiale : « je pars simplement pour partir » [P, 110]. Il donne ensuite le « la » d'une petite composition :

On ne sort pas ; – c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; – mais c'est parce que l'on ne sort pas. – On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir [P, 113].

L'allusion « filée » met ici en évidence la révolution qui s'est opérée dans la conception du héros entre les deux récits. Alors qu'André Walter craignait les distractions du printemps et s'enfermait pour créer, le narrateur de *Paludes* aspire au contraire à briser l'enfermement et à sortir de lui. L'allusion, qui souligne cette progression, échoue à renforcer la cohérence de l'œuvre et ne participe pas, ou ne pratique que dans une moindre mesure la démonstration d'autosimilarité.

La mise en abyme : autosimilarité et rétroaction

En dehors de la poésie et de tous les procédés de l'analogie, il reste un instrument à analyser dans la composition de l'œuvre nécessaire qui est celui de mise en abyme, cher à

¹⁷⁰Sans entrer dans une recherche systématique, contentons-nous de citer quelques allusions qui relient les récits symbolistes. En dehors des symboles les plus flagrants qui courent d'un récit à l'autre [cristal, pages blanches, mer/miroir/fleuve ou étang (attributs du Narcisse)], on peut citer les landes de *Paludes*, p. 108, qui rappellent celles de *La Tentative amoureuse*, *op. cit.*, p. 77 ou des *Poésies d'André Walter*, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, p. 178] ; « Polders », le livre que commence le narrateur de *Paludes*, fait référence à une poésie d'André Walter ; les bêtes du bois, qui se penchent à l'étang pour boire au crépuscule, *Paludes*, *op. cit.*, p. 93, se retrouvent également dans *La Tentative amoureuse*, *op. cit.*, p. 81 ; les « phosphorescences » de la mer du « Prélude », dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 29, annoncent celles des eaux croupies de *Paludes*, *op. cit.*, p. 108. On trouve également des vapeurs « paludéennes » dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 38. Notons finalement le rappel de la figure des chevaliers dans *La Tentative amoureuse*, *op. cit.*, p. 81, déjà présents dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 26 ; des marins dans *Le Voyage d'Urien*, *passim* et dans *Les Cahiers*, *op. cit.*, p. 169 ; des terrasses dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, pp. 32, 34, 37 et dans *La Tentative amoureuse*, *op. cit.*, p. 76 ; des algues et plantes aquatiques dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 41 et dans *Paludes*, *op. cit.*, p. 94, *passim* ; de l'ombrelle dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 42 et dans *Paludes*, *op. cit.*, p. 138 ; de la peur de la possession dans *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit.*, pp. 81-82 et dans *La Tentative amoureuse*, *op. cit.*, p. 74 et, pour clore, Ellis fondue et Angèle « toute fondue » dans *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 51 et

Gide et nécessairement aux symbolistes de l'« extrême conscience » qui pratiquent le roman du roman. Leurs œuvres, entièrement mises en abyme, sont autant de « cas limites » du procédé. Alain Goulet relève que *Les Cahiers d'André Walter* affichent quant à eux la particularité de présenter un « auteur abymé »¹⁷¹ dès lors qu'André Walter n'a pas d'existence civile et que le nom de l'écrivain inscrit en page de couverture est le sien. Dans notre perspective, ce procédé semble être l'outil le plus apte à représenter l'autosimilarité du texte, puisque la mise en abyme, procédé protéiforme, peut être définie de la manière la plus générale comme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹⁷².

Au-delà de tous les paradigmes auxquels elle peut donner lieu, la mise en abyme reste avant tout l'élément charnière d'une composition miroitante et cristalline, capable d'éclairer, selon le vœu de Gide « toutes les proportions de l'ensemble »¹⁷³, et de permettre ainsi au roman de s'épanouir en se présentant comme une œuvre-somme et, du point de vue de son auteur, une « totalité consubstantielle à lui-même »¹⁷⁴. La mise en abyme est donc l'un des moyens que les symbolistes élisent pour répondre par l'écriture à la question du Moi puisque l'œuvre capable de prouver son autosimilarité est aussi celle qui légitimera l'existence de son auteur. Bien entendu, l'autosimilarité n'est jamais qu'un idéal vers lequel la mise en abyme s'efforce en vain puisqu'elle est le foyer de déformations multiples : condensation, déplacements, stylisation, grossissement, etc¹⁷⁵. Il n'est pas dans notre propos de procéder à une analyse détaillée de la mise en abyme chez Gide, mais nous aimerions cependant examiner son rôle dans le cheminement qui a conduit le jeune auteur de l'utopie du « roman de l'être » à la sotie paludéenne et aux découvertes esthétiques et personnelles qui s'y rattachent.

Pour comprendre la portée de la mise en abyme dans les récits symbolistes de Gide, il faut revenir à la définition qu'il en donne dans son *Journal* de 1893. Celle-ci intègre le procédé dans un processus de maturation de l'auteur par l'œuvre. Son but est double. Il ne saurait être question d'évacuer la dimension réfléchissante de la mise en abyme, qui intervient dans la

Paludes, op. cit., p. 127. Nous renvoyons pour quelques allusions supplémentaires au livre de Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 201.

¹⁷¹Nous empruntons cette formule à Alain Goulet, qui l'a utilisée à propos de *Monsieur Teste* puis à propos de certaines œuvres d'André Gide, dont *Les Cahiers d'André Walter*, « L'auteur abymé », in *L'Auteur*, Presses Universitaires de Caen, 1996.

¹⁷²Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

¹⁷³André Gide, *Journal 1887-1925*, 9 septembre 1893, op. cit., p. 171

¹⁷⁴Alain Goulet, « Le style à la lumière des " fractales " », in *De l'auteur au sujet de l'écriture*, op. cit., p. 176.

¹⁷⁵Voir, à ce sujet, Alain Goulet, « Le style à la lumière des " fractales " », in *De l'auteur au sujet de l'écriture* op. cit.

construction du texte-cristal dont chaque partie reflète l'ensemble. Cependant, loin de se limiter à l'effet d'une reproduction du « même » et, par là, d'apporter un élément de justification supplémentaire à la présence de l'artiste en renforçant la cohérence de l'œuvre, la mise en abyme gidienne est un procédé évolutif qui agit sur la personnalité de l'écrivain. L'auteur « abymé » sert de relais pour montrer l'interaction du livre sur l'écrivain, ce que Gide exprime clairement en recourant à son propos à une image empruntée aux lois de la physique. Le procédé doit avant tout :

[...] indiquer l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction¹⁷⁶.

L'influence du livre sur l'écrivain, des *Cahiers* à *Paludes*, décline en fait toutes les possibilités de prise de distance de l'auteur par rapport à une œuvre qu'il sait impossible à réaliser et à un personnage romancier avec lequel le dialogue, de plus en plus problématique, confirme l'évolution de la pensée esthétique de Gide et annonce la grande mue des *Nourritures terrestres*.

Le premier roman, qui frise « la mystification littéraire »¹⁷⁷ puisque l'auteur revendiqué est fictif, propose une série de mises en abyme qui touchent autant l'écriture que les personnages. Alain Goulet signale que la mise en abyme concerne, dans un premier temps, l'emboîtement des personnes/personnages, c'est-à-dire André Gide/André Walter/Allain, tous trois livrant un combat intérieur où s'opposent « l'ange et la bête », puis, dans un second temps, elle touche l'écriture, dans la mesure où le texte final renvoie aux cahiers rédigés par André Walter, qui sont eux-mêmes traversés de fragments du *Journal* que Gide a tenu de 1887-1888¹⁷⁸.

Du seul point de vue de l'écriture, il faut reconnaître que le passage du roman aux notes sur *Allain*, puis au *Journal*, reversés tous deux par bribes dans *Les Cahiers*, confirme l'unité de ton et de style qui lie ces différents niveaux de l'œuvre. L'expression tragique du combat de l'âme et de la chair, sujet revendiqué pour le roman, se trouve évoquée dans les notes pour *Allain* et dans le *Journal* à peu près de la même manière : sobriété des détails, dépouillement du personnel et du décor, économie des mots et rigueur de la composition, tout cela nuancé néanmoins par une « forme frémissante » [CPAW, 92] et des éclairs de lyrisme, ce que Gide

¹⁷⁶ André Gide, *Journal 1887-1925*, 9 septembre 1893, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷⁷ Alain Goulet, « L'auteur abymé », in *L'Auteur*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁸ Alain Goulet, « Aux sources de la mise en abyme. La " rétroaction du sujet sur lui-même " », *De l'auteur au sujet de l'écriture*, *Elseneur 11*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 112.

appellera le « ton jaculatoire »¹⁷⁹ de son premier roman et qui est aussi celui des premières années du *Journal*. La mise en abyme qui organise la structure de ce premier roman et permet de circuler d'un niveau à l'autre du texte, renforce incontestablement l'impression d'autosimilarité d'une œuvre qui, loin de se présenter comme une ébauche, ce que voudraient pourtant faire croire le titre et la notice liminaire, apparaît comme un roman abouti, médité et porté par l'écriture du *Journal* et, à ce titre, représentatif de la pensée esthétique de son auteur¹⁸⁰.

Cependant, l'influence du livre sur l'écrivain, autre aspect de la mise en abyme selon Gide, brise cette cohérence obtenue par le style, celle-là même qui permet de rapprocher l'auteur des *Cahiers* de celui du *Journal* en établissant le programme d'*Allain* comme l'idéal esthétique du jeune romancier. Or, bien loin d'un sentiment d'accord avec son héros, ce que nous livre Gide montre à quel point la figure d'André Walter, qui le fascine depuis quelques années, agit également sur lui comme un repoussoir, et cela au moment même de l'écriture. Dans la perspective d'une participation de la mise en abyme à l'évolution de la personnalité de Gide, l'histoire d'André Walter aurait donc valeur d'exemple et aurait permis à son auteur de comprendre, bien avant l'expérience de l'émancipation du corps, la nécessité de la mise à mort de l'andréwaltérisme persistant en lui. C'est du moins ce qu'il exprime dans *Si le grain ne meurt* :

J'ai dit [...] que je ne voyais rien au-delà ; ce n'était point seulement mon premier livre, c'était ma Somme ; ma vie me paraissait devoir s'y achever, s'y conclure. Mais par moment, pourtant, bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il sombrait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses¹⁸¹.

Par la solution radicale de la disparition de son personnage, l'auteur commence bien sûr à s'en libérer et c'est ce travail d'émancipation qu'accentue le traitement de la mise en abyme dans les récits suivants. Toutefois, d'autres procédés que nous avons vu œuvrer dans le sens du roman nécessaire du symbolisme, comme l'analogie ou l'infiltration du récit par la poésie, sont tour à tour mis en question, puis réinvestis dans une écriture qui part désormais à l'aventure, quand bien même son héros est incapable de suivre le mouvement, à l'image des narrateurs *semper recubans* qui envahissent les fictions symbolistes de Gide. Ce sont

¹⁷⁹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 243.

¹⁸⁰ Walter Geerts a publié un ouvrage tiré de sa thèse sur la poétique des *Cahiers d'André Walter*, dans lequel il montre la structure très concertée de ce premier roman en apparence décousu : *Le Silence sonore. La poétique du premier Gide, entre intertexte et métatexte*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1992. De son côté, Pierre Lachasse s'est attaché à « L'Ordonnance symbolique des *Cahiers d'André Walter* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 65, janvier 1985.

¹⁸¹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., pp. 243- 244.

quelques repères importants de cette aventure esthétique engagée par l'écriture autocritique du roman symboliste que nous aimerions mettre en évidence pour compléter l'analyse des *Cahiers d'André Walter*.

Paludes ou la poésie des marais

Nous ne nous attarderons pas sur l'enlèvement thématique de la poésie, évident dans un récit aussi friand de poésie que *Paludes*, qui la convoque à tout propos et, le plus souvent, pour parler de choses anodines, à l'exemple des considérations météorologiques modulées en octosyllabes :

« Ce ne sera qu'un grain, dit Angèle
– Pourquoi, lui dis-je – chère amie, par un ciel toujours incertain, n'avoir emporté qu'une ombrelle ?
– C'est un en-tout-cas », me dit-elle [*P*, 138].

Ce procédé fréquent donne au récit, en même temps qu'un accent héroï-comique, une portée satirique, puisque les vers visent en général les poètes symbolistes, voire Mallarmé lui-même¹⁸², à l'exemple de ceux que cite Hubert en racontant la chasse à la panthère dans les montagnes d'« Idumée », allusion que le narrateur prolonge en citant les « *Palmes !* » du même poème¹⁸³. La présence de vers que le lecteur reconnaît ne parvient pas à remettre en cause le traitement que *Paludes* fait subir à la poésie. Celle-ci ne peut en aucun cas jouer son rôle d'adjuvant à une autosimilarité du texte par la rime et les analogies sonores, puisque *Paludes* dissout les vers dans la vase de son propos et que leur pouvoir euphonique s'en trouve, de fait, annihilé. Le commentaire du narrateur au sujet des alexandrins que compose Hubert pour raconter « sa » nuit d'Idumée, met en lumière ce traitement particulier de la poésie dans *Paludes*. Il y critique sa mauvaise utilisation et son gaspillage. La poésie que fait bien mal à propos son ami est inutile, et même saugrenue dans ce contexte. Sa valeur est en

¹⁸² Il est nécessaire d'utiliser cette précaution oratoire tant le « cas Mallarmé » est délicat. Jean-Michel Wittmann a montré combien il se mêlait d'admiration à la prise de distance vis-à-vis de Mallarmé chez Gide et combien les allusions à Mallarmé dans *Paludes* reflétaient cette ambivalence. Satire, certes, mais aussi et surtout, sérieux-tentés de dire, hommage à celui que chaque symboliste continue de voir comme le Maître, *Symboliste et déserteur*, op. cit., pp. 206-209. Ajoutons à la démonstration de Wittmann que Mallarmé est au centre d'une querelle qui oppose, en 1908, Eugène Montfort à André Gide, tous deux à l'origine du lancement de la *Nouvelle Revue française* aux côtés de Charles-Louis Philippe, Henri Ghéon, André Ruyters et Michel Arnauld. Suite à une dissension entre André Gide et Eugène Montfort, le groupe éclate. Or, le motif de cette dissension était précisément une querelle autour de Mallarmé, que Gide défendait et dont il n'acceptait pas que l'on remette en cause l'influence.

¹⁸³ Allusion à la poésie de Mallarmé « Don du Poème » à laquelle se rattache aussi la mention du mot « *Palmes !* », dans l'épisode de la chasse aux canards : « [...] je me contentais de presser un peu plus, à chaque coup nouveau, la poire, – tant la détente était facile ; – elle ne faisait pas d'autre bruit que celui, dans les airs, d'une chandelle d'artifice à l'instant de son éclosion – ou que le son plutôt de « *Palmes !* » dans un vers de Monsieur Mallarmé », *Paludes*, op. cit., p. 135.

effet nulle dans un récit d'action, et le narrateur encourage son ami à parler en prose¹⁸⁴. Il en est de même de la poésie subaquatique du *Journal* de Tityre. Celui-ci raconte les marais et se laisse prendre au charme hypnotisant de « l'eau croupie » et de la « matière décomposée ». Comme dans la chasse à la panthère, où les alexandrins d'Hubert tombaient à plat, la poésie est ici au service d'un sujet sans relief. La micro-décomposition des marais, presque invisible à l'œil nu, n'a rien à voir avec la fascinante horreur de la « Charogne » baudelairienne. De plus, elle le dispute ici à la science, jouant avec les lycopodes, les potamogétons, les phosphorescences et les pin[s] trapu[s] [P, 108], ce qui contribue plus à interroger le lecteur qu'à renforcer l'harmonie du texte. Ces deux épisodes sont révélateurs de la place et du rôle de la poésie dans *Paludes*, où elle s'envase et ne peut assurer au texte sa cohérence interne.

Le Voyage d'Urien : la symétrie en question

À côté de la rime, nous avons vu que le texte-cristal se construisait autour d'un réseau d'analogies et de correspondances internes, entraînant pour l'œuvre une structure symétrique. *Le Voyage d'Urien* est sans doute le récit symboliste de Gide qui exploite le plus systématiquement ce sens des analogies, et Mallarmé ne s'y est pas trompé, lui qui célébrait dans ce « transparent courant de pensée »¹⁸⁵ la poétique du cristal puisque, écrit-il :

Je ne sache pas qu'on soit parti jamais, avec autant, disons de naturel, selon un fil de fiction ténu et pur, qui mène à la totalité du Songe [...] ¹⁸⁶ !

Cette réussite, Gide la devrait avant tout à son sens de l'analogie dont Mallarmé rappelle qu'il se déploie avec « prestesse » et « exactitude »¹⁸⁷.

Tout, dans ce récit, semble se refléter et se répercuter. La poétique du cristal y apparaît vertigineuse, tant chaque extrait recèle la possibilité du tout, sans abandonner sa spécificité propre. Ce voyage dans les livres superpose au moins trois visions dynamiques de la littérature, introduites par l'idée principale des métempsycozes. La première, très large, relate l'évolution de l'art au fil des siècles, passant de la recherche théologique à la représentation réaliste, puis à l'expression symbolique, pour s'y figer. Vient ensuite une vision plus étroite, qui reproduit à l'identique ce schéma dynamique, mais l'aborde dans le cadre précis de la littérature fin-de-siècle et prépare le passage du naturalisme, puis de la décadence, avec son culte de la maladie et son obsession du corps décomposé, à l'élévation froide d'une pureté

¹⁸⁴ « Bolbos, plus vieux était plus sage ; lui qui connaissait cette chasse, par excellente amitié, m'avait cédé la bonne place d'où l'on devait voir le premier », *Paludes*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁵ Lettre de Stéphane Mallarmé à André Gide, citée par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide II*, op. cit., p. 194.

¹⁸⁶ Lettre de Stéphane Mallarmé à André Gide, citée par Jean Delay, *ibid.*, p. 193.

¹⁸⁷ Stéphane Mallarmé, *Lettre à André Gide*, citée par Jean Delay, *ibid.*, p. 194.

symboliste. L'articulation du « Prélude », qui s'achève sur la vision d'un charnier, à « La Mer des Sargasse », océan sceptique qui ronge l'esprit (« Psychologie ! psychologie ! science de toute sa vanité, que l'âme à jamais te résigne ! » [VU, 41]) illustre ce périple dans l'esthétique fin-de-siècle. Finalement, c'est le parcours personnel de Gide, qui laisse derrière lui la nuit waltérienne, les ambitions du Narcisse, et explore les eaux du symbolisme, s'envase dans l'utopie de l'essence manifestée pour continuer son périple en découvrant, sur les ruines de l'œuvre nécessaire, la légèreté d'une écriture spontanée, aux lignes logiques brisées, soutenue par l'émotion du moment :

Par une progression calculée, et dirai-je bien : esthétique, nos courages avec nos désirs s'étaient accrus par l'aliment que leur faisaient nos résistances. [...] Puis voici que notre vaisseau va s'enliser dans la vase. Ah ! Vraiment notre histoire est mal, bien mal composée. [...] Les enchaînements logiques sont rompus ; nous avons quitté les sentiers salutaires [VU, 45-46].

Chaque partie du récit mêle, de manière plus ou moins ostensible, ces trois niveaux de lecture, comme le fait l'ouverture du « Voyage sur une mer glaciale ». Les îles flottantes, morceaux de glace à la dérive, qui rappellent celles du « Prélude », symbolisent cette épopée littéraire jusqu'à la fin « des temps des souvenirs », c'est-à-dire jusqu'au présent. Ils immenses charriant de la roche, des êtres vivants, des montagnes et des rivières, tableau d'un microcosme rappelant le contre-monde réaliste ; îles-sirènes aux algues comme des chevelures, moutonnant, métaphore de la langueur fin-de-siècle puis, enfin, joyau cristallin d'un symbolisme rêvé, atteignant dans le renoncement à toute portée métaphysique « les plus purs glaciers de l'Esthétique »¹⁸⁸, qui se dissolvent pourtant aux premiers rayons :

Vers le matin, peu avant l'aube, à l'heure où la brise fraîchit, vint voguer près de nous un îlot de glace très pure ; au milieu, comme un fruit enchâssé, comme un œuf de merveilles luisait une immortelle pierrerie. Étoile du matin sur la vague, nous ne pouvions nous lasser de la voir. Elle était pure comme un rayon de la Lyre ; à l'aurore elle vibra comme un chant ; mais sitôt que vint le soleil, la glace qui l'enveloppait fondue, la laissa tomber à la mer. – Ce jour-là nous avons pêché la baleine [VU, 54].

La structure cristalline du *Voyage*, qui joue de la symétrie, n'est donc pas orientée vers une sacralisation de l'œuvre symboliste, absolue dans sa pureté, puisque son symbole fond de manière navrante dès que le soleil le réchauffe. Toutefois, l'échec conduit à l'action. Le temps des souvenirs est aboli et commence celui de l'aventure littéraire, débarrassée de ses ambitions pétrifiantes. La pêche à la baleine, acte bien réel, se transforme en pêche littéraire dès lors qu'on la rapproche de celle de *Paludes*, dans laquelle Tityre multiplie symboliquement les lignes.

