

PRERAPHAELISME, BEAUX-ARTS ET LITTERATURE EN FRANCE

L'INFLUENCE PRERAPHAELITE SUR LES
BEAUX-ARTS ET LA LITTERATURE
D'EXPRESSION FRANCAISE

by

Nadine-Hélène Ozenne

A thesis
submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

Department of French Language and Literature
McGill University
Montreal

August 1974



Nadine-Helene Ozenne

1975

Nom: Nadine-Hélène Ozenne

Titre: "L'influence préraphaélite sur les Beaux-Arts et la
littérature d'expression française" ①

Département de Langue et Littérature françaises

Grade: M.A.

Depuis longtemps déjà l'influence exercée par le mouvement préraphaélite sur la poésie et sur l'art en France à la fin du XIXe siècle, n'a pas retenu toute l'attention qu'on aurait dû lui porter. Cette attention se justifierait par une présence encore très actuelle du préraphaélisme dans certains textes surréalistes ou parasurréalistes et dans certaines peintures d'avant-garde.

Nous avons donc voulu rendre à l'école de Rossetti tout l'hommage qu'elle mérite en soulignant cette influence négligée à l'heure actuelle. Nous avons cru particulièrement judicieux de montrer comment l'esthétique préraphaélite qui part de la nature et y retourne dans bien des oeuvres s'éloigne symptomatiquement de l'esthétique de Stéphane Mallarmé, point de départ de la non-figuration.

8

Name: Nadine-Hélène Ozenne

Title: "L'influence préraphaélite sur les Beaux-Arts et la
littérature d'expression française"

Department of French Language and Literature

Grade: M.A.

The Preraphaelite influence on French poetry and art at the end of the nineteenth century has, for a long period of time, not received all the recognition it deserves. This recognition would be justified by the present existing of preraphaelism in some surrealistic or parasurrealistic texts and in some advanced paintings.

It was our desire to render homage to the Rossetti school by emphasizing this influence neglected at the present time.

We thought it particularly sensible to show how the preraphaelite aesthetic which stems from nature and goes back to it in many works, symptomatically departs from the aesthetic of Stéphane Mallarmé, starting point of non-figuration.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
INTRODUCTION	1
 <u>CHAPITRE I</u> <u>LES PRERAPHAELITES ANGLAIS</u>	
a) Les peintres	9
b) Les poètes	25
 1) Définition de l'esthétique	38
a) Selon le naturalisme mimésique	39
b) Selon la stylisation préraphaélite	43
 2) Les sources d'inspiration	48
a) La nature	48
b) Les vieilles oeuvres	52
 Notes du premier chapitre	57
 Traduction des citations dont le texte est supérieur à cinq lignes dactylographiées	62
 <u>CHAPITRE II</u> <u>LES SYMBOLISTES FRANÇAIS</u>	
a) Les poètes	66

b) Les peintres	74
1) La pensée analogique	83
a) Emprunts aux préraphaélites	84
b) Originalité des Français	95
2) Primauté du construit sur le figuré	102
a) La musique chez Mallarmé et les symbolistes	103
b) Mallarmé initiateur de l'abstraction en poésie	106
CONCLUSION	113
Notes du second chapitre	116
Bibliographie	122

INTRODUCTION

Symons, admirateur fervent des préraphaélites anglais et des symbolistes français, écrivit en 1899 "The Symbolist Movement in Literature". Il le dédia à Yeats, autre poète symboliste, originaire d'Irlande, qui avait grandi dans une famille favorable au préraphaélisme. Sa dédicace porte ces mots: "La France est le pays des mouvements, c'est naturellement en France que j'ai étudié l'évolution d'un principe qui s'épanouit dans de nombreux pays, d'une manière fort efficace mais peut-être moins bien définie".¹

Toute notre étude est basée sur cette remarque; si, bien souvent, la France est apparue comme le berceau de l'art symboliste et, par ailleurs du surréalisme, comme des formes qui en ont découlé, il ne faut pas oublier qu'il n'existe aucun art, aucune littérature qui appartienne en propre à un pays. Il est donc préférable, selon nous, de procéder à une analyse des courants artistiques européens pour mieux comprendre la floraison d'un art, quel qu'il soit. Il existe une osmose continuelle entre les divers pays européens, et ceux du monde entier bien entendu; toutes recherches sur les influences externes d'une oeuvre ou d'un auteur doivent donc s'étendre par delà les frontières du pays natal. On a beaucoup parlé de l'influence allemande sur le symbolisme français mais on a oublié que cet amour de la légende, du rêve, de la poésie, se rapporte davantage au tempérament celtique qui existe

en Irlande ou dans le pays de Galles, là où l'attrait de la nature est encore puissant. N'oublions pas que la Grande-Bretagne est un des seuls pays à avoir produit tout au long des siècles "du VII^e à nos jours, une assez riche littérature"² celtique.

L'engouement wagnérien est plutôt dû à un retour à la tradition celtique, à un renouveau bucolique. C'est pourquoi nous choisissons d'étudier d'une manière plus approfondie l'ascendant du Royaume-Uni sur la maturation de l'art français au XX^e siècle.

Ainsi la France, qui puisa certaines de ses données symboliques dans sa propre tradition littéraire et artistique, n'en est pas moins redevable à la blanche Albion qui, déjà, par le passé, avait su paraître attrayante à nos peintres et à nos poètes. En effet, une étude sérieuse révélerait que Victor Hugo, le père de l'épopée française, n'est que le reflet de William Blake. Cet auteur, poète, peintre et graveur mort en 1827, pour qui l'art était la seule raison de vivre, inspira Victor Hugo et lui permit d'entreprendre les oeuvres gigantesques qu'ils nous a léguées. Cependant, Victor Hugo fut incapable, par souci du social, de suivre les traces de Blake, replié uniquement sur ses visions, sur ses fantasmes.

Avec Théophile Gautier, nous découvrons la naissance de la philosophie de l'Art pour l'Art mais elle se trouvait virtuellement active dans les théories blakéennes qui exaltent "la

prière à l'art" et réclament l'attention pour chaque objet qui n'est que la représentation de "l'Idée". Si les romantiques avaient le sens des visions, ils n'en gardaient pas moins un sens aigu de leur propre personnalité, et leur amour de la nature n'était plutôt que le reflet de leur égocentrisme. La nature devenait alors complice de leurs états d'âme. Par opposition, les symbolistes allaient refuser de poursuivre dans cette voie préférant s'adonner aux préceptes de poètes anglais comme William Morris, Dante Gabriel Rossetti et Swinburne qui commençaient à être connus en France.

C'est effectivement en 1872 que "l'ami de Verlaine, Emile Blémont, grand anglicisant, publie à partir du 27 avril, dans La Renaissance artistique et littéraire qu'il dirige",³ certains articles concernant les préraphaélites.

De la même manière, en peinture, cette attirance pour l'Angleterre avait débuté depuis de nombreuses années si l'on en croit certaines critiques: "Delacroix eut une vie assez unie, en laquelle comptent deux voyages, l'un en Angleterre en 1825.... En Angleterre, il étudie Bonington et Constable qui lui révèlent les richesses des nuances dans un même ton. D'abord il puise son inspiration chez Dante, chez Byron ou Shakespeare."⁴ Delacroix lui-même affirmait que Constable est le père de l'école française du paysage. En outre, le salon de 1824, à Paris, permit aux peintres français "une véritable révélation". Les peintres anglais

leur apparurent dans toute leur clarté et leurs multiples nuances. Après avoir admiré les toiles de Turner et de Constable, ils eurent aussi l'occasion d'admirer les toiles de Millais, membre du groupe préraphaélite, auteur du célèbre tableau Ophélie, dont le thème sera repris en poésie par Rimbaud et Samain, avec bonheur dans les deux cas.

L'exposition universelle de 1889, qui eut lieu à Paris, contribua dans une forte mesure au succès parisien de Burne-Jones, autre peintre préraphaélite qui demeure un personnage important dans l'évolution de la peinture du XIXe siècle.

Ces quelques notes de rappel suffisent pensons-nous à révéler que l'influence anglaise fut plus que considérable au XIXe siècle; plus particulièrement au moment où la France et tous les pays européens cherchaient à créer de nouvelles expressions artistiques, tant dans les arts décoratifs et graphiques, que littéraires. Cette union profonde de tous les artistes se retrouve en germe en Angleterre avec la création du mouvement préraphaélite qui insuffla le sens de la coopération à de nombreuses collectivités esthétiques. Grâce à lui, se profila un retour aux sources et tout esthète, entendons toute personne ayant le sens de la "belle" création, comprit que l'art n'était pas mort et que l'artiste avait le droit d'exprimer ses vues, voire d'offrir au public ses appréhensions...

Il apparut soudain normal d'envisager un aspect protéiforme dans la création, chaque artiste pouvant être doué de talents multiples, c'est pourquoi l'époque victorienne assista à une renaissance des guildes qui pour la plupart étaient administrées par des peintres ou des poètes aux dons reconnus qui de graveur, qui d'ébéniste, de potier ou d'artisan. L'exemple le plus marquant est celui de W. Morris, apte aux activités artistiques les plus diverses. Là encore, il n'est besoin que de nous tourner vers W. Blake pour comprendre sa puissance inspiratrice, et saisir le commun dénominateur des divers foyers de l'art.

On rencontre le même phénomène sur le continent et il nous appartient de démontrer dans quelle mesure la France fit appel à l'Angleterre ou de quelle manière elle sut assimiler certains éléments, qui de prime abord se présentaient comme anglo-saxons.

Nous diviserons notre recherche en deux parties se subdivisant à leur tour:

I Les préraphaélites anglais

a) Les peintres

b) Les poètes

1) Définition de l'esthétique

a) selon le naturalisme mimésique

b) selon la stylisation préraphaélite

2) Ce que sont les sources d'inspiration

- a) la nature
- b) les vieilles oeuvres (Moyen-Age)

II Les symbolistes français

a) Les poètes

b) Les peintres

1) La pensée analogique

a) emprunts aux préraphaélites

b) originalité des Français

2) Primauté du construit sur le figuré

a) la musique chez Mallarmé et les symbolistes

b) Mallarmé initiateur de l'abstraction en poésie

CONCLUSION

Sur les traces actuelles du préraphaélisme.

PREMIERE PARTIE

LES PRERAPHAELITES ANGLAIS

CHAPITRE I

LES PRERAPHAELITES ANGLAIS

John Constable écrivit en 1822, "il n'y aura point de peinture authentique d'ici trente ans".⁵ C'est exactement à cette date prévue que le mouvement préraphaélite révolutionna l'art anglais. Quatre ans plus tôt, en 1848, naissait The Preraphaelite Brotherhood. Il suffit de contempler le climat social de l'époque en Angleterre pour comprendre la raison d'être de cette poussée réformatrice de la part des jeunes. Comme le dit Bates: "If there had been no necessity for the reaction, it would not have existed, not to say succeeded".⁶ Pour mieux comprendre ceci, souvenons-nous des mots de Crouzet se rapportant à la situation économique de l'Angleterre au lendemain des guerres napoléoniennes: "Le capitalisme britannique sortait de l'épreuve meurtri, mais intact dans ses forces profondes et plus dynamique que jamais. "Pendant un siècle il allait dominer le monde."⁷ Et, sans doute, alors que la France tentait difficilement de créer une économie bénéfique, l'Angleterre continuait à étendre sa domination dans le monde grâce à sa puissance industrielle. Il va sans dire que le conservatisme était de rigueur, que la noblesse possédait d'énormes privilèges et qu'un "matérialisme de fait" connaissait de beaux jours. Cependant, la poésie n'était point méprisée. Byron et Shelley faisaient parler d'eux "en s'élevant contre le conservatisme de la société anglaise, ce qui les fit accuser de radicalisme, dans le

milieu dont ils étaient issus".⁸ Quant aux peintres, déjà entrevus, leur influence fut réelle et leur célébrité durable.

Que resta-t-il de tout cela en 1848? Le règne de la reine Victoria était glorieusement entamé, et cette reine, mère de famille, vénérât plutôt ce que nous appelons de nos jours "la vie bourgeoise". De plus, l'Angleterre traversait encore sa crise de "puberté" si bien qu'en 1850, "the age is still one of fusion and transition".⁹ Lorsque nous observons l'évolution de la société victorienne, nous devinons aisément que les anglais passèrent une importante partie de leur temps à vouloir se retrouver et à tenter de découvrir la "terre promise". Un retour en arrière nous explique donc la naissance du mouvement préraphaélite avec ses phases transitoires.

Le préraphaélisme est l'expression d'une civilisation qui progresse mais qui, en même temps, souffre des sacrifices qu'elle doit s'imposer. Le fardeau du matérialisme et du philistinisme pesait lourdement au cœur des britanniques. Il leur fallait une échappatoire qu'ils allaient saisir au vol, sans savoir en assimiler les contrecoups. Nous parlons des difficultés que rencontra le groupe préraphaélite depuis ses débuts jusqu'à sa fin et que nous voudrions, ici, montrer.

a) Les peintres

"Commonly, art historians look upon English nineteenth-century painting as being something of a dead end",¹⁰ il nous est facile néanmoins de comprendre le mal fondé de cette phrase puisque c'est aux paysagistes anglais que bien des artistes européens sont redevables. On a aussi affirmé que les préraphaélites offraient seulement "une peinture de serre-chaude, chétive, qui sous prétexte de retrouver la spiritualité des premiers renaissants, plonge la création artistique dans l'artifice".¹¹ L'auteur de cette citation ajoute, "la peinture anglaise s'exclut ainsi toute entière des courants européens: elle suit sa propre voie, solitaire".¹²

En fait, nous l'avons vu, l'art anglais devait donner le jour au symbolisme. Les préraphaélites n'étaient pas seulement l'illustration d'une époque; ils représentaient les idées chères à William Blake et qui étaient significatives à la fin du XVIIIe siècle. "Blake spent his whole life in elaborating a symbolic universe, so dense and complex that many aspects of it are still being elucidated by scholars... He also declared that: "Man's perceptions are not bounded by organs of perception; he perceives more than sense can discover".¹³

Blake était un être renfermé, n'ayant pour tout ami que sa femme. Peu de gens, en effet, réussissaient à le suivre dans ses visions et beaucoup doutaient de sa lucidité. Ses admirateurs étaient cependant nombreux et à sa mort, en 1827, "his immediate

successors were a group of young artists who dubbed themselves the "Ancients", the most talented among them being Samuel Palmer and Edward Calvert".¹⁴ "Comme Blake, Palmer est induit en imagination, en visions par certaines sources littéraires et particulièrement par Milton."¹⁵ Son tableau célèbre, Le Pommier magique, révèle son attirance pour "la couleur et la forme". Il laisse, prévoir déjà les oeuvres préraphaélites colorées et statiques. Par la suite, Palmer évoluera vers une peinture "plus orthodoxe de l'espace, des lointains et du ciel", et doucement il tombera dans l'oubli. Il faudra attendre la création de la "confrérie" pour assister à un renouveau de la peinture anglaise par la reprise d'un symbolisme qui avait été très cher à Blake.

Avant cela, le spectacle qui s'offrait aux visiteurs de la National Gallery demeurait pitoyable: des personnes modestes et cultivées venaient s'y distraire et partager leur pitance, en compagnie de leurs enfants... En 1845, tout comme en 1825, la qualité des tableaux laissait à désirer et, dans l'ensemble, la couleur dominante était le brun. "It was not until the fateful year 1848 that the first primitives were hung in Trafalgar Square."¹⁶ Jusqu'à cette date, seuls prévalaient les principes de Sir Joshua Reynolds dont les quinze discours avaient été réunis, discours qu'il devait, en tant que directeur de l'Académie royale,¹⁷ prononcer à chaque ouverture de l'institution.

Ces quinze discours, donnés pour le pinacle des théories

esthétiques, furent longtemps respectés, vénérés, et, il fallut attendre l'année 1847 pour entendre des peintres condamner "l'académisme de Raphael" représenté à la National Gallery par la Sainte Catherine d'Alexandrie et par la Transfiguration.

Pour les préraphaélites, ce tableau "apparaissait comme un pas décisif vers la décadence de l'art italien".¹⁸ Or, pour Joshua Reynolds, tout art, précédant Raphael et Michel-Ange était "barbare". Il soutenait que, seuls, ces deux artistes avaient su remonter aux sources de l'antiquité et qu'ils avaient de cette façon retrouvé les principes directeurs de la peinture basés sur la raison et l'universelle nature, c'était là la grande thèse d'Alberti, célèbre esthéticien de la Renaissance.

Nous souvenant de l'influence de Blake, de l'esprit conventionnel de l'Académie royale, nous comprenons la réaction des jeunes peintres qui osèrent défier la société et prononcer la sentence destructrice de l'art victorien. "La scène décisive se serait déroulée en 1847, dans l'atelier d'un jeune peintre, John Everett Millais, qui feuilletait, avec des amis, un album de gravures de fresques de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise". "Nous goutions, dit Hunt, la douce humeur chaucerienne de Gozzoli". Le mépris qu'ils affichèrent alors pour les tableaux de Raphael poussa les assistants à s'écrier: "Alors vous êtes des préraphaélites".¹⁹

Dès ce jour là, leur décision était prise: Rossetti, Millais et Hunt, trois artistes d'une vingtaine d'années, s'empressèrent de louer une chambre, Gover Street, dans un quartier sordide, au dernier étage d'une maison délabrée. C'est de cette mansarde qu'allaient sortir tous les préceptes révolutionnaires de l'esthétique européenne.

Comment aborder ces nouveautés? Attachons-nous, d'abord, à la personnalité de Rossetti, cet anglais qui, selon Ruskin, ressemblait à un grand italien tourmenté dans l'enfer de Londres. En premier lieu, rappelons que le père de Gabriel, poète italien, fit partie des Carbonnari, et qu'il dut fuir l'Italie après le refus d'amnistie de Ferdinand. Son voyage d'exil est plein de piquant et montre que l'art était prisé à cette époque. En effet, il vécut dans l'Ile de Malte, protégé par une riche personnalité locale, qui sut organiser son départ pour l'Angleterre lorsque des rumeurs dangereuses l'y incitèrent...

Là, il vécut à Soho; ensuite à Charlotte Street. Pour faire vivre sa jeune épouse (britannique) et ses enfants, il donnait des leçons d'italien et, le reste du temps se consacrait à des réunions politiques ou à l'étude de la poésie italienne. Gabriel, son frère William et sa soeur Christina, grandirent dans ce climat tout à la fois artistique et polémique. Ils étaient brillants et éduqués.

En 1848, Dante Gabriel Rossetti, déchiré entre la peinture et la poésie, étudiait à l'Académie royale. Il écrivit alors à Ford Madox Brown, peintre de réputation établie et, dans sa lettre, il parut si louangeur, dit-on, que M. Brown crut avoir affaire à un plaisantin... Mais la mine franche de Rossetti, et son enthousiasme, persuadèrent Brown à l'accepter comme élève lorsqu'il se présenta chez lui.

A dire vrai, Ford Madox Brown ne devait pas faire partie du mouvement préraphaélite, mais il allait lui insuffler l'amour du temps jadis, le respect de la nature, de la sincérité, et cela par l'intermédiaire de cet étudiant qui devint plutôt un ami.

