



Les manifestes symbolistes

Jean-Nicolas Illouz

► To cite this version:

Jean-Nicolas Illouz. Les manifestes symbolistes. *Revue des Sciences Humaines*, 2009, 295, pp.165-188.
hal-03700072

HAL Id: hal-03700072

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03700072>

Submitted on 20 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-Nicolas Illouz

Les manifestes symbolistes

Pour les lecteurs de la fin du XIX^e siècle, la période symboliste apparaît comme une période « d'anarchie littéraire » : non seulement parce que les écoles et les groupes littéraires ne cessent alors de s'affronter ou de rivaliser entre eux ; mais encore parce que le Symbolisme, en poussant jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la volonté d'individualiser les formes artistiques, affranchit l'art des règles extérieures, des normes communes et des schémas hérités de la tradition. Remy de Gourmont ne s'y est pas trompé lorsque, dans la préface au *Livre des masques* (1896), il définit le Symbolisme comme l'expression, « même excessive, même intempestive, même prétentieuse », de « l'individualité en art ». Mallarmé rattache également les manifestations artistiques nouvelles à un « inexplicable besoin d'individualité » ; et, ce faisant, il donne lui aussi à la crise esthétique un arrière-plan politique, en rapportant notamment la « crise de vers », inaugurée par l'invention du vers libre, à une crise plus générale qui affecte l'ensemble des représentations sociales :

Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexplicable besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct¹.

Plus encore que le vers libre, les manifestes, qui sont également un trait caractéristique de la période symboliste, se situent au confluent du politique et de l'esthétique. Tout se passe comme s'ils transposaient dans le champ littéraire les formes de combats et de légitimités propres au champ politique, à un moment où, en France, la République s'installe durablement, non sans ambiguïtés en 1870 et non sans être elle-même traversée par une série d'attentats anarchistes dans les années 1890. La forme « manifestaire » que revêt le Symbolisme à ses débuts nous semblera ainsi le signe d'une littérature entrée dans un âge de « révolutions permanentes », où l'art, inquiet de sa propre « légitimité », se voit constamment sommé de se redéfinir lui-même, pour refonder sa valeur et réassurer son crédit².

1. La recomposition du champ littéraire.

Nous limiterons la phase proprement « manifestaire » du Symbolisme à la seule année 1886 ; mais, pour que le Manifeste de Jean Moréas « fasse date », il faut que « l'événement » qu'il constitue soit lui-même pris dans une « structure » plus générale : la révolution de 1886 apparaît alors comme le contrecoup d'une évolution plus profonde qui fait lentement émerger les valeurs symbolistes d'une recomposition du champ littéraire issu du Parnasse.

¹ Mallarmé, Réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, 1891, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.II, 2003, p.697-698. Dans *Crise de vers*, Mallarmé associe également la révolution prosodique qui s'accomplit en cette fin du XIX^e siècle, à la révolution politique qui a marqué la fin du siècle précédent, l'une l'autre ayant à voir avec la mort de Dieu :

On assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temps avec des plis significatifs et un peu sa déchirure. (o.c., p.204-205).

² Sur la question du « crédit », et ses implications dans toutes les manifestations (y compris esthétiques) des sociétés modernes, voir Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002.

Il faut alors remonter au moins à la décennie 1870, où la mutation du champ, en travail dans les œuvres des futurs « maîtres » du Symbolisme, est cependant encore largement invisible. Quelques indices toutefois la laissent deviner.

En 1872, Fantin-Latour peint *Un coin de table* : le tableau représente un dîner des *Vilains bonshommes* (selon le terme par lequel un journaliste avait alors désigné les poètes parnassiens) ; on reconnaît, au centre, Emile Blémont, fondateur de la *Renaissance artistique et littéraire*, qui tente, après la guerre, de redonner vie aux valeurs parnassiennes ; tout autour, se trouvent Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan, Pierre-Elzéar, Jean Aicard, et, à gauche, Verlaine et Rimbaud : dans le choix du sujet, le tableau, organisé autour de la figure d'Emile Blémont, célèbre, en apparence, la renaissance, ou la tentative de renaissance, d'un groupe « parnassien » que serait censé fédérer à nouveau la revue d'Emile Blémont ; mais dans ce qu'il fait, le tableau montre en réalité autre chose : la dispersion des lignes des regards, loin d'unifier le groupe, suggère plutôt l'impossible réunion des poètes nouveaux sous une bannière néo-parnassienne ; l'heure est moins à la reconstitution d'une école qu'à l'éclosion de pures individualités créatrices ; et le moment littéraire fixé sur la toile est moins celui d'une renaissance parnassienne, que celui d'une crise des valeurs parnassiennes, – alors que Verlaine et Rimbaud ont déjà quitté l'enseigne du Parnasse pour le groupe, plus iconoclaste, des Zutistes³.

Un autre indice vient confirmer la mutation du champ qui est en train de s'accomplir au détriment du Parnasse : il s'agit, en 1876, de l'exclusion de Mallarmé de la troisième série du *Parnasse contemporain*, dirigée par Banville, Coppée et Anatole France. L'œuvre de Mallarmé en tirera paradoxalement une aura particulière : refusée par les canons dominants du champ littéraire, elle existe comme un capital latent, disponible pour une révolution à venir, ou comme une religion clandestine, connue seulement par un « tout petit choix d'élus parmi l'élite de raffinés et de curieux compétents », écrira plus tard Ernest Raynaud.

Il faut attendre la décennie suivante pour que la transformation du champ, jusque-là latente à travers les œuvres de Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé (alors en vérité quasi inaccessibles), devienne véritablement manifeste.

Le véritable tournant, dans ce passage de l'ombre à la lumière, est constitué par les années 1884-85, qui, juste avant l'année des manifestes, porte l'école dite « décadente » au-devant de la scène littéraire.

En 1884, deux publications donnent au groupe un ensemble de références communes qui soulignent sa dissidence et renforcent sa cohésion : il s'agit des *Poètes maudits* de Verlaine, et de *A rebours* de Huysmans.

Quant à l'année 1885, elle voit éclater pour la première fois au grand jour les premières polémiques entre la nouvelle « école » et la critique, dont l'incompréhension va rendre inévitables les combats des manifestes. Cette hostilité prend notamment la forme d'une parodie, avec la publication des *Déliquescences d'Adoré Floupette*, dues à Henri Beauclair et Gabriel Vicaire : l'ouvrage, analogue à ce que *Le Parnassiculet* (1867) avait été pour l'école parnassienne, connaîtra un rapide succès ; mais son retentissement même contribue à accroître l'audience de l'école qu'il tourne en dérision en la plaçant du moins au centre des débats littéraires.

³ Sur *Un coin de table* de Fantin-Latour, voir *Fantin-Latour : « Coin de table »*. Verlaine, Rimbaud et les *Vilains Bonshommes*, catalogue établi et rédigé par Luce Abélès, Editions de la réunion des musées nationaux, 1987 ; et Mathilde Martineau, *Bonjour, monsieur Blémont ! Le mystérieux invité du « Coin de table » et la bohème artistique et littéraire des années 1870*, Paris, La Maison de la Poésie, 1998.