¹⁸⁸Stéphane Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis*, citée dans Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 449.

Un élément vient encore déjouer la composition symétrique du récit. Il s'agit du saugrenu qui, aux dires de Gide, fait son apparition dans la seconde partie du *Voyage d'Urien*. Son rôle consiste essentiellement à se dégager de la torpeur d'un symbolisme mallarméen, en se laissant volontairement glisser vers une poétique du désordre qui relève de l'émotion spontanée :

À des choses inordonnées il faut des phrases incohérentes ; je terminerai par quelques allitérations [...].
Tous assis sur la rive avaient écouté jusqu'au bout ; mais cette péroration leur parut incongrue et un rire non dissimulé les secoua ; c'était ce que je souhaitais pour réveiller notre torpeur [VU, 46].

L'ironie, finalement, remet en cause l'idée d'un texte concerté et *a priori*. Elle y éclate en « brutalités », comme le souligne Paul Valéry, lecteur manifestement plus avisé que ne l'était Mallarmé. Pourtant, alors même que Valéry reconnaît au texte des accents ironiques, il semble ne pas déceler d'ironie dans l'exaspération de ce jeu trop lisse de miroitements internes, dont il déplore l'artificialité et l'aspect systématique :

Je répète maintenant que tu t'efforces (je le crois) trop vers ton livre – pas assez vers Toi [...].

100 pages. 72 chaudes et 28 froides. Une page, un paragraphe ; une phrase, un mot même pris *au hasard* y donnent une impression de symétrie voulue dans leur détail à chacun. (...) Tu y as usé de notations qui te sont dès longtemps familières, par exemple : glace, pureté, – ardeur, chaleur. Mais il ne faut pas trop y stagner... [...].

Les rapports subtils dans une œuvre sont (au moins je les sens ainsi) d'une exactitude terrible. Ne pas les fausser. Défions-nous des fausses fenêtres de Pascal (22, art. VII). Dans neuf cas sur dix c'est ainsi que l'on se trompe : les mathématiciens en donnent de cruels exemples – eux qui font de si belles choses – et qui ne savent pas ce qu'ils font¹⁸⁹.

Gide a visiblement intégré la leçon de Valéry avant même que celui-ci, qui l'imaginait applicable aux récits suivants, ne la formule. La menace de stagnation que fait peser la poétique du texte-cristal sur le texte, l'amenant à devenir « roman de l'être », est déjà assimilée au moment du *Voyage*, et Gide ne s'y trompe pas. En plus de la distance qu'il manifeste à l'égard de tous les systèmes littéraires, le texte-cristal renforce l'idée d'une symétrie délétère en imposant aux différentes parties qui se répondent des titres aux connotations majoritairement négatives. Le voyage « Du rien » passe par la Mer des Sargasse, aux algues brunes envahissantes, étouffantes, puis aboutit à la Mer Glaciale. Les paysages qui y défilent sont à dominante négative : lassitude, dégoût, apathie ponctuent ce périple. Mais la faillite d'une structure symétrique et transparente est surtout représentée par le symbole du « grand mur [...] poli comme un miroir et transparent comme du cristal » [VU, 63] auquel aboutissent les marins. L'aventure littéraire vient buter contre un mur lisse, imprenable,

métaphore de l'aporie esthétique du symbolisme et symbole de ce narcissisme enfermant, image que Jacques Rivière reprendra : – « Rien ne sert de s'obstiner ; il y a un mur de ce côté-là ; on ne passe plus ; même si l'on croit avancer, on est toujours en dedans »¹⁹⁰.

Le *Voyage d'Urien*, récit en apparence le plus concerté de la série symboliste de Gide, fait éclater la structure *a priori* du texte et donne une place, encore ténue, à la sensation comme fil conducteur de l'écriture. C'est la leçon qu'approfondira *Paludes*, premier récit gidien qui se construit entièrement autour de deux fulgurances, comme l'explique Gide dans *Si le grain ne meurt* :

Un certain sens du saugrenu, qui déjà s'était fait jour dans la seconde partie de mon *Voyage d'Urien*, me dicta les premières phrases, et le livre, comme malgré moi, se forma tout entier autour de celles-ci, que j'écrivis au cours d'une promenade dans un jardin public de Milan, où je m'arrêtai avant mon séjour à Champel : *Chemin bordé d'aristoloches*, et :

Pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ?

- C'est un en-tout-cas, me dit-elle...¹⁹¹.

Bien avant cet aveu destiné au public, Gide avait confié à son ami Valéry l'état d'« *estrangement* » qui avait accompagné la maturation et l'écriture de *Paludes*, reconnaissant dans ce petit texte une mécanique qui se mord la queue, ce qui confirme le caractère fuyant du récit, organisé de l'intérieur par l'émotion subconsciente :

Ne t'étonne pas si je ne t'envoie toujours pas de manuscrit : *Paludes* n'en finit pas de se finir ; le commencement m'aide à faire la fin¹⁹².

Importantes dans notre perspective, ces explications entérinent l'affranchissement d'une poétique *a priori* qui, dès les *Cahiers*, se présente bien plus comme une matière à réflexion pour un roman autocritique, ce que la suite des récits de Gide confirmera, notamment avec le tandem des *Faux-Monnayeurs* et du *Journal des Faux-Monnayeurs*, que comme un dogme symboliste auquel l'écriture doit se plier.

La mise en abyme dans La Tentative amoureuse et Paludes

La Tentative amoureuse met en place une structure narrative complexe qui sera reprise dans *Paludes*. Le récit est signé Gide, puisque André Walter est mort, et raconte l'histoire de Luc et de Rachel à « Madame », tandis qu'à l'échelle des personnages, c'est Luc qui raconte une histoire à Rachel, reprenant les motifs du *Voyage d'Urien* et de l'ouverture de *La Tentative*. Cette structure de récits enchâssés renforce la cohérence interne de l'œuvre à cause

¹⁸⁹Paul Valéry, *Correspondance Gide-Valéry*, lettre de janvier 1893, *op. cit.*, pp. 178-180.

¹⁹⁰Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, pp. 235-236.

¹⁹¹André Gide, *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 293.

de la concordance de ton qui y règne. Le récit fait à Rachel et celui raconté à Madame sont tous deux des manœuvres dilatoires, « pour gagner l'automne » [TA, 82], destinées à combler le vide, à effacer le malentendu entre les amants, et il en résulte un sentiment généralisé d'ennui. Rachel s'endort aux paroles de Luc, et le narrateur déclare tour à tour à la destinataire de son récit : « cette histoire m'ennuie » et « j'ai fini de vous raconter cette histoire qui nous ennue » [TA, 82, 84]. Ciment assurant la cohérence des parties et du tout, la mise en abyme dans *La Tentative amoureuse* consolide l'unité du texte et relève le défi qui lui était attribué « d'éclairer[r] » l'œuvre et « d'établir [...] sûrement toutes les proportions de l'ensemble »¹⁹³.

Pourtant, ce que la mise en abyme réalise sur le plan formel est contredit dès lors qu'on l'aborde selon le programme spécifique qu'André Gide lui attribue et qui consiste à montrer « l'influence du livre sur celui qui l'écrit »¹⁹⁴. C'est à propos de *La Tentative amoureuse* que Gide parle pour la première fois de son intérêt pour la « rétroaction du sujet ». Dans son *Journal*, il tire le bilan de l'influence de ce petit texte sur lui-même :

Donc j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente. Je le raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne ; mon rêve en est désenchanté ; j'en suis joyeux¹⁹⁵.

La mise en abyme fonctionne de plus en plus comme un instrument induisant une évolution de la personnalité, que l'écrivain utilise pour se libérer de certaines émotions, d'une part en les transvasant dans l'écriture et, d'autres part, en permettant la rétroaction du sujet. Lucien Dällenbach éclaire les conséquences de ce procédé par la théorie lacanienne de la communication linguistique puisque, « médiatisée par le désir de l'autre, [la] parole [...] constitue [le sujet] en anticipant sur la réponse dont elle est en quête »¹⁹⁶. La mise en abyme serait dans ce cas une « véritable thérapie »¹⁹⁷ permettant « l'expression distanciée des intentions de l'auteur, de ses visées conscientes comme inconscientes » et instaurant « [...] un jeu de correspondances, d'échos et d'interactions qui non seulement rendent lisibles les enjeux et les processus à l'œuvre, mais aussi favorisent la “ rétroaction ” de l'œuvre sur la

¹⁹² André Gide, *Correspondance André Gide-Paul Valéry*, lettre du 2 décembre 1894, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹³ André Gide, *Journal 1887-1925*, 9 septembre 1893, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 26. Lucien Dällenbach propose un éclairage du procédé par la psychanalyse lacanienne de la communication linguistique en montrant que s'instaure un dialogue entre le personnage mis en abyme et l'écrivain qui constitue

¹⁹⁷ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 29.

vie »¹⁹⁸. Si la mise en abyme concourt bien à l'affirmation du Moi, elle le fait donc de façon dynamique et plurielle, faisant dialoguer tour à tour les différentes facettes de la personnalité.

Paludes systématise l'utilisation du procédé au service d'une psychologie en mouvement avec une série de mises en abyme en cascade. Rappelons les différents niveaux du texte. Le *Journal* de Tityre (ou *Paludes* 0), dont nous lisons quelques fragments, est mis en abyme dans le récit que tente le narrateur (ou *Paludes* I), qui est lui-même une mise en abyme du récit que Gide écrit (ou *Paludes* II). Trois auteurs pour trois récits, qui s'emboîtent et assurent une cohésion formelle au texte que le public lit. En effet, le *Journal* fragmentaire de Tityre renvoie à l'agenda et aux feuilles volantes d'un *Paludes* non moins fragmentaire, que le narrateur ne parvient pas à achever, tandis que l'histoire de cette genèse douloureuse est relatée dans un dernier récit qui, pour être achevé, n'en demeure pas moins ouvert, incomplet et susceptible d'être poursuivi, comme en témoigne l'invitation au lecteur à compléter la « Table des phrases les plus remarquables de *Paludes* ».

À nouveau, pourtant, l'influence du livre sur le sujet écrivant brise cet effet d'homogénéité que la mise en abyme réalise sur un plan formel. La satisfaction passive de Tityre écœure le narrateur qui ressent tragiquement le besoin de faire acte d'écriture. Le ton est grave et le narrateur vit dans l'angoisse de ne pas parvenir à se dégager de l'étouffante torpeur. Ce pathétique est pourtant montré pour ce qu'il est par l'auteur, qui taquine les ambitions de son héros velléitaire avec une ironie jubilatoire. Entre *Paludes* I, qui ne s'achève pas et laisse son auteur dans l'abattement – « Alors m'envahit plus complètement la tristesse » [*P*, 146] – et *Paludes* II, que Gide affirme avoir écrit « avec une grande joie, un énorme amusement [...] dans un état d'inconscience à peu près absolue »¹⁹⁹, l'influence du livre sur l'auteur est radicalement opposée. À nouveau, l'interprétation psychologique de la mise en abyme contribue à montrer un Moi divisé et contrecarre ainsi l'homogénéité esthétique qui fait correspondre les différents niveaux du texte.

De Paludes au Prométhée mal enchaîné

Le Prométhée mal enchaîné, petit récit publié en 1899, est souvent considéré comme l'épisode final de la série symboliste, celui qui, par-delà *Les Nourritures terrestres*, clôt définitivement l'aventure fin-de-siècle. Jacques Rivière, à qui nous avons emprunté la formule du symbolisme comme art d'« extrême conscience », propose de classer cet ouvrage comme

¹⁹⁸ Alain Goulet, « Aux sources de la mise en abyme. La “ rétroaction du sujet sur lui-même ” », in *De l'auteur au sujet de l'écriture*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁹ André Gide, « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 167.

le dernier récit symboliste de Gide, et d'autres le suivent dans cette voie²⁰⁰. Il ne fait aucun doute que le récit reprend un grand nombre d'éléments de l'esthétique essentialiste du symbolisme poétique, avec en premier lieu l'idée que le devoir de l'artiste est de bien manifester, argument posé au centre du récit et qui agit sur l'homme en l'exhortant au sacrifice, exactement comme dans *Les Cahiers d'André Walter*. Quant à l'hypertrophie de la conscience qui dévore l'homme, elle ne manque pas de rappeler la dimension cérébrale du héros symboliste, qui se consume dans l'entreprise vaine de saisie, par l'intelligence, d'un Moi unifié.

Le caractère fin-de-siècle du *Prométhée mal enchaîné* admis, on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé Gide à revenir, une fois l'expérience symboliste terminée, sur ses « récits de jeunesse ». Nous utilisons cette formule, car en moins de dix ans, entre *Les Cahiers* et *Le Prométhée*, l'écrivain s'est affirmé et l'homme s'est découvert, comme en témoigne le tournant des *Nourritures*. Pourquoi donc être revenu, en 1899, sur une époque dont on considère en général qu'elle s'achève avec et par *Paludes* ?

Notre perspective d'un symbolisme qui, dans le genre du roman, se définit essentiellement par l'attitude autocritique du romancier, et fait de *Paludes* le couronnement paradoxal d'une poétique réflexive, n'empiète en rien sur *Le Prométhée mal enchaîné*, qui se présente à notre sens comme le vrai récit-bilan d'une esthétique enfin débarrassée de son idéologie fin-de-siècle. Des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*, l'artiste refuse en effet de tirer une conclusion quelconque de ses réflexions sur l'écriture, autant pour manifester que le texte ne peut s'arrêter, entraîné par la déclivité interne du langage qui entraîne un dépassement perpétuel du « dire » par le « faire », et inversement, que pour illustrer qu'il ne saurait accueillir une conclusion extérieure à lui, comme le dit clairement André Walter :

La vérité voudrait, je crois, qu'il n'y ait pas de conclusion : elle doit ressortir du récit même, sans qu'il soit besoin d'une péripétie qui la fasse flagrante. Jamais les choses ne se concluent : c'est l'homme qui tire les conclusions des choses [*CPAW*, 93].

Pourtant, ce que *Paludes* laisse encore ouvert, en relançant le processus d'écriture avec *Polders*, *Le Prométhée* va l'achever et son personnage va offrir une conclusion à la série symboliste. Les découvertes esquissées dans *Paludes* sont en effet entérinées quatre ans plus

²⁰⁰ Jacques Rivière, conférence donnée en 1918, puis 1923 et 1924, reprise sous sa forme définitive dans le *BAAG*, n° 25, janvier 1975, cité par Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., pp. 323-324. Dans sa mise au point, Jean-Michel Wittmann ajoute aux propos de Jacques Rivière les analyses de Pierre Albouy, de Jean Delay et de Daniel Moutote qui, toutes, montrent une corrélation évidente entre les récits symbolistes et *Le Prométhée mal enchaîné*. En outre, les allusions aux récits de la période 1891-1895 sont évidentes : le retour de Tityre, la tour isolée dans laquelle le narrateur est enfermé, le banquet littéraire, les terrasses, avec le travail des garçons de café s'affairant autour des tables, lieux de stimulation de la pensée.

tard. L'hyperconscience est mangée au banquet posthume du symbolisme et un rire irréprensible secoue l'assistance²⁰¹. En ce sens, *Le Prométhée* apparaît bien comme le quatrième Traité, celui de la Libération. Le sentiment d'une unité du Moi est retrouvé, mais dans le mouvement perpétuel de la conscience en marche. Ce constat implique l'abandon de la posture hyperconsciente du poète. En effet, à l'opposé de cette lucidité pénétrante, la leçon du *Prométhée* valide l'idée d'une conscience qui agit souterrainement, échappe aux injonctions de l'intelligence et, fait nouveau, peut nourrir son homme au lieu de le dévorer, exactement comme l'aigle que le narrateur et ses doubles dégustent lors du banquet final.

Cette découverte, qui désavoue l'assise du *cogito* cartésien et fait de l'inconscience le principe de chaque être, est principalement affirmée, si l'on excepte l'avant-propos de *Paludes*, à travers l'évolution de l'esthétique gidienne, qui prend un tour radicalement différent dans *Le Prométhée*. Que signifie donc « bien manifester » au terme de la série symboliste ? Quelle résonance éthique faut-il donner à cette formule ? Si l'ambition d'un « roman de l'être » est définitivement abandonnée, et avec elle la posture de l'artiste-démiurge, il naît de ses ruines la justification éthique de la « sotie », « œuvre dérisoire » placée sous le signe de la folie, ou de l'inconscient, mais jubilatoire, parce qu'elle libère le Moi de ses conditionnements et lui reconnaît le droit de s'exprimer selon ses inclinations particulières. Le devoir de « bien manifester » se transforme en celui de manifester sa « plaisanterie particulière », son idiosyncrasie²⁰². La finalité de l'œuvre a évolué et l'écriture cherche désormais à exprimer la nouvelle réalité du Moi, libéré de ses chaînes comme le *Prométhée*, entité mouvante, insaisissable, aux vérités multiples et relatives, et qui s'affiche comme telle, renonçant à l'idée d'une unité à retrouver. C'est ce que formule le Tityre nouveau, adjoignant à ce *credo* inédit le souci de divertir son public par la mise en scène de soi, programme que le narrateur exécute maladroitement en ponctuant ses récits de feux d'artifice et d'images érotiques. Le cadre de la sotie gidienne, sa raison d'être et sa fonction sont posés de manière plus explicite encore dans les dernières pages du *Prométhée* :

[...] ne cherchez pas à tout cela trop grand sens ; – je voulais surtout vous distraire, et suis heureux d'y être parvenu ; vous devais-je cela ? Je vous avais tant ennuyée l'autre fois [*PME*, 340].

« Autre fois », expression capitale qui entérine la prise de distance avec l'utopie du « roman de l'être » et fait du *Prométhée* le point de chute du processus autocritique amorcé

²⁰¹ *Paludes*, on s'en souvient, mettait également en scène un banquet littéraire, qui visait principalement Huysmans et Barrès, Mallarmé étant la bonbonne d'eau pure, *Paludes*, *op. cit.*, p. 115.

²⁰² André Gide, *Littérature et Morale*, cité par Jean-Michel Wittmann, auquel nous renvoyons sur ce point de la légitimation de la sotie comme « genre dérisoire », *Symboliste et déserteur*, *op. cit.*, pp. 328-337.

dès *Les Cahiers d'André Walter*. Cependant, si le projet d'une maîtrise du Moi par l'intelligence est révolu, il demeure que le long épisode symboliste aura mis au jour l'une des constantes de l'esthétique gidienne, que les dernières lignes du *Prométhée* rappellent en montrant que, si le symbolisme est mort et son aigle dévoré, si l'écriture accueille désormais l'inconscient, elle le fait, symboliquement, avec la plume de l'oiseau dévoré. Ce dernier renvoi au symbolisme, qui clôt *Le Prométhée*, signale que, par-delà l'évolution de la pensée, l'écriture gidienne demeure toujours, à quelque degré que ce soit, une méta-écriture.

Conclusion

Notre parcours a montré qu'en dépit des contradictions théoriques et de l'obscurité sémantique qui continuent de peser sur la notion de roman symboliste, quelques écrivains de l'époque avaient su relever le défi d'un roman construit à partir des principes philosophiques et esthétiques soutenant l'efflorescence de la poésie à l'époque symboliste. Idéalisme, subjectivisme, propension au rêve, exaltation d'une mystique du Verbe et du pouvoir de synthèse des arts, autoréférentialité et musicalité du langage, qui devient suggestif, autant de voies convoquées dont la combinaison est à l'origine d'expérimentations romanesques qui, toutes, explorent la possibilité, entrevue à la fin du siècle, d'exprimer le Moi en crise aux prises avec son écriture, en quête d'un possible sentiment d'unité retrouvée.

Rassemblés autour d'une contestation commune et largement partagée par la littérature décadente, celle du réalisme et de son ambition d'une réécriture du monde par le roman, les tentatives symbolistes se différencient lorsqu'il est question de dépasser l'antinaturalisme. On peut observer, globalement, trois directions majeures qui, tout en partant du même présupposé, à savoir celui de la supériorité de la poésie, langage essentiel, sur la vie, qui est soumise aux contingences matérielles et temporelles, conduisent les romanciers à expérimenter à partir de ce constat de base et selon la sensibilité propre à chacun. Certains écrivains tentent tout d'abord le pari d'écrire un roman poétique, qui réaliserait la synthèse du récit et de la poésie dans une œuvre concentrée, condensée à l'extrême et qui s'approcherait de l'esthétique essentialiste du poème. D'autres explorent la dimension mystique, voire ésotérique du Verbe à laquelle la théorie du symbolisme peut conduire¹.