Grâce à Brown, les principes des nazaréens, jeunes émigrés Allemands, réfugiés en Suisse, parvinrent aux préraphaélites et furent compris de ces peintres. Comme eux, les préraphaélites encourageaient le retour au Moyen-Age, aux scènes bibliques, ils acceptaient également de rénover l'art anglais tout comme les nazaréens désiraient vivifier une fois encore l'art de leur pays.,

Rossetti respectait Brown mais souffrait des exercices qu'il devait accomplir pour fourbir son talent graphique. Toutefois, le jeune esthète se souvenait que Madox Brown, le premier s'était tourné vers l'archaïsme et qu'il avait rejeté le classicisme. Grâce à lui, qui s'intéressait, dit-on, aux fresques de Florence, Rossetti put apprécier le charme des premiers maîtres

italiens et flamands. C'est pourquoi nous pensons que même si Brown ne participe pas au mouvement, il en reste l'instigateur. Grâce à lui, Rossetti trouvera le courage d'affirmer ses théories sur l'art et se conduira en fanatique du beau et du vrai.²⁰

Lorsque Rossetti rencontra William Holman Hunt à The National Gallery, il ne put que le féliciter pour La veille de Ste-Agnès, qui disons-le, avait reçu un accueil favorable. Rossetti et Hunt ne se ressemblaient guère mais leur désir de transformer l'art les rapprocha.

Hunt, avait vingt-et-un ans, Rossetti vingt. La jeunesse de Hunt n'avait pas été aussi douce que celle de Rossetti si l'on songe que le peintre avait dû travailler dès son plus jeune âge. Il avait été employé chez un agent immobilier, fin paysagiste à ses heures que la fougue du jeune homme sut toucher. Aussi encouragea-t-il ce dernier à fréquenter "The Mechanic Institutes" conçus pour former des personnes à revenus modestes. Hunt, ensuite, s'inscrivit à l'académie Sass, fort réputée, où presque tous les candidats à l'Académie royale étudiaient pour un temps. Après avoir subi patiemment les enseignements du "Bold Rogers", il s'aperçut que ses oeuvres manquaient d'ordre, de clarté, qu'elles étaient conçues sans un soin suffisant. Il entra alors à l'Académie royale dans l'espoir d'en tirer profit. Hunt était intègre, assidu, épris de peinture. Toute sa vie il sera persuadé qu'en art, la nature doit être fidèlement respectée. Comme Ruskin

il était croyant et pensait que son amour pour la nature n'était que le reflet de son amour pour Dieu.

C'est à l'Académie qu'il rencontra Millais. John Everett Millais était issu d'une famille aisée, fort heureuse. Son enfance n'eut rien d'aussi pittoresque que celle de Rossetti ou de Hunt, on sait seulement que ses parents, conscients de ses dons, décidèrent d'aller vivre à Londres afin que "Little John" puisse se perfectionner. Ses dessins qui avouaient un talent précoce, impressionnèrent l'administration de l'Académie royale qui le prit sous son égide. Le chemin de la gloire lui fut ainsi ouvert car il ne tarda pas à gagner une médaille d'argent "awarded by the Society of Arts and went up to receive it bedecked in a white plaid tunic, with black belt and buckle, short white frilled trousers, showing bare legs".²¹

Millais était de toute évidence, le plus habile des trois artistes et, depuis son plus jeune âge, il copiait les anciens avec une extrême précision. De plus, Millais avait tendance à être satisfait de lui et le changement ne l'attirait guère. Il souhaitait par-dessus tout la richesse et la renommée. Toutefois, l'amitié de Hunt allait progressivement altérer cette attitude, et pour une période relativement prolongée, Millais se conforma aux vues de Hunt, lui-même influencé par Brown. Comme les fresquistes au Campo Santo, ces peintres tentèrent d'enduire leur toile d'une couche de blanc. "The design would be visible through

this thin film, and the painting would be done over it, necessarily with meticulous care, with the smallest of brushes and at a very slow rate."²² Somme toute, il semblait primordial à ces artistes "de retrouver l'imagination, libérée par une sorte de barbarie anti-académique, de retrouver le sérieux dans les conceptions et le métier, la probité technique, l'honnêteté dans l'emploi des matériaux et des méthodes".²³

Les tableaux préraphaélites surprenaient par la crudité des couleurs et l'absence de perspective; mais, là encore, c'était l'illustration d'une théorie. Hunt dit dans son étude sur le mouvement: "Nous avons noté les couleurs du prisme" et il poursuit "si telle partie de notre tableau en soi pouvait paraître d'un coloris excessif, elle était consistante dans l'impression de vérité qu'elle faisait".²⁴ Ainsi pensait-on effectuer un retour au Moyen-Age et libérer du même coup l'art anglais victorien du joug académique.

Bientôt les trois jeunes esthètes connurent le succès. Leurs toiles se vendaient bien, même à leurs débuts. L'enthousiasme gagna vite autour d'eux et le public ne se fit pas prier pour louer leurs oeuvres. Les préraphaélites "orthodoxes" ne furent que sept, d'ailleurs le recrutement des autres membres n'avait pas été sans provoquer quelques tensions dans le groupe, qui se voulait authentique, professionnel et respectueux d'un commun idéal. "The first, the sculptor Thomas Woolner, was twen-

ty-three years old, moderately successful, with a slender talent, and an amateur poet... Rossetti's own nominees were his brother William Michael and James Collinson."²⁵ On peut remarquer que le frère de Rossetti était fonctionnaire et que le talent de Collinson consistait surtout à courtiser sa future épouse, soeur de Rossetti... Le dernier membre fut choisi par Hunt; il n'avait jamais peint de tableau et s'appelait Frederick George Stephens. D. Rossetti, H. Hunt et Millais demeuraient sans la moindre contestation les éléments majeurs du groupe.

Millais dut essayer les notes acerbes des critiques, lorsqu'en 1850 il exposa Le Christ dans la maison de ses parents. Dans cette oeuvre, Millais tente d'enlever l'auréole sacrée qui nuit au charme de nombreuses compositions; il n'hésite pas par exemple, à mettre en relief chaque détail. "Au premier plan, une vierge agenouillée, éplorée, console l'enfant qui montre dans sa paume, sur laquelle se penche Joseph une blessure prémonitrice."²⁶ Cette toile représentait un sacrilège pour quantité de victoriens assoifés d'idéal et qui, brusquement, discernaient le sens des initiales P.R.B. C'est alors, que Dickens, renommé pour son socialisme épistolaire, s'en prit à Millais. Parlant, de la Vierge, il écrit: "Elle est si horriblement laide que si l'on pouvait imaginer un être capable de survivre un seul instant avec une gorge aussi disloquée on se la montrerait comme un phénomène dans le cabaret le plus sordide de France ou le bouge le plus dégradé d'Angleterre. Le Christ est un rouquin pleurnichant

qui a le torticolis."²⁷ L'incident allait faire couler beaucoup d'encre; il provoqua même l'intervention d'un des plus grands critiques d'art du XIXe siècle, Ruskin dont nous avons parlé brièvement plus haut.

Ruskin, après la rude intervention de Dickens répondit "dans une lettre au Times (13 mai 1851)", que les préraphaélites n'étaient guère des imposteurs ainsi que le prétendaient certains, mais assurément des artistes fidèles à leurs principes et désireux de retrouver la sincérité qui avait alimenté tout l'art médiéval. Ruskin, évidemment, en profita pour faire valoir ses conceptions de l'art: Pour lui, un tableau doit refléter l'honnêteté et l'intégrité de son auteur de la même manière qu'il doit dévoiler l'amour du créateur pour la nature. Selon Ruskin, Dieu n'aurait voulu créer que le beau. En peignant donc les choses belles, l'artiste lui rend hommage. "Ruskin n'a pas de système philosophique et, parlant de son influence, il dit lui-même qu'aucun de ses disciples ne sera ruskinien: Aucun ne suivra mes conseils, mais les instincts de son âme et les leçons de son créateur."²⁸ "Son système de l'art n'est d'ailleurs pas autonome; il s'intègre de plus en plus dans un système religieux et social et dans une construction de toutes les valeurs pratiques où, au fur et à mesure que l'homme évolue, l'art est mis en servage et cède le pas à l'amour de l'humanité."²⁹

La prise de position inattendu de Ruskin réjouit et

surprit les préraphaélites. Il devint alors leur ami, les encouragea et, dans une certaine mesure influença leur activité. La bonté de Ruskin, sa libéralité, sa confiance, ne lui attirèrent point trop de gratitude puisque sa jeune femme, Effie, en 1855, l'abandonna pour épouser Millais, après une annulation de mariage scandaleuse. Ruskin allait ainsi, se dévouer à la cause sociale en Angleterre, on le retrouve aux côtés de Morris prêchant à des foules d'ouvriers.

Deux ans plus tôt, déjà, la dispersion avait eu lieu, "Woolner, le plus obscur des sept, part pour l'Australie, c'est lui que Brown a peint dans Adieu l'Angleterre. F.G. Stephens se consacrera à la critique et William Michael Rossetti au soutien de Dante Gabriel".³⁰ Collinson se fera oublier à cause de son dernier tableau, Stray Rabbits, et, Holman Hunt partira pour la Terre Sainte peindre son Bouc émissaire. Dès lors, il se dévouera à l'aspect moralisant et religieux de la peinture.

De son côté Rossetti connut des moments difficiles. En 1853, Elizabeth Siddal, modèle d'Ophélie, dont il avait eu le coup de foudre, et qu'il épousa sur le tard, (1860), donna des signes graves de tuberculose et fut depuis lors, une malade. Ils ne connurent que peu d'instantes heureux, "there can be little doubt that Rossetti gave Elizabeth Siddal a hard time, and that she suffered from it... her health deteriorated... there were seldom enough money".³¹

Rentrant un soir du "Working Men's College", Gabriel trouva Elizabeth inanimée, un flacon de Laudanum à ses côtés, alors il comprit dans quelle situation il se trouvait, l'image d'Elizabeth le hanta toujours. Un autre Rossetti naquit avec Beata Beatrix, qui, en fait, est un portrait d'Elizabeth. Pour la première fois, le peintre se sépare des préceptes de Ruskin, et il ne s'applique qu'à retracer ses expériences intérieures. Ainsi, Rossetti se détachait de ce que nous appelons "la première phase préraphaélite".

Quant à Millais, son attrait pour la gloire, le brillant, ne pouvait que le conduire à une adulation victorienne. On le retrouve vers la fin de sa vie, affublé d'un titre de Baronet devenu Président de la Royal Academy. Ses tableaux convenaient aux gentilles familles victoriennes soucieuses de respectabilité.

Les tentatives d'expression du monde intérieur de Rossetti, frappèrent deux jeunes gens d'Exeter college, qui en 1852, éprouvèrent une admiration commune pour une de ses gravures sur bois ainsi que pour une de ses aquarelles Dante Drawing the Face of Beatrice. Lorsque ces néophytes, William Morris et Edward Burne-Jones, rencontrèrent le Maître, une seconde phase préraphaélite vit le jour.

Morris, en quelque sorte épousait les idées de Ruskin

et les propageait. "Il recommandait "d'étudier les oeuvres anciennes directement et d'apprendre à les comprendre". Ce n'était pas un révolutionnaire, il aimait simplement le Moyen-Age, il aimait la nature, la campagne et il détestait les grandes villes; à son avis, Londres n'était pas seulement "toute une province couverte de taudis hideux", mais aussi une infecte congrégation d'escrocs enfumés et de leurs esclaves."³² Selon lui, l'ouvrier du Moyen-Age travaillait avec amour et son labeur quotidien se trouvait tempéré par "la création quotidienne de l'art". Morris en était ainsi arrivé à une définition faisant de l'art: "L'expression par l'homme de son plaisir au travail".³³

Cette devise pourrait s'appliquer à Burne-Jones qui "was a Preraphaelite painter, not by reason of his choice of subjects from that world which is out of space and out of time, but from the consistent adherence he gave to the principles of honesty and sincerity enunciated by the Brotherhood".³⁴

L'influence de Rossetti fut prépondérante au début de la carrière de Burne-Jones mais "it would not be correct to conclude from the similarity of choice of subject and poetic aspect which pervades the work of both artists, that the elder painter imposed his personality on that of the younger; rather one must think of them as kindred souls who were fortunate enough to meet early in life and to mutually inspire and influence each other".³⁵

Tout comme Rossetti, Burne-Jones s'inspira des légendes scandinaves, des vieilles romances, et aussi de la poésie chrétienne et italienne. Tous deux surent assimiler les préceptes de Blake selon lesquels toute tentative d'utilisation rationnelle de l'espace était nulle. Grâce à eux le poète ou l'artiste devenait libre d'apporter une note personnelle à son oeuvre et plus rien ne l'empêchait désormais de dépasser le réel.

Burne-Jones servit en quelque sorte de charnière aux deux mouvements qu'étaient le préraphaélisme et l'Art Nouveau. Il assimila, en effet, le symbolisme latent des premières oeuvres préraphaélites et les tendances esthétiques fonctionnelles de Rossetti. Son interprétation de ces deux esthétiques se traduisait par l'amour de la volute, des lignes allongées et souples et mena directement à l'Art Nouveau qui n'est qu'une cristallisation sommaire du cheminement artistique de Burne-Jones et de ses prédécesseurs.

L'exemple le plus frappant de l'Art Nouveau demeure le frontispice du livre d'Arthur Mackmurdo, Les églises de Sir Christopher Wren dans la cité de Londres. "Sur quoi se base ce jugement? "L'espace à l'intérieur de l'encadrement est rempli d'un décor asymétrique de tulipes stylisées avec vigueur, comme des flammes. A gauche et à droite, dans le cadre, il y a deux coqs étirés à l'excès".³⁶ Ce sont là des caractéristiques propres à l'Art Nouveau qui, pensons-nous, "s'opposait à l'ordre soutenu

par l'intellect et à la sélection consciente des styles anciens en vue de leur imitation".³⁷

Le pas était franchi; la séparation entre l'art historique et l'art du devenir était en train de se réaliser. Cependant, la pure et simple utilisation de la ligne conduisit l'art anglais dans une impasse. Ainsi, les esthètes décadents n'admiraient l'art que pour ce qu'il leur offrait visuellement; ils n'y cherchaient guère de satisfaction métaphysique, et l'image du Dandy, tout en atours minaudières leur suffisait. Loin de vouloir transcender la réalité ils l'acceptaient. Les préceptes de Walter Pater furent en grande partie responsables de cette attitude. On en retrouve l'essence dans la conclusion de son livre Studies in the History of the Renaissance: "To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this exstasy, is success in life" et il poursuivait, "for art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass and simply for those moments'sake".³⁸

Cette apparente exhortation à l'Art pour l'Art déchaîna l'enthousiasme des foules estudiantines de l'époque victorienne, et, du même coup priva l'Art Nouveau de toute signification "idéale". Il appartenait au Continent d'assimiler cet art, de le renouveler. L'intérêt d'artistes européens, notamment de peintres français, pour l'arabesque suffit à expliquer l'influence préraphaélite dans l'art européen.

Par ailleurs, les poètes d'expression française, dépassant les affres temporels de leurs confrères britanniques, et capables d'effectuer une synthèse de la poésie préraphaélite, permirent à celle-ci d'échapper à la décadence esthétique. Essayons maintenant de saisir la valeur intrinsèque de cette poésie.

b) Les poètes:

Les premiers poèmes préraphaélites furent insérés dans The germ, magazine créé par nos jeunes amis préraphaélites en 1850. "Poetry as well as painting was then included as a means of expression. In both art forms the preraphaelites sought realism with sharp particularization of visual detail."³⁹ Pendant ses quatre mois d'existence, le magazine offrit à ses abonnés des critiques de peintures et de poèmes louables. Quelques poèmes préraphaélites célèbres, tels "The Blessed Damozel", "Sonnets for Pictures" de Rossetti révélaient déjà le tour que prendrait la poésie préraphaélite, réaliste d'une part et d'autre part d'essence surréaliste.

Rossetti, tout au long de sa carrière édifia un monde visionnaire sublimé par l'image féminine. Cette tentative s'avoue téméraire pour l'époque si l'on pense aux résonnances sensuelles d'une telle forme d'art. C'est ainsi que son oeuvre fut interprétée de la même manière que les recommandations de W. Pa-

ter, les hordes décadentes reprirent ses poèmes pour n'en extraire que la sève "pernicieuse" et libertine qui seyait à leurs fantasmes "fin du siècle". Alors que Rossetti et ses successeurs tentaient d'arracher le sens du beau à la fange humaine, la vulgarité reprit ses droits chez les faux adeptes, et la critique vint corrompre l'art embryonnaire de Rossetti.

Peut-être est-il nécessaire, dès maintenant de parler de Robert Buchanan, adversaire féroce et peu loyal du poète, qui d'abord s'attaqua à Swinburne et par la suite à Morris.

Dans The spectator, Buchanan, poète sans envergure critiquait Browning, Tennysson, Arnold et, aussi Swinburne qui ne tarda pas à se défendre. Rossetti, qu'il avait connu à Oxford, se porta à son secours et, ceci se passant en 1870 aboutit à "The Fleshly School of Poetry" oeuvre polémique dans laquelle Buchanan "charged that Rossetti along with Swinburne and William Morris, had formed a solemn league and covenant to extol fleshliness as the distinct and supreme end of poetic and pictorial art".⁴⁰

La bataille se poursuivit quelques années, entourée d'une publicité tapageuse. Elle se termina par un procès que Rossetti perdit mais qui lui valut une popularité cordiale. Buchanan essaya alors en vain de réparer le mal qu'il s'était fait; il alla notamment jusqu'à écrire: "That Rossetti had never been

a fleshly poet at all, and that those who assert that he loved his art "for his own sake", know nothing of his method".⁴¹ Il sombra néanmoins dans l'oubli.

Cette polémique démontre que peu de victoriens comprenaient la raison d'être de la poésie préraphaélite. Il semble qu'il leur fut difficile de saisir le sens profond des théories de l'Art pour l'Art de Rossetti et qu'ils en ignorèrent absolument le côté novateur. Alors qu'un poète romantique se contentait de se lamenter devant la déchéance de l'homme, ou de glorifier sa bonté, le poète préraphaélite se proposait à partir de détails mimésiques, référentiels de créer en inférence un monde de rêve immanent à l'autre. C'était déjà une sorte de mythe prométhéen renouvelé.

C'est ce que Rossetti, sa soeur Christina et William Morris tentèrent d'exprimer. Nous nous limiterons pour le moment à analyser certains poèmes des trois auteurs préraphaélites les plus imités et les plus vénérés.

Christina Rossetti, connut un agréable succès et n'hésita pas à promulguer, dès la création de la confrérie, les principes de celle-ci:

"1) a heavy use of descriptive detail;

2) images that tend to be highly sensuous and full of colour;

- 3) the occasional use of an obscure symbolism... and references to the more mysterious aspects of christianity or of "Pagan" religions;
- 4) a tendency to lend the tone of a ballad to the narrative;
- 5) the frequent use of subjects that have an innate poignancy or morbidity;
- 6) deliberate medievalism."⁴²

Il est aisé de retrouver ces six définitions de l'art dans "Goblin Market" qui reste le chef d'oeuvre de Christina, à juste titre d'ailleurs.

Comment ne pas apprécier cette abondance d'images, de mots qui réussissent à donner l'illusion d'un éden terrestre où pousseraient les fruits les plus succulents?

Come buy, come buy;
Our grapes fresh from the vine,
Pomegranates full and fine,
Dates and sharp bullaces,
Rare pears and greengages,
Damsons and Billberries,
Taste them and try;
Currants and gooseberries,
Figs to fill your mouth,
Citrons from the south,

Sweet to tongue and sound to eye
Come buy, come buy.