Pour la nouvelle école en tout cas, les publications des *Poètes maudits*, d'*A rebours* et des *Déliquescences*, ont imposé deux nouvelles figures magistrales : Verlaine et Mallarmé, – alors que la mort de Victor Hugo en 1885 a instauré dans le champ littéraire une sorte de « vacance » symbolique et laissé le champ libre à de nouvelles expériences poétiques⁴.

Jusqu'en 1885, l'école nouvelle se reconnaît sous l'étiquette de « décadente » ; mais l'audience accrue dont vont bénéficier à partir de 1885 les mardis de Mallarmé va précipiter la dissociation des « décadents » et des « symbolistes » : non seulement parce que les mardis vont déplacer le centre de la géographie littéraire de Paris de la rive gauche à la rive droite, mais encore parce qu'ils vont faire entrer le mouvement poétique dans une phase de rupture plus radicale en même temps que dans une phase plus positive d'affirmation de soi et d'élaboration théorique⁵.

Au terme de cette phase « pré-manifestaire » du Symbolisme, on notera par ailleurs la nature particulière du partage qui s'est instauré entre les « maîtres » et leurs « disciples », séparés les uns des autres par un écart d'âge de plus de vingt ans : alors que les œuvres de Verlaine et Mallarmé ont en profondeur préparé la révolution symboliste, lorsque celle-ci éclate au grand jour, les « maîtres » eux-mêmes se tiennent à l'écart, et laissent le champ libre à leurs « disciples » qui vont seuls mener le combat des manifestes⁶.

⁴ Mallarmé (dans *Crise de vers*), mais aussi Emile Verhaeren (dans *L'art moderne*, 4 janvier 1891), font clairement de la mort de Victor Hugo l'origine de « l'exquise crise fondamentale » qui caractérise la période symboliste : la « vacance » que cette mort installe dans le champ littéraire introduit sans doute aux querelles de « succession » dont témoignent pour une part les manifestes ; plus en profondeur, elle relie la modernité au scénario inconscient de quelque « meurtre du père », et fait d'elle un *tombeau* de Victor Hugo.

⁵ Pour une lecture sociologique de ce partage entre « décadents » et « symbolistes », voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p.176-177 :

D'abord objectivement unis par leur opposition commune aux parnassiens, leurs aînés, (et rassemblés en ordre de bataille par Verlaine qui, dans *Les Poètes maudits*, présente Mallarmé, Rimbaud et Tristan Corbière), les deux poètes, Mallarmé et ses symbolistes, Verlaine et ses décadents, s'éloignent peu à peu l'un de l'autre jusqu'à s'affronter autour d'une série d'oppositions stylistiques ou thématiques (celle de la rive droite et de la rive gauche, du salon et du café, du radicalisme pessimiste et du réformisme prudent, de l'esthétique explicite, fondée sur l'hermétisme et l'ésotérisme, et de l'esthétique de la clarté et de la simplicité, de la naïveté et de l'émotion) qui correspondent à des différences sociales (la majorité des symbolistes sont issus de la moyenne ou grande bourgeoisie ou de la noblesse et ont fait des études à Paris, souvent de droit, tandis que les décadents sont issus des classes populaires ou de la petite bourgeoisie et peu dotés de capital culturel).

Voir aussi, J. Jurt, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du Symbolisme », *Neophilologus*, 70, 1986, p.20_33 ; et « Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 1880 », *Œuvres et Critiques*, vol. XII, n°2, 1987, p.19-33.

⁶ Voir notamment l'ironie de Verlaine par rapport à l'agitation des « jeunes » et à leur manie de réquisitionner les « maîtres » pour servir leur propre cause, - par exemple dans cette « dédicace » « à Stéphane Mallarmé » (*Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.557) :

Des jeunes – c'est imprudent –
Ont, dit-on, fait une liste
Où vous passez symboliste.
Symboliste ? Ce pendant

Que d'autres, dans leur ardent
Dégoût naïf ou fumiste
Pour cette pauvre rime iste,
M'ont bombardé décadent.

Soit ! Chacun de nous en somme
Se voit-il si bien nommé ?
Point ne suis tant enflammé

Que ça vers mes n...ymphes, comme
Vous n'êtes pas mal armé
Plus que Sully n'est Prud'homme.

2. Le temps des manifestes.

L'année 1886 correspond à la phase proprement « manifestaire » du Symbolisme.

Au reste, dans cette année de combat, toutes les publications peuvent revêtir plus ou moins explicitement une valeur de manifeste. C'est le cas des *Sonnets à Wagner*, qui sont publiés dans le numéro de janvier de la *Revue wagnérienne*, et qui apparaissent comme la première manifestation collective d'une école qui ne dispose pas encore de son nom, mais qui se reconnaît déjà dans une commune religion du « dieu Richard Wagner »⁷. C'est le cas aussi des *Illuminations* de Rimbaud, qui paraissent, grâce au soin de Félix Fénéon, dans *La Vogue*, avant d'être reprises en volume avec une présentation de Verlaine : c'est clairement ici la réception qui confère à l'œuvre une valeur de manifeste : depuis longtemps, Rimbaud ne se soucie plus ni de l'agitation des cénacles parisiens ni de sa propre postérité littéraire ; mais son œuvre, transposée dans le contexte de 1886 (à plus de dix ans de distance par rapport au moment de sa composition), est perçue comme le signe avant-coureur d'une « future vigueur » poétique, et constitue le « déclic » (selon un terme de Dujardin⁸) par lequel la génération symboliste va prendre conscience de ses propres aspirations.

L'année 1886 accueille aussi les formes canoniques du manifeste : c'est le cas, bien sûr, du Manifeste de Jean Moréas ; mais celui-ci est en réalité seulement la pointe la plus visible d'une activité « manifestaire » plus générale ; d'autres textes en effet le précèdent, et le suivront ; et, s'ils n'ont pas eu l'impact « médiatique » du Manifeste de Moréas, du moins présentent-ils un contenu « doctrinal », théorique et programmatique, souvent plus profond et plus juste.

2.1. Premières élaborations doctrinales (Teodor de Wyzewa et René Ghil).

Teodor de Wyzewa entre le premier dans l'arène, et s'impose comme le premier théoricien du mouvement en train de naître. En cette année 1886, il fait paraître, dans les numéros de mai, juin et juillet de la *Revue wagnérienne* une série de trois articles sur « l'Art wagnérien ». Depuis longtemps déjà, une nouvelle sensibilité et une nouvelle idée de l'art étaient apparues au contact de l'œuvre de Wagner ; mais l'étude de Wyzewa rassemble toutes les notions fortes de la future esthétique symboliste : elle assigne à l'art une fonction métaphysique (celle de « recréer, dans une pleine conscience et par le moyen des signes, la vie totale de l'univers [...] ») ; elle en appelle à une « synthèse » de la peinture, de la littérature et de la musique, qui ferait en même temps se rejoindre la « sensation », les « notions » et « l'émotion » ; elle préconise le recours à la « suggestion » poétique, et définit la poésie véritable comme « une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes » ; et elle voit dans le *Faune* de Mallarmé (alors que Mallarmé lui-même s'est déjà démarqué du wagnérisme) le premier exemple de cette poésie nouvelle composée exclusivement en vue de « l'émotion tonale ».