Pour notre part, nous avons privilégié quelques romanciers qui ont retenu notre attention pour avoir tous intégré à leurs tentatives le projet théorique d'un « roman de l'être », non tant comme horizon du récit que comme point de comparaison d'une écriture qui se développe à partir de ce programme essentialiste et en discute les principes esthétiques et philosophiques. Les romans qu'ils ont produits, qui cherchent à éprouver les valeurs d'un symbolisme poétique et mystique, tout en les partageant jusqu'à un certain point, supposent la reconnaissance, au seuil de l'œuvre, du caractère utopique du « roman de l'être », et intègrent à leur développement cet horizon qui devient la pierre de touche de l'écriture. La diégèse de

¹Pour plus de détails sur cette question, voir notre introduction.

ces romans est donc ramenée à une réflexion sur l'écriture qui se déploie, et cette caractéristique est soutenue par la mise en scène d'un artiste au travail ou d'un esthète absorbé dans l'examen des conditions de la création et de la finalité de l'œuvre d'art. Romans de la vie cérébrale ramenant invariablement le sujet de l'écriture au sujet écrivant, ces récits affichent comme critère principal un second degré de l'écriture, constitutif d'une pensée qui se glose et, le plus souvent, adoptent un tour ironique. Le roman symboliste ainsi conçu intègre donc à son développement la pensée de ses limites, et anticipe ce que Michel Décaudin appelle la crise des valeurs symbolistes qui apparaîtrait dès 1895, ce qui nous a paru discutable dans la mesure où le roman de l'« extrême conscience » a, depuis 1887, entamé le procès de ces valeurs à travers une réflexion sur l'idéalisme, l'autoréférentialité du langage, la capacité du genre à devenir le creuset où se fondent tous les arts et le refus de tout engagement moral pour l'artiste.

Notre travail s'était fixé un double objectif. Il s'agissait, dans un premier temps, de dégager une pensée et des procédés d'écriture communs à ces romans du roman, ce qui devait permettre de voir en eux une alternative cohérente à la problématique du Moi en crise complétant les solutions symbolistes du roman poème ou du roman mystique. En filigrane à cette première interrogation se profilait la question du statut générique de ces romans de l'« extrême conscience » qui, tout en se revendiquant partisans d'un symbolisme volontiers acquis au remplacement de la notion de genre par celle de « poéticité » de l'œuvre, se déclarent « romans » et refusent l'horizon du poème, intégré en tant qu'élément de comparaison d'une écriture qui constate les impasses du « roman de l'être ».

Au terme de notre parcours, nous aimerions proposer quelques réponses possibles à cette double interrogation qui a conduit notre recherche, sachant toutefois qu'il ne saurait être question d'exagérer ou de systématiser l'ampleur de ces résultats, qui ne concernent qu'un petit nombre de romans écrits sous l'égide du symbolisme. Rappelons encore que nous n'avons jamais prétendu dire ce qu'est le roman symboliste, concept protéiforme et riche de toutes sortes de déclinaisons possibles, mais que nous nous sommes proposée d'éclairer l'une de ses manifestations qui n'avait pas, à notre sens, été considérée à sa juste valeur, par rapport à ce qu'elle avait apporté à l'évolution du roman et à celle, plus particulière, du roman symboliste.

Modernité du roman autocritique du symbolisme

La « modernité » des romans écrits sous l'influence du symbolisme, que celle-ci s'exerce par « action » ou par « réaction », comme c'est le cas dans notre *corpus* d'œuvres, se

conjugue de plusieurs manières. Michel Raimond, et à sa suite un grand nombre de commentateurs, ont montré la contribution de ces romans à une modernité technique et stylistique. Ces récits ont en effet tenté, parfois maladroitement, de bouleverser les lois de la composition et du style de la narration réaliste en expérimentant de nouvelles voies pour l'écriture. La variation des points de vue, conséquence de la dislocation du statut du personnage, l'association au sein d'un même régime narratif des temporalités psychiques et physiques, la perturbation de la chronologie et de la logique causale d'enchaînement des faits, ce qui a pour conséquence de propulser le lecteur au rang de collaborateur du sens de l'œuvre, sont les éléments principaux d'une modernité narrative et stylistique qui, si elle est partagée par tous les romans fin-de-siècle, présente un tour particulièrement aigu dans les récits ironiques se rattachant à un symbolisme fortement intellectuel.

Vers un nouveau réalisme

Il n'est pas utile de revenir de manière détaillée sur ces aspects bien étudiés, quoique le plus souvent de façon trop ponctuelle, de la modernité technique de ces romans ironiques². Cependant, il nous semble important d'insister sur le fait que, loin de se limiter au rôle de débouter le récit réaliste, et loin de représenter des tentatives isolées, détachées de tout projet théorique cohérent, ces innovations techniques s'inscrivent dans un effort qui, pour n'avoir été ni collectif ni concerté, n'en a pas moins rassemblé dans une volonté commune de renouvellement du genre un certain nombre de romanciers adeptes du symbolisme. Cette conception, qui fait de ces romans des œuvres à finalité prospective et tendue vers un devenir du genre, nous incite à parler, à leur sujet, d'un second pallier de modernité, qui consiste à éprouver au sein de la narration, en même temps que le modèle du roman réaliste, celui du « roman de l'être » symboliste. En effet, nous avons montré que l'écriture de ces romans procédait de différentes manières (parodies, pastiches, mises en abyme, allusions, caractère hybride du récit), à l'examen de l'idéal impossible d'un roman-poème.

Critique du roman réaliste ou critique interne des valeurs d'un symbolisme exclusivement poétique, jugées incompatibles avec le roman : dans les deux cas, nous aimerions relever qu'il ne s'agissait jamais d'un jugement purement destructeur, se limitant à illustrer les impasses du réalisme ou une vision trop étroite du symbolisme. Il est vrai que, souvent, les découvertes de l'écriture, nées de la volonté d'en découdre avec des principes considérés comme irrecevables, précèdent un discours théorique qui vient en éclairer la portée en les insérant

²Nous renvoyons pour cela à Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*

dans un programme pour le roman, à l'exemple du monologue intérieur de Dujardin, dont l'aspect novateur et les conséquences sur l'avenir du roman ne seront relevés par l'auteur que près de quarante ans après la publication des *Lauriers sont coupés*. Cependant, il serait injuste de ne pas considérer ces « trouvailles » narratives et stylistiques comme autant de résultats nés d'une volonté positive et assumée par les romanciers eux-mêmes de régénérer le roman. De Gourmont à Gide, on a vu que la question de l'avenir du roman préoccupait les écrivains de notre corpus et les poussait à définir les conditions d'un nouveau réalisme, réalisme « supérieur, fantastique ou impressionniste » pour Schwob, « idéo-réalisme » pour Gide, que Gourmont rattache certes à la vie cérébrale, mais dont il montre, comme ses confrères, combien il reste envers et contre tout tributaire des sensations amenées par le monde extérieur. Ainsi, ces découvertes techniques, qui valent à ces romans le titre de « laboratoires de la modernité », sont donc, pour la plupart, l'aboutissement d'une réflexion globale sur le genre du roman, et sur le rapport de l'art à la vie et au Moi, discussion qui tient en haleine ces tentatives portées par l'hyperconscience du personnage-narrateur, et se prolonge en dehors d'elles, dans des travaux latéraux, articles, chroniques, essais, correspondances ou journaux intimes.

Sans battre le rappel de tous les procédés avancés, puis discutés au cœur des romans, évoquons quelques exemples significatifs. La notion de mise en abyme, théorisée par Gide dans son *Journal* et dont l'écrivain relève l'influence sur le Moi écrivain, par la rétroaction du sujet, apporte une première réponse artistique à la problématique de la dislocation de la personnalité ; la mise en abyme participe plus généralement d'une réflexion sur la composition de l'œuvre, que Gide place au centre de sa poétique et qui doit permettre au récit de prouver sa nécessité et de justifier l'existence de l'écrivain, tout en demeurant assez flexible pour relayer chaque ondulation de l'âme. Pour Schwob, ce sont les images romantiques, la multiplication des points de vue, la modification des rapports familiaux et les silences du récit, longuement développés dans l'article consacré à Robert-Louis Stevenson, qui rejoignent une nouvelle conception du réalisme susceptible de faire une place à l'imagination. Deux réflexions complètent l'analyse du style de Stevenson : « Le Réalisme » et « Préface à Cœur double ». Gourmont entend substituer à la *mimesis* réaliste la dissociation des idées et la déformation créatrice pour rendre compte d'un monde qui s'organise à partir du sujet. Ce sont ces principes-clefs de sa poétique qu'il découvre au temps de *Sixtine* et qu'il commentera dans ses écrits sur la langue et le style. Finalement, la longue lettre de Dujardin à Vittorio Pica, à propos des *Lauriers sont coupés*, éclaire la tentative d'un roman qui saurait remplacer la « chimérique [...] théorie naturaliste de la représentation des

choses » par une transposition complète et originale du monde à partir des postulats de la subjectivité de la vision, du mélange entre prose et lyrisme et d'une composition dramatique de l'œuvre³.

De la philosophie de l'inconscient à la poétique du « CELA »

La modernité du style et de la composition, qui caractérise les romans de l'« extrême conscience », se ramifie pour atteindre le contenu de l'œuvre. Daniel Sangsue montre que la fin du siècle innove dans le traitement de l'excentricité qui, si elle se concentrait principalement de Sterne à Nerval sur les procédés d'écriture, en présentant les décalages du récit de façon positive et humoristique, se charge désormais de l'air du temps et devient le symbole de « l'inadaptation en quelque sorte native du sujet décadent à l'existence »⁴. Le récit disloqué, démultiplié et dont l'enchaînement est brisé se met au service d'une personnalité elle-même ressentie comme éparpillée. La crise moderne de la personnalité, crise existentielle née de la Révolution et qui s'impose avec le démantèlement positiviste des valeurs susceptibles de cautionner l'existence de l'homme, ainsi que son rôle dans la société, s'affiche comme l'un des thèmes principaux de la littérature dysphorique de la décadence. Cependant, sous cet aspect encore, les romans de l'« extrême conscience » affûtent l'analyse et tracent deux pistes que le vingtième siècle va explorer.

D'une part, la crise de la personnalité, dont l'écriture émiettée des romans décadents est la métaphore, participe dans le cas des romanciers de l'« extrême conscience », d'une conception renouvelée du Moi, qui se découvre agi de forces inconscientes. Or, celles-ci ne sont plus marquées, comme chez Schopenhauer, puis Hartmann, par le sens privatif. L'inconscient n'est plus absence de conscience, vouloir-vivre ou force anarchique qui brûle au fond de l'être, mais se dresse comme un véritable « lieu psychique », qui possède ses mécanismes⁵ propres et dont l'attitude hyperconsciente peut révéler en partie le fonctionnement, la logique dont on reconnaît les manifestations dans l'écriture⁶. L'exemple du narrateur de *Paludes* est sans conteste le plus abouti car son héros pousse à l'extrême la

³Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁴Daniel Sangsue, « L'excentricité fin-de-siècle », in *Dieu, la chair et les livres*, *op. cit.*, p. 474.

⁵On ne saurait parler de « loi », puisque Remy de Gourmont refuse cette dénomination dès lors que les lois entendent s'appliquer à l'esprit ou au corps social. Voir à ce sujet son article de jeunesse, « Le Naturalisme », *op. cit.*, et celui qu'il dédie à la mémoire de Stéphane Mallarmé, « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence », *op. cit.*

⁶À l'horizon de la découverte d'une coïncidence entre l'activité inconsciente et la poétique de l'œuvre, on trouve l'idée soutenue par Lacan d'une « homologation entre le langage et l'inconscient », que vont explorer les surréalistes, voir à ce sujet John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves*, *op. cit.*, pp. 64-65.

conscience de soi comme sujet du roman. Le personnage nourrit *Paludes* de tout ce qui échappe et défaille chez lui et chez les autres, de tout ce qui rompt de façon incompréhensible la logique d'une pensée rationnelle : lapsus, rêves, angoisses et, plus généralement, les symptômes compulsionnels du névrosé qu'il raconte et dont témoigne la maladie de la rétrospection. En ce sens, le roman symboliste de l'« extrême conscience » illustre une conception nouvelle de la psychologie expérimentale, bien plus qu'il n'explore la vision dépassée de la philosophie de l'inconscient, dont l'écriture ne cesse d'entériner l'échec en tenant à distance le « roman de l'être ». Ce sont donc les découvertes de Charcot, Janet et des disciples de la Salpêtrière, dont Freud, ou encore les investigations de Ribot que tend à illustrer l'autocritique d'un « roman de l'être » idéaliste, et plus précisément schopenhauérien. En moins de dix ans, l'ambition de maîtrise du vouloir-vivre par la contemplation ou la création artistiques tombe, et l'écriture, qui renonce à son rêve d'unité pétrifiante, accueille l'inconscient, auquel on peine cependant à donner un nom, comme une force prodigieuse et, surtout, comme l'un des moteurs de l'activité créatrice. Mais quels sont donc, concrètement, les acquis de cet « inconscient » psychique au service de l'écriture ?

La conquête la plus importante demeure la découverte de la déclivité interne du langage, en accord avec la nature insaisissable et dynamique de la conscience, qui toujours tisse d'autres liens, enrichit immédiatement toute pensée de significations latentes, la propulse au-devant d'elle-même, la déporte de son centre, l'excentre et empêche son appréhension par l'intelligence. C'est avant tout cette dérobade de la pensée et de son expression qu'exprime la dynamique dialectique du roman de l'« extrême conscience ». Remy de Gourmont formule très clairement le résultat auquel aboutit l'attitude hyperconsciente de l'écrivain. Pour lui, comme pour tous les romanciers qui se sont attachés à éprouver les principes d'un art capable de s'éclairer lui-même, « la conscience [...] n'est pas le principe de l'art »⁷. C'est donc l'inconscient qui serait le principe de l'art ou, du moins, son déterminisme le plus puissant ? Si la leçon ne fait aucun doute pour nos romans, elle n'est pas intériorisée par tous de la même manière. Dujardin, le premier, avait donné la formule de ce bouillonnement inconscient, mais sans rattacher sa « trouvaille »⁸ aux découvertes de la psychologie expérimentale. Malgré la nouveauté de son récit, dont il ne semble pas saisir la portée, il reste attaché à un modèle wagnérien et fait de cette voix intérieure la rumeur d'une âme collective s'exprimant à travers des mythes célébrés par la musique. Schwob n'abandonnera pour sa part jamais tout à fait la conviction d'un merveilleux du langage, malgré le démontage du conte auquel il se livre dans

⁷Remy de Gourmont, « Notes sur le subconscient », *Mercure de France*, avril 1898, p. 132.

*Le Livre de Monelle*⁹. En outre, s'il accepte l'idée de l'inconscient comme principe incontournable de l'art, et le revendique pour son écriture¹⁰, il ne se départit pas du regard du philologue et préfère au caractère impénétrable de la langue sa capacité à l'autostructuration à travers les séries, flexions et paradigmes de la grammaire comparée. Ce sont essentiellement Remy de Gourmont et André Gide qui reconnaîtront à l'activité inconsciente son importance dans l'écriture, mais non sans une précision importante pour le premier. Après avoir décrété que « la conscience n'est pas le principe de l'art », Gourmont poursuit sa réflexion en explorant, dans le sillage de Théodule Ribot et de son *Imagination créatrice*, les déterminismes « subconscients » de l'écriture, renvoyant par cette précision lexicale « le mot un peu vaste » d'inconscient à la « signification que lui donna une philosophie particulière »¹¹. Gourmont ne semble pas connaître, ou reconnaître, au moment où il écrit ces lignes, le sens psychologique du terme, bien qu'une partie de son œuvre, et en particulier certains développements de *Sixtine* que nous avons mis en lumière¹², attestent la présence d'un inconscient psychologique qui oriente l'imagination. C'est finalement Gide qui intégrera le « CELA » à la poétique de l'œuvre, acceptant l'idée que la pensée échappe toujours à son créateur, dit plus, ou dit autrement, selon chaque lecteur. Si lui non plus ne rattache pas sa notice liminaire à la psychanalyse balbutiante, il n'en reste pas moins qu'il reconnaît en chacun la part de Dieu, qui annonce à sa manière l'idée que le « Moi n'est plus maître dans sa propre maison »¹³.

De l'idéalisme à la vie

D'une toute autre manière, le roman autocritique du symbolisme inscrit également son action dans la modernité, en faisant coïncider le débat de la crise du Moi avec celui de la crise de la représentation que la littérature du XXe siècle exploitera. Alors que l'artiste décadent

⁸Rappelons que ce mot est de Mallarmé à propos des *Lauriers sont coupés*.

⁹Ne peut-on pas interpréter cet attachement au conte et à un merveilleux du langage, dont Schwob nous dit qu'il remonte à ses lectures d'enfance, comme une incursion de son inconscient dans la conception scientifique du langage que le philologue défend ?

¹⁰Schwob, nous l'avons signalé, aurait revendiqué l'inconscient comme moteur de son écriture auprès de Léautaud, qui écrit dans son *Journal* : « Il me parle du grand rôle, chez lui, de l'inconscient. Quand il se met devant sa feuille de papier, il ne sait pas trop ce qu'il va écrire. Un état d'excitation tout à fait particulier. Puis, un mot, une image visuelle, lui viennent », *Journal littéraire*, t. I (nov. 1893-juin 1928), 10 mars 1904, *op. cit.*, p. 117.

¹¹Remy de Gourmont, « La Création subconsciente », *op. cit.*, p. 45. Pour Gourmont, la différence entre subconscient et inconscient réside dans le fait que la pensée subconsciente est susceptible d'arriver à la conscience, tandis que la pensée inconsciente reste à jamais inconnue pour le sujet.

¹²Voir *supra*, p. 217 et *sqq.*

¹³Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, « Idées », 1933, p. 146.

accepte encore de faire du roman l'instrument de la réécriture d'un monde, fût-il un contre-monde qui manifeste la rébellion du personnage contre les lois physiologiques et sociales, le roman autocritique du symbolisme refuse cette vocation pour le récit, revendiquant l'autonomie de l'art comme donnée de base de sa poétique, et procède, à partir de ce constat, à l'examen des conditions de la création. Le mythe du créateur dans sa tour d'ivoire, renonçant à la vie pour œuvrer dans l'absolu, est examiné par les romans de l'« extrême conscience ». Les résultats que nous avons mis en évidence montrent combien ces récits ironiques sont loin de représenter le triomphe d'une littérature toute puissante qui s'épanouirait au-dessus des contingences matérielles et du mouvement de la vie, dans une écriture nécessaire issue d'un esprit détaché. Au contraire, en examinant lucidement l'attitude de renoncement de l'artiste, ces récits ont révélé l'impossibilité pour le créateur de s'extraire d'un conditionnement aussi bien physiologique que psychologique et social. Ce constat induit l'idée que l'écriture, qui se veut autonome, est toujours le résultat d'une programmation intérieure de l'artiste par les déterminismes qui le façonnent. La découverte des limites du détachement idéaliste et de ses conséquences sur la conception de l'art a joué un rôle essentiel dans le mouvement de valorisation de la vie et le culte de l'énergie qui fleurit dès le tournant du siècle. En effet, des *Lauriers sont coupés* ou de *Sixtine*, tous deux romans de la vie cérébrale, aux *Nourritures terrestres*, on assiste en moins de dix ans au procès interne d'un symbolisme intellectuel coupé de la vie, et ce sont principalement à travers ces romans autocritiques que s'organise un front de résistance à la décadence¹⁴.

Pour terminer ce rapide bilan de la modernité des œuvres qui nous ont retenue, il faut nous pencher sur les contradictions théoriques qui minent le concept du roman symboliste. L'histoire littéraire nous a offert une perspective qui, à partir d'un horizon philosophique, proposait un nouveau regard sur la notion de genre et permettait ainsi d'effacer le soupçon d'un roman symboliste impossible. Ce parti pris méthodologique adopté, l'étude des romans de l'« extrême conscience » et des réflexions de ces écrivains a montré qu'il n'était pas question pour ces derniers de renoncer au roman, même s'ils rejetaient son matérialisme et les conventions réalistes de la narration. Le constat du caractère utopique d'un roman-poème déplace l'axe de réflexion, et les écrivains de l'« extrême conscience » vont désormais chercher à résoudre les contradictions du roman symboliste en se plaçant du côté du roman et en élargissant la notion de réalisme. Le réalisme supérieur, dont il a déjà été question, vise à présenter à la fois la vie psychique du sujet et le milieu dans lequel il vit, mais limite cette

¹⁴Sur le rôle charnière de certains de ces romans au tournant du siècle, voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, op.

présentation aux instants où le héros « assimile pour sa vie intérieure un fait de la vie extérieure »¹⁵. Écriture subjective, qui sonde la « généralité intensive »¹⁶ des moments présentés, ce nouveau réalisme propose une alternative aux contradictions théoriques qui condamnent le roman symboliste, puisque le roman est conçu à la fois comme l'espace d'expression d'une vision tout intérieure, ce qui tend à le ramener du côté de l'expressivité poétique, et illustre la façon dont cette vision intérieure est tributaire du milieu qui la porte. Principal théoricien du réalisme supérieur, Schwob insiste sur l'importance de restituer la vie cérébrale en harmonie avec le milieu qui lui permet d'exister :

Claude Bernard distinguait dans les êtres vivants le milieu intérieur et le milieu extérieur ; l'artiste doit considérer en eux la vie intime et la vie externe, et nous faire saisir les actions et les réactions [...] ¹⁷.