Comme on devine la jouissance de Laura à mordre dans
ces fruits diaboliques mais gorgés de sucs ensoleillés:

She sucked and sucked and sucked the more
Fruits which that unknown orchard bore;
She sucked until her lips were sore;
...
And knew not was it night or day...⁴³

Une forte sensualité émane de ces vers, Laura s'ennivre de sensations et nous la devinons titubante, le soir, à la tombée de la nuit, sur le chemin du retour. Le titre même du poème nous ramène à des croyances lointaines où le lutin faisait partie d'un foyer, où il s'affairait à diverses tâches. Les gnômes, eux, dans la légende sont considérés comme des lutins maléfiques et redoutables. Christina Rossetti excelle à communiquer la crainte de Lizzie devant les machinations des gnômes et l'emprise qu'ils exercent sur Laura. Le noyau d'amande qu'elle conserve évoque un monde de magie noire et il rappelle tout au long du poème le mauvais sort qui s'est abattu sur la jeune femme. Toutefois, le poème baigne dans une atmosphère bucolique pré-rennaissance propre à satisfaire Ruskin, grand amoureux de la nature et de ses ressources. Le lecteur à son tour baigne dans une at-

mosphère vivifiée, épurée. La dernière note du poème marque la joie de vivre et d'être aimé. N'est-ce-pas là encore, une ~~en-~~preinte préraphaélite?

C'est en réalité un des points les plus importants de cette poésie puisque c'est cela que reprendront plus tard les poètes européens.

Dans l'oeuvre de W. Morris, The defence of Guenevere: And other poems, la passion déjà, se trouve "agissante" même si elle évoque le Moyen-Age. "The poem which gives its name to the volume is a thing tormented and awry with passion, like the body of Guenevere defending herself from the charge of adultery, and the accent falls in strong, unwonted places with the effect of a great cry."⁴⁴

La beauté du poème saisit le lecteur, car dans son éloquence, Guenevere nous touche profondément; son innocence nous paraît indubitable.

"When both our mouths went wandering in one way,
And aching sorely, met among the leaves;
Our hands, being left behind, strained far away.

"Never within a yard of my bright sleeves
Had Launcelot come before - and now, so nigh!

After that day why is it Guenevere grieves?⁴⁵

Nous remarquons ici les mains de Guenevere et de Launcelot sagement en arrière, leurs bouches qui se cherchent dans le feuillage lumineux; cela donne un accent de pureté que Morris tient à "plaquer" sur tous ses poèmes. Beaucoup de critiques lui reprochent de n'être pas capable de présenter autre chose qu'une "aesthetic escape from all victorian realities".⁴⁶ En fait, c'est là une critique justifiée: Morris qui refusait la société victorienne et ses progrès techniques, se repliait volontiers sur les légendes arthuriennes. Parce qu'il était incapable de promouvoir ses visions d'une société meilleure, il choisissait l'isolement et préférait vivre la vie imaginaire d'un monde révolu et beau.

La poésie de Morris est ainsi l'illustration de la décadence, par son thème édoniste, et pourtant elle nous offre des notes symboliques et idéalistes qui se retrouvent dans "The defence of Guenevere":

"For no man cares now to know why I sigh,
And no man comes to sing me pleasant songs,
Nor any brings me the sweet flowers that lie

"So thick in the gardens, therefore one so longs
To see you, Launcelot, that we may be

Like children once again, free from all wrongs

"Just for one night": Did he not come to me?

What thing could keep true Launcelot away

If I said, "come"? there was one less than three

"In my quiet room that night, and we were gay...";⁴⁷

Morris, dans ces vers, nous dit que la sincérité, la franchise existent encore et qu'il est des moments où l'homme éprouve le besoin de chanter un idéal. Geneviève, selon la légende était la maîtresse de Lancelot, elle se révèle ici comme une pauvre âme n'ayant jamais connu de grands sentiments, mais capable de rédemption. Et c'est alors le charme "esthétique" de Lancelot qui décide de sa passion. Lancelot se trouve considéré comme une grâce céleste, qui tiendrait lieu de remerciement à Geneviève pour son humilité et pour sa sagesse. C'est l'impression sur laquelle nous pouvons méditer à la fin du poème:

"At last hear something really, joyfully

Her cheek grew crimson, as the headlong speed

Of the roan charger drew all men to see,

The knight who came was Launcelot at good need."⁴⁸

Nous reconnaissons à Morris le don d'allier la couleur, le tracé et le son. Ses évocations, quoique passionnées et pré-

cises plaisent à notre esprit. Sa volonté cependant de donner à l'art un sens social, politique, l'empêchera de trouver sa voie poétique profonde et son oeuvre gardera la marque du passé. La défense de Geneviève prouve que, dans sa faiblesse, Morris n'a pas su dépasser l'impétuosité sentimentale des vieilles légendes pour les placer à un niveau original. Son inspiration s'en trouve limitée et il est aisé de s'apercevoir alors que son oeuvre, d'une grande perfection de langage et de forme, malgré ses fioritures, ne saurait rivaliser dans un proche avenir avec celles d'auteurs plus spontanés, plus personnels.

La sensualité des ouvrages de W. Morris n'attira pas à vrai dire les foudres de Robert Buchanan, qui estima toutefois avec justesse que l'oeuvre de Rossetti séduirait davantage les esthètes en herbe de l'époque. W.H. Mallock lui aussi s'en prit plutôt à D.G. Rossetti dans sa diatribe "how to make a preraphaelite poem".

"Take a packet of fine selected early English, containing no words but such as are obsolete and unintelligible. Pour this into about double the quantity of entirely new English... Mix these together till they assume a color quite different from any tongue that was ever spoken and the material will be ready for use."⁴⁹

Cette critique nous semble d'abord injuste mais il nous

faut anticiper sur le sens et reconnaître que pour la plupart des Anglais, un poème préraphaélite avait pour unique apport le retour à la simplicité du Moyen-Âge. En bons victoriens "honnêtes hommes" ils ne comprenaient point que l'affectation moyennâgeuse des poèmes dissimulait une extase esthétique sincère. Seul le temps a pu surmonter l'antipathie qu'on ressentait alors contre cette représentation d'un monde visionnaire, pourtant empreint de réalisme.

Rossetti dès sa plus tendre enfance, entouré de poètes exilés, accorda à l'art une importance cruciale et tout au long de sa carrière il travailla à aiguïser cette perception si rare du symbole et de l'immatériel en utilisant les éléments classiques et universels de la poésie. Ce que Mallock lui reproche, c'est une trop grande individualité, un refus de participer à l'évolution commune de la civilisation occidentale. A son avis, "The Blessed Damozel" écrit à l'âge de dix-huit ans, n'est que l'expression d'une rébellion puérile qui n'aurait point dû avoir de suite: "Take three Damozels dressed in straight night-gowns. Pull their hairpins out, and let their hair tumble all about their shoulders. A few stars may be sprinkled into this with advantage. Place an aureole about the head of each, and give each a lily in her hand, about half the size of herself."⁵⁰

Pour un être qui ne sait échapper à une perception banale et quotidienne, il ne fait aucun doute que ce gentil poème

présentera peu d'intérêt et ne suscitera que mépris. Au contraire une personne attirée par le rêve, se laissera bercer par la musique, l'équilibre du poème et elle ne reprochera pas à l'auteur son manque de maturité.

The Blessed Damozel leaned out
From the gold bar of heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair was seven.⁵¹

La première strophe du poème nous ramène à Mallock parodiant la demoiselle aux trois lys. En dépit de son accusation, nous envisageons l'évolution du poème, l'émotion latente qui l'enveloppe et, candidement, le symbolisme préraphaélite s'offre à nous. Il est certain que Rossetti, ici, dans son enthousiasme juvénile pour les préceptes de sa confrérie n'hésite pas à nous les transmettre dès "l'ouverture" du poème. Nous sommes confrontés à nouveau au détail méticuleux, aux images vives et colorées, au symbole mystérieux; par le ton de ballade l'on devine déjà la mélancolie prenante de "The Blessed Damozel". Puis Rossetti, se souvenant des principes ruskiniens, de fidélité à la nature divine, enchaîne, un peu plus tard,

And still she bowed herself and stooped

Out of the circling charm;
Until her bosom must have made
The bar she leaned on warm,
And the lilies lay as if asleep
Along her bended arm.⁵²

Pouvons nous ici condamner comme Mallock le grand préraphaélite pour son utilisation d'images faciles dans un poème d'inspiration moyennâgeuse? Tout d'abord souvenons-nous que le Moyen-Age fut une période de vérité tout autant que de mysticisme. Rémy de Gourmont lui-même, dans un passage du Livre des Masques estime qu'à cette époque le mal était étalé aux yeux des mnanants pour les en détourner et les inciter au bien: "Le Moyen-Age ne connaît pas d'hypocrisies, il n'ignora rien des éternelles turpitudes, mais dit Ozanam, il sut les hair. Il n'usa ni de nos ménagements, ni de nos délicatesses; il publia les vices, il les sculpta sur les porches de ses cathédrales et dans les strophes de ses poètes, il eut moins souci de ne pas effaroucher les timoraisons des âmes moniales que de fendre les robes et montrer à l'homme, pour lui faire honte toutes les laideurs de sa basse animalité".⁵³ Il se peut que Rossetti ait prit conscience de ce phénomène et que selon son habitude, il ait décidé de l'adapter à ses vues symbolistes. Nous ne pensons pas qu'il touchât jamais de réprobation les grâces naturelles d'un corps féminin ni que la sensualité de "The Blessed Damozel" ne pût avoir de valeur que dans le tour moralisant de son message.

Au contraire, Rossetti souhaite exprimer là la corrélation qu'il y a entre le matériel et l'immatériel; il se contente, en quelque sorte, d'un cheminement puéril et incertain qui, au fil des ans s'affirmera et prendra son envol. La critique littéraire, généralement présente Rossetti comme l'esthète des années 80-90 et comme le promoteur de l'Art pour l'Art. Il ne faut guère se méprendre et nous devons lui reconnaître un rôle qui fut le sien. Il en va de Rossetti comme de W. Pater. La conclusion de la Renaissance fut fatale à l'intégrité de Pater en tant qu'écrivain, vu que son oeuvre prenait une signification différente de celle qu'il lui destinait à l'origine. En effet, universitaire timide et conservateur, il se voyait catapulté au sommet de la décadence victorienne alors que tout son personnage se sentait en désaccord profond avec tous ceux qui le vénéraient. Rossetti, pour échapper au même sort se replia sur lui-même, s'enferma davantage dans son atelier, donna l'impression que la poésie n'était en fait qu'une de ses occupations mineures. Il refusa catégoriquement le titre de chef de file car, pour lui, partir en réaction contre l'époque finissante ne signifiait plus rien en dépit de ses souvenirs de jeunesse. Par exemple, en 1880, il avoua un jour à Caine, écrivain auquel il s'était lié pour la compréhension que ce dernier portait à son oeuvre, "as for all the prattle about pre-raphaélitism", "I should confess to you I am weary of it, and long have been. Why should we go on talking about the visionary vanities of a half-a-dozen boys? We've all grown out of them, I hope, by now".⁵⁴

Nous ne doutons plus alors du personnage de Rossetti. Seul de tous les préraphaélites, il assimila le Moyen-Age, en conserva la sève mystique, revalorisa l'amour par le truchement d'un style classique personnifié auquel il insuffla la composante majeure d'un talent ésotérique. C'est ce que reflètent les sonnets de The house of life qui connurent un vif succès et lui valurent la postérité.

Les esthètes se reconnaissaient dans cette poésie qui accordait à l'amour une place royale, mais en réalité ils se trompaient et un meilleur discernement aurait suffi à éveiller leur sens critique. Rossetti n'avait rien de ces agissements propres aux esthètes décadents. On ne retrouve pas dans son oeuvre comme dans les tableaux de Burne-Jones et chez quelques auteurs européens ces tendances androgynes significatives d'une époque décadente. Chez Rossetti, c'est la femme qui est à l'honneur et qui fait naître l'amour. Pour cette raison, Rossetti demeure un poète de transition. Il n'appartient nullement à l'époque fin de siècle, il est celui qui annonce la poésie moderne, celui qui échappe à la civilisation pour ne prouver que la validité de l'art.

1) Définition de l'esthétique

Nous appellerons esthétique, la réflexion sur l'art puisque cette acception lui fut déjà accordée par Baumgarten à la fin du XVIIIe siècle. Précédemment, il nous a été possible d'é-

tudier la naissance du mouvement préraphaélite et ses phases diverses tout au long du siècle dernier. Aussi pensons-nous qu'il serait bon de résumer l'esthétique préraphaélite dans nos démarches futures. Auparavant s'impose la définition de l'esthétique mimésique qui se trouve en opposition directe à l'esthétique symbolico-préaphaélite.

a) Selon le naturalisme mimésique

La mimésis, terme duquel dérive l'adjectif mimésique signifie l'attachement de l'artiste, de l'écrivain à la reproduction fidèle de la nature. C'est Aristote qui nous légua cette notion en définissant le phénomène art et nature en quatre étapes:

La cause matérielle

La cause motrice

La cause formelle

La cause finale

Aristote, malgré le caractère final qu'il confère au beau était davantage un logicien, qu'un esthéticien. Pour cette raison, il aura été facile aux "artisans" du grand siècle de s'accaparer des principes aristotéliens concernant les arts visuels et littéraires et de les modeler au goût de l'époque.

Dans son traité de Métaphysique, Aristote rejoint en quelque sorte Platon lorsqu'il pense que la nature exprime Dieu

et que l'art épaula la nature dans sa tâche révélatrice. Mais il va au-delà des idées platoniciennes lorsqu'il affirme que l'art est le complément de la nature et qu'ainsi il lui est permis de choisir des sujets qui dépasseraient la nature. Ce point fut repris avec succès, nous le savons, par nos "honnêtes hommes", et peut-être fut-il poussé beaucoup plus avant que n'y aurait songé Aristote, comme le prouve le théâtre de Racine. Alors qu'Aristote dans ses théories sur l'art arrivait, grâce à ses échappées mystiques, à offrir une énonciation philosophique du Beau, les classiques ne tentèrent même pas l'expérience. Ils se limitèrent à des propositions rationnelles desquelles était exclue toute pensée transcendente ou métaphysique.

Si nous nous tournons vers un critique d'art anglais, du XIXe siècle, John Ruskin, nous nous apercevons que son approche de l'art, mimésique par son intérêt pour la nature, reste pourtant différente de celle des raisonneurs classiques. En fait, elle s'y oppose directement. Ruskin, qui comme nous l'avons constaté fut la source inspiratrice des préraphaélites, condamna dès sa jeunesse la peinture post-Renaissance. Au cours de voyages qu'il effectua en compagnie de ses parents il remarqua combien le pur amour de la nature avait dégénéré. Par un prétendu respect de la nature, on n'hésitait pas à figer les oeuvres, à n'offrir que des bribes de vérité. L'utilisation même des couleurs révoltait le jeune critique et il dut s'insurger contre la décoration pompeuse des monuments italiens. A chaque retour en Angleterre,

Ruskin admirait la simplicité des artistes autochtones, pleins de considération, pour l'environnement naturel. Conformément à ses instincts et à sa personnalité, il pris les oeuvres claires, lumineuses, offrant un paysage serein au citadin las de scènes banales et maussades.

Cet attrait sincère pour la nature ne nous étonnera plus guère après ces lignes:

"In the spring of this year, I made, by sheer accident, my first drawing of leafage in natural growth, a few ivy leaves around a stump in a hedgerow... I never imitated anyone after that sketch was made... But entered at once upon the course of study that enabled me afterwards to understand preraphaelitism."⁵⁵

Un déclic se produit en nous alors, nous envisageons les raisons de Ruskin de ne pas aller au-delà de ses oeuvres. Chacun de ses tableaux se présente à nos yeux comme un échec, rien ne semble commencé ni terminé, l'âme de l'artiste en est absente. Ruskin prouve ici que l'homme n'est pas maître de la nature ou du moins qu'il a le loisir d'échapper à cette fonction. Il préfère la vénérer, la laisser prendre le dessus. Dieu en est la cause, nous ne devons que la glorifier sans pour autant vouloir la dépasser.

La faculté théorique de contemplation prônée par Aris-

tote est ici reprise mais poussée à son extrême. Imprégnée de raison, elle est néanmoins contemplative et désintéressée. Il ne fait aucun doute que pour Ruskin le beau reste final donc indiscutable. Tout se ramène à Dieu: beauté, morale et bien.

Dans les deux premiers volumes de Modern Painters, oeuvre essentielle, Ruskin nous apparaît comme un critique passionné, aux vues personnelles mais qui rejoignent nos affirmations précédentes. Son admiration pour Turner ne peut s'expliquer que par son besoin de vérité face à la nature. Cette notion s'unit au texte, en compose la trame. Il écrira: "Le devoir des artistes n'est pas de choisir, de composer, d'imaginer, d'expérimenter mais d'être humble... qu'ils aillent à la nature avec la simplicité de leur coeur... sans rien choisir, sans rien mépriser."⁵⁶ Pour lui, "tout ce qu'a fait Dieu est beau et... tout ce qu'enseigne la nature est vrai".⁵⁷

Ainsi, grâce à sa probité l'artiste peut déceler le beau. "Vous devez être honnêtes gens avant de peindre ou de chanter et alors la couleur où le son complètera ce qu'il y a de meilleur en vous."⁵⁸

Expliquer les schèmes de l'art par la morale et le bien peut parfois mettre en danger les fondements mêmes de cet art. Les préraphaélites à leur début tentèrent de respecter cette éthique mais ils s'aperçurent bientôt que le sens de l'art ne se

borne pas à l'imitation de la nature jointe à de nobles sentiments, et que Dieu pouvait encore être vénéré par une quête d'inconnu. Le symbolisme retrouvait alors ses armes quelque peu émoussées par l'influence classique française.

b) Selon la stylisation préaphaélite

Dans une étude préalable nous avons remarqué dans l'évolution du mouvement préraphaélite une constante particulière à tout mouvement artistique. Comme Henri Focillon dans Vie des Formes, nous affirmerons que "chaque style traverse plusieurs âges, plusieurs états... La vie des formes ne se fait pas au hasard, elle n'est pas un fond de décor adapté à l'histoire et sorti de ses nécessités, elles obéissent à des règles qui leur sont propres... et il est permis de chercher comment ces grands ensembles se comportent à travers... leur vie. Les états qu'ils traversent sont plus ou moins longs, plus ou moins intenses selon les styles, l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque".⁵⁹

Nous pouvons ainsi déduire qu'en dépit de ses dettes envers la société victorienne, le préraphaélisme connut un développement personnel et individuel. En effet, le génie créateur, assuré de sa supériorité esthétique ne répond plus guère au monde mais il s'affirme plutôt prêt à le diriger. Dès lors, il est impossible que la succession des phases d'une confrérie, qu'elle

soit de nature scientifique, littéraire ou artistique, n'obéisse pas à ses propres axiomes.

C'est ce qui se produisit dans le cas de l'aventure préraphaélite. A leurs débuts, nos jeunes compères, quoiqu'enthousiasmés par le Moyen-Age pur, ses fioritures et ses couleurs, n'en suivirent pas moins les préceptes ruskiniens de fidélité à la nature, tendance qui n'échappa guère aux critiques d'art et qui valut au groupe cette appréciation. "Though the preraphaelites had in general a far ampler concept of artistic truth than the "literalists", they were hardly less concerned with precise realistic details."⁶⁰ Le critique poursuit, "they paid little attention to the fact that, with the darkening of the resin mixed into the very colors, their pictures would eventually deteriorate beyond reclaim, for they were enabled by slow painting to attain, for a time, at least, the illusion of a carefully transcribed reality".⁶¹

Evitons cependant de nous confiner à un tel jugement et attachons-nous davantage au mysticisme involontaire qui, malgré ce parti-pris mimésique transparaissait au travers des oeuvres. L'Ophélie de Millais en serait l'exemple le plus frappant, il va dans le sens du symbolisme, ce symbolisme latent dans toute la peinture préraphaélite. Le sentiment statique qui se dégage du tableau n'altère en aucune façon son aspect symboliste; il va même jusqu'à le magnifier et l'isoler. Une semblable expérience se renouvelle pour d'autres oeuvres et l'on comprend alors que Sal-

vador Dali ait discerné une certaine parité entre ses peintures et celles des préraphaélites.