En juillet 1886, Wyzewa fait également paraître dans *La Vogue* une étude sur Mallarmé, qui développe les idées du « maître » en les disposant à devenir le socle doctrinal d'une future école. C'est ainsi que « l'obscurité », moquée dès *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* comme un trait caricatural de la poésie nouvelle, est

⁷ Le numéro de janvier 1886 de la *Revue wagnérienne* comporte huit sonnets : de Mallarmé (« Hommage ») et de Verlaine (« Parsifal »), ainsi que de René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa et Edouard Dujardin.

⁸ Edouard Dujardin, à propos du rôle des poèmes « Marine » et « Mouvement » de Rimbaud dans l'invention du vers libre, dans *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936, « Les premiers poètes du vers libre », p.155.

maintenant rattachée aux formes les plus exigeantes de la poésie qui réclament du lecteur une capacité créatrice analogue à celle de l'écrivain :

Il a admis cette proposition évidente, écrit Wyzewa à propos de Mallarmé, que l'émotion poétique, ainsi que toute forme élevée de l'Art, devait résulter, dans l'âme du lecteur, d'un travail de création pareil à celui qu'a d'abord accompli le poète. Le lecteur n'aura la complète joie de l'Art que s'il refait complètement l'œuvre de l'artiste.

L'école se constitue en définissant son lecteur idéal ; et son obscurité, décriée par le profane, devient, pour Wyzewa qui reprend presque littéralement certaines propositions de Mallarmé, son signe particulier d'élection :

La Poésie ne doit donc pas être de lecture cursive, et distraite : elle doit demeurer *incompréhensible* à ceux qui n'ont pas assez l'amour des jouissances esthétiques pour lui dédier, patiemment, toute leur âme. Il faut la faire temple très haut, fermé aux lâches de l'art, accueillant aux volontés bonnes. Les admirations sommaires, ou les compréhensions intelligentes, à quoi bon cela ! Elle doit être, la Poésie, éloignée, un autel sacré de la joie dernière. La musique n'est point comprise – certes – sans une éducation musicale : pourquoi donc la Poésie devrait-elle être offerte, cuite à point, aux appétits faciles des passants⁹ ?

En cette année 1886, un autre essai d'élaboration doctrinale est constitué par le *Traité du Verbe* de René Ghil, précédé par un *Avant-Dire* de Stéphane Mallarmé.

La visée « manifestaire » du *Traité du Verbe* est évidente (et, tout au long de son évolution Ghil, même lorsqu'il aura rompu avec Mallarmé et avec les Symbolistes, continuera à donner à sa pensée une forme doctrinaire et militante). Pour le fond, le *Traité du Verbe* a l'ambition d'associer une physique du langage qui prend en compte la matérialité sonore des mots, à une métaphysique de la poésie qui confère au poème la tâche de reproduire symboliquement l'ordre de l'univers : la théorie de « l'instrumentation verbale », que Ghil expose pour la première fois, n'est donc pas une simple recherche formelle, mais la tentative concertée, dogmatique, d'une refondation du langage poétique. Le style même du *Traité*, d'une outrancière obscurité, doit être compris comme une posture d'école : il affiche la rupture qu'il proclame, et il vaut comme le signe de reconnaissance d'une avant-garde dont l'obscurité a déjà suscité la moquerie et la caricature. En outre, plus la rupture opérée est grande, plus il est important pour René Ghil de ne pas apparaître isolé : d'où l'importance des dédicaces, placées au début de chacune des parties de l'ouvrage, qui créent le sentiment d'une école en train de se constituer, avec ses modèles exemplaires (Mallarmé, Verlaine, et Huysmans auxquels sont dédiées les parties intitulées respectivement « Une Musique du vers », « L'Unité », « Le Symbole ») et son avant-garde (Stuart Merrill et Francis Poictevin, qui reçoivent l'adresse des parties intitulées « Le Wagnérisme » et « L'Instrumentation »).

L'ouvrage doit cependant son principal retentissement à l'*Avant-Dire* que lui donne Mallarmé. Il s'agit, on le sait, de quelques paragraphes très denses, presque aphoristiques, qui font apparaître les principales notions que l'école s'appropriera par la suite et qu'elle ne cessera de gloser : le « double état » de la parole, la transposition symbolique (« Je dis une fleur... »), la capacité de « suggestion » que le vers, ou « mot total », ravive dans le langage¹⁰... Mais le contraste est saisissant entre le *Traité* et son *Avant-Dire*, et il y a loin, en réalité, entre la pensée de Mallarmé, longuement méditée et nourrie dans la solitude, et le tapage militant de Ghil, soucieux avant tout d'annoncer la poésie nouvelle, de lui assigner un programme, et de la constituer en une école dont il prendrait la tête. Au reste, Ghil et Mallarmé ne tarderont pas à rompre ; mais l'édition de

⁹ Ces textes sont repris dans Teodor de Wyzewa, *Nos maîtres*, Perrin, 1895 (p.11-87, pour « l'art wagnérien », et p.91-114, pour « M. Stéphane Mallarmé »).

¹⁰ On trouvera cet « Avant-Dire » de Mallarmé dans Mallarmé, *o.c.*, p.677. Le texte sera repris en partie dans *Crise de vers*, *ibid.*, p.212-213.

1886 du *Traité du Verbe*, dans l'union qu'elle opère du texte de Ghil et de celui de Mallarmé, est caractéristique de ce moment du Symbolisme, où les « maîtres », en gardant leurs distances, laissent le champ libre à la génération montante, creusant aussi par là l'écart entre un Symbolisme essentiel et secret, explorant les voies propres de l'œuvre, et un « Cymbalisme » de combat et de publicité¹¹.

2.2. Le manifeste de Jean Moréas.

Quoi qu'il en soit, ce ne seront ni Wyzewa ni René Ghil qui prendront la tête de la nouvelle école, – mais Jean Moréas, à la faveur du « Manifeste littéraire », qui paraît dans le *Figaro* du 18 septembre 1886.

Le manifeste de Jean Moréas n'a pourtant rien en lui-même de très remarquable : relativement timide dans ses propositions, il récupère au profit de son signataire les débats théoriques qui ont déjà eu lieu avant lui, et, en définitive, il ne doit de « faire date » qu'à l'audience que lui procure un journal à grand tirage.