Dujardin l'accompagne dans sa conception d'un roman de synthèse :

Le roman qui voudra dire la vie d'âme sera balancé incessamment entre l'exaltation poétique et le quelconque du quotidien vulgaire ¹⁸.

La critique interne du symbolisme qui caractérise ces romans contribue ainsi à renouveler la conception du Moi et sa place dans la création artistique, tout en élargissant les horizons du genre. Sans exagérer l'importance des découvertes que le roman autocritique du symbolisme illustre, il semble important de relever, pour clore notre étude, la part que ces récits prennent dans l'apparition de certaines tentatives romanesques du XXe siècle, qui intègrent en les prolongeant les résultats de l'expérience symboliste.

Postérité du roman autocritique du symbolisme

La question de la postérité des récits symbolistes en prose a déjà fait l'objet de mises au point partielles comme celle de Jean-Yves Tadié concernant *Le Récit poétique*, qui replace rapidement les récits de Breton, Aragon, Desnos, Giraudoux ou encore Gracq et Jouve dans la tradition ouverte par le roman-poème du symbolisme. À côté de cette vision synthétique, la plupart des commentateurs préfèrent pourtant dégager des réseaux d'influences personnelles qui relient les romanciers du XXe siècle à ceux du symbolisme. Citons à titre d'exemple la fascination de Cendrars¹⁹ pour l'œuvre et la personnalité de Gourmont, qu'Yvette Bozon-

cit.

¹⁵ Marcel Schwob, préface à *Cœur double*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ Édouard Dujardin, lettre à Vittorio Pica du 21 avril 1888, citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme : de Moganni Nameh au Transsibérien*, Paris, Lettres modernes, 1972.

Scalziti a mise en lumière et l'admiration d'Ezra Pound, revendiquée par le poète de son vivant²⁰. Citons encore l'influence de Schwob sur Apollinaire, qui s'inspire de ses contes pour composer *L'Hérésiarque*, ainsi que sur les romanciers du surréalisme, ce que rappelle Joëlle de Sermet²¹.

Toutefois, ce type d'influence concerne plus l'utilisation poétique de la langue, que le symbolisme réclame, que la dimension autocritique du roman de l'« extrême conscience ». Cette dernière, à l'exception du travail pionnier de Nancy Steffes Blake, qui établit un parallèle entre les romans du roman symbolistes et le Nouveau Roman, n'a jamais fait l'objet d'un travail de synthèse et il nous semble important, au terme de notre parcours, de tracer quelques perspectives qui pourraient servir à une étude plus complète de la postérité littéraire du roman autocritique du symbolisme.

L'absurde et le drôle comme réponse à l'œuvre cérébrale

La première manifestation d'une postérité du roman de l'« extrême conscience » s'épanouit à la lisière du symbolisme et résulte de l'exagération du mécanisme d'auto-observation de l'intelligence, qui va jusqu'à la révélation de la part d'absurdité à laquelle conduit un art trop conscient de lui-même et de ses effets. L'absurdité se décline de manière tonitruante et jubilatoire chez Jarry et son *Ubu Roi*, qu'il dédie à Marcel Schwob, tandis que chez Gide, qui prolonge ses propres découvertes, l'impasse de l'œuvre trop consciente est contournée par une autre forme d'absurde revendiquée à travers le saugrenu et la folie de la sotie. Rappelons que l'un des symboles de cette libération est, chez Gide, le banquet du *Prométhée mal enchaîné*, qui voit le héros s'appliquer à retourner la situation décrite au long du récit. La conscience dévoreuse et enfermante est dévorée à son tour, et permet ainsi à la personnalité de se manifester, dans la vie comme dans l'art, lucidement, en toute conscience et liberté, puisque ces deux termes ne se repoussent plus. La défroque empesée du symboliste est définitivement abandonnée.

Monsieur Teste : caricature du héros cérébral

À l'opposé de ces intrusions parfois tapageuses de l'absurde ou de la folie dans un art trop conscient de lui-même, les figures d'un Edmond Teste chez Valéry²², de Damase ou de

²⁰Karl D. Uitti a rappelé également l'influence de Gourmont sur Darfo dans le monde hispanique et Vengerova en Russie, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit., p. 67.

²¹Joëlle de Sermet, « Les Aventures romanesques de Marcel Schwob », op. cit., p. 39.

²²Paul Valéry témoigne de son admiration intellectuelle pour Schwob en lui dédiant son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*.

Diomède chez Gourmont, présentent une autre forme de danger qui menace les personnages hyperconscients et conditionne l'œuvre. Si tous trois exercent une puissance quasi magnétique sur les faits extérieurs et les destins qui croisent le leur, cette force a son revers puisque, esprits entièrement tournés vers eux-même, ces narcisses épris d'idées se révèlent paradoxalement impuissants à extérioriser leurs cogitations en une œuvre d'art. Personnages dont les pensées sont agies par une force centrifuge impossible à inverser, leur œuvre, s'il en est une, se condense et se ramasse en leurs cerveaux, lente et continue germination qui, peu à peu, parasite leurs forces physiques et s'installe en maîtresse absolue. Le parasitisme est poussé à son comble chez Valéry, qui met en scène un monstre hyperconscient rongé physiquement par ses pensées et voué à disparaître avec elles à bout de douleur. Le thème des pensées dévoreuses est repris chez Gourmont à travers la symbolique attachée au personnage de Diomède, qui peut faire office de variante inverse de la leçon du *Prométhée mal enchaîné*. Alors que le héros de Gide se libère de la tyrannie cérébrale en dévorant symboliquement sa conscience, Diomède est jeté en pâture à ses chevaux et dévoré par eux. Il en va de même pour Edmond Teste qui, devenu sa propre œuvre et réalisant le projet d'un « roman de l'être », trouve en lui son propre principe d'anéantissement. L'unité d'un Edmond Teste est entièrement négative, annulation de soi qui débouche sur la mort :

Mon dénuement réel engendre une richesse imaginaire ; et je suis cette symétrie ; je suis l'acte qui annule mes désirs²³.

Sous cet angle, Edmond Teste, héros muré dans sa cérébralité, réalise le programme esthétique imaginé par Hubert d'Enragues de restituer la vie intérieure d'un homme « né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif » [S, 161]. Ce cerveau-pieuvre qui fagocyte toute autre faculté et finit par enrayer la vie rejoint également le projet de Gide pour *Allain*, cherchant à décrire « un personnage seulement, et encore un quelconque, ou plutôt son cerveau [...] lieu commun où le drame se livre, [...] champ clos où les adversaires s'assailent » [CPAW, 92]. Gourmont, Gide mais aussi Dujardin, qui imagine quant à lui un théâtre mental, comme celui que se livre Edmond Teste. Pourtant, une différence capitale nous incite à voir dans le personnage et l'œuvre de Valéry, nés plus tard que tous les autres romans qui nous occupent, une caricature des héros cérébraux que mettent en scène les romans autocritiques du symbolisme. Alors qu'Hubert d'Enragues reconnaît, au moment même où il émet sa théorie du « roman de l'être », la part d'absurdité qui guette son projet - « en y réfléchissant, il reconnut que son mépris du

²³Paul Valéry, *Monsieur Teste*, op. cit., p. 64.

matérialisme l'entraînait un peu loin : c'était verser dans l'absurde » [S, 161] –, alors que Gide confirme cette opinion en taxant le projet de roman « impossible » et que, de manière générale, les romans autocritiques du symbolisme se détournent par le procès ironique d'un art qui conduit au néant du mot et à celui qui habite la conscience pour rejoindre la vie et ses remous inconscients, le récit de Valéry se veut la démonstration, portée à son plus haut degré, de ce « démontage impie de la fiction », mais sans perspective de dépassement esthétique et ontologique autre que l'anéantissement de l'œuvre et du Moi, le premier dans le silence de la conscience, le second dans la mort. Si donc le récit de Valéry semble une parfaite illustration de ce que Rivière présentait comme le roman symboliste, nous avons montré qu'une autre voie avait été explorée, tournant le dos à cette attraction du néant en pratiquant la dissociation, au sens gourmontien du terme, des grands principes du symbolisme mallarméen.

Le roman proustien

Nous avons déjà mentionné l'importance de quelques découvertes narratives du symbolisme dans les romans du flux de conscience, principalement ceux de Larbaud et de Joyce, mais également dans ceux de Virginia Woolf, ce sur quoi Dorrit Cohn s'est penchée dans son ouvrage sur *La Transparence intérieure*.

L'œuvre de Marcel Proust ajoute au récit de la conscience ininterrompue la problématique de la naissance de la vocation d'un artiste, ce qui la rapproche des tentatives du symbolisme de l'« extrême conscience ». Cet aspect de la postérité du roman du roman symboliste a été bien étudié²⁴. Au-delà des analogies le plus souvent citées pour comparer la composition de l'œuvre proustienne à celle des romans symbolistes, composition qu'on a appelée « en rosace », « orchestrale », « symphonique », « architecturale », « wagnérienne » ou « dynamique », ce qui n'est pas sans rappeler l'œuvre dialectique de l'« extrême conscience », au-delà de la rêverie nominale qui évoque l'ivresse verbale de Gourmont, de l'interrogation sur les rapports entre l'art et la vie et, finalement, au-delà du statut de lecteur-constructeur du sens, qu'il nous soit permis de n'aborder qu'un élément essentiel de ce rapprochement.

²⁴Michel Raimond, dans son ouvrage sur *La Crise du roman*, *op. cit.*, met à plusieurs reprises en lumière les liens qui relient l'expérience proustienne à celles des symbolistes de l'extrême conscience. Guy Michaud dans son ouvrage *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, *op. cit.*, pp. 319-327, situe également le roman de Proust dans la continuation des tentatives symbolistes du roman de la vie cérébrale. Les commentateurs de Proust se sont aussi penchés sur cet héritage. Voir entre autres sur cette question les ouvrages d'Emeric Fiser, *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust* ; Paris, Corti, 1941, de Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971 et d'Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

Jacques Rancière précise les termes d'un dialogue possible entre le roman proustien et les récits de Gourmont, Dujardin, Schwob ou Gide : « Le roman proustien de la formation du romancier met[...] à nu les contradictions de la littérature »²⁵, tout comme le roman de l'« extrême conscience », qui fait œuvre de ses contradictions en montrant la distorsion inévitable qui intervient entre la sensation et l'expression par les mots de cette sensation, ce que le héros de Gourmont a clairement exprimé :

Il y a un tout petit espace entre la sensation aperçue et la sensation analysée : c'est là que se loge l'ironique Trop tard [S, 182].

À la recherche du temps perdu pose en effet, dès les premières lignes, le constat problématique auquel aboutit le roman autocritique du symbolisme, et résorbe aussitôt ce décalage qui entraîne le roman symboliste dans une dialectique boiteuse, en remplaçant la notion de chronologie par celle d'une durée psychique que Bergson a exprimée, malléable et ininterrompue :

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes²⁶.

Ce stratagème permet au romancier de présenter une vision stratifiée de la « généralité intensive » que le roman du symbolisme peinait à dégager de la contiguïté réaliste. Sous cet aspect, le roman proustien se présente bien, comme le rappelle Bertrand Marchal, comme l'héritier du Livre de synthèse mallarméen, capable de renouer avec la longue durée tout en respectant le vœu symboliste d'un réalisme subjectif.

Prolongements gidiens

La postérité du roman du roman n'est pas épuisée avec la *Recherche*. Nous savons qu'il revient au groupe de la *Nouvelle Revue Française*, emmené par Gide, d'ouvrir publiquement le débat concernant l'avenir du roman et de le faire à partir des tentatives symbolistes. Alors que Jacques Rivière, stimulé par les conversations avec son aîné, lance la théorie du « Roman d'aventure » à partir du procès de l'esthétique symboliste, Gide aboutit de son côté, après l'avatar des *Caves du Vatican*, à l'expérience romanesque des *Faux-Monnayeurs* et au récit de *Si le grain ne meurt* qui, tous deux, reviennent sur les années de formation symboliste.

Les Faux-Monnayeurs se présentent comme un roman autocritique, dans la veine de ce qui a été fait de 1887 à 1895, notamment avec son personnage central, l'écrivain Édouard, dont le projet consiste à « présenter d'une part la réalité, [et ...] d'autre part cet effort pour la

²⁵Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 14.

²⁶Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 5.

styliiser »²⁷, ce qu'il fait en nous livrant ses commentaires sur le récit en cours de rédaction. Cependant, si le roman autocritique du symbolisme était qualifié de « roman au carré », nous sommes ici en présence d'un « roman au cube », puisque *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, publié en 1926, donne la parole à l'auteur qui nous livre les secrets de fabrication de son récit. S'opèrent ainsi des collusions entre trois niveaux d'écriture qui illustrent chacune une conception de l'art : celle des symbolistes, renonçant à la vie, conception dont Passavant fait le procès et dans laquelle Édouard reconnaît ses erreurs de jeunesse²⁸ ; celle d'Édouard au moment de l'écriture des *Faux-Monnayeurs*, qui rappelle l'ambition des romanciers de l'« extrême conscience » voulant réaliser le « roman de l'être » à travers le présupposé mallarméen d'une parole-or, capable d'atteindre l'absolu, ce qui débouche finalement sur une fausse monnaie littéraire ; et celle d'un auteur supposé, qui apparaît au chapitre VII de la deuxième partie et qui est aux commandes du *Journal des Faux-Monnayeurs*, pour présenter le projet d'un roman pur – c'est-à-dire libéré du devoir de poéticité et d'une composition *a priori*²⁹ – et les difficultés qui lui sont liées. Si *Les Faux-Monnayeurs* retracent – à côté de tant d'autres aspects³⁰ – le parcours littéraire de Gide, du symbolisme au roman pur, *Si le grain ne meurt* reprend les étapes d'une destinée personnelle, liant le sort de l'artiste que le jeune André veut devenir à la nécessité du mariage avec sa cousine. À plus d'un titre, *Si le grain ne meurt*, autobiographie problématique, prolonge la poétique autocritique du symbolisme et en accentue même la dimension performative. Le « protocole de lecture »³¹ de cette œuvre hybride est à rechercher dans le méta-commentaire que le narrateur fait de la genèse et des intentions de son premier roman, qui dévoile les stratégies mises en place pour éviter la question véritablement en jeu, à savoir celle de l'impossibilité d'un mariage selon la chair avec la cousine aimée. Alors qu'il assigne à ses *Cahiers* la mission d'assurer la posture de l'artiste et de faire la démonstration de son amour, l'auteur de *Si le grain ne meurt* place pourtant son premier récit sous le signe du « jeu, de l'aventure et de l'inconnu », et rappelle son rejet d'une « route toute tracée »³², dût-elle le conduire aux honneurs. Ainsi, c'est donc toujours le jeu de l'écriture, son aventure, ses glissements, ses sinuosités et les écarts qu'elle

²⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 1081.

²⁸ L'allusion aux *Cahiers d'André Walter*, le « vieux livre » dont Édouard surveille la réimpression chez « Vanier », l'éditeur des symbolistes, montre combien ce type d'écriture symbolise un passé symboliste révolu. Il faut relever qu'ici, Gide force l'histoire puisque *Les Cahiers d'André Walter* avaient été édités chez Perrin puis à la *Librairie de l'Art indépendant*, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., pp. 997-998.

²⁹ Théorie que Gide exposera principalement dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit.

³⁰ La relation d'Olivier et d'Édouard s'inscrit, par exemple, dans le cycle d'ouvrages parlant ou traitant de l'homosexualité, à savoir *Corydon* (1924) et *Si le grain ne meurt* (1926).

³¹ Nous empruntons cette expression à Jean-Michel Wittmann dans son commentaire de *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, « foliothèque », 2005, p. 16.

affiche par rapport à la programmation de départ qui fonctionnent comme révélateur de la pensée cachée des récits de Gide et donnent la mesure d'un Moi plus complexe que celui que le récit orienté de *Si le grain ne meurt* voudrait montrer. Dans le prolongement du roman du roman symboliste, *Si le grain ne meurt* est « moins l'histoire d'un homme que celle d'un livre, ou plutôt celle d'un homme qui se redéfinit en s'écrivant »³². Par un autre aspect, ce récit singulièrement réducteur prolonge l'esthétique symboliste en postulant qu'une seule partie peut refléter le tout, ce qu'illustre le texte en s'arrêtant aux fiançailles du jeune André.

On peut surtout relever que *Les Faux-Monnayeurs* et *Si le grain ne meurt* portent tous deux à leur fin la découverte paradoxale concluant la série symboliste de Gide, et plus généralement le roman autocritique du symbolisme, qui fait d'une écriture prétendument maîtrisée le lieu privilégié de l'expression de l'inconscient. Alors que *Sixtine* mettait en scène une névrosée demandant à l'écrivain Entragues de devenir son thérapeute, *Pahudes* finit par proposer la collaboration de l'écrivain et du lecteur dans une lecture dévoilante, qui se présenterait comme un instrument d'exploration de l'inconscient et de résolution des problèmes liés à la personnalité. *Les Faux-Monnayeurs* illustrent ce constat et opposent l'échec de la psychanalyse, représentée par le tandem Sophroniska-Boris, ce dernier illustrant à bien des égards les tourments que connut Gide dans son adolescence, à l'efficacité de la littérature. Car si Gide, au contraire de Boris, ne s'est pas suicidé, c'est en partie parce que la littérature, de fiction ou pseudo-autobiographique, lui a permis d'évacuer ses démons intérieurs. Écrire, pour lui, c'est vivre, et c'est bien à cette conclusion, si ouvertement mise en évidence dans *Les Faux-Monnayeurs*, et à la valorisation de la vie qu'aboutissent les réflexions portées par la génération symboliste sur le rôle de l'art.

Le Nouveau Roman

Finalement, il faut encore parler d'un dernier héritage littéraire du roman autocritique du symbolisme en rappelant, à la suite de Nancy Steffe Blake, ce que le Nouveau Roman doit aux tentatives de 1890. La littérature fin-de-siècle et celle des années cinquante se rencontrent principalement dans un même refus du réalisme romanesque, notamment, souligne Nancy Steffes Blake, par une « forme d'affabulation qui consiste à partir d'une seule situation [...] à lui faire subir de nombreuses transformations de façon à souligner le côté arbitraire, le côté

³² André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 247.

³³ Jean-Michel Wittmann, commentaire de *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 16.

“fait exprès” de la fiction »³⁴. Cette situation rappelle l’utilisation de la mise en abyme dans le roman autocritique du symbolisme et, plus généralement, le régime spéculaire ou l’écriture gémellaire qui dominent ces tentatives. Dans le Nouveau Roman comme dans le roman autocritique du symbolisme, le message de l’œuvre se déplace dans les marges de l’écriture, exhibant ses rouages et son montage comme lieu du sens de l’œuvre. Le langage devient l’instrument de l’exploration de la vie psychique qui organise la vision du monde et tend même à la remplacer. Ce rapprochement possible n’a pas échappé à Frida S. Weissman³⁵, qui met en relief les liens unissant le monologue intérieur de Dujardin à la sous-conversation de Nathalie Sarraute. Autre rapprochement probant, l’érotisation de l’aventure littéraire, qui est invariablement associée à l’aventure amoureuse vécue sur un mode fantasmatique dans l’un et l’autre mouvements. À nouveau, en 1890 comme en 1950, le désir n’est jamais vécu, est toujours reconduit, reporté, différé, tout comme l’écriture qui est déportée dans les marges du texte, excentrée et repliée sur elle-même. Cette dernière constatation nous amène à comparer le statut du personnage du roman autocritique du symbolisme et de celui du Nouveau Roman. Incontestablement, les postulations esthétiques de 1890 ont contribué à faire entrer la littérature dans « l’ère du soupçon », principalement en mettant en cause la réalité du personnage. Urien porte dans son nom la part de néant qui le constitue et accomplit un voyage en bibliothèque qui le sépare encore de la vie, Tityre est un héros de papier, Entragues navigue entre les eaux troubles de sa personnalité et Monelle a l’inconsistance d’une vision.

Visionnaire, le roman autocritique du symbolisme semble donc l’avoir été, du moins si l’on en juge à la richesse de son héritage littéraire. De ce fait, il assume sa place dans l’évolution du roman au XXe siècle en proposant, bien avant l’heure et bien avant le procès qu’on a fait plus tard à un symbolisme trop éloigné de la vie, la mise à l’examen des présupposés esthétiques et philosophiques du mouvement. Cette attitude autocritique, inscrite au cœur d’une génération que l’on présente atteinte de la maladie de l’analyse, n’est certes pas une fiction, même si elle a donné lieu à de nombreuses fictions, et le compte rendu que Renard fait dans son *Journal* du banquet de 1891, donné en l’honneur du symbolisme triomphant, légitime notre point de vue d’un mouvement de l’« extrême conscience » et dont l’une des caractéristiques les plus fécondes demeure la propension à penser ses limites. Renard immortalise en effet le toast, que l’on ne peut s’empêcher de qualifier de « funèbre »,

³⁴Nancy Steffes Blake, *Le Nouveau roman de 1890*, (Thèse), *op. cit.*, p. 248.