Par une progression naturelle, le préraphaélisme vit fleurir sa période classique avec l'éclosion du talent rossettien. Cette influence persiste chez les adeptes de la pensée préraphaélite. Il n'est alors guère étonnant de noter que la plupart des critiques assimilent l'art individualiste et cependant immanent de Rossetti et de Burne-Jones. Ces deux derniers ne se souciaient point du milieu auquel ils appartenaient et, nous estimons en toute probabilité, que leur rôle de prophètes ne fut pas amplifié à l'excès.

Le poète et l'artiste, détiennent les fils de la pantomime humaine, comme l'a maintes fois démontré Baudelaire. On ne saurait oublier en effet le désarroi de la jeunesse victorienne au fur et à mesure que le siècle avançait, ni sa hâte à placer tous ses espoirs en une personnalité nouvelle et vivifiante. Elle ne pouvait guère vénérer le goût universitaire de W. Pater qui, dans ses oeuvres s'était surpassé et n'illustrait pas les péripéties esthétiques de ses étudiants.

En Rossetti, la jeune vague britannique reconnut un tempérament mystique authentique et profond, tant en poésie qu'en peinture. Elle pensait à juste titre, que grâce à lui, un nouveau souffle parcourrait la société avilie de leur temps. Rossetti é-

tait le génie virtuel, celui en qui tous les espoirs étaient placés. L'influence de Burne-Jones fut beaucoup plus théorique mais tout aussi réelle. Elle servit de charnière à l'Art Nouveau et plus tard à l'Art moderne. On peut en quelque sorte prétendre, nous souvenant de la théorie d'Henri Focillon, qu'avec Burne-Jones le préraphaélisme connut sa période de raffinement. On remarque chez lui une sorte de préciosité symboliste: les formes s'allongent, les mouvements s'alanguissent, les idées perdent de leur force, l'intensité du détail enjolivant s'accroît. Beaucoup de symbolistes français s'inspirèrent de ce symbolisme naturel et mièvre et chez eux aussi on retrouve des notes délicates et raffinées.

Le mouvement préraphaélite connut aussi sa période baroque caractéristique d'un symbolisme macabre, sensuel et tumultueux. On se souvient aussi de O. Wilde, de son aventure avec un Lord capricieux et abusif, laquelle le conduisit en prison. Son roman, Dorian Gray, pourrait être considéré comme le cantique de la décadence et il reflète en grande partie les exhortations de Pater à la jouissance de l'expérience esthétique pour son seul but. Sans Rossetti et ses disciples, la période fin de siècle n'aurait point connu de rédemption. Seul le génie peut être pardonné pour sa licence.

De ce qui précède, nous pouvons tirer certaines remarques: d'une part, l'esthétique préraphaélite s'oppose à l'esthé-

tique mimésique louée par Ruskin. En fait, Rossetti, sa vie durant voulut recréer le symbolisme pur et transcendantal de Blake, dont il s'était procuré dans sa jeunesse, une édition rare pour 10 Shillings. D'autre part, l'ésotérisme même de Rossetti, donna le jour à un symbolisme universel qui se propagea rapidement en Europe, créant vers la fin du XIXe siècle le mythe de la femme fatale. Burne-Jones lui, par sa prédilection pour les formes stylisées, communiqua à ses tenants la passion des visages de vierges rêveurs et candides; l'art commercial de la belle époque témoigne de son influence. A l'heure actuelle, il ne fait aucun doute que les artistes d'inspiration préraphaélite réussirent à libérer l'art de toute contrainte théorique et qu'ils jetèrent à vrai dire les bases de l'art moderne.

Plus jamais ne pourrions-nous douter de l'influence de ce mouvement d'essence britannique, lui-même inconscient de ses répercussions futures sur le continent. Sans Rossetti, sans Burne-Jones, Morris et Mackmurdo n'auraient guère fait école, et en quelque sorte l'architecture n'aurait guère inspiré les artistes européens de l'époque. Les liens étroits qui unissent l'architecte au peintre contemporain datent bien sur de ces moments glorieux. La croyance de Raymond Bayer se trouve dès cet instant vérifiée, l'architecture est sinon la mère de tous les arts, du moins leur nourrice. Au XIXe siècle, ce n'était plus la religion qui poussait l'architecte à créer de nouvelles formes mais un besoin de régénération et d'indépendance, tout comme en littéra-

ture, peinture ou musique.

2) Les sources d'inspiration

a) La nature

Nos recherches antérieures ont voulu montrer l'importance que les préraphaélites accordèrent à la nature lors de la période expérimentale afin de la suivre pas à pas en étudiants appliqués. Il nous fut possible alors, de constater que cette fidélité "naturelle" ne diminua en aucune façon la portée sensible de leurs oeuvres.

Holman Hunt, partisan le plus sincère ne s'y déroba pas et, jusqu'à la fin de ses jours en fit profession, ce qui lui valut à certains moments de nombreux quolibets. Son Bouc émissaire pour lequel il dut partir en Terre Sainte afin de respecter ses principes de vérité, n'échappa point à la critique mais il se trouve racheté par le symbolisme religieux qui en émane. Pour cette raison même, nous lui pardonnons un excès "réaliste" alors que nous en accusons son disciple Millais, qui lui, s'abandonna au conventionnel dans le but de graver plus rapidement les échelons sociaux. La peinture de genre qu'il affectionna jusqu'à la fin de sa carrière ne ternit en rien la sincérité du groupe préraphaélite qui, nous l'avons vu, se dépouilla au cours de son évolution de toute tendance philistine et se sépara totalement des

réalisations victoriennes de Millais.

Les premières oeuvres préraphaélites, réminiscentes des principes ruskiniens dénotent une profonde attirance pour les scènes champêtres. Nous revoyons le tableau de Hunt, The Hireling Sheperd, de 1851, mais ceci n'implique guère que les préraphaélites suivaient à la lettre les sermons de Ruskin.

En effet, aucun livre ne fait mention d'un artiste de la confrérie qui aurait planté son chevalet en pleine nature et croqué un paysage sur le vif. Nous assistons plutôt à un phénomène particulier, celui de la nature naturée s'opposant à la nature naturante selon Pascal. Pour Ruskin, la nature engendre des formes, les développe et en reste maîtresse. Le peintre n'est plus qu'un exécutant de la volonté divine surnaturelle; les couleurs qu'il utilise sont propres à l'univers qui l'entoure, les paysages qu'il peint l'absorbent davantage qu'il ne se les approprie... Bien au contraire, un tableau préraphaélite dévoilera l'état d'esprit de son auteur et sera, en outre, l'expression de sa personnalité, de ses goûts. Le chromatisme des couleurs préraphaélites contribue à donner au spectateur le sentiment d'un monde clos.

Le peintre moderne, à moins qu'il ne soit un amateur du dimanche, s'enferme dans son studio, médite et élabore un monde à sa mesure; les préraphaélites, dans un Londres brumeux, sou-

haitèrent découvrir une échappatoire de qualité. L'état statique de leur peinture, sa brillance, son éclat contribuèrent à la libération de l'art contemporain qui semblait dans la stérilité. La peinture en vase clos d'un monde en partie organique, devenait un moyen de survivance pour l'art. Cette philosophie de "nature naturée" renvoya beaucoup de citadins aux sources et il ne fait aucun doute que lui sont redevables les diverses guildes qui virent le jour dès la seconde moitié du XIXe siècle sous les auspices de Morris^e, Phillip Webb et F. Madox Brown, pour ne citer que les plus connus.

A l'aurore de la fondation du mouvement, tout fut remis en question car il fallait restaurer une civilisation exsangue. Apprendre que les architectes de l'époque étaient liés aux préraphaélites ne nous surprend donc pas, le talent de décorateur chez Morris, ne pouvait que resserrer les affinités du monde architectural et du mouvement préraphaélite à proprement parler.

Par leur respect de la nature, les préraphaélites incitèrent les ingénieurs en "architecture" à imiter Morris dans sa sobriété; ils ne firent plus comme Ruskin qui souhaitait traduire l'expression divine par un style gothique transcendant mais révolu. Aussi est-il très fréquent de rencontrer des meubles dessinés par Morris, Burne-Jones et de les trouver dans des maisons conçues par les architectes les plus appréciés de l'époque. L'exemple le plus frappant demeure "Red house, Bexley Heath, Kent.

Cette demeure, conçue par Phillip Webb en 1859, pour son ami W. Morris était confortable et familiale, adaptant avec une grande liberté les styles antérieurs"⁶² et son décor correspondait entièrement aux vues de son propriétaire empreintes de simplicité.

L'affinement du meuble britannique suit l'évolution du mouvement préraphaélite et traduit d'abord les penchants "Art-Nouveau" que révèle l'œuvre de Mackmurdo, cet architecte dont le continent reconnaîtra le talent novateur. Par la suite lorsque "la tendance nouvelle" aura atteint le continent, on lui préférera des lignes plus épurées: c'était là une synthèse stylistique. L'architecte Mackintosh, originaire de Glasgow épura les formes organiques se voulant le promoteur de l'architecture moderne; il fut ainsi au point de maturation du mouvement préraphaélite déco-architectural.

Il y eut un long chemin entre cette phase de plénitude et les débuts du mouvement préraphaélite. Il est à noter à ce propos que la nature fut plutôt considérée comme le point de départ d'une expédition artistique dont on essaya d'extraire de nouvelles lois. Il en va de même en poésie où l'on remarque "Goblin Market" de Christina Rossetti, qui offre d'une part une scène de marché très réaliste et, qui invite, d'autre part, le lecteur à échapper au quotidien par une randonnée dans le fantastique. Les sonnets de The House of Life de D.G. Rossetti sont

eux aussi caractéristiques de cette tendance tout comme les poèmes arthuriens de Morris. C'est ce que ne comprirent pas la plupart des critiques des dernières décades qui ne voyaient rien d'autre que de la mièvrerie et de la banalité dans la poésie préraphaélite. Des critiques plus récents, ont avec justesse discerné les déchirements que connurent ces artistes appartenant à une époque et voulant en précipiter une autre. Il devient plus facile alors d'excuser leurs stratagèmes puérils, leurs techniques parfois inarticulées et cela tant en peinture qu'en poésie.

b) Les vieilles oeuvres

Il nous a été donné d'étudier la nature du mouvement préraphaélite, ses raisons d'être et ses moyens de survie. Il nous semble donc logique, avant que ne s'achève cette première partie, de remonter aux sources de la dislocation de l'art victorien.

Connaissant l'origine du mot "préraphaélite", nous insisterons sans rien trahir des réalités, sur l'importance qu'exerça le Moyen-Age au coeur même de ce mouvement.

Après avoir lu l'ouvrage de Louis Hourticq, La peinture des origines au XVIe siècle, nous pouvons mieux nous imaginer l'enthousiasme des préraphaélites face aux oeuvres des fresquistes du Campo Santo, c'est-à-dire Giotto, ses disciples et les peintres

de Sienne.

Nous savons qu'avant cette époque, l'ère byzantine n'échappa guère aux embûches de la mimésis figée. C'est ainsi que les mosaïstes se limitèrent à un art dur, sans nuances. "Que l'on songe à ce que devient un visage, interprété par les mosaïstes de Ravenne! ces petits cubes mal juxtaposés démantibulent les traits; l'épaisseur des contours amincit le visage, pour représenter l'oeil, distinguer la prunelle sombre, le blanc et l'arc des paupières, il faut grandir le tout démesurément: d'où ces gros yeux en des visages maigres jusqu'au jour où les siennois et les imagiers de France surent animer les traits de la Vierge, arrondir l'ovale de ses joues et affiner son regard."⁶³

En Italie, on peint les églises des villages on y découvre les joies d'un art expressif mais on néglige le fait que cet art de fresque est périssable. Des peintres de l'époque rédigent des manuels techniques et ainsi la réalisation des fresques italiennes peut être comprise et transmise aux générations suivantes: "Le fresquiste devra étendre deux couches de mortier; la première composée de chaux et de sable, est rugueuse; il en couvre le mur entier à la truelle et, sur ce premier mortier, il bâtit sa composition. Le fil à plomb lui donne la verticale; avec le compas, un grand roseau brisé, sert encore à donner aux figures les dimensions voulues; elles sont dessinées au charbon et fixées avec un ocre rouge."⁶⁴ Des détails intéressants nous

montrent la fragilité d'une fresque.

Peut-être Morris et Burne-Jones auraient-ils dû effectuer de plus sérieuses recherches avant d'entreprendre de décorer les murs de la salle des débats de l'Oxford Union, en 1857 car, de leur tentative il ne reste rien. Le manque de perspective de certaines oeuvres préraphaélites, leur sujet même, bien souvent religieux, peut être attribué à l'influence giottesque "lorsque l'artiste évide les architectures, supprime les pans de mur pour montrer l'intérieur des édifices"⁶⁵ ou à celle de Benozzo Gozzoli qui conduisit "ses cohues animées" au Campo Santo où s'étaient de nombreuses représentations allégoriques de la mort et de la vie chrétienne.

Ce qu'il faut retenir de cette époque médiévale, c'est le peu d'intérêt accordé à la nature. Les règles de la perspective n'étant pas encore énoncées, on peint d'après ce que l'on conçoit, l'on ne copie pas la nature puisqu'elle n'est qu'un prétexte. Seule importe l'expression d'un moment de la vie par rapport à Dieu.

Il va sans dire que Van Eyck comptait aussi parmi les favoris des préraphaélites. Il est indubitable que leur art se rapproche tout autant de la peinture flamande que de celle de Giotto. C'est d'ailleurs plus à Van Eyck qu'aux peintres italiens que les préraphaélites devront cette impression d'immebi-

lité caractéristique. On pourrait dans ce cas rapprocher Le Christ dans la maison de ses parents de Millais et La Vierge et le chancelier Rolin de Van Eyck: c'est le propre de "l'esthético-génétique".

L'influence nordique chez les poètes préraphaélites est également vive et la légende arthurienne de Morris révèle l'attraction qu'exerce l'âme scandinave et celtique sur le groupe londonien. Le mysticisme de ses poèmes, la tristesse languissante qui s'en dégage, dénotent son attrait pour la poésie celtique encouragé assurément par Mathew Arnold.

En effet, ce dernier se prit d'admiration pour Renan et adapta pour l'Angleterre l'étude que celui-ci publia en 1859: La poésie des races celtiques. Il semble alors naturel que les préraphaélites aient fui la germanisation introduite par Carlyle et qu'ils se soient reconnus dans le texte des conférences de M. Arnold.

La poésie préraphaélite, nous n'en serons guère étonnés s'apparente à celle du Moyen-Age pour une raison évidente: Toutes deux s'efforcent d'échapper à l'écartèlement même de leurs bases. Ainsi, l'une et l'autre, coupables du péché de la chair s'engagent sur le chemin difficile de "l'Idée" comme par espoir de rédemption. Il suffit de choisir quelques sonnets rossettiens de The House of Life pour prendre conscience des déchire-

ments de l'auteur. Rien ne pourrait davantage frapper le lecteur que cette persistance du détail, du vécu comme si le but du poème s'expliquait par l'hypnotisation du lecteur. Le poème préraphaélite est, en quelque sorte surréaliste; le sens des mots se trouve anéanti, il ne reste que l'image dans ce qu'elle a de plus vaporeux.

Ainsi se trouve accomplie la tentative de rachat du poète préraphaélite à la manière de la poésie médiévale qui sut prouver que la vénération du quotidien pouvait exprimer une foi inébranlable en Dieu.

- 1 Traduit de Hazard Adams, Blake and Yeats, Ann Arbor, Cornell University Press, 1955, p. 132
- 2 Larousse du XXe siècle
- 3 Fondée par F. Baldensperger, P. Hazard et J.-M. Carré, Revue de Littérature Comparée, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961, p. 434
- 4 Charles Terrasse, Histoire de l'art, Paris, Henri Laurens, 1946, p. 147
- 5 F. Bickley, The Preraphaelite Comedy, London, Constable & Co., 1932, p. 87
- 6 Percy H. Bate, The English Preraphaelite Painters, New-York, A.M.S. Press, 1972, p. 87
- 7 Publié par J.-B. Duroselle, Civilisations Peuples et Mondes le XIXe siècle, Paris, Editions Lidis, 1966, p. 58
- 8 Ibidem....., p. 63
- 9 Walker E. Houghton, The Victorian Frame of Mind, New-Haven and London, Yale University Press, 1970, p. 9
- 10 Edward Lucie-Smith, Symbolist Art, New-York, Washington Praeger Publishers, 1972, p. 33
- 11 Dora Vallier, Histoire de la peinture 1870-1940, Bruxelles, Editions de la connaissance, 1963, p. 67-68
- 12 Ibidem....., p. 68
- 13 Edward Lucie-Smith, Symbolist Art, New-York, Washington Praeger Publishers, 1972, p. 33
- 14 Ibidem....., p. 34

- 15 J.J. Mayoux, La Peinture anglaise, Paris, Armand Colin,
1969, p. 156
- 16 F. Bickley, The Preraphaelite Comedy, London, Constable &
Co., 1932, p. 39
- 17 Fondée en 1768
- 18 J.J. Mayoux, La Peinture anglaise, Paris, Armand Colin,
1969, p. 215
- 19 Ibidem....., p. 216
- 20 Pour reprendre les canons de l'esthétique naturaliste.
- 21 F. Bickley, The Preraphaelite Comedy, London, Constable &
Co., 1932, p. 35
- 22 Timothy Hilton, The Preraphaelites, London, Thames and Hud-
son, 1970, p. 55
- 23 J.J. Mayoux, La Peinture anglaise, Paris, Armand Colin,
1969, p. 217
- 24 Ibidem.....
- 25 Timothy Hilton, The Preraphaelites, London, Thames and Hud-
son, 1970, p. 32
- 26 J.J. Mayoux, La Peinture anglaise, Paris, Armand Colin,
1969, p. 221
- 27 Ibidem....., p. 222
- 28 Raymond Bayer, Histoire de l'esthétique, Paris, Armand Colin,
1961, p. 299
- 29 Ibidem.....
- 30 J.J. Mayoux, La Peinture anglaise, Paris, Armand Colin,
1969, p. 235

- 31 Timothy Hilton, The Preraphaelites, London, Thames and Hudson, 1970, p. 178
- 32 N. Pevsner, Les sources de l'architecture moderne et du design, Bruxelles, La connaissance S.A., 1970, p. 20
- 33 Ibidem.....
- 34 Percy A. Bate, The English Preraphaelite Painters, New-York, A.M.S. Press, 1972, p. 104
- 35 Ibidem....., p. 105
- 36 N. Pevsner, Les sources de l'architecture moderne et du design, Bruxelles, La connaissance S.A., 1970, p. 93
- 37 Ibidem....., p. 43
- 38 Lorraine McMullen, An Introduction to the Aesthetic Movement in English Literature, Ottawa, Bytown Press, 1971, p. 20
- 39 Ibidem....., p. 17
- 40 Edité par James D. Merrit, The Preraphaelite Poem, New-York, The Modern Library, 1968, p. 25
- 41 J.H. Buckley, The Victorian Temper, New-York, Vintage Books, 1964, p. 163
- 42 James D. Merrit, The Preraphaelite Poem, New-York, Dutton & Co., 1966, p. 11-12
- 43 Ibidem....., p. 71-74
- 44 Jerome H. Buckley, The Preraphaelites, New-York, The Modern Library, 1968, p. 485
- 45 J.D. Merrit, The Preraphaelite Poem, New-York, Dutton & Co., 1966, p. 126

- 46 J.H. Buckley, Victorian Temper, New-York, Vintage Books, 1964, p. 177
- 47 J.D. Merrit, The Preraphaelite Poem, New-York, Dutton & Co., 1966, p. 131
- 48 Ibidem....., p. 132
- 49 Jerome H. Buckley, The Preraphaelites, New-York, The Modern Library, 1968, p. 471
- 50 Ibidem....., p. 472
- 51 Ibidem....., p. 5
- 52 Ibidem....., p. 6
- 53 Rémy de Gourmont, Le livre des masques, Paris, Mercure de France, 1963, p. 115
- 54 J.H. Buckley, The Victorian Temper, New-York, Vintage Books, 1964, p. 165
- 55 Timothy Hilton, The Preraphaelites, London, Thames and Hudson, 1970, p. 15
- 56 Raymond Bayer, Histoire de l'esthétique, Paris, A. Colin, 1961, p. 303
- 57 Ibidem....., p. 301
- 58 Ibidem....., p. 302
- 59 Henri Focillon, Vie des formes, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 16-17
- 60 Jerome H. Buckley, The Victorian Temper, New-York, Vintage Books, 1964, p. 137
- 61 Ibidem.....