En réalité, dès l'année 1885, le combat symboliste, jusque-là confiné à de petits cénacles, avait déjà connu les feux de la grande presse. Le journaliste Paul Bourde avait alors attaqué l'école décadente, dans *Le Temps* du 6 août 1885 :

Le Romantisme épuisé a donné cette dernière petite fleur, écrivait-il, une fleur de fin de saison, malade et bizarre. C'est sûrement une décadence, mais seulement celle d'une école qui meurt

Et Paul Bourde ajoutait : « tant que M. Stéphane Mallarmé restera le plus haut représentant de la poésie nouvelle, vous pouvez dormir tranquille sur votre Littré, elle ne sera jamais contagieuse ». Jean Moréas, au reste personnellement mis en cause et promu ainsi au même niveau que Mallarmé, répondait dans la revue du *XIX^e siècle*, du 11 août 1885, en forgeant, contre l'appellation de « poètes décadents », le terme de « symbolistes » :

Les prétendus Décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole [...] la critique, puisque sa manie d'étiquetage est incurable, pourrait les appeler plus justement des *symbolistes*.

Pour la grande presse, cette première passe d'armes faisait de Jean Moréas le représentant privilégié de la nouvelle école ; et c'est à ce titre que Moréas est sollicité, l'année suivante, par le *Figaro* pour rédiger le Manifeste. Celui-ci est en effet précédé de la note suivante :

M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires des lettres a formulé sur notre demande pour les lecteurs du *Supplément* les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

Ce qui confère au texte de Moréas le statut de manifeste n'est donc pas la qualité propre de son contenu, ni l'aura particulière de son signataire, – mais, beaucoup plus prosaïquement, un choix journalistique de la part des rédacteurs du *Figaro*, et une stratégie « médiatique » de la part de Jean Moréas. En cela, le Manifeste de Jean Moréas témoigne du statut nouveau de la littérature, entrée dans un âge « médiatique », et tentant d'y trouver une forme nouvelle de légitimation.

¹¹ Le terme de « cymbalistes », pour moquer le vacarme publicitaire des symbolistes, est de Verlaine, dans sa Réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret :

– Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! eux et leur manifestations ridicules ! Quand on veut vraiment faire de la révolution en art, est-ce que c'est comme ça qu'on procède ! En 1830, on s'emballait et on partait à la bataille avec un seul drapeau où il y avait écrit *Hernani* ! Aujourd'hui, c'est des assauts de pieds plats qui ont chacun leur bannière où il y a écrit RECLAME !

Au reste, la rhétorique même du texte est le reflet de ce statut nouveau, et le Manifeste semble fixer les « lieux communs » de ce qui pourra, à partir de lui, être considéré comme un « genre » caractéristique d'un certain « moment » de la littérature.

Dans son contenu, le Manifeste se présente d'abord comme un acte de baptême. Jean Moréas relève le terme qu'il a proposé dès 1885 et le confirme :

Nous avons déjà proposé, écrit-il, la dénomination de « Symbolisme » comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.

La fonction la plus essentielle du manifeste est tout entier dans ce pouvoir de nomination : non pas seulement parce que le nom a fait (et va faire encore) l'objet de polémiques, mais parce qu'il recèle, à lui seul, une force d'*appel* particulière, qui est véritablement constitutive de l'identité des groupes littéraires. Paul Valéry, à sa façon, le confirmera, lorsqu'il notera ironiquement dans ses *Cahiers* que « Le Symbolisme est l'ensemble des gens qui ont cru que le mot "Symbole" avait un sens¹² ». Le nom, dans son indéfinition même, est riche de promesses : il est, pour la génération nouvelle, le *signifiant* d'un désir commun, et l'annonce d'une possible *identité* collective¹³. En ce sens, le choix du nom constitue le principal apport du Manifeste de Moréas, qui devient, au regard de l'histoire littéraire et au-delà même des convictions de son auteur, le « Manifeste du Symbolisme ».

Une autre fonction du Manifeste consiste à *légitimer* la naissance, ainsi proclamée, de l'école nouvelle.

La stratégie de Moréas est claire : il s'agit de présenter la rupture qu'opère le Symbolisme sur le fond d'une certaine représentation de l'histoire littéraire. Conformément au darwinisme alors à la mode, celle-ci est conçue comme une « évolution » :

Comme tous les arts, écrit Moréas, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. [...]. C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser ; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville ; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun.

Selon cette vision de l'histoire, la révolution symboliste peut être présentée comme « attendue, nécessaire, inévitable ». Moréas continue ainsi :

Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclore. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalance moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence.

Ainsi justifiée par une vision évolutive de l'histoire littéraire, la révolution symboliste a cependant besoin de mettre encore à son crédit la caution d'illustres devanciers. La généalogie du Symbolisme ne remonte alors jamais assez loin : « pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusques aux mystiques, plus loin encore », écrit Moréas, ajoutant que « ces questions demanderaient un volume de commentaire ». Quant aux « maîtres » immédiats du Symbolisme, Moréas convoque les noms de Baudelaire, Mallarmé et Verlaine (rien n'est dit de Rimbaud), en récupérant ainsi au

¹² Paul Valéry, *Cahiers*, X, 81.

¹³ Sur la fonction d'appel du signifiant dans l'acte de nomination auquel procèdent les manifestes, voir, à propos du Manifeste du Surréalisme, Nicole Boulestreau, « l'épreuve de la nomination dans le premier Manifeste du Surréalisme », *Littérature*, n°39, 1980, p.47-53.

profit de la nouvelle école la rupture que les œuvres des décennies précédentes ont silencieusement accompli par rapport aux canons de l'esthétique parnassienne :

Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant.

Le Symbolisme se constitue donc par l'annexion, *a posteriori*, des figures magistrales des décennies précédentes, – figures longtemps inaccessibles, et dont la redécouverte, balisée par diverses publications au début des années 1880, a accompagné l'émergence, contre les valeurs du Parnasse, de la sensibilité décadente et symboliste.

On notera que, dans cette interprétation de l'histoire littéraire récente, les « disciples » sont censés achever la révolution que les « maîtres » n'auraient fait que préparer :

Cependant le Suprême Enchantement n'est pas encore consommé : un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus.

La prétention qui conduit les « nouveaux venus » à reléguer, sous couvert de les glorifier, Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé au rang de simples « précurseurs » peut après coup nous sembler ridicule¹⁴. Mais, tel est bien un trait de la rhétorique des « avant-gardes », qui ne convoquent le passé que pour mieux proclamer le perpétuel « en avant » de la modernité.

Le Manifeste se présente ensuite comme un exposé de la « doctrine » de l'école symboliste. Et il a ceci de commun avec d'autres textes programmatiques des « avant-gardes », qu'il conjoint une ambition philosophique d'une part et un parti pris d'innovations formelles d'autre part.

Sur le plan philosophique, le Symbolisme de Moréas se réclame d'un Idéalisme qui, en 1886, a déjà été reconnu comme le dénominateur commun des nouvelles manifestations d'art¹⁵. Pour Moréas, il s'agit simplement, en des termes encore très vagues, de « vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette » :

L'Idée, à son tour, continue Moréas, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi.

Le mot « Idée », écrit avec majuscule, est sans doute un écho de l'enseignement de Mallarmé – que Moréas, selon René Ghil, ne ferait que « périphraser » – ; il peut aussi se comprendre comme l'écho d'autres élaborations théoriques qui ont été déjà proposées, nous l'avons vu, par Ghil ou par Wyzewa notamment ; mais, dans le contexte du Manifeste, le philosophème ne recouvre pas, en réalité, de contenu théorique précis : telle n'est pas sa fonction ; l'idéalisme qu'il proclame est seulement le signe de ralliement d'une école qui, dans sa phase « manifestaire », se définit moins par son contenu doctrinal propre, que par son opposition au matérialisme ambiant et à sa traduction littéraire que constitue le Naturalisme.