³⁵Frida, S. Weissman, *Du Monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.

que Barrès porte au symbolisme, en rapportant des paroles qui, pour nous, ont eu valeur de programme :

Hier soir, dîner des symbolistes. Toasts multiples, préparés, improvisés, lus, bredouillés. Mot de Barrès : « Nous avons tous au fond du cœur le pétard antisymboliste »³⁶.

³⁶Jules Renard, *Journal*, 3 février 1891, *op. cit.*, p. 61.

Bibliographie

I. Auteurs du corpus

Édouard Dujardin

Œuvres de fiction

- *À la gloire d'Antonia*, *La Vogue*, janvier-avril 1886 ; repris dans *Trois poèmes en prose mêlés de vers*, Paris, Messein, 1936,
- *Les Hantises*, Paris, Léon Vanier, 1886 ; Roma, Il Calamo, 2001,
- *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Librairie de la *Revue indépendante*, 1888 ; GF, 2001,
- « Litanies », mélodie pour chant et piano, *Revue indépendante*, mars 1888,
- *Antonia, légende dramatique en trois parties*, Paris, Léon Vanier, 1891-1893 ; Mercure de France, 1943,
- *L'Initiation au péché et à l'amour*, Paris, Mercure de France, 1898 ; Messein, 1920,

Articles, essais, conférences :

- *De Stéphane Mallarmé au prophète Ézéchiel* [conférence faite au Vieux-Colombier, 26 mai 1918], Paris, Mercure de France, 1922,
- *Les Premiers poètes du vers libre* [conférence à la Sorbonne, octobre 1920], Paris, Mercure de France, 1922,
- *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [conférences faites à Marbourg, Berlin et Leipzig], Paris, Messein, 1931 ; repris dans *Les Lauriers sont coupés*, annotations et prés. de Carmen Licari, Roma, Bulzoni, 1977,
- *Mallarmé par un des siens*, suivi de « Le Destin du symbolisme », « Les Premiers poètes du vers libre » et « La Revue wagnérienne », Paris, Messein, 1936,

André Gide

Œuvres de fictions :

- *Les Cahiers d'André Walter*, œuvre posthume. [anonyme], Paris, Perrin et Cie, 1891 ; repris dans *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986,
- *Les Poésies d'André Walter*, posthume [anonyme], Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892, repris dans *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986,
- *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 1-12,
- *Le Voyage d'Urien*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 15-67,
- *La Tentative amoureuse ou le Traité du vain désir*, Paris, Librairie de l'Art indépendant ; 1893 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 69-85,

- *Paludes. Traité de la contingence*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 87-149,
- *Les Nourritures terrestres*, Paris, Mercure de France, 1897 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 154-250,
- *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Mercure de France, 1899 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 301-341,
- *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1902 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 365-472,
- *Les Caves du Vatican*, Paris, Nouvelle Revue française, 1914 ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 667-873,
- *Si le Grain ne meurt*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1924 ; repris dans *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2001,
- *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, 1926, Éditions de la Nouvelle Revue française ; repris dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, pp. 931-1248,

Journaux, essais, entretiens et correspondance :

- *Œuvres complètes t. IV, divers*, Paris, Gallimard, NRF, 1933,
- *Journal inédit* d'André Gide au moment de la composition des *Cahiers d'André Walter*, in *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 181-218,
- *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1927 ; Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995,
- *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996,
- *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951,
- *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1997,
- *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1999,
- *André Gide et notre temps*, Entretien tenu au siège de l'Union générale pour la vérité, 23 janvier 1936, Paris, Gallimard, 1935,
- « Entretiens Gide-Amrouche », in *André Gide. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987,
- *Correspondance Gide-Valéry*, préface et notes de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1973,
- *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, éd. établie, présentée et annotée par Claude Martin, préf. d'Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1989,
- André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix, 1888-1920*, éd. établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004,

Remy de Gourmont

Œuvres de fiction :

- *Merlette*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1886 ; Philippe Le Lanchon éd., 2003,
- *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, A. Savine, 1890 ; Paris, Mercure de France, 1921,
- *Le Fantôme*, Paris, Mercure de France, 1893 ; repris dans *Le Pèlerin du silence*, Paris, Mercure de France, r.s.d.,
- *Le Château singulier*, Paris, Mercure de France, 1894 ; Paris, éd. Contre-Moule, 1989,
- *Histoires magiques*, Paris, Mercure de France, 1894 ; Mercure de France, 1916,
- *Proses moroses*, Paris, Mercure de France 1894 ; *Proses moroses* précédées d'un avant-dire de Marcel Schwob, Montpellier, Bibliothèque artistique et littéraire, 1979,

- *Le Pèlerin du silence*, Paris, Mercure de France, 1896 ; Mercure de France, r.s.d.,
- *Les Chevaux de Diomède*, Paris, Mercure de France, 1897 ; Mercure de France, 1922,
- *Le Songe d'une femme. Roman familial*, Paris, Mercure de France 1899 ; Mercure de France 1927,
- *Une Nuit au Luxembourg*, Paris, Mercure de France, 1906 ; Mercure de France, 1925.
- *Un Cœur virginal. Roman physiologique*, Paris, Mercure de France 1907 ; Paris, Les Éditions du Carrousel, 1999,
- *Couleurs*, Paris, Mercure de France, 1908,
- *Lettres d'un satyre*, Paris, Mercure de France, 1913-1927,
- *Lettres à l'Amazone*, Paris, G. Crès, 1914 ; *Lettres à L'Amazone* suivi de *Lettres intimes à l'Amazone*, Paris, Mercure de France, 1988,
- *Lettres à Sixtine*, Paris, Mercure de France, 1921,
- *Fin de promenade et trois autres contes*, Paris, Mercure de France, 1925 ; La Rochelle, Rumeur des Âges, 1993,

Articles, anthologies, essais, correspondance, journal :

- « Le Naturalisme », *Le Contemporain*, avril 1882, Paris, Bibliothèque nationale (microfiches), cote 8-Z-11200 (3), pp. 698-715,
- « Béatrice, Dante et Platon », *La Revue de l'Enseignement secondaire des Jeunes filles*, février 1883, pp.76-80,
- « Notes sur le subconscient », Paris, *Mercure de France*, avril 1898,
- « La Déformation verbale considérée comme force créatrice », *Mercure de France*, t. XXVII, juillet 1898, pp. 74-85,
- « Psychologie de la métaphore », *La Revue blanche*, sept.-oct. 1898, pp. 279-292,
- « Les Racines de l'Idéalisme », *Mercure de France*, t. LII, octobre 1904, pp. 5-24,
- « Un Roman de la vie grise " Le Vierge " », *Chronique du roman d'Alfred Valette Le Vierge*, BLJD, cote 1141-4 B-V-2, 2/7ff.
- *Le Latin mystique*, Paris, Mercure de France 1892 ; Monaco, éd. du Rocher, 1990,
- *Le Livre des masques*, portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Paris, Mercure de France, 1896 ; Mercure de France, 1963,
- *Le deuxième Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898 ; Mercure de France, 1963,
- *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899 ; *Esthétique de la langue française* (premier texte), suivi de *M. Croquant* ; Paris, Ivrea, 1995,
- *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900 ; Mercure de France, 1910,
- *Le Chemin de velours, nouvelles dissociations d'idées*, Mercure de France, 1902 ; Mercure de France, r.s.d.,
- *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902 ; Mercure de France, 1907,
- *Physique de l'Amour*, Paris, Mercure de France, 1903 ; Mercure de France, 1960,
- *Promenades philosophiques I*, Paris, Mercure de France, 1905,
- *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse. Essai sur l'idéal féminin en Italie à la fin du XIIIe siècle*, Paris, Mercure de France, 1908 ; Paris, L'Herne, « Confidences », 1999,
- *Promenades philosophiques II*, Paris, Mercure de France, 1908,
- *Promenades philosophiques III*, Paris, Mercure de France, 1909,
- *Promenades littéraires septième série*, Paris, Mercure de France, 1927,
- *Promenades littéraires I, des origines à la Révolution*, Paris, Mercure de France, 1963,
- *Promenades littéraires II, dix-neuvième siècle*, Paris, Mercure de France, 1963,
- *Promenades littéraires III, le symbolisme*, Paris, Mercure de France, 1963,
- *Journal intime et inédit de Feu Remy de Gourmont (1874-1880)*, recueilli par son frère (Jean de Gourmont), Paris, Bernouard, 1923,

Marcel Schwob

Œuvres de fiction :

- *Cœur double*, Paris, Crès, 1891 ; Crès 1921,
- *Le Roi au masque d'Or*, Paris, Ollendorf, 1892 ; Toulouse, éd. Ombres, 1991,
- *Le Livre de Monelle*, Paris, Léon Chailley, 1894 ; Paris, Mercure de France, 1921,
- *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1893 ; in *Œuvres complètes* t. IV, Paris, Bernouard, 1928,
- *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque Charpentier-Fasquelle, 1896 ; Paris, Gallimard « L'Imaginaire », 1993,
- *Il Libro della mia memoria*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Mercure de France, 1921,
- *Œuvres de Marcel Schwob*, 1 vol., textes établis et présentés par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, « Phébus libretto », 2002,
- *Œuvres de Marcel Schwob*, 1 vol., textes réunis et présentés par A. Gefen ; préf. de Pierre Jourde et Patrick McGuinness ; chronologie de A. Gefen, Bernard Gauthier, Paris, *Les Belles Lettres*, 2002,

Articles, correspondance :

- « Robert Louis Stevenson », *le Phare de la Loire*, 27 août 1888 ; repris dans *Chroniques*, John Alden Green (éd.), Genève, Droz, 1981, pp. 23-27,
- « Le Réalisme », *Le Phare de la Loire*, 15 avril 1889 ; repris dans *Chroniques*, John Alden Green (éd.), Genève, Droz, 1981, pp. 49-51,
- Marcel Schwob, « Le Démon de l'absurde », à propos du roman de Rachilde, in *Œuvres complètes* t. IX. *Chroniques*, Paris, F. Bernouard, 1928, pp. 225-229,
- *Spiciliège*, Paris, Mercure de France, 1896 ; Mercure de France, 1921,
- « Étude sur l'argot français », *Œuvres complètes*. t. VII. *Mélanges d'histoire littéraire et de linguistique*, Paris, F. Bernouard, 1928, pp. 15-55,
- *Correspondance inédite*. Précédée de quelques textes inédits, John Alden Green (éd.), Genève, Droz, 1985,

II. Œuvres du XIXe siècle

- Maurice Barrès,
Le Culte du Moi, Paris, Lemerre et François Perrin, 1888-1891, comprenant *Sous l'œil des barbares* (1888) ; *Un Homme libre* (1889) ; *Le Jardin de Bérénice* (1891),
- Charles Baudelaire,
Les Fleurs du Mal, Paris, Poulet-Mallassis et De Broise, libraires-éditeurs (1861) ; repris dans *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975,
Petits poèmes en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1869 ; repris dans *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975,
Œuvres complètes II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976,
Correspondance I, 1832-1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1973,

- Correspondance II*, 1860-1866, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1973,
- Nouvelles lettres*, présentées et annotées par Claude Pichois, Paris, Fayard, 2000,
- Élémer Bourges, *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1893 ; Mercure de France, 1964,
 - Paul Bourget, *Œuvres complètes. Romans I, II, III, IV*, Paris, Plon, 1901-1902,
 - Jean Dolent, *L'Insoumis*, Paris, Cournol, 1869 ; Cournol, r.s.d.,
 - Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, Paris, Mercure de France, 1899 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
 - Gustave Flaubert,
 - Salammbô*, Paris, Michel Lévy, 1862 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1974,
 - La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier, 1874 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1983,
 - Correspondance*, éd. établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980,
 - Anatole France, *Thaïs*, conte philosophique, Paris, Calman-Lévy, 1891 ; Calman-Lévy 1922, - Jules et Edmond de Goncourt,
 - Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1864 ; Paris, GF, 1990,
 - Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864 ; Paris, GF, 1990,
 - Charles Demailly, deuxième éd. des *Hommes de lettres*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868 ; Paris, U.G.E., « 10/18 », 1990,
 - Chérie*, Paris, Charpentier et Cie, 1884 ; Paris, La Chasse au snark, 2002,
 - Joris-Karl Huysmans,
 - En Ménage*, Paris, Charpentier, 1881 ; U.G.E., « 10/18 », 1993,
 - À Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaekers, 1882 ; Paris, U.G.E., « 10/18 », 1993,
 - À Rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; *À Rebours*, précédé d'une préface écrite vingt ans après le roman, Paris, Gallimard, « folio », 1997,
 - Le Roman de Durtal*, comprenant: *Là-Bas* ; *En Route* ; *La Cathédrale* ; *L'Oblat*, Paris, Bartillat, 1999,
 - Jules Laforgue,
 - Les Complaintes*, Paris, Léon Vanier, 1885 ; Paris, GF, 1997,
 - Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la *Revue indépendante*, 1887 ; Paris, Mercure de France, 1925,
 - Jean Lorrain,
 - Monsieur de Bougreton*, Paris, Librairie Borel, 1897; repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
 - Monsieur de Phocas. Astarté*, roman, Paris, P. Ollendorf, 1901; Paris, La Table ronde, « La petite vermillon », 1992,
 - Très russe*, Rouen, H. Julia, 1986,
 - Histoire de masques : suivie de Contes d'un buveur d'éther et de textes inédits*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, « Autour de 1900 », 1987,
 - Maurice Maeterlinck,
 - Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier, 1889 ; Paris, Gallimard, 1983,
 - Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896 ; Mercure de France, 1927,
 - Stéphane Mallarmé,
 - Œuvres complètes I*, éd. annotée, établie et présentée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998,
 - Œuvres complètes II*, éd. annotée, établie et présentée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003,
 - Correspondances V*, édition annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1981,

- Correspondance VI*, édition annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1981,
- Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Paris, Ollendorf, 1898 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
 - Guy de Maupassant,
 - Contes du jour et de la nuit*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, s.d. [1885] ; Paris, Le Livre de Poche, 1988,
 - Contes et nouvelles*, I et II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1974-1979 (contes et nouvelles publiés entre 1875-1884, t. I et entre 1884-1893 et contes posthumes, t. II),
 - Une Vie*, Paris, Victor Havard 1883 ; Paris, Gallimard, « folio », 1996,
 - Bel-Ami*, Paris, Victor Havard, 1885 ; Paris, Gallimard, « folio », 1996,
 - Mont-Oriol*, Paris, Victor Havard, 1887 ; Paris, Gallimard, « folio », 1976,
 - Pierre et Jean*, précédé d'une étude intitulée *Le Roman*, Paris, Ollendorf, 1888 ; Paris, Gallimard, « folio », 1982,
 - Fort comme la mort*, Paris, Ollendorf, 1889 ; Paris, Gallimard, « folio », 1983,
 - Notre cœur*, Paris, Ollendorf, 1890 ; Paris, Gallimard, « folio », 1993,
 - Catulle Mendès, *Le Chercheur de tares. Roman contemporain*, Paris, Fasquelle, 1898 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
 - Raoul Minhar, *À l'écart* (écrit en collaboration avec Alfred Valette), Paris, Perrin et Cie, 1891 ; Paris, H. Champion, 2004,
 - Octave Mirbeau,
 - Romans autobiographiques d'Octave Mirbeau*, contient *Le Calvaire*, *l'Abbé Jules*, *Sébastien Roch*, Paris, Mercure de France, 1991,
 - Dans le Ciel*, récit paru dans *L'Écho de Paris* (1892-1893) ; présentation en volume assurée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989,
 - Le Jardin des supplices*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1899 ; Gallimard, « folio », 1997,
 - Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1900 ; Paris, Gallimard, « folio », 1994,
 - Joséphin Péladan,
 - La Décadence latine* (éthopée), vol. I, *Le Vice suprême*, Paris, Flammarion, 1884 ; Paris, éd. des Autres, 1979,
 - Les Amants de Pise*, Paris, Flammarion, 1912 ; Nelson éditeurs, r.s.d.,
 - Francis Poictevin,
 - Ludine*, Bruxelles, Kistemaekers, 1883 ; Paris, Séguier, 1996,
 - Derniers Songes*, Paris, A. Lemerre, 1889 ; *Derniers Songes* suivi de *Doubles*, Morsang-sur-Orge, éd. Safrat, 1991,
 - Rachilde,
 - Monsieur Vénus*, Bruxelles, A. Brancart, 1884 ; Paris, Flammarion, 1977,
 - La Marquise de Sade*, Paris, E. Monnier, 1887 ; Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996,
 - L'Animale*, Paris, Simonis-Empis, 1893 ; Paris, Mercure de France, 1994,
 - Les Hors nature, mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
 - Jules Renard,
 - L'Écornifleur*, Paris, P. Ollendorff, 1892 ; Paris, Gallimard, « folio », 1979,
 - Journal 1870-1910*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990,
 - William Ritter, *Ægyptiacque*, Paris, Albert Savine, 1891 ; Neuchâtel, Nouvelle Revue Neuchâteloise, 2000,
 - Édouard Rod, *Le Sens de la vie*, Paris, Perrin et Cie, 1889 ; Genève, Slatkine, 1973,
 - Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1892 ; Paris, GF 1998,

- Jean de Tinan,
Un document sur l'impuissance d'aimer, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894 ;
 Paris, Édouard-Joseph, « Petites curiosités littéraires », 1920,
Penses-tu réussir !, Paris, Mercure de France, 1897 ; repris dans *Romans fin-de-siècle*,
 Paris, Laffont, « Bouquins », 1999,
L'Exemple de Ninon de Lenclos amoureuse, Paris, Mercure de France, 1898 ; Bruxelles,
 éd. de la Chimère, 1921,
- Paul Valéry,
Monsieur Teste, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895 ; Paris, Gallimard, éditions de
 la *Nouvelle revue française*, 1950,
Cahiers I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974,
Cahiers II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1974,
- Alfred Valette,
Le Vierge, Paris, Tresse et Stock, 1891,
À l'écart (écrit en collaboration avec Raoul Minhar), Paris, Perrin et Cie, 1891 ; Paris, H.
 Champion, 2004,
- Auguste Villiers de l'Isle-Adam,
Axël [1872], Paris, Librairie de l'Eau forte, 1874 ; Le Courrier du Livre, introduction et
 notes de Pierre Mariel, 1969,
Isis, [1862], Paris, librairie internationale, 1900 ; Paris, éd. Ubacs, 1988,
Contes cruels, Paris, Calmann-Lévy, 1883 ; Paris, Gallimard, « folio », 1983,
L'Ève future, Paris, Maurice de Brunhoff, 4 vol. 1886 ; Paris, GF, 1992,
- Teodor de Wyzewa,
Valbert ou les récits d'un jeune homme, Perrin et Cie, 1893,
- Émile Zola,
Thérèse Raquin, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867 ; Paris, Gallimard, « folio »,
 1979,
Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire,
 éd. établie par Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970. Plus
 particulièrement les vol. suivants :
La Fortune des Rougon, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1871,
La Curée, Paris, Charpentier, 1872,
Le Ventre de Paris, Paris, Charpentier, 1873,
La Faute de l'abbé Mouret, Paris, Charpentier, 1875,
Son Excellence Eugène Rougon, Paris, Charpentier, 1876,
L'Assommoir, Paris, Charpentier, 1877,
Nana, Paris, Charpentier, 1880,
La Joie de vivre, Paris, Charpentier, 1884,
L'Œuvre, Paris, Charpentier, 1886,
Le Docteur Pascal, Paris, Charpentier, 1893,

III. Études portant sur l'époque « fin-de siècle »

- Paul Adam, « Le Symbolisme », *La Vogue* n°1, octobre 1886, repris dans *La Vogue*, Tome I,
 Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 397-401,
- Maurice Barrès, *Le Culte du moi. Examen de trois idéologies*, Paris, Perrin, 1892 ; Paris,
 U.G.E., « 10/18 », 1986, pp. 13-30,

- Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, *Les Délivrescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Paris, Léon Vanier, 1885 ; Paris, Nizet, 1984,
- Henri Béhar, « Les mots et les maux de la tribu », in *Europe*, nov.-déc., 1991, pp. 38-47,
- Jean-Pierre Bertrand, Michel, Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque,
« Les Romans de la décadence », (GRÈGES), *Europe*, nov.-déc. 1991, pp. 76-83,
Le Roman célibataire, d'A Rebours à Paludes, Paris, Corti, 1996,
- Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Peter Lang, 1988,
- Nancy Blake, « Le "Nouveau Roman" de 1890 : Barrès, Dujardin, Gide et Gourmont, in *Agencer un univers nouveau. L'Avant-siècle, 2. Les temps de la genèse, 1870-1914*, textes réunis par Louis Forestier, Paris, Minard, 1976, pp. 45-62,
- Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires, 1883-1899* ; Paris, Gallimard, « Tel », 1993,
- Roger Bozetto, « Le fantastique fin de siècle hanté par la réalité », *Europe*, nov.-déc. 1991, pp. 15-27,
- Ferdinand Brunetière,
« L'Impressionnisme dans le roman », *Revue des Deux Mondes*, t. XXXVI, 1879, pp. 446-459,
« Symbolistes et décadents », *Revue des Deux Mondes*, t. XC, 1888, pp. 213-226,
« Le Roman de l'avenir », *Revue des Deux Mondes*, t. CV, 1891, pp. 685-699,
- Georges Le Cardonnell et Charles Vellay, Ch., *La Littérature contemporaine (Opinion des écrivains de ce temps)*, Paris, Mercure de France, 1905,
- Pierre Citti,
Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914, Paris, P.U.F., 1987,
La Mésintelligence. Essai d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914, Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs, 2000,
- René-Pierre Colin, *Schopenhauer : un mythe naturaliste*, Paris, P.U.L., 1979,
- Antoine Compagnon, *La troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983,
- Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960,
- Fernand Divoire, *Le Symbolisme*, in *Causeries françaises*, 1^{er} août 1924, pp. 91-107,
- Jacques Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963,
- Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 1999,
- Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; Paris, Corti, 1999,
- André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898 ; Vaduz, Kraus Reprint, 1965, pp. 97-115,
- Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, *Le Livre de Poche*, « références », 2004,
- Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P.U.F., 2002,
- Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, H. Champion éd., 1994,
- Hubert Juin, *Écrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, 1972,
- Gustave Kahn,
Symbolistes et décadents, Paris, L. Vanier, 1901 ; Genève, Slatkine reprints, 1977,
Les Origines du symbolisme, Paris, Messein, 1936,
- Jan Kamerbeek, « Style de décadence », in *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1965, n° 2, pp. 268-286,

- James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Julliard, 1989,
- Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, 1886-1918,
- Sophie Lucet, *Le Théâtre « en liberté » des symbolistes*, Thèse de doctorat, université de Paris IV-Sorbonne, 2 vol., 1997,
- Wiesław M. Malinowski, *Le Roman du symbolisme*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, UAM, 2003,
- Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993,
- Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F., 1986,
- Guy Michaud,
 - Message poétique du symbolisme*, 3 vol., Paris, Nizet, 1947,
 - Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, avec la collaboration de Bertrand Marchal et Alain Mercier, Paris, Nizet, 1995,
- Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro littéraire*, 18 septembre 1886,
- Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889,
- Ruth Moser, *L'Impressionnisme français. Peinture-Littérature-Musique*, Genève, Droz, 1952,
- Pascaline Mourier-Casile, « Figures et formes de la clôture dans le récit symboliste », *Romanica Wratislaviensia XVIII*, Wrocław, 1982, pp. 75-92,
- Jean de Palació,
 - Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994,
 - Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003,
- Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894,
- Gérard Peylet,
 - Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, H. Champion, 1986,
 - La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, « Thémathèque Lettres », 1994,
- Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?* Paris, P.U.F., 1974,
- Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, P.U.F., 1977,
- Jacques Plowert [pseudonyme], *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, compilé par Paul Adam et Félix Fénéon, Paris, Léon Vanier, 1888,
- P. L. Pinelli, A. Biasotto, F. Telecco Perduca, *Alla Ricerca dell'immaginario fin de siècle : Gide – Gourmont – Schwob*, Università di Genova, biblioteca di letteratura, Monografie 7, Genova, 1989,
- Raymond Pouillart,
 - « Problèmes du roman symboliste », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1974, n° 3-4, pp. 334-356,
 - Le Romantisme, III. 1869-1896*, Paris, Arthaud, 1986, pp. 135-181,
- Julia Przybòs, *Zoom sur les décadents*, Paris, Corti, 2002,
- Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, Paris, La Renaissance du livre, 1918,
- Henri de Régnier, *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901,
- Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972,
- Mireille Ruppli, « Décadence *ad libitum* », in *Lettres actuelles*, N° spécial *La Décadence. Entre héroïsme et dérision*, Saint-Pierre-Du-Mont, Janv.-Févr. 1995, pp. 60-63,
- Daniel Sangsue, « L'excentricité fin-de-siècle », in *Dieu, la chair et les livres*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, H. Champion, 2000, pp. 459-482,
- Sandrine Schianno-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, 1999,

- Richard Shryock, « L'Autoréférentialité dans la littérature décadente-symboliste : de l'illisible au social », in *Symposium, A Quarterly Journal in modern foreign Literatures*, vol. XLVIII, n° 2, 1994, pp. 78-88,
- Nancy Steffes Blake, *Le « Nouveau Roman » de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, Thèse dactylographiée, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, cote I 2985-4, 1974,
- B. C., « The Hypothesis of the French Symbolist Novel », *The Modern Language Review*, oct. 1973, vol. 68, pp. 776-787,
- Bernard Terramorsi, « La Fin de siècle ou le retour d'âge », in *Europe*, nov.-déc., 1991, pp. 3-14,
- Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éd. InterUniversitaires, 1994,
- Karl D. Uitti, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, The Hague, Mouton & Co, 1961,
- Paul Valéry, *Existence du symbolisme*, Maestricht, Stols, 1939,
- Alfred Valette, « Les Symbolistes », *Le Scapin*, 16 octobre 1886, p. 81,
- Teodor de Wyzewa,
 - « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 », *Revue wagnérienne*, 8 juin 1886 ; repris dans *Revue wagnérienne*, Genève, Slatkine reprints 1968, pp. 150-171,
 - Nos Maîtres*, Paris, Perrin, 1895,
- (coll.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, H. Champion, 2000,
- (coll.), *Fins de siècle. Terme – évolution – révolution ?*, textes recueillis par G. Ponnau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989,
- (coll.), *Fins de siècle*, Actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, textes recueillis par Pierre Citti, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, troisième section, « Du romantisme à nos jours », pp. 215-323,
- (coll.), Arlette Michel, Colette Becker et alii., *La Littérature française du XIXe siècle*, Paris, P.U.F., 1993.
- (coll.), *Mythes de la décadence*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001,

IV. Études entièrement ou partiellement consacrées à un auteur

Maurice Barrès :

- Hubert Juin, préface au *Culte du Moi*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1986,
- Jean-Michel Wittmann, *Barrès romancier : une nosographie de la décadence*, Paris, H. Champion, 2000,

Charles Baudelaire :

- Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard et Isabelle Turcan, *Les Fleurs du mal, Baudelaire. Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris, Armand Colin, 2002,

Yves Bonnefoy :

- John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'Écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993,

Édouard Dujardin :

- Jean-Pierre Bertrand, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, Paris, GF, 2001,
- Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich : Studien zum inneren Monolog in Modernen französischen Romanen*, Heidelberg, C. Winter, 1967,
- Valéry Larbaud, préface à l'édition définitive des *Lauriers sont coupés*, reproduite intégralement dans *Les Lauriers sont coupés*, Paris, éd. Le Chemin vert, 1981,
- Carmen Licari, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, Roma, Bulzoni, 1977,
- Olivier de Magny, présentation à *Les Lauriers sont coupés*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1968,
- Julia Przybòs, « Décadence et modernisme : *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin », *The Turn of the century. Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, W. de Gruyter éd., Berlin, New-York, 1995, pp. 132-142,
- Frida S. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978,

André Gide :

- Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, Gand, Romanica Gadiensia, 1982,
- Beatrix Beck, « Une signification cryptique de *Paludes* », in *Études littéraires* vol. 2, n° 3, déc. 1969, pp. 305-311,
- Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », in *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, pp. 129-142,
- Germaine Brée, *André Gide. L'insaisissable Protée*, Paris, Belles Lettres, 1970,
- Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide II*, (1890-1895), Paris, Gallimard, 1957,
- Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, Corti, 1985,
- Walter Geerts, *Le Silence sonore. La poétique du premier Gide, entre intertexte et métatexte*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1992,
- Alain Goulet,
 - « Les premiers vers d'André Gide (1888-1891), in *Cahiers André Gide* n°1, Paris, Gallimard, 1969, pp. 123-149,
 - Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, publication de l'Association des amis d'André Gide, 1984-1985,
 - « L'auteur abymé », in *L'Auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 131-147,
 - « Aux sources de la mise en abyme. La " rétroaction du sujet sur lui-même " », *De l'auteur au sujet de l'écriture, Elsenieur 11*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 101-120,
 - « Les Ruses de l'écriture du désir dans *La Tentative amoureuse*, *Littératures contemporaines*, Paris, Klincksieck, 1999 [achevé d'imprimer en 2000], pp. 167-178,
 - Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*, cédérom, Sheffield : André Gide Editions Project, Paris, Gallimard, 2001,
 - André Gide, Écrire pour vivre*, Paris, Corti, 2002,
 - « Gide et la *Sixtine* de Gourmont », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XXXII, n° 143-144, juillet-octobre 2004, pp. 305-320,
- Pierre Lachasse, « L'Ordonnance symbolique des *Cahiers d'André Walter* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 65, janvier 1985, pp. 23-38,

- Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, rééd. augmentée, « points Essais », 1996, en particulier pp. 165-196,
- Éric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987,
- Arnold Naville, *Bibliographie des écrits d'André Gide*, Paris, Matarasso, 1949,
- Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'Aventure*, Sydney, University of Sydney, 1969,
- Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, Intertextes, coll. « Horizons », 1988,
- Georges Strauss, « *Paludes* ou la chasse au canard », in *Cahiers André Gide* n°5, Paris, Gallimard, 1975,
- Jean-Michel Wittmann,
 - « “Moi, je préfère l'œuvre d'art”. Éthique et satire dans *Paludes* de Gide », Actes du colloque *Éthique et Écriture* des 14 et 15 mai 1993 de Metz, textes réunis et publiés par Jeanne-Marie Baude, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 125-134,
 - Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, H. Champion, 1997,
 - Le Voyage d'Urien*, présentation et annotations par Jean-Michel Wittmann, Lyon, Centre d'Études gidiennes, « Gide/Textes » n°16, 2001,
 - « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle* d'André Gide », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2006, pp. 387-400,
 - Si le grain ne meurt*, commentaire de Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2005,
- Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham : Summa, 1988,
- (coll.), *André Gide et la Tentation de la modernité*, Actes du colloque international de Mulhouse, Paris, Gallimard, 2002,

Remy de Gourmont :

- Eugène Bencze, *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, (thèse de doctorat), Université de Toulouse, Nion et Fils, 1929,
- Anne Boyer,
 - « Remy de Gourmont, un écrivain et ses masques », *L'Information littéraire*, n°3, juillet-septembre 2000, pp. 23-32,
 - Remy de Gourmont. L'Écriture et ses masques*, Paris, H. Champion, 2002,
- Charles Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher vieux daim !*, Monaco, éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1990,
- Louis Dumur, « Remy de Gourmont », *Mercure de France*, 1^{er} nov. 1915, pp. 401-415.
- Paul Escoube, *La Femme et le sentiment d'amour chez Remy de Gourmont*, Paris, Mercure de France, 1923,
- Thierry Gillyboeuf, *Du symbolisme au jammisme. La Création poétique de Remy de Gourmont*, Paris, Rumeur de Âges, « Himeros », 1994,
- Tiziana Goruppi, *Remy de Gourmont : L'Idea dell'intellettuale e la crisi del romanzo*, Pisa, Pacini Editore, 1989,
- Hubert Juin,
 - « Remy de Gourmont ou la culture des idées », in *Écrivains de l'Avant-Siècle*, Paris, Seghers, « Archipel », 1972, pp. 57-75,
 - Préface à *Histoires magiques et autres récits*, *Lectures « fin de siècles »*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1992,

- Valérie Michelet, « Le Carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine* de Remy de Gourmont et *Paludes* d'André Gide », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XXVIII, n° 126/127, avril-juin 2000, pp. 299-318,
- Maurice Penaud, « Remy de Gourmont et la notion de fin de siècle », *Fins de siècle*, Actes du colloque de Tours, propos recueillis par P. Citti, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 297-313,
- Gérard Poulouin, « Remy de Gourmont et le XVIIIe siècle », in *Elseneur*, n°15-16, *Postérités du Grand Siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, pp. 239-272,
- Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle*, Paris, Boivin, 1940,
- André Rouveyre, *Le Reclus et le Retors* (sur André Gide également), Paris, Crès, 1927,
- Sylvie Thorel-Cailleteau, « Physique de Remy de Gourmont », in *Romantisme XXVI*, 4^e trimestre, 1996, pp. 125-134,
- Karl D. Uitti,
 La Passion littéraire de Remy de Gourmont, Paris, P.U.F., 1962,
 «Le Problème de *Sixtine*: rhétorique et structure», in *Modern Language notes*, n° 82, 1967, pp. 347-366,
- Paul Voivenel, *Remy de Goumont vu par son médecin. Essai de physiologie littéraire*, Paris, éd. du siècle, 1924,
- (coll.), *Remy de Gourmont*, Cahier dirigé par Thierry Gillybœuf et Bernard Bois, Paris, éd. de l'Herne, 2003,

Stéphane Mallarmé :

- Stefano Agosti, *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, éd. Comp'Act, 1999,
- Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988,
- Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978,

Camille Mauclair :

- Vérane Partenski, « Camille Mauclair, le renégat », in *Littérature et nation*, n° 14, *Mallarmé a-t-il eu des disciples de son vivant ?*, 1995, pp. 129-144,

Gérard de Nerval :

- Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970,

Marcel Proust :

- Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989,
- Émeric Fiser, *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust* ; Paris, Corti, 1941,
- Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971,

Georges Rodenbach :

- Christian Berg, « Le Iorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », in *Cahiers ed l'Association Internationale des Études françaises*, mai 1982, n° 34, pp. 119-135,

- Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942,
- Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003, pp. 66-76,
- Paul Gorceix,
 - « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », in *L'information littéraire*, nov.-déc. 1985, pp. 205-210,
 - Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris, Lettres modernes, 1992.
- François Ruchon (éd.), *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Lettres et textes inédits, Genève, Pierre Cailler, 1949,

Marcel Schwob :

- Wilhelm, Cornelius Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, Perrin et Cie, 1892,
- Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927,
- Wesley Goddard, *Marcel Schwob (1867-1905), conteur et critique littéraire*, Paris, 1950, B.U. Sorbonne, (thèse sur microfiches).
- Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, le cherche midi éd., 2000,
- Remy de Gourmont, *Le deuxième Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898 ; Mercure de France, 1963,
- Hubert Juin, préfaces à *Cœur double* et à *Mimes*, in *Lecture fins de siècle*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1992,
- Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », 2002,
- Jules Renard, *Journal 1887-1910*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990,
- S. A. Rhodes, « Marcel Schwob and André Gide. A Literary Affinity », in *Romanic Review*, vol. XXII, January-March 1931, pp. 28-37,
- Pierre Van Ruten, « Une Querelle littéraire. *Les Nourritures terrestres* et *Le Livre de Monelle* », in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 37, 1967, pp. 359-375,
- Joëlle de Sermet, « Les Aventures romanesques de Marcel Schwob », in *Modernités* 12, 1998, pp. 39-53,
- Georges Trembley, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969,
- (coll.) *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Christian Berg, Yves Vadé (dir.), Seyssel, éd. Champ Vallon, 2002,
- (coll.), *Marcel Schwob*, in *Europe*, numéro consacré à Marcel Schwob, mai 2006,
- (coll.), *Marcel Schwob, l'homme au masque d'or*, Paris, Le Promeneur, 2006,

Jean de Tinan :

- Jean-Paul Goujon,
 - L'Amitié de Pierre Louÿs et de Jean de Tinan*, Paris, À l'écart, 1983,
 - Jean de Tinan*, Paris, Plon, 1991,
- Gabrielle Moix, « La dislocation du récit dans *Penses-tu réussir !* de Jean de Tinan », in *Littératures*, 22, printemps 1990, pp. 113-126,

Paul Valéry :

- Jean Starobinski, « Monsieur Teste face à la douleur », in *Valéry, pour quoi ?*, Paris, les Impressions nouvelles, 1987, pp. 93-119,

V. Études de théorie générale

- Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin, 1969,
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998,
- Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981,
- Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Contribution à une étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977,
- Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966,
- Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004,
- Alain Goulet, « Le Style à la lumière des “ fractales ” », in *De l'auteur au sujet de l'écriture, Elsenieur II*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 153-178,
- Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. française S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1964,
- Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1950, pp. 337-369, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, Flammarion « Champs », 1994,
- Michel Jarrety, *La Poétique*, Paris, P.U.F., 2003,
- Pierre Macherey, *À quoi pense la Littérature ?*, Paris, P.U.F., 1990,
- Müller, Max, *La Science du langage*, traduit par G. Harris et G. Perrot, Paris, Durand, 1864, *Essais de mythologie comparée : les traditions et les coutumes*, traduit avec l'autorisation de l'auteur par G. Perrot, Paris, Didier, 1873,
- Jacques Rancière, *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819) ; trad. française A. Burdeau (1874) ; Paris, P.U.F., 1966.
- Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987,

V.1 : Études de théorie portant sur les genres :

- René-Maril Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962,
- Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, H. Champion, 2006,
- Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959,
- Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman-théâtre-poésie*, Paris, PENS, 1979,
- Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989,
- Aron Kibédi Varga, « Le Roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, décembre 1982, pp. 3-20,
- Guy de Maupassant, *Le Roman*, étude précédant *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorf, 1888 ; Paris, Gallimard, « folio », 1982,
- Michel Raimond,

- La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966,
Le Roman depuis la Révolution, Paris, A. Colin, 1981,
- Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet 1913, repris dans *Nouvelles Études*, Paris, Gallimard, 1947,
 - Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995,
 - Daniel Sangsue,
Le Récit excentrique. Essai sur la postérité de l'anti-roman à l'époque romantique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier, Paris, Corti, 1987,
La Parodie, Paris, Hachette, « contours littéraires », 1994,
« La parodie, une notion protéiforme », *Du Pastiche à la parodie et de quelques notions connexes*, Paul Aron éd., Éditions Nota Bene, Québec, 2004, pp. 79-102,
 - Jean-Marie Schaeffer,
« Du Texte au genre », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986, pp. 179-205,
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil, « Poétique », 1989,
« Le Romanesque », in *Vox Poetica* [en ligne], <http://www.vox-poetica.com/t/leromanesque.htm> (page consultée le 17 juillet 2006),
 - Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F. 1978,
 - Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996,
 - Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996,
 - Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880 ; Paris, GF, 1971.

Annexe

Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure » (extrait)

LE ROMAN D'AVENTURE

Mai-juin-juillet 1913¹.

Nous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre — et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large —, la littérature a pris une orientation nouvelle. Le mouvement est commencé depuis quelques années déjà ; mais nous ne pouvions guère le remarquer avant aujourd'hui. En tout cas, le moment est venu de nous recueillir, d'écouter et de comprendre ce qui se passe.

Il y a quelque chose qui n'est plus, qui s'est éteint doucement et dont tout écrivain qui veut vivre doit maintenant se dégager : c'est le Symbolisme. Comme l'impressionnisme, il a eu une vieillesse assez longue ; il a résisté longtemps après avoir dépassé sa perfection. Pourtant il est mort et il n'y a plus rien à faire dans la voie qu'il avait ouverte. Rien ne sert de s'obstiner ; il y a un mur de ce côté-là ; on ne passe plus ; même si l'on croit avancer, on est toujours en dedans.

Mais ailleurs il y a quelque chose qui s'est ouvert ; il y a un mystérieux chemin, quelque part, entre les ronces, et les premiers pas qu'on y fait mènent tout de suite à l'avenir. Déjà quelques écrivains s'y hâsardent. Où est-il ?

D'abord tâchons de définir le Symbolisme ; nous montrerons ensuite que c'est un changement dans nos plaisirs qui nous en a détournés ; enfin nous essaierons de deviner où nous conduisent nos tendances nouvelles, et quelle sorte d'œuvre elles nous préparent à goûter.

I

LE SYMBOLISME

Le symbolisme n'est pas — comme lui-même d'abord eut la naïveté de le donner à croire — un art de décadence, un fruit paradoxal et pourri, produit par une sève presque épuisée. La preuve en est que nous lui avons survécu, et sans qu'il y ait eu besoin de révolution, ni d'invasion barbare. Mais il est incontestable que c'est un art d'extrême conscience, l'art de gens qui savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font. Ce n'est pas par hasard qu'il s'est développé d'abord, et presque exclusivement, chez nous. Il ne pouvait naître que dans une race que la longue habitude de l'examen intérieur avait rendue experte à se deviner, à se surprendre. Il lui fallait, pour fleurir, une société de gens bien éveillés sur eux-mêmes et prompts à dépister le sens et les intentions du moindre de leurs sentiments. Seule, la France, grâce à son immense passé de psychologie, lui offrait un terrain favorable. Comment imaginer un Mallarmé qui n'eût pas été Français ?