- 62 N. Pevsner, Les sources de l'architecture moderne et du design, Bruxelles, La connaissance S.A., 1970, p. 23
- 63 Louis Hourticq, La peinture, des origines au XVIe siècle, Paris, Librairie Renouard, 1908, p. 71
- 64 Ibidem....., p. 93-94
- 65 Ibidem....., p. 99

Citation 35

Il ne serait pas correct de conclure en raison de la similitude du choix des sujets et de l'aspect poétique qui anime l'oeuvre des deux artistes, que l'aîné imposa sa personnalité au plus jeune; imaginons-les plutôt comme deux âmes soeurs qui par bonheur se rencontrèrent tôt dans la vie et qui s'inspirèrent et s'influencèrent mutuellement.

Citation 42

- 1) Une utilisation abondante du détail descriptif,
- 2) des images colorées et d'une grande sensualité;
- 3) l'utilisation intermittente d'un symbolisme obscur... chargé de références aux aspects mystérieux de la religion chrétienne ou païenne;
- 4) un penchant à donner un ton de ballade au récit;
- 5) l'utilisation fréquente de sujets profondément émouvants quoique morbides
- 6) un médiévalisme voulu.

Citation 49

Prenez une quantité de bons vers de vieil-anglais, ne contenant que des mots inintelligibles et désuets... Ajoutez-y à peu près le double d'anglais ultra-moderne... Les mélanger jusqu'à ce

que vous obteniez une langue, encore jamais parlée et vos moyens d'expression seront prêts à l'emploi.

Citation 59

Bien que les préraphaélites avaient en général une conception de l'art beaucoup plus large que les "littéraires", ils ne se préoccupaient pas moins du détail littéraire et précis...

Citation 60

Ils n'attachaient guère d'importance au fait que leurs tableaux, assombris par la résine qu'ils mêlaient aux couleurs mêmes, se détérioreraient finalement au-delà de tout espoir; l'illusion présente d'une réalité fidèlement reproduite grâce à une exécution patiente leur suffisait.

DEUXIEME PARTIE

LES SYMBOLISTES FRANCAIS

CHAPITRE II

LES SYMBOLISTES FRANÇAIS

A l'heure où chacun tend à reconnaître la valeur absolue des échanges internationaux, nul n'osera nier que le symbolisme français puise ses richesses à des sources étrangères.

En effet, de nombreuses oeuvres critiques, à des moments divers, comme Le symbolisme de Charpentier, et La poésie symboliste de Bernard Delvaille accordent aux influences étrangères une place de choix. Il en va ainsi de la poésie britannique et allemande. Mais d'ores et déjà nous devons en accord avec Charpentier mettre en évidence le rôle primordial du lyrisme britannique qui n'est, en fait que, l'expression poétique de ce lyrisme celtique que l'on retrouve intact encore dans des régions comme la Bretagne et que les périodes classique et parnassienne avaient pu amoindrir au temps de "leurs fastes".

Grâce aux Iles britanniques, il fut possible, à de nombreux poètes français et allemands, de redécouvrir les bruissements de l'âme celtique. Cependant, "gardons-nous d'écouter les intéressés qui vont proclamant que l'esthétique des symbolistes n'est pas française",⁶⁶ et réalisons que l'attrait du poète français pour le spirituel, le voilé, l'intangible ne s'extériorisera que grâce aux poètes anglais dont l'esthétique répond "aux instincts profonds de notre race. Si la poésie et le drame britannique sur lesquels ces théories sont fondées, ne s'étaient

trouvées là pour les illustrer, il y a fort à parier qu'elles eussent été perdues sinon pour nous du moins pour nos écrivains en vers".⁶⁷

Les études consacrées aux oeuvres britanniques tout au long du XIXe siècle, l'admiration vouée à Shakespeare, à Byron, à Shelley, aux romantiques anglais par Victor Hugo pour ne citer que lui, confirment notre point de vue et laissent entrevoir un monde de libre-échange riche de découvertes. Ces remarques valent tant pour la peinture que pour la poésie, d'autant plus que poètes et peintres symbolistes vivaient en parfaite harmonie et, en fait, s'encourageaient mutuellement. L'époque des Nabis témoigne de leur entente tout comme les écrits de Sérusier, du Sâr Péladan.

a) Les poètes

Nous n'avons point jusqu'ici donné de définition du symbolisme et il nous semble présomptueux de tenter d'en donner une définition unique. Plutôt tenterons-nous de rassembler les caractéristiques qui se retrouvent le plus souvent chez les auteurs symbolistes "connus" afin de délimiter leurs oeuvres en regard des autres mouvements poétiques contemporains.

Les symbolistes "ont le goût de l'expérience intérieure. Ils aiment s'appliquer à des recherches prosodiques ou stylisti-

ques. Ils placent l'objet de leurs oeuvres au delà de ces oeuvres elles-mêmes. Ils célèbrent enfin, avec une ferveur de récents initiés, ce qu'Henri de Régnier, dans un sonnet d'hommage à P. Valéry, nomme le culte de l'encre et des plumes".⁶⁸

Baudelaire n'appartient pas, en propre, au mouvement symboliste mais on peut le considérer comme le "parrain" de cette école. Il publia ses Fleurs du Mal avant la consécration du Parnasse contemporain, mouvement formé en 1860 et 1862. Dès le début, sa poésie s'avéra difficile et d'inspiration contradictoire par rapport à la poésie du temps.

"Avec lui, s'achève une époque. Une autre commence avec lui. Et l'on sait le point essentiel où s'organise un tel partage. Derrière lui: Les derniers soubresauts d'une histoire qui vit l'homme se déporter tour à tour vers ses extrêmes, livré sans défense aux froides rigueurs de la raison ou à l'anarchie des instincts. Après lui un monde désormais en marche, soucieux de se regrouper sur son centre, dans la réconciliation des valeurs que supposent la chair et l'esprit."⁶⁹

On a beaucoup insisté dans de nombreuses critiques sur l'aspect charnel des Fleurs du Mal et sur leur "modernité". Attitude qui ne fut en réalité que le prolongement de celle du "gouvernement impérial qui n'avait pas alors renoncé à son droit de regard et de contrôle sur la littérature et qui condamnait cette

tentative d'art, comme il donnait dans le même temps, un blâme au réalisme, à l'occasion de Mme Bovary".⁷⁰

Quelques mots de Baudelaire, réagissant contre cette décision nous laissent deviner ce que signifiait pour lui la poésie: "Dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion, toute ma haine". Ces phrases s'adressent "à son ami Ancelle-en février 1886", en vrai prophète, il ajouta: "Mes Fleurs du Mal resteront on commencera peut-être à les comprendre dans quelques années".⁷¹

Se devinant seul, Baudelaire ne cherche guère à tempérer ses vues, il préfère crier au monde, selon son humeur, son intuition, ses convictions, ce qu'il ressent devant une civilisation aveugle et hypocrite qui refuse de s'épancher ou qui, par souci de protection, diffuse des idées en apparence essentielles et réalistes mais au fond, des plus banales et sans relation avec les affres de l'homme.

L'oeuvre entière du poète des Fleurs du Mal ne sera que l'alternement de ces poussées vers le bien et le mal, dans un effort de découvrir l'unique vérité. Baudelaire accepte le modernisme, il lui rend grâce et s'efforce d'en percer les arcanes. Selon lui, l'homme n'est pas soumis à la raison seulement, et à l'encontre des classiques, Baudelaire s'attacha à révéler les liens existants entre le temporel et le permanent. Tel est

le sens même de son poème "les correspondances": "Entre l'âme et le corps, la terre et le ciel, l'homme et Dieu, et non moins sûrement entre les facultés diverses au travail dans l'être humain, (le poète) décèle partout de subtiles correspondances".⁷² Par ce sonnet il demeure l'initiateur de la poésie symboliste, celui que chacun honorera.

Peu importera alors la vie que Baudelaire mènera du jour où il naquit en 1821 jusqu'à la veille de sa mort en août 1867, il suffira de se souvenir de cette phrase recueillie dans son journal intime. "Tout enfant j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie."⁷³ Après avoir tout essayé, après "les paradis artificiels" il ne lui reste plus qu'à se tourner vers Dieu. "Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance comme un divin remède à nos impuretés et comme la meilleure et la plus pure essence qui prépare les efforts aux saintes voluptés."⁷⁴

Verlaine, second enfant terrible de la poésie au XIXe siècle, passa lui aussi, son existence déchiré entre le bien et le mal.

A l'encontre de Baudelaire qui connut une enfance difficile et qui ne toléra jamais le remariage de sa mère, Verlaine fut l'enfant chéri, celui que l'on attendait quinze années durant et que l'on se préparait à choyer et à dorloter.

Pourtant très tôt sa famille dut se rendre à l'évidence, le jeune Paul serait d'un caractère difficile, à l'égal de son aïeul paternel le notaire Henry-Joseph Verlaine, "réputé ivrogne et colérique".

Dès son plus jeune âge, Verlaine s'aperçut que son visage ne répondait point aux canons classiques: "A vingt ans un trouble nouveau, sous le nom d'amoureuses flammes, m'a fait trouver belles les femmes: Elles ne m'ont pas trouvé beau".⁷⁵ A dix-huit ans, les tavernes ne sont plus un secret pour lui et la boisson le pousse parfois à agir de manière brutale.

Sa vie durant, Verlaine essuya de grandes épreuves: Divorce avec Annette, aventure précaire avec Rimbaud, coup de revolver tiré... enfin prison, à Mons.

Le mysticisme du poète "est humblement sentimental, et il trouve des accents inouis de repentir et d'adoration qui, par la puissance et la délicatesse, la simplicité et la grâce, la véhémence et la résignation s'égalent aux plus sublimes créations de l'art gothique".⁷⁶

Verlaine écrivait dans "Sagesse": "C'est vers le Moyen-Age énorme et délicat qu'il faudrait que mon coeur en panne naviguât".⁷⁷ Cet homme se sent perdu dans un monde qu'il ne comprend pas et qu'il ne tente pas d'expliquer. Il conte au lecteur son

mal d'une manière personnelle, subtile et poignante.

Lorsqu'il mourut en janvier 1896, âgé de cinquante-deux ans, il laissait derrière lui le tableau magnifique et désolant d'un créateur "existentialiste". Une dizaine d'années avant la mort de Verlaine, en 1884 parut le fameux Art poétique qui "illumine d'une joyeuse lumière les premières heures de la journée symboliste. (Le poète) y mettait au point ses idées récentes... Le vers doit être, avant tout, de la musique, une harmonie de sons qui font rêver. La rime, musique insuffisante et pénible contrainte, doit s'atténuer; on pourra la réduire à l'assonance des chansons populaires qui suffit à donner un rythme. Les vers impairs qui sont une musique nouvelle, sont plus propres que les autres pour les thèmes nouveaux".⁷⁸

Verlaine annonce le rêve, la nuance, l'imprécis en poésie. Toute l'essence de la poésie moderne se trouve abrégée dans "l'Art poétique" et par là, Verlaine doit être excusé pour ce qu'il y a d'inégal dans son oeuvre.

Il faut cependant accorder au premier vers, "De la musique avant toute chose", une importance capitale. L'auteur, ici, affirme la volonté symboliste de situer la poésie et la musique sur le même plan. Il est persuadé que tout poème peut être musique et que plus que tout autre écrivain, il parviendra à nous en assurer. De nombreux exemples de cette musicalité éolienne peu-

vent être relevés dans son oeuvre: "Ecoutez la chanson bien douce"; ce poème aux rimes purement féminines, vibre en nous comme le son d'une viole. Qui ne se souviendrait de ces mots: "Il pleure dans mon coeur cômme il pleut sur la ville"?

Abordons enfin, le cas Rimbaud. On ne peut le comparer à celui de Baudelaire, encore moins à celui de Verlaine. Rimbaud ne connut jamais ces déchirements entre le bien et le mal. Quel que soit le ton de ses poèmes, l'auteur sait le dominer et toujours semble au lecteur offrir un poème comme on donnerait une punition. La hargne de Rimbaud se découvre à chaque vers, à chaque phrase et à chaque mot. Ainsi, les mots de Claudel qui s'interrogeait avec anxiété sur Rimbaud ne nous surprendront guère:

"Il n'est pas explicable par des raisons courantes de voir un gamin de dix-huit ans, à peine échappé à l'uniforme des collèges et tâché "du vin des cavernes", nous apporter le sanglot le plus déchirant que l'humanité ait entendu depuis les jours d'Ephraïm et de Juda, le message de la pureté édénique au milieu d'un monde abruti vautre dans le matérialisme le plus épais et le plus abject."⁷⁹

Elevé par une mère puritaine, séparée de son mari, le jeune Rimbaud très tôt donna des signes de profonde indépendance. Tant à l'école qu'au collège de Charleville dit un jour: "Rien

de banal ne germera dans cette tête là. Ce sera le génie du mal ou du bien".⁸⁰ Rimbaud croit à la purification par le mal et par l'abolition du tout principe. A propos de sa relation avec Verlaine, il dira "j'avais en toute sincérité d'esprit, prit l'engagement de le rendre à son état de fils de soleil".⁸¹

Ceci explique cette aventure avec Verlaine en Belgique et en Angleterre relatée dans "Vagabonds" et dans "Délires": "Stupéfiant mélange d'idéal et de crapulerie, que cette vie à Londres où... le démon qui feignait d'être éclairé sur tout, commerce, art, médecine, prenait plaisir à épouvanter l'ivrogne avec qui il se roulait sur le lit, sur le tapis, où les caresses faisaient place à des coups de poing et de pied".⁸²

Toutefois, dans sa vie privée comme en littérature, la tentative purificatrice de Rimbaud fut un échec. Il pensait que le verbe lui ouvrirait les portes de l'extraterrestre, il se croyait partie indispensable de l'univers, semblable à tous et à chacun et seul le verbe varié à l'infini devait le satisfaire. Après avoir écrit des vers réguliers, souvenir de Victor Hugo, Baudelaire, Théophile Gautier, le jeune poète tenta un effort de libération.

Dans les Illuminations, de 1871 à 1873, il consigne les résultats de ses soins périlleux. "Il abandonne ses techniques appliquées et leur préfère "une prose si nombreuse et si déliée,

une versification si libertine qu'elles n'auront, ni l'une ni l'autre aucun analogue dans la littérature française, sinon peut-être dans les discours hâchés de certaines fatrasies médiévales et de quelques galimatias baroques."⁸³ Le vers libre est alors découvert, les symbolistes le remettront à l'honneur une dizaine d'années plus tard.

Parce que Rimbaud se croyait voleur de feu, il tenta une totale expérience à rebours mais elle fut un échec. Sa jeunesse désinvolte lui donne le courage de crier son dégoût de la littérature et l'impossibilité qu'éprouve le poète à créer un univers à la mesure de ses idéaux. C'est de cette manière que l'on doit envisager l'explication de la fuite de Rimbaud vers l'orient et ses malheureux essais dans la vie des affaires.

Avec Rimbaud, plus qu'avec Mallarmé, la poésie d'abstraction, par le jeu savant des métaphores et des automatismes prépare l'école surréaliste de 1924. Rimbaud fut "le seul génie surréaliste qui ait jamais existé".⁸⁴

b) Les peintres

Nous avons commencé notre étude des poètes symbolistes par Baudelaire, en suivant les voies habituelles de l'instauration. Ses écrits, toute sa poésie et ses critiques éclairèrent de nombreux auteurs et leur firent entrevoir un monde poétique

opposé à l'univers naturaliste que certains désiraient imposer. C'est Beaudelaire qui affirma le rôle primordial de l'imagination. Chez ce poète, la forme n'existait que pour mieux établir la suprématie de l'Idée. Cette esthétique n'échappa point aux artistes peintres, lesquels reprirent les thèmes baudelairiens pour en dégager des théories picturales renouvelées et inédites.

C'est ainsi que déjà on découvre un Puvis de Chavannes classique mais attentif à la forme et respectueux de ce qu'elle renferme d'"éléments cérébraux". "Evoquer est l'unique ambition de Puvis, il évoque grâce au rythme de sa composition. Cet ancien candidat à Polytechnique connaissait les ressources de propositions harmoniques, et nous avons retrouvé en toutes ses œuvres un canevas fondé sur le rectangle des carrés tournants... Cette géométrie cachée procure à l'oeil ou plutôt à l'esprit une inconsciente satisfaction. Les détails ne sont pas traités pour eux-mêmes."⁸⁵ Les préceptes symbolistes sont ici sous-tendus, la forme suggère au lieu de figurer.

Puvis lui-même reprenait en écho à Baudelaire "pour toutes les idées claires, il existe une pensée plastique qui les traduit, mais les idées nous arrivent le plus souvent emmêlées et troublées. Il importe alors de les dégager... La pensée qui gît dans une émotion, je la roule jusqu'à ce qu'elle soit élucidée à mes yeux... alors je cherche un spectacle qui la traduise avec exactitude... c'est du symbolisme si vous voulez".⁸⁶

Les attitudes statiques des personnages dans les tableaux de Puvis augurent des bouleversements futurs, en France notamment. L'épuration de l'oeuvre chez lui se réalise à travers la stylisation. Il nous suffit pour comprendre ce glissement vers l'"abstraction" de contempler Sainte Geneviève veillant sur Paris; la sobriété des draperies nous surprend, et le soleil, réduit à une simple tache ronde, n'en éclaire pas moins le tableau. L'Idée se trouve révélée par la forme, le rayonnement de la bienveillance de Ste Geneviève illumine le tableau.

La spiritualité que l'on remarque chez Puvis de Chavannes, se trouve aussi présente dans l'oeuvre de Gustave Moreau, né en 1827, mort en 1897, lequel comme Puvis "produisit la plus grande partie de ses tableaux entre 1860 et 1880, c'est-à-dire, en pleine époque naturaliste".⁸⁷ Les théories se résument ainsi: "L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voila mon but".⁸⁸

On a qualifié son oeuvre de succession de poèmes grecs, bibliques, chrétiens, orientaux, néanmoins Moreau n'est pas un peintre littéraire, il refusa sa vie durant cette épithète affirmant que seule l'idée comptait. Un peu à la manière d'Hegel, il affirmait que l'art avait accompli un cycle et que l'artiste moderne pouvait "choisir". Là encore, nous reconnaissons l'essence symboliste, plus rien ne sépare l'artiste de son idéal, ni le sens, ni la forme; il est libre. Il semble que tel était le but

de Moreau; de vouloir dévoiler la misère humaine non en la peignant mais en invitant le spectateur à une féerie colorée.