L'idéalisme de la nouvelle école est en tout cas rattaché à une revendication formelle, qui prend le parti de « l'originalité à tout prix », déjà reconnue comme une valeur propre au discours esthétique des décadents¹⁶.

¹⁴ Voir Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Dunod, 1993, « Avant-propos », p.XII.

¹⁵ Cf. Mallarmé, *Crise de vers*, o.c., t.II, p.210 :

Décadente, Mystique, les écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée directe les ordonnant ; pour ne garder rien que la suggestion.

¹⁶ Sur « l'originalité » comme valeur particulière du discours décadent et symboliste, voir notamment Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1988.

Evoquant d'abord le style symboliste, Moréas entreprend de retourner les reproches d'obscurité, lexicale et syntaxique, qui ont été formulés à l'encontre de l'école décadente, en présentant cette obscurité comme une valeur spécifique de l'école nouvelle, incomprise par le grand public et calomniée par la critique traditionnelle :

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme...

On notera toutefois que Moréas n'est pas le mieux placé pour défendre « l'obscurité » des symbolistes ni pour en comprendre les enjeux les plus profonds. Au reste, dès le Manifeste, Moréas prétend maintenir le Symbolisme dans le respect de ce qu'il nomme « la bonne langue française » :

Enfin (il faut au Symbolisme) la bonne langue – instaurée et modernisée –, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

À bien le lire, le Manifeste n'est pas aussi révolutionnaire qu'il le prétend, et il semble plutôt annoncer le revirement prochain de son signataire, futur instigateur de la réaction « romane » contre le Symbolisme. Nulle doute que l'ambiguïté de la position de Jean Moréas, au fond perceptible dès 1886, est responsable de la relative prudence qu'affiche le Manifeste dans l'exposé du programme symboliste¹⁷.

Cette prudence est plus nette encore dans les réformes métriques revendiquées par Moréas :

Le Rythme : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes¹⁸.

Aucune mention n'est faite du vers libre, qui sera pourtant, dès la publication des *Palais nomades* (1887) de Gustave Kahn, le principal cheval de bataille du Symbolisme, mais dont la « formule » existe déjà, silencieusement, dans les publications de *La Vogue*, à travers les proses de certaines *Illuminations* de Rimbaud, à travers quelques-uns des *Derniers Vers* de Laforgue, ou à travers certaines traductions poétiques de Walt Whitman¹⁹. La théorie est donc ici en retard par rapport à la pratique, et « l'exquise crise fondamentale » dont le vers libre est pour Mallarmé le symptôme, se joue alors moins dans l'affiche des manifestes que dans le travail souterrain des œuvres²⁰. Jean Moréas se contente, comme Verlaine, de réclamer un assouplissement des règles traditionnelles, et il n'est guère plus audacieux que Banville lui-même, dont il fait l'interlocuteur, plus que le repoussoir, de la nouvelle école.

La suite du Manifeste, rarement reproduite dans les anthologies du Symbolisme, se présente en effet sous la forme d'un petit intermède dramatique qui met en scène « un détracteur de l'école symboliste », « Théodore de Banville » et « Erato », – et c'est Théodore de Banville qui se voit chargé de défendre la nouveauté en poésie, – avant

¹⁷ Sur l'orientation déjà « romane » du Manifeste du Symbolisme, voir Robert Jouanny, *Jean Moréas, écrivain français*, Minard, Lettres modernes, 1969 (p.424 sq.).

¹⁸ Dans *Les Premières Armes du Symbolisme*, Moréas, reprenant le texte de son Manifeste, corrigera « nombres premiers » par « nombres impairs ».

¹⁹ Sur le vers libre, voir Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Livre de poche, coll. Références, 2004 (ch.IX : « Crise de vers »).

²⁰ Sur le retard du discours manifestaire sur le travail effectif des œuvres, voir Daniel Delas, « On a touché au vers ! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX^e siècle », *Littérature*, n°39, 1980, p.54-60.

qu'Erato lui reproche seulement d'avoir failli à « (son) devoir d'aîné » vis à vis des nouveaux poètes lyriques :

Erato (*invisible*). — Votre *Petit Traité de poésie française* est un ouvrage délicieux, maître Banville. Mais les jeunes poètes ont du sang jusques aux yeux en luttant contre les *monstres* affenés par Nicolas Boileau ; on vous réclame au champ d'honneur, et vous vous taisez, maître Banville !

Théodore de Banville (*réveur*). — Malédiction ! Aurais-je failli à mon devoir d'aîné et de poète lyrique !

(L'auteur des *Exilés* pousse un soupir lamentable et l'intermède finit.)

Sur le fond, la rupture avec le Parnasse est donc, à nouveau, bien timide ; mais, dans la forme, le petit intermède inventé par Moréas fait apparaître une caractéristique du genre : tout manifeste tend à « dramatiser » les positions de l'énonciation²¹ ; il met en scène un combat, qui, rhétoriquement, rejoue une « querelle des anciens et des modernes », ou répète, dans la conscience littéraire du XIX^e siècle, quelque nouvelle « Bataille d'Hernani ».

Après cet intermède dramatique, le Manifeste revient à des considérations théoriques qui portent cette fois sur l'art de la prose, et plus particulièrement sur le « roman symbolique », conçu comme la mise en œuvre d'une « déformation subjective » de la réalité.

Par delà le contenu de l'analyse, le style surtout attire, ici, l'attention. Il frappe délibérément par ses complications et son maniérisme ; et il tranche si nettement par rapport au style des analyses précédentes que l'on a pu attribuer ce passage, non à Moréas seul, mais à la collaboration de celui-ci avec Paul Adam²². En réalité, quel que soit l'auteur de ces lignes, le style vaut moins ici comme la marque d'une écriture singulière, que comme un style d'école collectivement revendiqué, et affiché comme tel. C'est le cas notamment de ce morceau de bravoure, qui mêle les archaïsmes linguistiques à l'érudition mythologique :

Tantôt de mythiques phantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Bélial, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes mixolydiens des barbitons et des octocordes.

Le style est caricatural (Léo d'Orfer parle d'un « rastaquouérisme de langage ») parce qu'il se réduit tout entier à une *posture* d'école. Mettant en pratique les théories précédemment exposées, il vaut comme un échantillon de style symboliste, qui apporte, *par le fait*, la preuve de l'existence d'une école, – à laquelle il reste maintenant à produire des œuvres singulières.