Nous allons voir que tous les caractères de l'œuvre symboliste peuvent se déduire de ce principe : un

esprit qui voit tout, une intelligence qui va tout de suite jusqu'au bout, qui ne trouve pas de résistance dans les choses qu'elle invente, mais qui coule aussitôt au travers et qui, du premier coup, tant elle est fluide, insinuante et perspicace, atteint l'extrémité de son sujet. Tout dans l'œuvre symboliste porte la marque d'un créateur trop conscient.

D'abord le sujet même qu'elle se propose. — Ce n'est jamais un événement, une histoire, ni même la description d'une âme, la peinture d'un être vivant. C'est toujours une émotion, — une émotion abstraite, toute pure, sans causes ni racines, une impression détachée de son origine. Ce que l'auteur entreprend de fixer, c'est sa réaction sentimentale en face d'un objet ou d'un spectacle qui restent inconnus.

Sans doute il commence bien par imaginer une histoire, mais il n'a pas le temps de la raconter ; car elle ne réussit pas à arrêter son esprit ; elle ne s'impose pas à lui ; elle lui est tout de suite transparente ; déjà il l'a traversée ; il ne peut pas s'empêcher de voir tout de suite en quoi elle est intéressante, quel en est le sens, quel effet elle va produire. Il ne s'agit pas de l'effet pittoresque (s'il le cherchait, il serait romantique, non pas symboliste), mais de l'effet sur l'âme. Prenant la place de son lecteur, l'écrivain vibre lui-même à l'avance au contact de l'œuvre qu'il n'a pas encore écrite ; il frémit, il est touché comme un métal qui rend d'emblée le son qu'on voulait obtenir ; avec sa profonde habitude des sentiments, tout de suite il sait éprouver celui entre tous — si délicat soit-il — que son récit irait émouvoir.

Dès lors il ne voit plus de raisons pour faire : ce récit ; il l'a derrière lui ; puisqu'il est venu jusqu'ici tout seul, les autres y viendront bien tout seuls aussi ; à quoi bon leur dire ce qu'ils sont capables de trouver ? Il compte sur des lecteurs aussi adroits et aussi prompts que lui-même et ne veut pas leur rendre des services dont ils peuvent se passer.

D'ailleurs « il n'est plus en mains » pour écrire son

1. Bien que l'ordre chronologique semble le seul possible dans un recueil d'articles dont l'auteur n'est plus là pour décider d'un autre genre de classement, il nous a paru qu'il convenait de séparer ces *Nouvelles Etudes* en deux parties, la première, proprement critique, comprenant tous les articles sur des œuvres, littéraires, picturales ou musicales, la seconde composée de quatre grands essais constituant une étude d'ensemble sur la littérature elle-même, ses positions, ses fluctuations et ses buts au temps de Jacques Rivière, et sur ce qu'il nomme « l'opération littéraire » en général. En chacune de ces deux parties les articles sont présentés dans l'ordre chronologique (Note de Mme Isabelle Rivière).

histoire; il ne sait plus comment la prendre; il la voit à l'envers maintenant; au lieu qu'elle s'élève devant son imagination comme une montagne à franchir, elle est quelque chose de passé sur quoi il faut revenir. Aussi préfère-t-il l'abandonner définitivement et renoncer à tout récit. Au fond il n'est vraiment à son affaire que quand il a dépassé ce qu'il avait à dire, qu'au moment où il n'y a plus devant lui, à la place de son œuvre, que la fuite de toutes parts des ondes qu'elle engendre.

C'est pourquoi la façon dont se forme l'œuvre symboliste est si anormale. Pendant le temps qu'elle est portée par le cerveau de son auteur, loin de se nourrir et de se développer, elle se réduit, elle se tasse, elle s'éclaircit. De délicates lignes destructrices la traversent en tous sens, l'analysent, la décomposent; comme le feu suit sans erreur la charpente d'une maison et la consume jusque dans les murs, ainsi l'intelligence de l'auteur dissout dans son sujet tout ce qui en forme le support et l'assise. C'est un travail critique, plutôt que créateur, qu'elle accomplit. Ce poète qui tout à l'heure nous présentera son œuvre comme le balbutiement d'un primitif et l'expression des plus secrètes profondeurs de l'inconscient, au fond il n'en aura obtenu l'incertaine étrangeté qu'en laissant agir ses facultés de discernement et de pénétration. Dans son esprit, l'œuvre est soumise non pas aux inspirations confuses d'un génie naïf et ignorant, mais à toutes les forces dissolvantes, à tous les acides de la pensée. Ils l'attaquent, ils la rongent, ils l'évident peu à peu, en enlevant tous les éléments matériels, tout ce qui, énoncé, serait perceptible aux sens; à la fin il ne reste plus qu'une sorte de parfum, d'esprit, quelque chose d'insaisissable à la vue et au toucher et que l'âme seule peut distinguer et recueillir. En d'autres termes l'œuvre symboliste est une œuvre dont plus de la moitié se passe dans l'esprit de son auteur. Au lieu que celui-ci cherche à produire hors de lui le plus de réalité possible, il tâche au contraire d'en consommer le plus possible en lui-même. Il

s'arrange pour faire arriver le plus possible d'événements avant le moment où il prendra la plume; il leur offre sa pensée comme un théâtre idéal où ils puissent s'accomplir sans paraître et il établit, comme un avant-propos invisible à son œuvre, un long silence où dorment ensevelis tout fait et toute aventure.

Préparation négative, opération chimique, plutôt que physiologique, expériences internes qui aboutissent à isoler l'essentiel, à l'obtenir pur et instable, comme ces composés dont les éléments précieux, faute d'une gangue qui les réunisse en les noyant, ne tiennent ensemble que par un fragile miracle.

L'œuvre symboliste a pour sujet des émotions. Ces émotions conservent, même transcrites, leur qualité de sentiments. Elles ne sont pas distinguées, ordonnées, classées par l'intelligence; elles restent dans une vague et multiple agitation; elles continuent à fuir dans tous les sens. De là un second caractère de l'œuvre symboliste : elle a une composition par rayonnement et, si l'on peut dire, par effusion. Toutes ses parties sont simultanées; elles s'en vont toutes d'un même point idéal, comme se détachent d'un orchestre des bouffées de musique que le vent cueille et disperse; le lien qu'elles ont entre elles leur vient de leur origine plutôt que de leur fin; c'est une ressemblance, un même air de visage qu'elles portent en s'éloignant les unes des autres; elles montent ensemble comme des oiseaux chassés d'un buisson¹.

1. « Et comme quand en automne onn arche dans des flaques de petits oiseaux,

« Les ombres et les images par tourbillons s'élèvent sous ton pas suscitateur. » (Paul CLAUDRE, *Les Muses. Cinq grandes Odes*, p. 12)

C'est la seule façon dont elles soient unies. Pas de charpente, pas d'armature. Il n'en est aucune jamais qui en prépare une autre, qui lui serve de point d'appui ou d'amorce, aucune jamais qui soit à moitié prise en une autre; elles ne sont pas les poutres d'un même édifice. Et l'œuvre n'est pas un édifice, mais un jardin épanouissant à la fois au hasard tous ses parterres odorants et confus. En passant de l'un à l'autre, rien n'avertit d'une différence de niveau; pas la moindre secousse; pas le moindre petit mouvement de montée ou de descente; aucune sensation ni d'accès, ni de glissement. Il n'y a rien d'invisible entre les diverses parties de l'œuvre; elles n'expriment rien de plus par leur groupement que le total de ce qui est contenu en chacune.

C'est pourquoi elles doivent être toutes également intéressantes. Comme elle ne reçoit rien des autres, chacune ne peut compter, pour attacher le lecteur, que sur elle-même; il faut qu'elle s'emplisse, pour être prête à la verser, quand viendra son tour, d'autant d'émotion qu'elle n'importe laquelle de ses voisines. De là une certaine égalité intérieure de toute l'œuvre; non pas un paroxysme continu; mais on sent que l'auteur dépense à chaque fois toute sa richesse; il va jusqu'au bout à chaque fois; il s'applique à une douce et continuelle plénitude; il gonfle complètement de son souffle l'enveloppe de chaque vers, de chaque phrase; il pense qu'il n'a pas le droit de jamais faire moins touchant; ni moins harmonieux, qu'il n'a fait jusque-là. — Et il ne l'a pas en effet, si l'on accepte sa conception de l'œuvre d'art. Il n'y a de positif pour lui que le maximum. Son œuvre est une chaîne de fruits bien formés et tous égaux sur la branche; nous les cueillons tour à tour et il ne faut pas que la saveur des uns nous fasse jamais regretter celle des autres. A cet égard il n'y a pas de type plus parfait de l'œuvre symboliste que l'*Après-midi d'un Faune* de Mallarmé :

*O Nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers*¹.

Le poème entier n'est fait que de l'éclosion éparse, mais partout aussi pleine, de toutes ces bulles qui s'échappent du pipeau rustique et se dissolvent dans la chaude atmosphère.

1. Éditions de la Nouvelle Revue Française, p. 77.

L'œuvre symboliste ayant pour sujet des émotions et la façon dont en nous retentit la réalité, le choix des mots y est d'une extrême importance. C'est là le troisième des caractères qui la distinguent. L'écrivain se propose de rendre sensible non pas une chose, mais l'ébranlement qu'elle communique à notre âme; il choisit donc ses mots non seulement d'après leur sens, mais encore d'après leur pouvoir émotif. Un mot peut toujours exprimer plus qu'il ne signifie; il a une histoire; je ne veux pas dire simplement une étymologie; il a un passé; il a vécu dans des œuvres diverses et il y a subi des voisinages; il a eu des aventures, il a fait des rencontres; il a été aidé, appuyé par d'autres mots ou bien c'est lui qui est venu à leur secours et qui les a soutenus; et de toutes ces anciennes compagnies, il garde autour de lui comme un nimbe de confus souvenirs; mille fantômes l'entourent que l'on n'arrive pas tout à fait à reconnaître et qui lui font une escorte vague et mystérieuse. Aussi, quand il sert à fixer une émotion, ne suffit-il pas, pour qu'il soit juste, que son sens soit approprié; il faut encore que ses harmoniques soient en accord avec le sentiment que l'écrivain veut suggérer; il faut que les images indistinctes qu'il répand autour de lui correspondent à la disposition d'âme où le lecteur doit être mis. C'est pourquoi les mots dont se compose une œuvre symboliste sont toujours si délicatement choisis; on ne peut pas s'empêcher de remarquer chacun; sa propriété nous donne une légère secousse; elle intéresse autre chose en nous que l'intelligence; elle nous frappe, elle nous atteint, elle touche notre cœur, elle se fait connaître par nos sentiments. Chaque mot trouve en nous des échos tout préparés et qui le ralentissent; nous avons le temps de le sentir passer comme un souffle de vent bien accordé au feuillage de nos souvenirs. Il arrive même que, s'il est très bien choisi, il se substitue pour ainsi dire à son sens; il se met devant lui; par une certaine façon qu'il a de se présenter, il nous ôte l'envie de penser à son contenu abstrait. Notre cœur le reçoit si justement que notre esprit se trouve dispensé de le comprendre et d'apercevoir son rapport logique avec les autres mots de la phrase. Ainsi, de même que les parties de l'œuvre demandent à être goûtées isolément, de même les mots. Il faut les laisser venir à soi :

*La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes¹.*

Il faut les accueillir tous ensemble, égaux, et détachés, et simplement tourner vers eux une âme unie, sensible et passive.

Le dernier caractère de l'œuvre symboliste résulte de tous ceux que nous venons d'énumérer. C'est une œuvre subjective. Par l'extrême conscience de celui qui l'a créée, elle a été dépouillée de tout ce qu'il y avait en elle de matériel, de tangible, d'extérieur et réduite jusqu'à ne plus exprimer qu'une pure émotion; par suite elle reste dans l'âme de son auteur, et c'est là qu'il faut aller la lire. On ne peut donc la lire qu'avec son âme. Elle n'est pas une statue placée entre l'auteur et le spectateur et dont l'un et l'autre peuvent faire le tour, mais un ensemble d'indications, de suggestions, d'appels mystérieux qu'il faut comprendre. Elle n'est pas réalisée; elle se construit à chaque fois qu'elle rencontre un lecteur. Le poète nous fait des signes tout doucement, il nous invite à regarder en nous et en effet nous y trouvons mille sentiments qui dormaient, mal connus, mal conquis, déjà nôtres pourtant, et tout autant qu'ils sont siens. Nous refaisons le poème en nous. Il ne lui suffit pas pour exister d'avoir un auteur; il faut que nous soyons là, nous aussi, et que nous lui prêtions notre âme. L'œuvre symboliste

est la conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre. Les émotions qu'ils ont eues séparément — et l'un plus clairement que l'autre — en face de tel ou tel spectacle bien connu de tous deux, voici qu'ils les revivent ensemble. Ils ne nomment pas l'objet de leur souvenir, tellement il est acquis, tellement il est vieux dans leur expérience sociale, dans le passé de l'élite dont ils font partie; mais par mille paroles détournées, par des inflexions de voix, par des changements du rythme, par des combinaisons de syllabes, ils se remettent l'un l'autre en présence de l'objet qu'ils taisent et se retrouvent dans une sorte de silence commun, tout occupé de sentiments. Il y a entre eux comme une partie engagée où le jeu est de ne rien susciter directement et de se prêter l'un à l'autre une audience si subtile de l'âme que les phrases n'aient besoin que de se tourner un peu à droite ou à gauche pour être entendues jusqu'au bout et que le lecteur prévienne toujours d'un sourire l'achèvement des allusions.

Ce dernier caractère du symbolisme nous explique sa fortune extérieure et la façon dont il a été accueilli par le monde. Si cultivée soit une race, ce n'en est pourtant que l'élite qui peut être sensible à des plaisirs si délicats et si difficiles. Le symbolisme était condamné par essence à l'impopularité. Il demandait des lecteurs trop adroits, trop maîtres de leurs connaissances, pour les trouver très nombreux. Dans les images qui lui étaient offertes, le vulgaire ne pouvait rien reconnaître; il avait l'impression qu'on lui présentait, matérielle et sensible, l'absence même de tout ce qu'il avait l'habitude de voir. Dans ces amusements à la fois dédaigneux et découragés, il sentait trop bien une moquerie à son ignorance; le plaisir que prenait visiblement l'auteur à se passer de son assentiment, l'offensait et déconcertait ses bonnes dispositions.

Mais la subjectivité du symbolisme n'explique pas seulement qu'il soit resté incompris du vulgaire. Ses amis les plus fervents, ses lecteurs les plus agiles n'ont-ils pas éprouvé souvent d'étranges changements dans leur admiration? Le même poème qui, une fois, nous a touchés d'une émotion infiniment fine et précise et qui nous a paru contenir tout un mystérieux aspect de notre âme et du monde, il se peut que, le relisant quelque temps après, nous le trouvions vide, froid, désert et mort comme une maison abandonnée. Nous ne pouvons même plus comprendre quelle sorte de plaisir il nous donnait; car on n'imagine pas les sentiments qu'on n'a plus. Ces vers, ce sont des cailloux sortis de l'eau où ils brillaient; on ne revoit même plus leur couleur par la pensée. Quelque chose s'est envolé d'entre les lignes, et justement parce que c'était quelque chose qui n'était qu'entre les lignes. Dans le texte, tout ce qui aurait pu produire l'émotion a été soigneusement retranché; les instruments qui d'habitude l'opèrent en nous — événements, récits, peintures de la réalité — ont été détruits comme inutiles; il n'y a plus que l'invitation à l'éprouver. Dangereuse hardiesse! Car si l'œuvre contenait encore tout son appareil de descriptions et d'aventures, nous aurions beau être de mauvaise humeur, nous serions obligés « d'en passer par là »; nous serions menés de force par la même route que nous avons jadis suivie; nous retomberions, bon gré mal gré, dans chacun tour à tour des sentiments déjà subis. Mais un mince et timide appel, une invocation à notre sensibilité... Pour ne pas les entendre, il suffit que nous soyons mal disposés, ou que nous ayons changé d'âme.

1. RIMBAUD, *Bateau ivre*. Nouvelle édition des Œuvres complètes, Mercure de France, p. 88.

Index nominum

- Adam (Paul)**, 15, 16, 25, 26, 37, 56, 71, 109, 202, 210, 212, 285, 373, 375, 383, 414, 461, 463
- Agosti (Stefano)**, 383, 413, 414, 467
- Albérès (René-Maril)**, 9, 61, 469
- Albouy (Pierre)**, 314, 433, 468
- Alden Green (John)**, 32, 270, 289, 327, 337, 338, 458
- Angelet (Christian)**, 368, 372, 387, 391, 392, 393, 409, 465
- Apollinaire (Guillaume)**, 446
- Bachelard (Gaston)**, 391
- Baju (Anatole)**, 7
- Balzac (Honoré de)**, 26, 28, 66, 77, 109, 157
- Barrès (Maurice)**, 9, 12, 14, 17, 20, 21, 57, 76, 78, 85, 86, 88, 89, 94, 100, 104, 108, 116, 178, 212, 289, 299, 392, 404, 434, 453, 458, 461, 462, 464
- Baudelaire (Charles)**, 8, 9, 13, 29, 30, 53, 67, 70, 71, 91, 93, 94, 110, 161, 178, 183, 184, 185, 199, 203, 204, 207, 231, 233, 402, 418, 419, 420, 458, 464, 469
- Beauclair (Henri)**, 84, 462
- Beck (Béatrix)**, 403, 465
- Bencze (Eugène)**, 466
- Benjamin (Walter)**, 168
- Bernard (Suzanne)**, 9, 33, 59, 72, 73, 74, 289, 303, 445, 458, 464, 467, 469
- Bertrand (Jean-Pierre)**, 5, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 28, 29, 31, 33, 34, 39, 48, 49, 53, 54, 56, 57, 61, 70, 71, 75, 76, 83, 103, 104, 120, 121, 131, 133, 139, 188, 217, 229, 235, 249, 253, 262, 267, 268, 276, 279, 287, 289, 367, 370, 371, 389, 428, 449, 459, 462, 463, 465, 467
- Biétry (Roland)**, 9, 25, 26, 462
- Biron (Michel)**, 10, 462
- Blake (Nancy)**, 12, 30, 105, 116, 117, 161, 212, 451, 462
- Bonnetain (Paul)**, 100
- Bourdieu (Pierre)**, 30, 31, 469
- Bourges (Élémir)**, 15, 134, 459
- Bourget (Paul)**, 39, 59, 76, 77, 79, 81, 84, 91, 92, 94, 99, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 168, 285, 303, 317, 459, 462
- Boyer (Anne)**, 75, 178, 224, 225, 226, 231, 308, 309, 315, 466
- Bozetto (Roger)**, 9, 462
- Bréal (Michel)**, 302, 389
- Brée (Germaine)**, 363, 380, 410, 415, 416, 419, 465
- Brunetière (Ferdinand)**, 7, 81, 87, 99, 111, 262, 263, 319, 328, 411, 412, 462
- Byvanck (Wilhelm, Cornelius)**, 78, 113, 148, 149, 176, 303, 324, 361, 468
- Caraion (Martha)**, 34, 467
- Champion (Pierre)**, 7, 8, 10, 15, 16, 19, 55, 72, 75, 86, 178, 292, 314, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 468, 469, 470
- Charcot (Jean-Marie)**, 21, 235, 442
- Charle (Christophe)**, 102, 469
- Citti (Pierre)**, 19, 20, 31, 32, 35, 59, 79, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 102, 106, 114, 161, 223, 231, 444, 462, 464, 466
- Cohn (Dorrit)**, 12, 241, 245, 252, 254, 256, 258, 266, 269, 282, 285, 286, 448, 469