"Les costumes sont brodés, les couronnes bosselées de gemmes qui inclinent les têtes; des colliers chargent les cous, des bagues énormes scintillent aux doigts."⁸⁹ L'enfer est représenté par des plantes vénéneuses aux formes étranges, par des fonds rocheux ou même par des architectures solennelles élevées à la gloire des hommes par des hommes et ainsi inférieures à l'Eternel.

Tout laisse supposer que Moreau, en cela près de J.K. Huysmans, réprouvait la vie moderne et ses effets et qu'il tentait de communiquer son horreur des temps présents à un public aveugle, c'est là le paradoxe de l'artiste qui se dit affranchi de tout lien mais qui appartient à une époque, qui vieillit avec ses contemporains, qui les édifie et doit attendre leur verdict nécessaire à l'instauration de ses oeuvres.

Les tableaux de Moreau malgré leurs élans mystiques conservent une note de décadence et c'est à juste titre que Huysmans célébrera Moreau dans A Rebours; plus particulièrement dans son oeuvre, L'Apparition (musée de Luxembourg). Moreau comme Des Esseintes, héros de A Rebours, était en quête de paradis artificiels. Si Baudelaire avait coutume de se réfugier dans l'opium et le hashich, lui s'essayait à l'orfèvrerie... "C'est

par cette hantise véritable des bijoux et des détails fantastiques que sa peinture s'apparente à l'imagerie des poètes symbolistes de son temps."⁹⁰

Certains des tableaux du maître révèlent la dualité du couple. Nous retrouvons dans ses travaux d'une part l'androgynisme fin de siècle, aux attitudes délicates mais fermes et d'autre part, la femme, amère et dominatrice. C'est là un trait propre aux symbolistes de la fin du XIXe siècle.

Alors que Moreau, influencé par Chassériau comme Puvis de Chavannes, respecte le détail et la forme des objets, il est un autre peintre considéré abusivement peut-être comme symboliste qui se situe plus que les autres dans l'univers du "suggéré": Odilon Redon. Il naquit à Bordeaux d'un père "défricheur de forêts américaines" et d'une mère de la Nouvelle-Orléans. Tout comme Moreau il ne voulait pas que l'art fut littéraire. "Une pensée ne peut devenir une oeuvre d'art sauf en littérature."⁹¹ "Il y a idée littéraire, toutes les fois qu'il n'y a pas invention plastique."⁹²

Les talents d'illustrateur de Redon lui valurent de nombreux contrats, en 1888 et 1896, il exécuta trois volumes de dessins pour La tentation de St-Antoine de Gustave Flaubert et en 1890 il illustra les Fleurs du Mal. Ce sont de telles illustrations qui attirèrent Huysmans. Le texte littéraire n'était

qu'un prétexte pour Redon, la place réservée à l'inconscient y était grande. Le peintre dira "tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient".⁹³ L'art de Redon est tout d'imagination et les oeuvres qu'il produisit après avoir dépassé la soixantaine prouvent qu'il possédait un univers secret impénétrable. Les procédés retenus sont cependant faciles à déceler: Les proportions sont modifiées, les éléments humains sont associés à des éléments végétaux, l'espace est parfois aboli et le rythme des couleurs et des lumières surprend. Chez Redon, la couleur prend un sens d'irréalité, les tons acides se mêlent à d'autres plus aigres et plus métalliques. Ils composent l'essentiel du tableau; la forme alors est au second plan. Nous pénétrons un monde fantastique de cristallisation. C'est là ce miracle de l'artiste. Bien qu'excellent dessinateur, il sut échapper à la forme, et offrir ses talents à la couleur. Par là il évoque la musique car on semble trouver une "atmosphère sonore" dans ses peintures. Il suffit pour cela de contempler Le Sphinx qu'il réalisa après 1900, devant lequel on assiste à la gestation d'un monde fantasmagorique.

Les talents de coloriste, dans de pareilles oeuvres furent remarqués par Emile Bernard et par Gauguin qui lui sont redevables dans une certaine mesure. E. Bernard lui-même écrivait: "Quoiqu'il l'ait d'abord devancé par la nature même de son esprit et de son art, Redon se réunit bientôt à notre groupe symboliste et voulut bien accueillir les tendances de notre jeunesse avec

indulgence et bonté".⁹⁴

La seconde moitié du XIX^e siècle permit l'éclosion d'un nombre considérable de revues parmi lesquelles on peut citer, La Revue Blanche, La Plume et Le Mercure Galant dont un des fondateurs Albert Aurier imprima des pages d'intérêt majeur pour le symbolisme et la peinture.

En effet, admirateur fervent de Paul Gauguin il tenta de résumer les vues esthétiques de celui-ci. Il décida en des termes plutôt philosophiques, de la nature de l'oeuvre. Elle doit être:

- 1) Idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée.
- 2) Symboliste puisqu'elle exprime cette idée par des formes.
- 3) Synthétique puisqu'elle écrira ces formes en signes, selon un mode de compréhension générale.
- 4) Subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe d'idée perçue par le sujet.
- 5) Et, c'est une conséquence décorative, car la peinture décorative, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste."⁹⁵

"Né à Paris le 7 juin 1848, Paul Gauguin a une ascendance très opéra-comique. On y retrouve des personnages presque

classiques: Un roi du Pérou, une femme de Lettres, un jaloux qui la "révolvérise" et va au bagne, un folliculaire prêcheur d'idées humanitaires, un marchand de vin bordelais, et, bien entendu, un colonel espagnol."⁹⁶

L'aboutissement de Gauguin aux principes d'Albert Aurier ne surprendra plus personne alors et l'on ne s'étonnera plus de la vie singulière qu'il mena en France où à l'étranger en Indonésie ou à la Martinique.

Lorsqu'il décida, après avoir été peintre du dimanche, de se vouer totalement à la peinture, il devenait lui-même, et prenait pleine responsabilité de sa personne. Sa femme Mette et ses cinq enfants s'en retournèrent à Copenhague; ils ne lui pardonnèrent jamais d'avoir suivi son instinct. Un séjour ultérieur à Copenhague le persuada qu'il n'y avait point de place pour lui dans la société bourgeoise de la ville. Il quitta les siens pour toujours, n'emmenant avec lui que son fils Clovis. Après de durs moments à Paris il se rendit en Bretagne à la pension Gloanec de Pont-Aven où il fit connaissance d'un jeune artiste, Émile Bernard.

L'école de Pont-Aven était virtuellement fondée. Bientôt, d'autres disciples se joignirent à Gauguin, notamment Paul Sérusier, Maxim Maufra, Anquetin, Gustave Loiseau et Évanpoele. Tous ces néophytes en suivant les préceptes du Maître réduisirent

le tableau à un ensemble "de couleurs en un certain ordre assemblées" pour reprendre le principe fondamental de Gauguin que Sérusier transmit plus tard à Maurice Denis. La peinture bi-dimensionnelle était née, réduisant le dessein à une recherche de l'arabesque permettant de cloisonner la couleur afin de mieux l'exciter. Le sujet importa peu à cette époque. On s'attacha cependant à reproduire en les simplifiant beaucoup les calvaires bretons, à la portée des yeux, déjà très synchrétiques, dans leur forme artisanale. La notion de message pictural va s'effriter très vite, un des plus beaux exemples serait ici Le Christ jaune de Gauguin.

Nous passerons sur les incartades personnelles du Maître de Pont-Aven, sur sa rencontre avec Van Gogh, son départ pour Tahiti mais nous retiendrons qu'un groupe de jeunes peintres parisiens s'était intéressé particulièrement à l'école de Pont-Aven, et qu'il avait fait la connaissance de Sérusier grâce à l'un de ses membres: Maurice Denis. Ces jeunes peintres parallèlement au néo-impressionnisme, se considéraient comme "néo-traditionnistes" ou Nabis; leur critique fut Mellerio et leurs chefs de file, à côté de Maurice Denis furent P. Bonnard, Vuillard et K.X. Rousset. On peut également rattacher au groupe les peintres et illustrateurs Ranson et René Piot. Un moment le Suisse Vallotton sympathisa avec les Nabis, que fut leur expérience? Un prolongement des recherches de Pont-Aven, école à qui l'on attribue des préférence les noms de "symboliste" et "synthétiste".

Le néo-traditionnisme parisien semble avoir concilié l'esthétique de Pont-Aven avec la figuration en mode à l'époque dans les milieux parisiens; scènes de genre, scènes d'intérieur, nature mortes, nus. Ici comme chez Gauguin et ses premiers disciples, le sujet n'est qu'un prétexte "à construire" des tableaux et la peinture bi-dimensionnelle trouve un nouveau génie de l'expression en la personne de Bonnard.

Parallèlement à ces peintres, se manifestent les décorateurs du "Modern Style" complétant les architectes de l'Art Nouveau. Il y eut parmi eux des affichistes remarquables comme Georges de Feure, Bellery-Desfontaines et Mucha. On sait qu'en Angleterre, d'autres disciples du préraphaélisme se manifestaient dans l'illustration: Beardsley et Kate Greenaway.

Une étude analytique porterait des différences entre ces moments successifs mais d'un point de vue synthétique, il est permis de dire que le préraphaélisme dans tout son pouvoir novateur se trouve présent dans ces écoles avant-gardistes dès la fin du XIXe siècle.

1) La pensée analogique

Dans une première sous-partie du second volet de notre étude, nous avons cru bon aborder l'esthétique des poètes et peintres français qui marquèrent le plus profondément leur pays entre

1850 et 1900. Nous avons voulu établir un parallèle entre écrivains aujourd'hui illustres et leurs homologues britanniques, ceux-ci, devons-nous avouer, ne connurent pas le succès des symbolistes français et nous en connaissons les raisons en acceptant la supériorité artistique de la France à l'époque considérée. Dans nos prochains paragraphes, nous insisterons sur les emprunts que les symbolistes doivent aux préraphaélites.

a) Emprunts aux préraphaélites

La plupart des oeuvres critiques consacrées aux symbolistes révèlent l'intérêt porté par la France pour tout ce qui se faisait de l'autre côté du "Channel". Nombre de revues traduisent des poètes anglais, présentent des extraits de monumentales théories esthétiques, celles de Ruskin entre autres, et commentent certaines oeuvres. La mode était à l'Angleterre et à ses brumes; "mieux vaudrait rappeler que de 1820 à nos jours, il y a eu une mode anglaise, à laquelle le monde élégant a toujours sacrifié... L'anglomanie revient à la mode. La littérature anglaise a remplacé la littérature gréco-latine..."⁹⁷

On s'expliquera alors la raison d'être de L'histoire de la littérature anglaise de Taine, la floraison de manuels de grammaire anglaise comme celui de M. Spiers, professeur d'anglais de Verlaine au lycée Bonaparte. Emile Blémont dans La Renaissance artistique et littéraire qu'il dirige, n'hésite pas à parler de

Swinburne, de Tennysson, de G. Rossetti, et cela en 1872.

On a beaucoup parlé de l'influence de Poe sur Baudelaire et les symbolistes mais dans un livre intéressant de Poe à Mallarmé, M. J. Chiari démontre brillamment que Poe, auteur américain, emprunta la majorité de ses vues à Blake, les teintant de macabre, et que nos poètes à tendance décadente, lui attribuèrent faussement une gloire qui aurait dû revenir à W. Blake. Victor Hugo, sans aucun doute, fut directement influencé par Blake et ses visions cosmiques; il prépara, en quelque sorte, les cercles littéraires à une prose et à une poésie où le réel s'estomperait devant le rêve, où seule règnerait la vision intérieure. N'est-ce-pas ce que vénérat Baudelaire en Poe? C'est Blake qui par ses fantasmes indéchiffrables ouvrit les chemins du symbolisme et lui permit d'évoluer vers ce que l'on appelle l'Art moderne. En peinture comme en poésie, l'imagination de Blake remplaça un naturalisme de rigueur, qui avait dégénéré au fil des âges en composant la trame des Beaux Arts.

A. Rimbaud, plutôt qu'à Poe, (retenu par Baudelaire, Verlaine et Banville), alla directement à l'oeuvre de Blake. Il en sortit les Illuminations, pièces poétiques qui suggèrent l'impact de l'esprit blakéen sur lui; sans parler du poème "Ophélie" qui correspond à l'oeuvre de Millais, peintre préraphaélite. Nous remarquons ici la place réservée à l'inconscient en dépit de la facture classique du poème. Rimbaud rejoint les préraphaélites

tant par le rythme, que par le choix des mots et par leur agencement qui suggère un monde nouveau de réalités supérieures.

Tous les critiques reconnaissent l'importance de l'imagination dans le mouvement symboliste: "L'option symboliste procède non seulement d'un refus du monde extérieur mais aussi d'un choix positif; celui de l'aventure intérieure, c'est-à-dire en gros du rêve... c'est le poète qui crée les beautés souhaitées ou pour reprendre un mot de Rimbaud, qui compose "un opéra fabuleux".⁹⁸

Ce fut la volonté d'échapper à un quotidien conventionnel qui encouragea les préraphaélites à tenter leur expérience. Nous avons vu que dans une première phase ils représentaient fidèlement la nature; et d'aucuns prétendirent même que les préraphaélites se transformaient en botanistes pour mieux rendre certaines scènes! Mais il s'en faut de beaucoup, pourtant, que toutes les oeuvres de cette école aient nécessité une telle explication.

Les poèmes préraphaélites étudiés précédemment nous révélaient combien leurs auteurs se voulaient sincères. Il souhaitaient exprimer les sentiments de leur époque, plus que le reste. Pour y arriver, ils surent accorder une place prépondérante à cet inconscient que retiendront plus tard les symbolistes.

Les préraphaélites et les symbolistes partent à la recherche de l'infini par l'imagination, l'introspection et même par les paradis artificiels. Nous voyons maintenant que les deux groupes arrivent à créer une impression égale de mysticisme, de pureté et de transcendance.

L'art poétique de Verlaine répond à certaines caractéristiques préraphaélites. Il fut repris par les poètes symbolistes au point de devenir leur credo. Or, la musique tenait une grande place dans la poésie de Rossetti et de Morris; tous deux savaient manier le mètre avec mesure et précision. Les symbolistes tout comme eux recherchèrent sonnets, ballades et villanelles... Verlaine, plus que tout autre, sut agencer ses mots de manière à offrir un paradis musical:

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.⁹⁹

Ces vers de Verlaine, empreints aussi de mélancolie caractérisent une grande partie de la poésie symboliste. Mais c'est à Albert Samain que nous devons les plus belles pages du symbolisme "mineur" et mélancolique. Ce fonctionnaire rêva toute sa vie de lieux exotiques, voilés, de grâce et de douceur. Pour lui:

Il est d'étranges soirs où les fleurs ont une âme,
Où dans l'air énervé flotte du repentir,
Où sur la vague lente et lourde d'un soupir
Le coeur le plus secret aux lèvres vient mourir.

Mais cette mélancolie peut se transformer en angoisse:

Il est des nuits de doute où l'angoisse vous tord,
Où l'âme, au bout de la spirale descendue,
Pâle et sur l'infini terrible suspendue,
Sent le vent de l'abîme, et recule éperdue!
Il est des nuits de doute, où l'angoisse vous tord,
Et, ces nuits-là, je suis dans l'ombre comme un mort.¹⁰⁰

On pourrait avancer qu'Albert Samain doit cette mélancolie à son tempérament du Nord, puisqu'il naquit à Lille en 1858. Une recherche rapide permettrait de voir que peu de symbolistes étaient originaires du midi, en dehors de Jean Moréas. La plupart préféraient la brume au soleil, les ciels bas des régions septentrionales à ceux, plus lumineux, de Provence. Notons là encore, la thèse de J. Charpentier voulant que la poésie celtique soit à la base du symbolisme préraphaélite. Quoi de plus celtique et de plus préraphaélite que certains des poèmes d'Au jardin de l'Infante et du Chariot d'or?

Les premières pièces de Mallarmé avant qu'il ne s'enga-

Mockel. Les sentiments dépressifs qui s'en dégagent se retrouvent dans la poésie préraphaélite qui, elle aussi sut traduire les émois d'un siècle qui tentait d'échapper à un ensevelissement moral de convention.

La plupart des poèmes préraphaélites sont des musées d'adjectifs et de substantifs suggérant la couleur, la luminosité, la clarté, le parfum, la douceur, l'émotion, le rêve. Cette tendance se retrouve dans la poésie symboliste et nous citerons encore quelques vers d'Apparition pour mieux en juger:

Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.¹⁰³

L'imagerie sentimentale des préraphaélites se remarque aussi dans ces vers d'Albert Samain:

J'aime l'aube aux pieds nus qui se coiffe de thym,
Les côteaux violets qu'un pâle rayon dore,
Mais je préfère une âme à l'ombre agenouillée,

La lune dans la chambre à travers les rideaux,

Une main pâle et douce et lente qui se pose,
Deux grands yeux pleins d'un feu triste et, sur toute chose,
...¹⁰⁴

Verlaine aussi, dans "Crimen Amoris" se laisse aller
à des alanguissements émus:

Et c'est la nuit, la nuit bleue aux mille étoiles;
Une campagne évangélique s'étend,
Sévère et douce, et, vagues comme des voiles,
Les branches d'arbre ont l'air d'ailes s'agitant.¹⁰⁵

Rémy de Gourmont n'échappa point non plus à la mode
celtique qui s'empara des symbolistes: Voici un des poèmes, "Fi-
gure de rêve" qui semble dépeindre une oeuvre de Burne-Jones:

La très chère aux yeux clairs apparaît sous la lune,
Sous la lune éphémère et mère des beaux rêves.
La lumière bleue par les brumes cendrait
D'une poussière aérienne
Son front fleuri d'étoiles, et sa légère chevelure
Flottait dans l'air derrière ses pas légers:
La chimère dormait au fond de ses prunelles.
Sur la chair nue et frêle de son cou,
Les stellaires sourires d'un rosaire de perles
Etageaient les reflets de leurs pâles éclairs. Ses poignets

Avaient des bracelets tout pareils; et sa tête,
La couronne incrustée de sept pierres mystiques
Dont les flammes transpercent le coeur comme des glaives
Sous la lune éphémère et mère des beaux rêves.¹⁰⁶

Le chiffre sept apparaît dans le poème comme dans ceux de Rossetti, les allitérations y sont nombreuses et les voyelles légères reviennent fréquemment. Ce poème est tout de souplesse et de clarté: L'inspiration préraphaélite y est évidente.

Les préraphaélites apprécièrent le Moyen-Age et surent y recourir en de nombreuses occasions. Les symbolistes français, lui accordèrent moins d'importance mais ne le méprisèrent pas pour autant. Ainsi plus d'un critique reconnut les affinités qui existent entre Verlaine et Villon:

L'oiseau couleur du temps planait dans l'air léger
Qui caresse la feuille au sommet des bocages
Très nombreux, tout petits, et rêvant d'ombrager
Semaille, fenaïson, et les autres ouvrages.¹⁰⁷

Tristan Corbière, avant Verlaine, révélé aux lettres du reste par Verlaine, qui avait lu Les Amours jaunes imprimé en édition de luxe en 1873, produisit quelques rondels et villanelles, écoutons ces vers:

Il fait noir, enfant, voleurs d'étincelles!
Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jours;
Dors... en attendant venir toutes celles
Qui disaient: Jamais! Qui disaient toujours!

Entends-tu leur pas?... Ils ne sont pas lourds:
Oh! les pieds légers! - L'Amour a des ailes...
Il fait noir, enfant, voleurs d'étincelles!¹⁰⁸

La nostalgie du passé pointe à travers ces poèmes et
laisse le lecteur songeur. Que dire de "Petite mort pour rire"
sinon que ce rondel lui aussi fleure bon la douce et mièvre poé-
sie préraphaélite!