2.3. Rivalités internes et premières dissidences.

Les œuvres cependant ne viendront pas tout de suite ; dans l'immédiat, le moment est tout entier aux polémiques et aux querelles intestines. Loin de rassembler, le Manifeste attise les rivalités, souvent motivées par la jalousie de ceux qui ne pardonnent pas à Moréas de les avoir évincés à la tête du mouvement. Il en résulte, dans les semaines qui suivent la publication du Manifeste, une surenchère de textes doctrinaux, qui tantôt complètent les points demeurés imprécis, tantôt font apparaître des options divergentes qui s'accroîtront bientôt et engendreront les premières dissidences.

C'est d'abord Gustave Kahn qui tente de venir au-devant de la scène. Il le fait dans un texte paru dans l'*Événement* du 28 septembre, repris plus tard, avec un

²¹ Voir Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n°39, 1980, p.3-12

²² Cette hypothèse est formulée par Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Berne, 1989, Genève, Slatkine Reprints, 2001, p.103.

commentaire de Paul Adam dans *La Vogue*, du 4 octobre. L'article présente toutes les caractéristiques rhétoriques du manifeste : l'insistance des énoncés injonctifs, et la prétention à parler au nom d'un « nous » représentant, face à ses détracteurs, l'école nouvelle. Sur le fond, le texte de Gustave Kahn réaffirme les points cardinaux de la doctrine symboliste : il se réclame d'un idéalisme « qui nous fait repousser toute réalité de la matière, écrit Kahn, et n'admet l'existence du monde que comme représentation » ; il formule une esthétique qui retourne radicalement les préceptes du Naturalisme :

Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament).

Quant à la réforme métrique préconisée par Gustave Kahn, elle va déjà nettement plus loin que les quelques remarques de Moréas, et Kahn est le premier à affirmer un lien essentiel entre le Symbolisme et, sinon encore le vers libre, du moins le vers dit « à flexions perpétuelles » :

Ce qui unifie la tendance, c'est la négation de l'ancienne et monocorde technique du vers, le désir de diviser le rythme, de donner dans le graphique d'une strophe le schéma d'une sensation. [...] Le point principal où nous nous séparons de toute tentative similaire, c'est que nous posons en principe fondamental la flexion perpétuelle du vers ou mieux de la strophe déclarée seule unité.

Ce n'est qu'en 1897 que Kahn formulera sa théorie du vers libre à l'occasion de la réédition de ses *Premiers Poèmes* ; mais celle-ci, dès 1886, est déjà en travail dans la phase proprement manifestaire du Symbolisme.

Après Gustave Kahn, c'est au tour de Paul Adam, déjà étroitement associé au Manifeste de Moréas, de reformuler les éléments de la doctrine nouvelle. Il s'y emploie dans un texte intitulé « La presse et le Symbolisme », publié dans le premier numéro du *Symboliste*, le 7 octobre 1886 : il pose le lien entre une vision du monde et une poétique en réaffirmant le principe de la « déformation subjective » qui doit caractériser la représentation symboliste ; il conclut en annonçant, dans le contexte militant de cette fin d'année 1886, la nécessaire « suprématie du Symbolisme » sur les autres manifestations esthétiques.

La dissidence, à l'intérieur de la nouvelle école, est le fait de René Ghil. Elle est progressive ; et elle semble au départ seulement motivée par le refus de Ghil de voir le mouvement lui échapper : le véritable manifeste du Symbolisme est, à ses yeux, le *Traité du Verbe*²³. Pour contrecarrer les prétentions de Jean Moréas, Ghil fonde, en octobre, une revue, *La Décadence (littéraire et artistique)*, qui sera consacrée aux productions de l'Ecole dite « Symbolique et harmoniste ». Le premier numéro comporte, sous le titre « Notre école », un manifeste. Ghil y expose son programme, en le plaçant encore sous l'autorité de Mallarmé : « Faire prédominer le Rêve par le Symbole, le Chant par une retrempe alternée des mots en le sens et la sonorité, c'est le vouloir de cette Ecole » ; il énumère la liste des poètes qui se sont déjà reconnus dans cette avant-garde ; mais il est en réalité déjà tout entier un plaidoyer *pro domo*, qui isole son auteur, et prépare sa

²³ René Ghil, dans le numéro 4 de *La Décadence*, 15 octobre 1886, voit dans son *Traité du Verbe* le seul « Evangile de demain », et dénigre les initiatives de ces déjà « vieux jeunes » que sont à ses yeux Jean Moréas, Paul Adam et Gustave Kahn :

Il y a des pages dans ce rien de livre [le *Traité du Verbe*] qui pourraient être les premières de l'Evangile de demain.

[...] Et maintenant, public qui jugeras si ces rumeurs hostiles ne montaient que pour tuer un instant la voix de l'heure qui dit : Place aux vrais jeunes, ô le vieux jeunes.

C'était déjà la position de Léo d'Orfer, qui, dans *Le Scapin*, n°2, du 1^{er} octobre 1886, réagissait à la publication du Manifeste de Moréas en lui opposant la seule école de René Ghil :

M. Moréas n'est guère taillé pour être chef d'école. L'enseigne de la nouvelle littérature serait bien plutôt René Ghil, l'auteur si attaqué des *Légendes de rêve et de sang*, qui nous donnait hier cet étrange *Traité du Verbe*, le plus sincère et le plus vrai manifeste des poètes de demain.

rupture prochaine avec les Symbolistes et avec Mallarmé. Celle-ci se produit dans les années qui suivent. En 1887, Ghil fonde les *Ecrits pour l'art* afin de promouvoir ses propres théories. Il adopte alors une posture manifestaire, dont, à la vérité, il ne se séparera plus. De manifeste en manifeste, Ghil propose, chaque fois, une dénomination nouvelle pour démarquer son école de l'école symboliste, et tenter d'assurer la cohérence doctrinale du groupe : le Groupe « symbolique et harmoniste » devient le « Groupe symbolique et instrumentiste » ; puis, le groupe « philosophique-instrumentiste » ; enfin, après la rupture avec les « Mallarmistes », « l'Ecole évolutive instrumentiste », qui rejette clairement l'idéalisme symboliste, et s'emploie désormais à promouvoir la théorie d'une « poésie scientifique », dont Ghil sera finalement l'un des seuls représentants.

3. « Action poétique ».

On peut considérer que la phase proprement « manifestaire » du Symbolisme cesse à la fin de l'année 1886. Mais la proclamation « officielle » du Symbolisme est loin d'avoir suffi à assurer la reconnaissance du mouvement, et les années qui suivent l'année 1886 sont encore des années « militantes », qui donnent au champ littéraire les allures d'un champ de bataille. Les manifestes de 1886 ont donc, au moins jusqu'en 1891, année de la consécration du Symbolisme, toute une série de contrecoups, ou de « répliques », en sorte que la forme manifestaire qu'a revêtue le Symbolisme à son commencement marque en réalité de son empreinte toute une partie du développement ultérieur de l'école.

3.1. Le rôle des revues.

Cette empreinte est perceptible d'abord dans le rôle que jouent les revues dans l'affirmation du mouvement.