Colin (René-Pierre), 52, 462, 464, 468, 469
Combe (Dominique), 53, 469
Compagnon (Antoine), 9, 448, 462, 467
Copeau (Jacques), 133, 135
Cox (George W.), 389
Dällenbach (Lucien), 423, 431, 469
Dante (Alighieri), 179, 180, 181, 198, 199, 401, 421, 457
Dantzig (Charles), 149, 466
Debussy (Claude), 87, 258, 259, 327
Décaudin (Michel), 404, 438, 462
Delay (Jean), 75, 365, 410, 427, 433, 465
Divoire (Fernand), 110, 462
Dolent (Jean), 459
Dubois (Jacques), 10, 11, 87, 246, 262, 263, 269, 271, 462
Dumur (Louis), 231, 337, 345, 466
Eekhoud (Georges), 100, 316, 459
Escoube (Paul), 178, 466
Fawcett (Peter), 456
Fénéon (Félix), 212, 463
Fillaudeau (Bertrand), 19, 367, 465
Fiser (Émeric), 448, 467
Flaubert (Gustave), 26, 39, 65, 85, 88, 127, 153, 195, 210, 211, 228, 229, 278, 285, 294, 337, 402, 404, 459, 462
Foucault (Michel), 47, 95, 469
Freud (Sigmund), 21, 235, 236, 237, 298, 361, 442, 443
Gautier (Théophile), 47, 64, 97, 115, 214, 294, 481
Geerts (Walter), 425, 465
Gefen (Alexandre), 458
Geisler-Szmulewicz (Anne), 314, 316, 462
Genette (Gérard), 119, 141, 389, 469
Gillyboeuf (Thierry), 466
Goddard (Wesley), 113, 125, 289, 468
Goethe (Johann Wolfgang), 229
Goncourt (Jules et Edmond de), 8, 26, 65, 87, 269, 270, 381, 459
Gorceix (Paul), 29, 33, 70, 75, 76, 467
Goruppi (Tiziana), 188, 189, 466
Goudemare (Sylvain), 458, 468
Goujon (Jean-Paul), 63, 111, 468
Goulet (Alain), 19, 135, 361, 364, 372, 375, 396, 398, 423, 424, 432, 465, 469
Hegel (Friedrich), 48, 88, 165, 169, 173, 177, 207, 323, 379, 469
Höhnisch (Erika), 269, 465
Huret (Jules), 7, 15, 25, 52, 81, 83, 109, 185, 248, 385, 462
Huysmans (Joris-Karl), 7, 21, 39, 40, 57, 59, 64, 65, 71, 73, 83, 92, 100, 107, 146, 188, 247, 248, 313, 434, 459
Illouz (Jean-Nicolas), 462
Janet (Pierre), 202, 235, 389, 442
Jankélévitch (Vladimir), 95, 96, 98, 129, 344, 469
Jarrety (Michel), 47, 48, 469
Jenny (Laurent), 20, 120, 121, 122, 123, 129, 187, 271, 285, 299, 329, 340, 358, 462
Jourde (Pierre), 19, 55, 93, 95, 96, 97, 391, 458, 462
Joyce (James), 12, 36, 236, 243, 284, 360, 448, 455
Juin (Hubert), 78, 297, 299, 302, 340, 356, 462, 464, 466, 468
Kahn (Gustave), 3, 16, 17, 71, 104, 189, 386, 462
Kamerbeek (Jan), 111, 462
Kant (Emmanuel), 88, 165, 166, 169, 172, 177, 229, 301, 323
Kibédi Varga (Aron), 49, 61, 62, 469
Labarthe (Patrick), 464

Lachasse (Pierre), 425, 465
Laforgue (Jules), 20, 63, 71, 92, 315, 316, 405, 459
Larbaud (Valery), 12, 236, 238, 248, 284, 360, 448, 465
Lawler (James), 113, 463
Lhermitte (Agnès), 291, 292, 293, 294, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 331, 333, 336, 337, 342, 343, 350, 356, 468
Licari (Carmen), 143, 248, 256, 455, 465
Lorrain (Jean), 7, 30, 57, 100, 103, 202, 297, 299, 316, 459
Louÿs (Pierre), 7, 34, 42, 43, 57, 71, 103, 111, 113, 114, 116, 149, 202, 403, 415, 420, 456, 468
Lucet (Sophie), 8, 463
Macherey (Pierre), 20, 130, 469
Maeterlinck (Maurice), 8, 27, 146, 185, 379, 404, 459
Magny (Olivier de), 243, 465
Maine de Biran (Pierre), 98
Malinowski (Wieslaw M.), 10, 11, 12, 33, 70, 101, 108, 134, 259, 285, 463
Mallarmé (Stéphane), 8, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 27, 31, 32, 33, 41, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 63, 69, 71, 75, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 93, 94, 101, 106, 108, 109, 111, 115, 117, 125, 126, 127, 131, 146, 150, 161, 164, 173, 182, 191, 192, 203, 215, 216, 217, 221, 222, 229, 245, 247, 248, 253, 255, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 277, 278, 287, 289, 327, 340, 365, 370, 371, 372, 374, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 404, 405, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 426, 427, 428, 429, 434, 441, 443, 455, 459, 467, 468
Marchal (Bertrand), 13, 14, 15, 18, 20, 21, 28, 29, 33, 48, 49, 53, 54, 71, 83, 188, 217, 229, 253, 370, 371, 389, 428, 449, 459, 463, 467
Marquèze-Pouey (louis), 7, 84, 92, 463
Martin (Claude), 5, 363, 401, 421, 422, 456
Marty (Éric), 14, 108, 443, 465
Masson (Pierre), 42, 114, 456
Mauclair (Camille), 17, 32, 107, 125, 126, 173, 191, 197, 299, 340, 358, 460, 467
Maupassant (Guy de), 28, 39, 84, 97, 352, 460, 469
Mendès (Catulle), 17, 100, 214, 299, 316, 460
Mercier (Pascal), 456, 463
Michaud (Guy), 9, 105, 106, 163, 167, 448, 463
Michelet (Valérie), 466
Minhar (Raoul), 8, 16, 87, 88, 100, 125, 460, 461
Mirbeau (Octave), 7, 30, 32, 39, 57, 102, 103, 173, 290, 316, 330, 337, 460
Moix (Gabrielle), 468
Montaigne (Michel de), 195, 238, 469
Moréas (Jean), 8, 16, 25, 26, 30, 84, 113, 126, 223, 379, 463
Morice (Charles), 69, 71, 104, 463
Moser (Ruth), 287, 463
Mourier-Casile (Pascaline), 7, 68, 131, 133, 463
Müller (Max), 217, 389, 390, 469
Naville (Arnold), 41, 43, 465
Palació (Jean de), 7, 59, 66, 74, 313, 463
Paque (Jeannine), 10, 462
Partenski (Vérane), 126, 467
Péladan (Joséphin), 14, 15, 59, 460, 463
Penaud (Maurice), 466
Peylet (Gérard), 7, 400, 463

Peyre (Henri), 463
Pierrot (Jean), 7, 463
Platon, 166, 169, 179, 392, 457
Poe (Edgar A.), 8, 30, 61, 111, 113, 161, 220, 372, 463, 470
Poictevin (Francis), 14, 56, 57, 59, 71, 87, 100, 285, 460
Ponnau (Gwenaël), 464
Poulouin (Gérard), 467
Pound (Ezra), 163, 446
Proust (Marcel), 228, 236, 243, 269, 286, 448, 449, 462, 467
Przybòs (Julia), 10, 237, 238, 245, 277, 463, 465
Rachilde, 7, 30, 57, 90, 93, 100, 107, 296, 297, 299, 316, 319, 458, 460
Racine (Jean), 36, 115, 211, 248, 253, 254, 256, 266
Raimond (Michel), 9, 10, 14, 48, 52, 62, 236, 271, 273, 286, 287, 290, 328, 439, 448, 469
Rancière (Jacques), 20, 48, 50, 54, 120, 122, 123, 127, 130, 449, 469
Raynaud (Ernest), 105, 106, 463
Rees (Garnet), 173, 467
Régnier (Henri de), 30, 149, 259, 260, 278, 463
Renard (Jules), 17, 39, 40, 62, 71, 85, 96, 102, 111, 115, 125, 163, 291, 295, 308, 328, 337, 345, 355, 356, 452, 453, 460, 468
Retté (Adolphe), 14
Ribot (Théodule), 21, 112, 165, 166, 178, 194, 218, 235, 236, 442, 443
Rimbaud (Arthur), 13, 53, 71, 111
Ritter (William), 260, 460
Rivière (Jacques), 10, 16, 17, 23, 104, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 274, 283, 329, 338, 375, 412, 430, 432, 433, 448, 449, 469
Robichez (Jacques), 8, 463
Rod (Édouard), 39, 76, 77, 86, 460
Rodenbach (Georges), 9, 14, 29, 30, 33, 34, 35, 51, 71, 74, 75, 100, 115, 125, 134, 460, 467, 468
Roger (Alain), 195, 322, 462, 469
Rouveyre (André), 467
Ruppli (Mireille), 93, 111, 463
Saint-Gérard (Jacques-Philippe), 464
Sandras (Michel), 14, 70, 73, 469
Sangsue (Daniel), 61, 62, 63, 64, 67, 69, 84, 441, 463, 469
Saussure (Ferdinand de), 116, 117, 298, 302, 327, 347
Schaeffer (Jean-Marie), 18, 19, 61, 119, 120, 470
Scherer (Jacques), 381, 382, 383, 384, 386, 387, 467
Schiano-Bennis (Sandrine), 153, 164, 165
Schnyder (Peter), 44, 466
Schopenhauer (Arthur), 20, 21, 49, 88, 90, 153, 164, 165, 166, 168, 170, 172, 173, 177, 193, 195, 207, 208, 229, 234, 237, 239, 243, 248, 260, 261, 299, 300, 305, 329, 361, 371, 372, 373, 374, 379, 380, 387, 391, 402, 411, 441, 462, 467, 469
Sermet (Joëlle de), 112, 446, 468
Shryock (Richard), 173, 463
Starobinski (Jean), 107, 151, 468
Steffes Blake (Nancy), 12, 31, 68, 104, 116, 178, 212, 213, 214, 223, 237, 392, 446, 451, 452, 464
Stendhal, 26, 63, 77, 161, 285

Stevenson (Robert-Louis), 27, 39, 85, 136, 137, 158, 290, 291, 301, 302, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 337, 338, 352, 440, 458

Strauss (Georges), 314, 403, 420, 466

Swift (B. C.), 133

Tadié(Jean-Yves), 12, 48, 54, 146, 445, 448, 467, 469, 470

Thorel-Cailleteau (Sylvie), 10, 57, 285, 463, 464, 467

Tinan (Jean de), 17, 30, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 67, 68, 96, 100, 111, 125, 155, 156, 163, 178, 293, 299, 308, 328, 337, 345, 358, 359, 364, 461, 468

Trembley (Georges), 322, 323, 333, 339, 342, 343, 355, 356, 357, 468

Turcan (Isabelle), 464

Uitti (Karl, D.), 10, 79, 127, 133, 134, 150, 163, 165, 166, 173, 178, 182, 184, 191, 194, 201, 446, 464, 467

Vadé (Yves), 70, 71, 75, 468, 470

Valéry (Paul), 12, 17, 27, 42, 43, 49, 53, 62, 96, 106, 107, 108, 111, 113, 115, 116, 125, 126, 127, 146, 149, 150, 151, 163, 177, 189, 206, 230, 258, 260, 306, 343, 344, 360, 365, 368, 369, 371, 372, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 391, 394, 404, 406, 407, 409, 412, 420, 422, 429, 430, 431, 446, 447, 456, 461, 464, 465, 468

Valette (Alfred), 8, 16, 37, 87, 88, 100, 125, 457, 460, 461, 464

Van Rutten (Pierre), 158, 338, 468

Verlaine (Paul), 71, 93, 106, 110, 280, 416, 422

Vicaire (Gabriel), 84, 462

Villiers de l'Isle-Adam (Auguste), 9, 30, 37, 161, 169, 171, 188, 191, 207, 230, 374, 461

Vincent-Munnia (Nathalie), 72, 470

Voivenel (Paul), 467

Wagner (Richard), 21, 70, 94, 229, 248, 253, 261, 266, 267, 361

Weissman (Frida, S.), 452, 465

Wittmann (Jean-Michel), 1, 15, 128, 151, 367, 369, 385, 386, 402, 405, 408, 416, 423, 426, 433, 434, 450, 451, 464, 466

Wyzewa (Teodor de), 14, 15, 16, 20, 26, 94, 105, 109, 143, 247, 248, 249, 461, 464

Zola (Émile), 28, 39, 56, 58, 59, 64, 168, 252, 317, 461, 470

Table des matières

Introduction	7
L'horizon poétique et ses conséquences.....	13
Le roman de l'« extrême conscience ».....	16
La question du statut générique.....	18
L'histoire des formes littéraires.....	20
Première partie Problématique du roman symboliste	23
Chapitre I : La question du roman.....	25
La place du roman dans les manifestes et les essais symbolistes.....	25
Le roman de l'élite.....	28
Rodenbach et le roman illustré.....	33
Dujardin et la tranche de vie infime.....	35
Le roman : pièce maîtresse et mal nécessaire.....	37
Le cas de Gide.....	41
Bilan : Le roman réinvesti.....	44
Chapitre II : Contradictions théoriques.....	47
Crise rhétorique et crise épistémologique fin-de-siècle.....	47
Le roman symboliste : entre tradition et avant-garde.....	49
<i>Le manque de visibilité</i>	50
<i>La notion de pureté</i>	53
<i>Le roman comme défi</i>	54
Stratégies d'évitement.....	55
<i>Avatar naturaliste</i>	56
<i>L'antiroman naturaliste</i>	61
Finalité de l'écriture : visée encyclopédique contre programme esthétique.....	65
Subversions narratives.....	66
<i>Poème en prose et prose poétique</i>	70
Le roman concentré.....	73
Le roman de l'analogie.....	74
<i>Le roman psychologique</i>	76
L'impasse d'une intégration dans une catégorie extérieure.....	79

Chapitre III : Opacité sémantique	81
La nébuleuse symbolo-décadente.....	81
<i>L'état d'esprit décadent</i>	82
<i>Décadence et symbolisme : un questionnement commun</i>	89
<i>La décadence en question</i>	91
<i>Le pôle symboliste de la décadence</i>	98
<i>Le rejet de la mentalité décadente</i>	99
L'argument chronologique.....	101
La détermination socio-culturelle.....	102
Hyperconscience symboliste contre sensualisme décadent.....	104
<i>La réponse de l'art</i>	106
Le collectionneur et le créateur.....	107
Contre la théorie du style décadent.....	110
Chapitre IV : Dépasser les contradictions.....	119
L'histoire des formes littéraires.....	121
De l'utopie à l'écriture.....	124
Raconter l'échec.....	126
L'émergence d'une parole poétique.....	128
Chapitre V : Une définition cadre	133
Le repoussoir du roman d'aventure : poétique du « roman de l'être ».....	135
Le sujet de l'œuvre.....	138
La composition de l'œuvre.....	139
<i>Linéarité contre rayonnement</i>	140
<i>Composition par décomposition</i>	143
Le langage symboliste.....	150
Une œuvre subjective.....	152
Le statut du personnage.....	155
L'aventure de l'écriture.....	157
Deuxième partie le roman symboliste : des écritures probatoires	161
Chapitre I : Remy de Gourmont et l'idéalisme	163
Ch. I.1 : L'idéalisme chez Gourmont : une philosophie au service de l'art.....	163
Conditions de réception des philosophes allemands.....	164
L'idéalisme : étapes d'une réflexion.....	167
<i>La préface au Livre des masques : synthèse exemplaire</i>	167

<i>Première étape : dissociation de l'idée d'idéalisme</i>	170
<i>Deuxième étape : premières conséquences de l'idéalisme</i>	171
<i>Troisième étape : dernière conséquence de l'idéalisme : le narcissisme en question</i>	175
<i>Quatrième étape : L'idéalisme et la question de la femme</i>	178
<i>Propositions théoriques</i>	181
Des idées aux mots : le symbolisme selon Gourmont.....	182
Ch.I. 2 : L'idéalisme à l'épreuve : <i>Sixtine, roman de la vie cérébrale</i>	187
L'indépendance personnelle.....	187
<i>L'oubli de soi</i>	190
<i>La question du désir</i>	194
<i>De la vie à l'art</i>	195
Béatrice.....	198
<i>De l'art à la vie</i>	200
Variantes sur le mythe de Pygmalion.....	202
L'indépendance sociale.....	205
<i>En marge du système de production</i>	205
<i>En marge des modèles : une image de l'œuvre</i>	206
<i>En marge des modèles : une image de la création</i>	208
La langue symboliste.....	211
<i>L'intransitivité</i>	212
<i>L'originalité</i>	219
<i>Sixtine ou la poétique du coffret</i>	226
<i>Postérité de l'idéalisme esthétique de Gourmont</i>	229
Chapitre II : Édouard Dujardin et le roman de la vie intérieure	233
Ch. II.1 : De la psychologie des profondeurs au roman symboliste.....	233
L'involontaire postérité.....	237
<i>Réquisitoire de Dujardin contre la récupération psychologique des Lauriers</i>	239
Au-delà du monologue intérieur.....	243
<i>Ironie et auto-ironie</i>	243
<i>Contestation réaliste et décadente</i>	245
Ch. II. 2 : Le programme esthétique du roman de la vie intérieure.....	248
Le subjectivisme.....	249
La référence poétique.....	250
La référence théâtrale.....	254

La référence musicale.....	259
La référence picturale.....	261
Le drame wagnérien : œuvre de synthèse et modèle des <i>Lauriers</i>	266
Ch. II.3 : Réponse au programme théorique : <i>Les Lauriers sont coupés</i>	267
Le « caractère poésie ».....	269
<i>Le minimum grammatical</i>	269
La phrase nominale.....	269
Les ellipses.....	271
L'énumération télégraphique.....	274
<i>Dissociation/déformation</i>	275
<i>La métaphore symboliste</i>	277
<i>Le poème en prose</i>	279
Le « caractère musique ».....	281
<i>Le motif</i>	281
<i>Le leitmotiv et la variation</i>	283
Le monologue intérieur dans le roman symboliste.....	284
CH. III : Marcel Schwob et l'univers des signes	289
CH. III.1 : Du conte au roman symboliste.....	289
L'univers du conte au service du roman symboliste.....	295
<i>Marcel Schwob et les signes</i>	295
<i>L'imaginaire scientifique et l'imaginaire sensible</i>	300
<i>La parole vive</i>	307
Avantages formels du conte : vers un nouveau réalisme.....	313
<i>La condensation du romanesque</i>	313
<i>L'expression du Moi</i>	317
Le réalisme supérieur : poétique du « roman d'aventures ».....	318
<i>Le romantisme de l'image</i>	320
<i>Les nouveaux rapports créés par le langage</i>	325
<i>Combinaison, association des mots : la modification des rapports familiers</i>	325
<i>L'entrecroisement des points de vue</i>	326
<i>Le silence du récit</i>	327
<i>Le contrepoint de la masse</i>	329
Du conte au roman : l'évolution de la structure narrative.....	331
<i>Pérennité ; transformations ; hybridation</i>	331

<i>Innovations : Séries et variations</i>	338
Bilan : le conte, modèle controversé.....	341
CH. III.2 : <i>Le livre de Monelle</i> face aux enjeux symbolistes.....	342
L'unité du Moi : enjeu de l'écriture.....	342
<i>L'ironie schwobienne ; processus au service d'un Moi en mouvement</i>	344
<i>Le motif de Pénélope et la quête du Moi</i>	346
<i>Le labyrinthe de mots</i>	349
Le Dualisme.....	352
Bilan : <i>Le livre de Monelle</i> : roman symboliste.....	355
Chapitre IV : André Gide et la preuve du roman.....	359
Ch. IV.1 : Une place à part parmi les romanciers du symbolisme.....	359
Du renoncement à la vie : conséquences esthétiques.....	359
L'ironie absente des débuts.....	362
Ch. IV.2 : De l'éthique à l'esthétique.....	368
Manifester selon Gide.....	368
Schopenhauer et l'expérience de la contemplation.....	371
Autour de la note du <i>Traité</i> : cadre général de l'esthétique symboliste selon Gide.....	374
Ch. IV.3 : La découverte de Mallarmé.....	378
Un éclairage nouveau.....	378
Mallarmé et la notion de preuve.....	381
<i>Autonomie existentielle de l'œuvre symboliste</i>	383
<i>Preuve ontologique de l'artiste par le texte</i>	384
<i>La preuve par le lecteur</i>	386
Mallarmé : une clef de lecture des récits gidiens.....	387
Ch. IV.4 : Autonomie de l'œuvre : des <i>Cahiers</i> à <i>Paludes</i> : un parcours à rebours.....	388
Le modèle du mythe : macrostructure du « roman de l'être ».....	388
<i>Le Mythe : autoréférentialité et universalité</i>	390
<i>Narcisse ou le mythe de la création absolue</i>	391
<i>Les visions de l'âme aux prises avec le « coudoisement [...] des réalités brutales »</i>	393
<i>L'écriture et le Moi</i>	400
La preuve par le style : microstructure de l'œuvre.....	411
<i>Le Traité du Narcisse : traité de composition de l'œuvre</i>	411
<i>Les Cahiers d'André Walter : une composition ambivalente</i>	414
Le modèle musical.....	414

Poésie et analogies	418
La mise en abyme : autosimilarité et rétroaction	422
Paludes ou la poésie des marais	426
Le Voyage d'Urien : la symétrie en question	427
La mise en abyme dans La Tentative amoureuse et Paludes	430
De Paludes au Prométhée mal enchaîné	432
Conclusion.....	437
Modernité du roman autocritique du symbolisme	438
<i>Vers un nouveau réalisme</i>	439
<i>De la philosophie de l'inconscient à la poétique du « CELA »</i>	441
<i>De l'idéalisme à la vie</i>	443
Postérité du roman autocritique du symbolisme	445
<i>L'absurde et le drôle comme réponse à l'œuvre cérébrale</i>	446
<i>Monsieur Teste : caricature du héros cérébral</i>	446
<i>Le roman proustien</i>	448
<i>Prolongements gidiens</i>	449
<i>Le Nouveau Roman</i>	451
Bibliographie.....	455
Annexe.....	471
<i>Index nominum</i>	475