Va vite, léger peigneur de comètes!
Les herbes au vent seront tes cheveux;
De ton oeil béant jailliront les feux
Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...¹⁰⁹

Le Moyen-Age, disions-nous ne semble guère retenu par
les symbolistes. Cela est vrai, mais si l'on s'en tient aux poé-
tes. En effet, chez Puvis de Chavannes on retrouve l'attrait
pour la fresque qui avait réuni à Oxford, Morris, Burne-Jones et
Rossetti. Puvis affectionnait les fresques du Campo Santo et vé-
nérat les primitifs italiens, l'école de Sienne... Les attitu-
des hiératiques de ses personnages dénotent l'influence subie.

Sainte Geneviève veillant sur Paris pourrait avoir été aussi bien peinte par Rossetti dont nous avons en mémoire L'Annonciation et La Jeunesse de la Vierge Marie.

Les préraphaélites, dans leur passion pour le Moyen-Âge, s'arrêtèrent à la figuration du végétal sous les formes les plus variées, et Gauguin lui-même fut un moment préoccupé dans ce sens, après les essais de stylisation des tapisseries médiévales par Morris et Burne-Jones. Nous retrouvons de même chez Moreau cette attirance pour le végétal que rehausse la couleur.

Courageux, les préraphaélites affichèrent leur dégoût des tableaux sombres et ils exécutèrent des œuvres d'une brillante chromatique inconnue à l'époque. Nous avons vu quels étaient leurs procédés; il ne fait aucun doute que ces agencements de couleurs primaires furent remarqués des symbolistes. Nous leur devons les aplats généreux que reprit Gauguin ultérieurement, que reprendra Bonnard. Les échanges constants qui s'effectuaient entre l'Angleterre et la France expliquent l'influence du préraphaélisme sur le symbolisme français, et il est possible d'affirmer que les préraphaélites ont communiqué aux symbolistes "leur religion de l'art, leur désir d'embellir la vie, leur goût des légendes, des damoiselles élues et des princesses inconnues".¹¹⁰

En fait les Anglais surent allier la poésie à la peinture mais ils ne furent pas de grands théoriciens à l'exception

de Ruskin. Ruskin, qui malgré tout n'avait qu'une conception étroite du préraphaélisme, en voulant calquer l'oeuvre sur la seule imitation de la nature. Quelques écrits échangés durant la querelle de The Fleshly School of Poetry de Buchanan ainsi que divers essais de W. Pater et de Wilde purent néanmoins attirer l'attention des symbolistes français. Mais il est permis de penser que ceux-ci s'intéressèrent davantage aux oeuvres préraphaélites qu'aux théories qui tentaient de les justifier en face de l'académisme.

b) Originalité des Français

Il nous fut donné en étudiant le préraphaélisme de remarquer ses dispositions musicales. Rossetti, Morris et Swinburne, utilisaient les mots pour leurs effets sonores; ils les agençaient en rythmes souples, harmonieux, qui rehaussaient leur sens esthétique. Poètes attachés aux ballades, ils dégagèrent de celles-ci une mélancolie atavique.

Rossetti écrivit des sonnets pour établir un parallèle avec certains de ses tableaux, ce qui présageait les batailles artistiques de Wagner et de Mallarmé. Pour l'un la musique était l'art premier, pour l'autre, c'était la poésie. "Justement parce qu'elles nous délivrent du contingent et du relatif, la musique et la poésie ne sont pas de simples divertissements mais un pas vers les formes transcendantes de l'existence."¹⁰⁹

On comprendra alors qu'il n'appartenait pas aux préraphaélites, esthètes mais non esthéticiens, de trancher le dilemme. Verlaine, nous le savons, grâce à son art poétique, devait inspirer des milliers de jeunes symbolistes; Mallarmé poussa plus loin ses recherches, nous en saisirons plus tard toute la portée. Mais il est une constatation importante qui s'impose déjà. Le symbolisme français ne puise pas aux mêmes sources que le préraphaélisme.

Celui-ci vit le jour en raison d'un besoin de purifier une société conformiste, étouffée par la science. Jeunes, enthousiastes, les préraphaélites n'éprouvaient ni lassitude ni mélancolie: Ils n'avaient pour but que le renouvellement de la société anglo-saxonne. Il ne leur était guère venu à l'esprit de s'imposer en élites, de s'isoler du monde contemporain.

En France, le Parnasse ne répondait plus aux aspirations d'une jeunesse influencée par les philosophes: "Spencer s'était depuis longtemps manifesté comme un adversaire d'Auguste Comte; en 1871, on traduisait ses premiers principes; toute la première partie du livre employée à établir la notion de l'inconnaissable qui limitait, singulièrement, en surface, l'action du positivisme... Après l'inconnaissable il y eut l'inconscient, qui, lui, donna au positivisme des limites en profondeur".¹¹²

Il y eut également l'apport de l'oeuvre de Hartman "qui

expliquait le monde par l'existence d'un esprit inconscient, moteur premier, sur lequel rien ne pouvait agir".¹¹³ En outre, les théories de Shopenhauer ne pouvaient que continuer à saper les bases du positivisme puisque pour lui tout n'était que farce et que seule l'illusion valait.

Pessimisme, renoncement à agir, dégoût des temps modernes, besoin d'échapper à la fade réalité, toutes ces tendances se cristallisèrent et donnèrent naissance à ce que l'on appela le "décadisme". "Jules Laforgue, dès le début de 1882, emploie ce mot pour caractériser avec éloges, l'état d'esprit des jeunes. La tendance des décadents est, en effet, beaucoup plus philosophique que littéraire"¹¹⁴ et ceci, bien entendu marqua l'évolution symboliste.

Le 10 avril 1886 on lut dans le premier numéro du Décadent "nés du surblaséisme, d'une civilisation shopenhauéresque, les décadents ne sont pas une école littéraire. Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vieilleseries".¹¹⁵

Avant 1886, il existait quelques revues permettant à plusieurs littérateurs et artistes d'exprimer leurs vues, leur désaccord avec la société du temps et grâce auxquelles de nombreux talents s'affirmaient. Elles suivaient la création de clubs et de cabarets où se réunissaient tous ceux qui souhaitaient discuter

poésie dans une atmosphère ardente.

L'un de ces premiers cabarets fut Le Sherry Gobbler qui "eut son heure de célébrité dans le quartier latin, vers les années 1875-1878".¹¹⁶ C'est là qu'on ébaucha la philosophie du fumisme, sous l'égide de Sapeck "l'illustre Sapeck, le grand maître du fumisme, le beau rieur infatigable qui a osé jeter au nez des bourgeois de la rive gauche le premier éclat de rire que l'on ait entendu depuis la guerre".¹¹⁷ Un humour caustique, le désir de se gausser de tout ce qui méritait de l'être, un fou-rire intérieur perpétuel, se traduisant par de brillantes réussites verbales, voilà ce qui s'appelait fumisme et qui caractérisait les poètes de 1875 à 1885.

Il n'est alors pas surprenant de noter l'apparition d'un autre club que présidait Emile Goudeau, jeune poète participant au renouveau esthétique. On retiendra le caractère sérieux bien que tumultueux de ses réunions qui eurent lieu "au Café de l'Avenir, 1, place St-Michel". L'affluence aux séances du club, jusqu'à trois cent cinquante assistants, prouve que le moment était venu pour la découverte et la recherche de nouvelles manières.

Des écrivains célèbres fréquentaient Les Hydropathes tels, Emile Blémont, savant angliciste, Jean Moréas, Georges Rodenbach. On y rencontrait aussi des acteurs en renom comme

Sarah Bernhardt, Paul Mouret et à côté d'eux "les Hydropathes" comprenaient une foule de jeunes qui allaient bientôt s'illustrer dans les Sciences, les Beaux-Arts et surtout dans toutes les branches de Lettres".¹¹⁸

Il y eut aussi Le Chat Noir, qui, à partir de décembre 1881 offrit aux esthètes parisiens la possibilité d'abriter leurs soirées littéraires dans un cadre distingué et confortable.

Les séances des Zutistes attirèrent aussi les esprits les plus brillants sous la direction de Charles Cros, poète fort en vogue avant le succès de Verlaine, qui dira de lui en 1888, "Charles Cros, il ne faut jamais l'oublier demeure poète et poète très idéaliste, très chaste, très naïf, même dans ses fantaisies les plus apparemment terre-à-terre".¹¹⁹

La naissance et la dissolution de ces clubs achève de nous persuader que Paris était la capitale artistique et qu'elle avait été choisie comme centre de rénovation artistique: "On y parle encore une langue en pleine vigueur et deux poètes y vivent, qui attirent à eux les artistes de tous les pays: Verlaine et Mallarmé".¹²⁰

Verlaine, en 1883, participant à la rédaction de Lutèce, présenta une étude intitulée les Poètes Maudits (première

série: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé).

Verlaine écrira de Corbière:

"Passons sur l'homme qui fut si haut, et parlons du poète... Son vers rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan... roulant comme lui des rayons de soleil, de lune et d'étoiles."¹²¹

On sait que Verlaine publia "Le bateau ivre" de Rimbaud, le commenta avec enthousiasme, au ravissement d'une jeunesse ardente et fébrile à qui il avait antérieurement présenté "Le sonnet des voyelles" du même auteur.

Verlaine rendit ensuite hommage à Mallarmé, villipendé et incompris qui le remercia chaleureusement: "Le voici donc enfin paru, ce délicieux petit bouquin, où éclate tant d'amitié".¹²² Assurément, Verlaine n'avait pas saisi l'ampleur du génie mallarméen. Cependant, ses écrits devaient consacrer ces trois poètes, principalement aux yeux de tous les jeunes qui gravitaient autour des clubs et des revues du quartier latin. Ernest Raymond dans son livre La mêlée symboliste écrit: "La mince plaquette de jadis, dont s'enthousiasme l'élite que nous sommes, vient de réapparaître par les soins de Vanier, amplifiée de trois notices nouvelles".¹²³

En écho au fatras d'écrits, de paroles, d'idées émis

dans les années passées paraissait un petit livre intitulé Les Délivrescences, poèmes décadents D'Adoré Floupette. Les auteurs: Gabriel Vicaire et Henri Baucclair'.

Il ne fait aucun doute que les Délivrescences précipitèrent les mouvements décadent et symboliste. Les poètes qui reconnurent certaines de leurs oeuvres parodiées se trouvèrent confrontés à eux-mêmes et librement décidèrent de leur avenir.

La revue Lutèce après avoir combattu pour la cause nouvelle, céda la place au Décadent, auquel participèrent Verlaine, Mallarmé, Ernest Raymond et Gustave Kahn.

La jeunesse prit alors conscience du besoin qu'elle avait de nouvelles formes d'art. Maurice Barrès déclarait en héraut: "Nous sommes las, comme le public entier de l'anecdote détaillée en quatre cents pages, las du roman machiné... nous admirons les oeuvres d'hier mais nous ne voulons point les refaire: après tant d'analyses nous aspirons à une synthèse".¹²⁴

Il y avait eu deux vagues décadentes, celle des années 70, commémorant la philosophie baudelairienne et celle de Huysmans et d'Adoré Floupette, religieuse, obscure et suggestive, peu distinctive ainsi du symbolisme. Progressivement, le symbolisme se trouvera épuré de tout néologisme, de tout satanisme; on n'y parlait plus guère de paradis artificiels, seul lui res-

tait la musique, le rêve, l'aspiration idéale et la nuance suggestive. La poésie de ce fait put rivaliser avec la musique, car, selon les symbolistes, ces deux formes d'art participent à l'idéalité de l'univers. On aboutira plus tard à l'abstraction lorsque les mots seront de moins en moins messagers.

2) Primauté du construit sur le figuré

Affirmer que la survie du symbolisme est due à Mallarmé ne semble pas exagéré. Mallarmé voulut dépasser le symbolisme mais en respectant son essence. Par ailleurs, son échec devant l'absolu ne lui permit pas de néantiser pour autant les aspirations de l'école. Sa tentative malheureuse scella à jamais les caractères nobles du mouvement et les "perpétua" pour ainsi dire. Après quelques années de jeunesse pendant lesquelles il est aisé de reconnaître plusieurs influences, (préraphaélite, parnassienne, baudelairienne) le poète prit conscience du rôle de son art et, dès lors, en des démarches fort personnelles s'aventura sur les chemins de l'Absolu.

Grâce à lui on comprendra la citation de Paul Valéry, "reprendre à la musique son bien". Chez Mallarmé, il semble que cette ambition soit devenue obsédante et que le poète s'assignât la tâche de rouvrir le règne de la poésie en lui assimilant le premier des arts, selon Schopenhauer. Par là une poésie abstraite put commencer à prendre forme pour s'aventurer dans les sphères

du surréel et de l'absolu.

a) La musique chez Mallarmé et les symbolistes

Par la musique Verlaine espérait redonner à la poésie les facultés de suggestion abolies par l'avènement du classicisme. Le tempérament celtique se reconnaît dans cette tentative; Verlaine savait toucher, évoquer, mais cela ne suffisait pas. Il se servit de la musique presque à mauvais escient car il ne comprit pas qu'elle pouvait le conduire au sublime. A la symphonie, il préféra toujours la mélodie. Sa poésie s'adresse à des êtres épris de beauté, mais d'une beauté naturelle et terrestre, véritable transposition de l'impressionnisme artistique, attaché à rendre "l'atmosphère".

Ainsi, Suzanne Bernard qualifiera de "vague verlainienne impressionniste et anti-conceptualiste" l'époque où de nombreux tenants de Verlaine s'efforçaient de reproduire les langueurs indéfinissables des esquisses littéraires de leur maître. Rien d'aussi à propos que cette affirmation qui prend toute son ampleur lorsque l'on songe à ces vers:

"Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint".¹²⁵

Il est vrai que la poésie de Verlaine se présente très

souvent sous un aspect vague, apparemment négligé, elle est due en partie à la volonté de l'auteur cherchant une rupture avec les conventions de la prosodie. Pour lui le mot n'a plus un sens réel et défini selon le respect de la syntaxe. Il prêcha l'abolition de la rime sans pour autant généraliser dans ses poèmes ses propres recommandations. Seul comptait pour lui les vibrations intérieures de l'homme qui tente de se dire. Son art allait en contradiction avec les tentatives d'universalisation de l'art qui préoccupe Mallarmé.

Après que cet auteur eut fait publier "Le sonnet des voyelles" de Rimbaud dans ses Poètes Maudits, le signal était donné: certains allaient élaborer les balbutiements philosophiques du "Voyant" repentí.

René Ghil alla plus loin que Rimbaud dans ses recherches et indiqua les "usages plus particuliers des voyelles et de quelques consonnes".¹²⁶ Il entendit par là suite faire correspondre le son, la couleur et les sentiments évoqués par ces voyelles. René Ghil semble ici faire siennes les théories de Wagner selon lesquelles la fusion des arts était nécessaire pour réaliser la synthèse de l'univers.

Beaucoup réfutèrent de pareilles théories, disant qu'elles ne valaient pas d'être discutées. On comprendra que Mallarmé n'approuva guère cette fanfare d'images. Verlaine avait choisi

la mélodie, Ghil l'instrumentation verbale, mais tous deux avaient ignoré le caractère intellectuel de l'oeuvre.

Il appartenait à Mallarmé de restituer à la poésie son rang: Le premier de tous les arts. Conscient des insuffisances de la poésie verlainienne et des mouvements qui s'y rattachaient, il se résolut à emprunter les chemins les plus escarpés de "l'oeuvre" qui réaliserait une synthèse de l'univers, qui tiendrait lieu de religion et grâce à laquelle l'homme pourrait utiliser ses facultés individuelles autant que sentimentales.

Mallarmé fut un esthéticien-poète: Un penseur. Le rôle de la musique dans la recherche d'un art total et suprême le préoccupa longtemps. L'évolution de ses poèmes et le ton ferme de ses conférences et de ses notes exposent clairement son attitude vis-à-vis de la musique.

"Singulier défi, qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner"¹²⁷ s'écria Mallarmé. Pour Mallarmé Wagner a outrepassé ses droits, en voulant réaliser la fusion des arts au profit de la musique, il n'a fait qu'~~un~~ diminuer la puissance évocatoire. Selon notre poète, l'utilisation de légendes, par Wagner, amoindrit notre goût de l'abstraction. C'est dans ce sens que l'on doit lire:

"Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait donc poétique jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: Il répugne en cela d'accord avec l'art dans son intégrité, qui est inventeur, à la légende."¹²⁸

Il semble que Mallarmé ait fait sienne la théorie de Hegel: La musique "pénètre immédiatement au foyer intérieur des mouvements de l'âme. Elle s'en empare toute entière; et celle-ci n'étant plus en face d'aucun objet fixe, perd sa liberté contemplative; elle se trouve elle-même entraînée par le torrent des sons".¹²⁹

Ainsi, pour Mallarmé, la musique reste un art structural élémentaire que l'on ne peut considérer au même niveau que la poésie, art visant à faire naître l'idée. A la musique symphonique, Mallarmé emprunte le caractère universel tout en lui refusant la paternité de certains procédés que lui avaient assimilés plusieurs compositeurs. Il attribue à la musique le sens grec de "rythme entre des rapports" autant que le sens habituel relatif aux combinaisons de sons. De ce fait, l'attitude de Mallarmé s'éclaire et son acharnement à défendre la seule nécessité du "Livre" pour suppléer à tous les autres arts nous paraît plus naturelle.

b) Mallarmé initiateur de l'abstraction en poésie

Mallarmé, conscient des ressources de chaque art, imprégné du caractère universel de la musique, désireux d'ordonner la musique selon un ensemble de mots rythmés par rapport à la page, se consacra à l'élaboration du grand oeuvre. Cet oeuvre participe donc à la création du Livre.

Comme Delfel, nous dirons "mais qu'est-ce-que le Livre? Si nous nous attachons simplement à tirer la leçon de sa forme actuelle, multiple, différenciée, démocratique... nous découvrirons que ses étonnantes propriétés sont dues à quelques caractères simples, concrets, presque mesquins... En second lieu, il est le mode d'expression de la pensée pure le plus abstrait, celui où elle est le plus à l'aise, se divisant avec la précision voulue la plus grande, en parties, chapitres et paragraphes, selon le sens. Enfin le livre est indéfiniment multipliable".¹³⁰

Mallarmé, dès ses premiers essais s'était aperçu que l'on délaissait le Livre pour d'autres moyens d'expression, alors qu'il avait la possibilité de redonner à l'homme l'illusion du senti, de l'affection idéale.

Le poète souffrit de l'incompréhension de ses contemporains pour "l'oeuvre", voie de l'absolu. Il fut déchiré entre la nécessité de se soumettre aux exigences de son temps, au rationalisme qui veut que la fonction soit toujours prioritaire dans notre vie, et le désir de créer un art de nature négative

lorsque comparé à la connaissance a-fonctionnelle. Les années passant, il s'éloigna progressivement de l'art traditionnel pour s'aventurer en des régions idéistes. Il parvint ainsi à une connaissance pseudo-existentielle, nécessaire à l'homme, qui équilibre systématiquement les activités utilitaires auxquelles il ne peut échapper.

On comprendra alors que l'évolution mallarméenne ne pouvait conduire qu'à l'abstraction; même si jamais l'artiste ne tourna le dos à la syntaxe, à l'éthymologie, à la richesse du mot, (ce qui prouve sa soumission au rationnel), il construisit son univers poétique comme une suite de rythmes s'accordant avec le souffle de nos aspirations profondes, amour, mysticisme, plaisir, souffrance etc... états éprouvés sans qu'aucune parole ne parvienne à les dire.