Constitutives de l'existence des groupes littéraires, celles-ci sont propices aux rencontres ou aux luttes d'influences, aux expérimentations ou à la réflexion théorique. Les querelles de personnes ne sont pas absentes : ainsi à *La Décadence* de René Ghil, Gustave Kahn, soutenu par Moréas et Paul Adam, réplique en créant *Le Symboliste*, – ces deux publications ne devant pas avoir plus de quatre numéros chacune. Plus profondément, les premiers numéros des revues, dans leur déclaration d'intention, ont bien souvent une valeur de manifeste. Et l'on repèrerait aisément, dans l'histoire des revues symbolistes, deux phases successives : l'une, alors que le Symbolisme est lui-même dans sa phase militante, où les revues sont clairement conçues comme des organes de combat (outre *La Décadence* et *le Symboliste*, ce sont les *Ecrits pour l'art* dévoués à la seule cause de René Ghil, et, malgré, leur plus grand éclectisme, *La Vogue* ou *La Revue indépendante*) ; l'autre, où, après le temps des manifestes, les revues s'épanouissent plus sereinement en faisant converger vers elles les manifestations d'art les plus diverses (c'est le cas de *La Plume*, de *L'Ermitage*, des *Entretiens politiques et littéraires*, de *La Conque*, de *La Revue blanche*, du *Mercur de France*).

3.2. Doctrines.

Une autre conséquence des manifestes de 1886 est repérable dans le constant souci théorique qu'affiche l'école tout au long de son développement .

Ce souci théorique est, pour une part, à mettre sur le compte du profond héritage romantique dans lequel se situe le Symbolisme, dans la mesure où comme le Romantisme, le Symbolisme s'affirme en produisant sa propre théorie ; pour une autre

part, il est caractéristique de l'âge nouveau dans lequel est entrée la littérature, son âge « manifestaire » en quelque sorte, qui change la théorie proprement dite en « doctrine » ou en « programme », définissant moins le sens des choses, que le « pourquoi nous combattons » d'une avant-garde.

Ce trait « manifestaire » dans les élaborations doctrinales de l'école est repérable dans plusieurs des synthèses que le mouvement donne alors de lui-même. Outre *Les Premières Armes du Symbolisme* (1887) de Moréas qui récapitulent les luttes qui ont marqué l'origine du mouvement en rassemblant les écrits polémiques des années 1885-1886, il faut citer *L'Art symboliste* de Georges Vanor, et surtout, de Charles Morice (désigné comme le « cerveau du Symbolisme » par Jules Huret), *La Littérature de tout à l'heure* (1889) : si les proportions de l'ouvrage (plus de 400 pages) ne peuvent en faire un manifeste, *La Littérature de tout à l'heure* est pourtant désigné par André Fontainas comme un « manifeste d'apôtre » fixant le « credo d'une génération »²⁴, et il apparaît à Guy Michaud comme « la Préface de Cromwell du Symbolisme »²⁵, dont l'ambition est de situer le Symbolisme dans une histoire générale de l'art et d'en définir la doctrine philosophique et esthétique. Dès 1889, le Symbolisme, qui n'a pourtant pas encore produit ses chefs-d'œuvre les plus représentatifs, se projette ainsi dans l'avenir où il se voit égalier ou surpasser les plus riches périodes artistiques du passé.

3.3. La conquête du public.

Enfin, les origines manifestaires du Symbolisme ont dès le début instauré un mode particulier de relation entre l'école et son public, qui va accompagner le développement ultérieur du mouvement. De fait, le geste par lequel l'école programme sa propre réception est un geste « militant » : il s'agit de « conquérir » la reconnaissance du public, de « rallier » les autorités littéraires du moment, et finalement de transformer les valeurs esthétiques jusque-là marginales en nouvelles valeurs « dominantes » du champ littéraire. L'école, ce faisant, présente un paradoxe remarquable, caractéristique de cette période « d'interrègne »²⁶ où la littérature hésite entre deux formes de légitimité : d'un côté, elle revendique pour elle-même un certain élitisme poétique, qui lui permet de mépriser le « suffrage du nombre », de l'autre elle ne cesse de susciter autour d'elle, serait-ce par le scandale, une forme de « publicité », qui élargit son audience et fonde son nouveau « crédit ».

Les réactions de la critique passent par différentes phases, du mépris à la reconnaissance ; mais, dans tous les cas, elles permettent à la nouvelle école d'occuper le terrain « médiatique » dans lequel elle s'est d'emblée située.

De fait, un manifeste publié dans le *Figaro* ne pouvait pas laisser indifférente la critique journalistique. Celle-ci réagit, entrant dans le jeu de Moréas, même si sa réaction est d'abord exclusivement négative : le mépris ou l'ironie dominant dans les articles de Sutter Laumann dans *La Justice* (20 septembre 1886), de Gaston Deschamps puis Félicien Champsaur dans *L'Événement* (22 septembre et 8 octobre), et surtout d'Anatole France dans *Le Temps* (26 septembre)²⁷.

²⁴ André Fontainas, *Mes souvenirs du Symbolisme*, 1928, Bruxelles, Editions Labor, 1991, p.28.

²⁵ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, 1947, rééd. 1978, p.378.

²⁶ Le terme « d'interrègne », en 1885, est de Mallarmé dans la lettre qu'il adresse à Verlaine, le 16 novembre :

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.

²⁷ Sur les réactions de la presse face au Manifeste de Moréas, voir Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Armand Colin, 1959, p.193 sq. L'attaque d'Anatole France (dans *Le*

A partir de 1888, les symbolistes suscitent l'intérêt d'une autre « instance légitimante » : celle de la critique académique, qui cependant est elle-aussi, au début, majoritairement négative. Jules Lemaître, dans un article intitulé « Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents », publié dans *La Revue bleue* (7 janvier 1888), ne voit dans le Symbolisme qu'une variante de l'esprit « fumiste » ; Anatole France, lors d'une polémique avec Charles Morice, affirme ne rien pouvoir comprendre à l'obscurité des poètes nouveaux. Seul Ferdinand Brunetière, dans l'article intitulé « Symbolistes et décadents », publié dans la pourtant très traditionnelle *Revue des Deux-Mondes*, le 1^{er} novembre 1888, est plus attentif, et s'emploie à dégager sincèrement la place véritable de la nouvelle école : il définit celle-ci par un nouveau besoin de spiritualité opposé au matérialisme ambiant ; il voit dans la primauté de la musique dans les poétiques symbolistes le signe d'une évolution historique qui change les rapports des arts entre eux ; mais Brunetière maintient les griefs traditionnels adressés au Symbolisme : l'hypertrophie du « rêve » et l'oubli de la « nature », la « séparation de l'art et de la vie », le dédain du public, le manque de « métier » et l'absence de chefs-d'œuvre véritables²⁸.

On mesure le chemin parcouru dans la conquête du public en confrontant la réception de l'année 1888, à celle de l'année 1891, où l'école obtient enfin la reconnaissance « médiatique » qu'elle visait dès sa proclamation dans les manifestes de 1886.