Toute l'oeuvre du grand créateur pourrait se réduire à cette impossibilité du poète d'objectiver la conscience subjective. C'est pourquoi, voulant se dire, mais n'y réussissant pas, il ne lui restait plus alors qu'à recommencer d'oeuvrer pour créer le beau en se souvenant de ses limites.

Afin de s'isoler du commun, pour retrouver l'Idée, Mallarmé choisit l'hermétisme. Il faut bien dire toutefois que son abstraction n'est pas l'abstraction mathématique, objective quoiqu'idéale; elle serait plus exactement non figurative et c'est

par-là qu'elle présente une correspondance assez peu discutable avec l'abstraction mathématique. L'abstraction au sens esthétique étant opposée à la figuration, au message, elle est par-là même, opposée à la communication objective.

Tel est le cheminement de la pensée mallarméenne. Le poète substitua la foi, l'amour, la ferveur à la communication dans le "rendu" de ses pièces. Ceux qui jugent Mallarmé incompréhensible ne peuvent être méprisés car nombreuses sont les interprétations qu'il propose dans ses oeuvres les plus obscures.

Néanmoins, dans les pages suivantes nous nous appliquerons à donner un aperçu de ses procédés classiques de réduction au suggestif, surtout dans les poèmes postérieurs à 1876, "moment où il a commencé à édifier sa technique sur l'emploi systématique des mots dans leur sens étymologique".¹³¹

Après ses poèmes de jeunesse, d'influences diverses, parfois "érotiques", c'est bientôt l'époque des poèmes rares et longuement repensés: C'est la période dépressive et stérile de ce créateur, qui se poursuivra jusqu'au terme de sa vie.

De nombreux contemporains de Mallarmé estimaient que la plupart de ses textes n'avaient une signification réelle, mais il s'est trouvé des auteurs pour prétendre pénétrer ses secrets et donner des explications "incontestables" à ses poèmes. Ici

Ici nous pensons à Thibaudet qui "a eu le mérite de deviner que chaque poème hermétique de Mallarmé avait un sens précis et souvent il a entrevu ce sens exact, ce qui souleva les protestations des Mallarméens d'abord et notamment de Jean Royère qui n'admettait pas qu'un poème de Mallarmé pût être autre chose qu'une incantation".¹³²

Depuis, des études sérieuses ont établi le rôle des dictionnaires et des grammaires dans l'oeuvre symboliste. Relisons certaines de ses pages de "La dernière mode" lorsqu'il donne des conseils sur l'éducation, "Quoi! La grammaire elle-même peut être intéressante!... Mesdames, feuilletez, avant de les mettre dans les mains de votre petite famille, la Nouvelle Grammaire Française ou même la Petite Grammaire Française de M. Brachet... pour quoi je n'hésite pas à prononcer le mot de chef d'oeuvre: que de suite que de clarté".¹³³ Déjà nous pressentons ses oeuvres les plus obscures derrière ces mots: "Il vous montre... qu'une langue, loin de livrer au hasard sa formation, est imposée à l'égal d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle: Pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaitre un peu plus loin uni à celui-là, tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal et que retient à jamais la mémoire, non! L'instinct d'harmonie que grand ou jeune en a en soi".¹³⁴

Ces quelques phrases et plus particulièrement les deux

dernières confirment l'esthétique de Mallarmé: Il suffit de respecter la grammaire française mais d'en jouer avec réflexion et subtilité pour établir la vision d'un monde idéal réservé à l'élite.

En quelque sorte, Mallarmé n'admet qu'une élite dans son sillage et il le fait dans le but de restituer à la langue et à la littérature françaises leur grâce et leur dignité.

Il ne faut pas oublier que Mallarmé durant ses recherches connut les moments d'un immense désespoir: Le 24 septembre 1866 il écrivait à Villiers. Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité. J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessin de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers".¹³⁵

Parce qu'il croyait à la supériorité du poète, Mallarmé écrivit, dans crise de vers:

"Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots, qui sinon se

trouveraient par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité."¹³⁶

Il espérait y parvenir par un bouleversement syntaxique et verbal. C'est pourquoi, nous remarquons bien souvent, dans son oeuvre des mots aux sens inaccoutumés et oubliés. Pour lui, "l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase".¹³⁷

Dès lors, on voit bien que Mallarmé n'accorde guère à la phrase sa portée habituelle. Elle n'est que le résultat de ce que les mots ont provoqué chez lui: "J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: "Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit".¹³⁸ Ici, on soupçonne le symboliste d'avoir joué avec les mots pour construire une mosaïque renouvelable à l'infini jusqu'à la découverte de l'oeuvre suprême. Grâce à ses écrits en prose, il a été possible de comprendre ses raisons pour délibérément obscurcir un texte et les corrections qu'il apporta fréquemment à ses premiers écrits nous assurent de son obstination à demeurer hermétique.

Conclusion

De tous les précurseurs du symbolisme français les préraphaélites sont ceux qui ont le plus marqué nos poètes dans leurs diverses voies de rénovation esthétique.

Par leur stylisation de la nature, ils ont préparé la dégradation du message, par l'harmonie des arabesques, ils ont introduit le sens de la musicalisation, par le souci romantique de l'affectivité, ils ont préparé l'oeuvre d'art comme objet de communion esthético-mystique pour remplacer l'oeuvre classique de simple communication. Il faut ajouter à cela quelque chose de la contiguité référentielle touchant à l'atmosphère britannique, du rêve et des brumes et aussi un désir de libération sociale, d'indépendance sans lesquels il n'y a point d'art.

Par ailleurs, le préraphaélisme anglais a eu ses renoncements et ses dissidences tout comme le symbolisme si l'on songe entre autres au revirement de Jean Moréas, auteur du Manifeste symboliste, comme les préraphaélites, les symbolistes orthodoxes ne se sont pas manifestés longtemps, mais comme ces derniers ils ont suscité d'innombrables critiques tant favorables que défavorables. Il y a une différence cependant entre ces groupes par le fait que l'Art Nouveau d'Angleterre n'a pas eu l'équivalent d'un Mallarmé. Il semble toutefois que Blake ait été relativement, anachroniquement, le Mallarmé du préraphaélisme.

En considérant le symbolisme comme le prolongement du préraphaélisme, on voit la portée internationale de cette dernière école non seulement dans le domaine des arts mineurs et de l'illustration mais dans celui de la peinture de chevalet qu'il s'agisse de synthétisme ou de néo-traditionnisme ou même de néo-impressionnisme (Seurat). Quant à la poésie proprement dite, si l'on considère le pseudo-cubisme et le surréalisme comme l'aboutissement du symbolisme, on peut dire que là encore la sève préraphaélite est présente.

L'abstraction esthétique telle que nous l'avons esquissée conduit de nos jours à un art totalement non figuratif qui s'exprime dans la poésie concrète rejoignant l'Art abstrait. C'est là un ultime aboutissement de la stylisation préraphaélite qui réduisait déjà la perspective tri-dimensionnelle du tableau pour préparer la perspective bi-dimensionnelle d'un Bonnard ou d'un Matisse et dans tout ceci, il ne faut pas oublier l'architecture de l'Art Nouveau qui conduira la conception de l'espace jusqu'aux premières recherches du Bahaus.

Enfin par son aspect premier, proche de la nature, l'esprit préraphaélite se retrouve intégralement dans la poésie belge et du Nord de la France, des Van Lerberghe, Rodenbach, Elskamp, Samain et Charles Guérin, qui n'ont pas suivi Mallarmé jusqu'au bout dans sa dislocation du message. Ce dernier aspect de l'esthétique naturaliste marque encore en France l'oeuvre de

Verlaine et des "impressionnistes": Laforgue, Henri de Régnier, Henri Bataille et dans une très large mesure, R. Viéla-Griffin.

Par son universalité le préraphaélisme a même marqué l'art commercial de la dernière heure et André Breton lui-même prisait grandement les exagérations douteuses de cette école. On peut dire qu'il y a une véritable présence du préraphaélisme parmi nous et qu'elle est souvent sous-estimée, ce qui nous a conduit à tenter cette réhabilitation modeste.

- 66 J. Charpentier, Le symbolisme, Paris, Les arts et le livre, 1927, p. 64
- 67 Ibidem....., p. 65
- 68 A.-M. Schmidt, La littérature symboliste, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 18
- 69 L. Barjon, De Baudelaire à Mauriac, Tournai, Casterman, 1964, p. 11
- 70 P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1928, p. 96
- 71 L. Barjon, De Baudelaire à Mauriac, Tournai, Casterman, 1964, p. 18
- 72 Ibidem....., p. 24
- 73 Ibidem....., p. 43
- 74 Ibidem....., p. 43
- 75 Ibidem....., p. 81
- 76 J. Charpentier, Le symbolisme, Paris, Les arts et le livre, 1927, p. 18
- 77 Conf. A. Lagarde et L. Michard, XIXe siècle, Paris, Bordas, 1969, p. 504
- 78 P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1928, p. 114
- 79 L. Barjon, De Baudelaire à Mauriac, Tournai, Casterman, 1964, p. 50
- 80 Ibidem....., p. 66
- 81 Ibidem....., p. 53

- 82 V.P. Underwood, Verlaine et l'Angleterre, Paris, Librairie Nizet, 1956, p. 116
- 83 A.-M. Schmidt, La littérature symboliste, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 18
- 84 H. Jones, Le surréalisme ignoré, Montréal, Centre Educatif Culturel, 1969, p. 83
- 85 L. Hauteceur, Littérature et peinture en France du XVII au XXe, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 104
- 86 Ibidem....., p. 192
- 87 Ibidem....., p. 193
- 88 Ibidem....., p. 196
- 89 Ibidem....., p. 198
- 90 A. Bowness, Les impressionnistes et les post-impressionnistes, Londres, Grolier Inc., 1971, p. 73
- 91 L. Hauteceur, Littérature et peinture en France du XVII au XXe, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 203
- 92 Ibidem.....
- 93 M. Raynal, De Baudelaire à Bonnard, Paris, Skira, 1949, p. 78
- 94 L. Hauteceur, Littérature et peinture en France du XVII au XXe, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 207
- 95 Ibidem....., p. 221
- 96 M. Raynal, De Baudelaire à Bonnard, Paris, Skira, 1949, p. 71
- 97 P. Jourda, L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, Paris, Publications de la Faculté des Lettres de Montpellier, 1956, p. 29-30

- 98 B. Cros, La littérature, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1970, p. 495
- 99 B. Delvaille, La poésie symboliste, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 99
- 100 Ibidem....., p. 177
- 101 Ibidem....., p. 82
- 102 Ibidem....., p. 82
- 103 Ibidem....., p. 82
- 104 M. Arland, Anthologie de la poésie française, Paris, Librairie Stock, 1956, p. 681
- 105 B. Delvaille, La poésie symboliste, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 102-103
- 106 Ibidem....., p. 170
- 107 Paul Fort, Histoire de la poésie française depuis 1850, Paris Flammarion, 1926, p. 648
- 108 B. Delvaille, La poésie symboliste, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 107-108
- 109 Ibidem....., p. 108-109
- 110 L. Hautecour, Littérature et peinture en France du XVII au XXe, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 216
- 111 S. Bernard, Mallarmé et la musique, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 63
- 112 P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1928, p. 139
- 113 Ibidem.....

- 114 P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1928, p. 144
- 115 Ibidem.....
- 116 N. Richard, A l'aube du symbolisme, Paris, Librairie Nizet, 1961, p. 10
- 117 Ibidem....., p. 16
- 118 Ibidem....., p. 26
- 119 Ibidem....., p. 51
- 120 B. Delvaille, La poésie symboliste, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 6
- 121 N. Richard, A l'aube du symbolisme, Paris, Librairie Nizet, 1961, p. 107
- 122 Ibidem....., p. 111
- 123 Ibidem....., p. 118
- 124 Ibidem....., p. 260
- 125 B. Delvaille, "Art poétique", Poésie symboliste, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 98
- 126 A. Barré, Le symbolisme, New-York, B. Franklin, 1968, p. 237
- 127 S. Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1970, p. 534
- 128 Ibidem....., p. 544
- 129 S. Bernard, Mallarmé et la musique, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 71
- 130 G. Delfel, L'esthétique de Mallarmé, Paris, Bibliothèque d'esthétique, 1951, p. 163
- 131 C. Chassé, Les clés de Mallarmé, Paris, Editions Montagne, 1954, p. 12

- 132 C. Chassé, Les clés de Mallarmé, Paris, Editions Montagne,
1954, p. 11
- 133 S. Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1970, p. 828
- 134 Ibidem.....
- 135 C. Mauron, Mallarmé par lui-même, Paris, Editions du seuil,
1971, p. 53
- 136 Ibidem....., p. 67

BIBLIOGRAPHIE

- Adams Hazard, Blake and Yeats, Ann Arbor, Mich., Cornell University Press, 1955.
- Baldensperger Fernand, Hazard Paul et Carré Jean-Marie, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1929, 60, 61, 65.
- Barjon Louis, *De Baudelaire à Mauriac*, Tournai, Casterman, 1964.
- Barré André, *Le symbolisme*, New-York, Burt Franklin, 1968.
- Bate Francis-H., *The English Preraphaelite Painters*, New-York, A.M.S. Press, 1972.
- Baudelaire Charles P., *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971.
- Bayer Raymond, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- Bayer Raymond, *Traité d'esthétique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1956.
- Bailly Auguste, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931.
- Bernard Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959.
- Bickley Francis L., *The Preraphaelite Comedy*, London, Constable and Co. Ltd, 1932.
- Billy André, *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, *Histoire de la vie littéraire*, 1956.
- Bird Edward, *L'univers poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Librairie Nizet, 1962.
- Bonneau Georges, *Albert Samain, poète symboliste*, Paris, Garnier, 1919.
- Brillant Maurice, *Portrait de Maurice Denis*, Paris, Bloud et Gay, 1945.
- Brillant Maurice, *Maurice Denis*, Paris, Les Editions G. Grès, 1929.
- Brion-Guerry L., *L'année 1913, 2 tomes*, Paris, Editions Klincksieck, 1971.
- Buckley Jerome H., *The Preraphaelites*, New-York, The Modern Library, 1968.

- Buckley Jerome H., *The Victorian Temper*, New-York, Vintage Books, 1964
- Carter Alfred Edward, Toronto, University of Toronto, romance series, 1958.
- Charpentier John, *Le symbolisme*, Paris, Les arts et le livre, 1927.
- Chassang Arsène et Senninger Charles, *La dissertation littéraire générale*, Paris, Hachette, 1970.
- Chassé Charles, *Les Clés de Mallarmé*, Paris, Editions Montagne, 1954.
- Chiari Joseph, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, Folcroft, Pa., Folcroft, 1969.
- Cohn Robert G., *Mallarmé's Masterwork*, The Hague-Paris, Mouton and Co., 1966.
- Cros Bernard, *La littérature*, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1970.
- Delfel Guy, *L'esthétique de Mallarmé*, Paris, Bibliothèque d'esthétique, 1951.
- Delvaille Bernard, *La poésie symboliste*, Paris, Editions Seghers, 1971.
- Diehl Gaston, *Gauguin*, New-York, Crown Publishers Inc.
- Duroselle Jean-Baptiste, *Civilisations peuples et mondes, le XIXe siècle et l'époque contemporaine*, Paris, Editions Lidis, 1966.
- Dufrenne Mikel, *Esthétique et Philosophie*, Paris, Editions Klincksieck, 1967.
- Evans Elizabeth, translated by, *Art Nouveau*, London, Octopus Books, 1972
- Faure Elie, *Histoire de l'art, L'Art moderne, tome 2*, Paris, Le livre de Poche, 1967.
- Focillon Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Fry Roger, *Vision and Design*, London, Penguin Books, 1961.

- Gaunt William, A Concise History of English Painting, London, Thames and Hudson, 1967.
- Gaunt William, The Preraphaelite Tragedy, New-York, Harcourt, Brace, 1942.
- De Gourmont Rémy, Le livre des Masques, Paris, Mercure de France, 1963.
- Grossman Manuel L., Dada Paradox, mystification, and ambiguity in European Literature, New-York, Pegasus, 1971.
- Gohin Fernand, L'oeuvre poétique de Albert Samain, Paris, Garnier, 1919.
- Guichard Léon, La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Hilton Timothy, The Preraphaelites, London, Thames and Hudson, 1970.
- Houghton Walter E., The Victorian Frame of Mind, New Haven and London, Yale University Press, 1970.
- Hourticq Louis, La peinture des origines, au XVIe siècle, Paris, Henri Laurens, 1908.
- Humbert Agnès, Les Nabis et leur époque (1888-1900), Genève, Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui, 1954.
- Hunt John, The Preraphaelite Imagination, London, Routledge, 1968.
- Huysmans Joris-Karl, A. Rebours, Paris, Flammarion, 1961.
- Johnson Una E., Les plus beaux dessins du XXe siècle (1900-1940), New-York, Vintage Books, Editions du Chêne, 1964.
- Jones Henri, De l'esthétique classique, Montréal, Centre Educatif et Culturel, 1971.
- Jones Henri, Le surréalisme ignoré, Montréal, Centre Educatif et Culturel, 1969.
- Jourda Pierre, L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, Paris, Publications de la Faculté des Lettres de Montpellier, 1956.
- Juin Hubert, Charles Van Lerberghue, Paris, Editions Seghers, 1969.
- Kant Emmanuel, Le Jugement Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

- Lagarde André et Michard Laurent, XIXe siècle, Paris, Bordas, 1969.
- Lalou René, Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours), Paris, Presses Universitaires de France, 1941.
- Lauwick Hervé, D'Alphonse Allais à Sacha Guitry, Paris, Presses Pocket, 1963.
- Lucie-Smith Edward, Symbolist Art, New-York, Praeger Publishers, 1972.
- Mallarmé Stéphane, Oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1970.
- Martino Pierre, Parnasse et symbolisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1928.
- Mauron Charles, Mallarmé par lui-même, Paris, Editions du seuil, 1971.
- Mayoux Jean-Jacques, La Peinture anglaise, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- McMullen Lorraine, An Introduction to the aesthetic movement in English Literature, Ottawa, Bytown Press, 1971.
- Merrit James D., The Preraphaelite Poem, New-York, Dutton and Co., 1966.
- Noulet Emilie, Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé, Genève, Librairie Droz, 1967.
- Otten Michel, Albert Mockel, Esthétique du symbolisme, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
- Raymond Marcel, De Baudelaire au surréalisme, Paris, Librairie José Corti, 1961.
- Raynal Maurice, De Baudelaire à Bonnard, Paris, Skira, 1949.
- Richard Noel, A l'aube du symbolisme, Paris, Librairie Nizet, 1961.
- Richard Noel, Le mouvement décadent, Paris, Librairie Nizet, 1968.
- Rodenbach Georges, Les vies encloses, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896.

- Roussel Xavier R., Locus Solus, J.-J. Pauvert, Paris, 1965.
- Maeterlinck, Serres chaudes, Bruxelles, Editeur Paul Lacoublez, 1910.
- Santayana George, The Sense of Beauty, New-York, Scribner's, 1936.
- Saintsbury George, The Later nineteenth century, Edin.,
- Schmidt Albert-Marie, La littérature symboliste, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Selz Jean, Art Nouveau, Paris, Fernand Hazan, 1971.
- Terrasse Charles, Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours, Paris, Henri Laurens, 1946.
- Underwood Vernon Philip, Verlaine et l'Angleterre, Paris, Librairie Nizet, 1956.
- Vallier Dora, Histoire de la peinture (1870-1940), Bruxelles, Editions de la connaissance, 1963.
- Vuillemin Jules, La logique et le monde sensible, Paris, Flammarion, 1971.
- Verlaine Paul, Choix de poésies, Paris, Fasquelle, 1911.
- Weil Simone, La pesanteur et la Grâce, Paris, Librairie Plon, 1948.