L'année 1891 est marquée d'abord, en février, par le Banquet du *Pèlerin passionné*, organisé par Moréas lui-même pour saluer la parution de son nouveau recueil. Le public convié par Moréas témoigne non seulement de l'audience nouvelle du mouvement, mais encore de la stratégie « médiatique » qui porte l'école symboliste au-devant de la scène : Mallarmé préside, les écrivains de la jeune génération sont rassemblés, la critique officielle, diplomatiquement invitée à travers les figures d'Anatole France et de Ferdinand Brunetière, est maintenant ralliée et désormais conquise. La vogue des banquets littéraires continuera d'accompagner le développement du Symbolisme (il y aura notamment les banquets de *La Plume*) : elle est en tout cas significative de la forme nouvelle de « légitimité » qui est attachée au fait littéraire, et on peut y voir la caractéristique d'une littérature née dans la « révolution » des Manifestes, et qui se continue sous une forme apaisée et en quelque sorte « républicaine ». Il existe en effet un lien entre la nouvelle légitimité littéraire et, au sens large, les nouvelles structures politiques : de même que la République, née dans l'ambiguïté au cours des années 1870, s'installe durablement dans les années 1880, avant d'être traversée par une série d'attentats anarchistes dans les années 1890, de même la nouvelle « République des Lettres », conquiert progressivement sa légitimité propre, et quoiqu'elle soit elle-même une période « d'anarchie littéraire », elle installe bientôt au grand jour ses propres rituels « républicains », – rejetant dans l'ombre le rituel plus mystérieux des mardis de Mallarmé avec la « Cérémonie du Livre » que ceux-ci instauraient.

Un autre événement de l'année 1891 souligne encore la légitimité que le Symbolisme, si longtemps contesté dans sa phase « manifestaire », s'est désormais acquise auprès du public et des *médias* : il s'agit de l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret. L'ouvrage – qui rassemble 64 interview d'écrivains d'abord publiés dans *l'Echo de Paris* – est un document sociologique remarquable, dans la mesure où il fait apparaître,

Temps, du 26 septembre, à laquelle Moréas répondra dans *Le Symboliste*, 7 octobre 1886) porte notamment sur l'obscurité de la nouvelle école :

Eh ! oui, cher monsieur Moréas, vous avez de beaux secrets, votre vers sera merveilleux. Mais on n'y comprendra rien. Vous ferez le chef-d'œuvre inconnu.

²⁸ Le texte de Ferdinand Brunetière est reproduit partiellement dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Livre de poche, coll. « Références », 2004, *Anthologie*, texte n°4.

d'une manière particulièrement vivante, les « forces » qui se partagent le champ littéraire de 1891. Les « symbolistes et décadents » y sont cette fois majoritaires et ont conquis une place centrale dans les débats littéraires du moment, – en sorte que la visée des manifestes de 1886 peut-être considérée, en 1891, comme enfin atteinte.

4. D'un manifeste l'autre.

Toutefois, par les revendications d'individualisme qu'elle fait apparaître, *l'Enquête sur l'évolution littéraire* marque, en réalité, tout autant que l'*acmé* du mouvement symboliste, le début de son déclin. Très vite un nouvel « interrègne » commence, où le Symbolisme lui-même se modifie, mais où il passe aussi en position d'accusé, pour servir bientôt de repoussoir à l'affirmation de nouvelles modernités.

Quoi qu'il en soit de cette longue *crise des valeurs symbolistes*, retracée par Michel Décaudin²⁹, il est remarquable que celle-ci continue, accentuée même, le geste manifestaire qu'a inauguré le Symbolisme de 1886, en sorte que le Manifeste de Moréas semble avoir fixé, pour longtemps, le mode nouveau selon lequel les avant-gardes se posent dans le champ littéraire.

L'énumération des manifestes qui balisent l'histoire littéraire de 1891 à 1914 est en elle-même significative. Outre les manifestes successifs de René Ghil, déjà évoqués, il y a le manifeste de *l'Ecole romane*, qui est lancé par Jean Moréas, à nouveau dans le *Figaro*, le 14 septembre 1891, et qui, quelques mois seulement après le succès du Banquet du *Pèlerin passionné*, rejette déjà le Symbolisme au rang de « phénomène de transition »³⁰. Il y a le manifeste du Magnificisme de Saint-Pol-Roux. Il y a le manifeste de l'école naturaliste de Maurice Le Blond et Saint-Georges de Bouhélier, publié dans *Le Figaro* du 10 janvier 1897. Il y a l'Humanisme de Fernand Gregh, proclamé dans *le Figaro*, du 12 décembre 1902. Il y a l'Unanimisme de Jules Romains, qui, dans *Le Penseur* d'avril 1905, formule l'idée d'un lyrisme collectif, bien éloigné de l'individualisme des écrivains de la génération symboliste. Il y aura encore le Futurisme de Marinetti, dont le manifeste est recueilli dans *Le Figaro* du 20 février 1909. Et il y aura eu entre temps diverses prises de position en faveur d'un Néo-symbolisme, avec Tancrède de Visan dont *l'Essai sur le Symbolisme* (1904) réinterprète le mouvement de 1886 à la lumière de la philosophie bergsonienne, avec Paul Fort, à travers le revue *Vers et prose*, avec Jean Royère enfin, à travers la revue *La Phalange*³¹. La vogue des manifestes a même suscité une forme de parodie, non dénuée de sérieux, avec « le manifeste du Jammisme », publié par Francis Jammes dans le *Mercur de France*, en avril 1897 : à un moment de l'histoire littéraire où « chaque individu » peut prétendre fonder une école, Francis Jammes y appelle tous ceux qui voudraient n'en point former à se joindre à lui...³²

Une telle abondance de manifestes est symptomatique de l'instabilité du champ littéraire qui a résulté de la crise symboliste. La révolution y devient en quelque sorte la « règle », – ainsi que le souligne Pierre Bourdieu :

La rupture inaugurale engendre sa répétition dans une nouvelle rupture [...] Chaque révolution réussie se légitime elle-même, mais légitime aussi la révolution en tant que telle, s'agirait-il de la révolution contre les formes esthétiques qu'elle a imposées. Les manifestations et les manifestes de tous ceux qui, depuis le début du siècle s'efforcent

²⁹ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Prévot, 1960, rééd. Slatkine, 1981.

³⁰ Le manifeste de « l'Ecole romane » est recueilli dans l'anthologie de Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque. 1886-1914. Anthologie critique*, Seghers, 1966, p.43 sq.

³¹ L'anthologie de Bonner Mitchell (o.c., p.127 sq.) recueille un texte intitulé « Un manifeste symboliste », publié par Jean Royère dans *La Grande Revue*, 26 août 1909, p.750-765.

³² Le manifeste du « Jammisme » est reproduit dans Michel Décaudin, o.c., p.67-68.

d'imposer un nouveau régime artistique, désigné par un concept en -isme, témoignent que la révolution tend à s'imposer comme le *modèle* de l'accès à l'existence dans le champ³³.

Un manifeste chasse l'autre ; une modernité nouvelle remplace la précédente ; ce qui fait date, date à son tour ; – mais dans tous les cas, le mouvement par lequel la littérature se porte ainsi constamment « en avant » d'elle-même, ne fait que reconduire un « déficit de légitimité », dont procède, en définitive, le geste manifestaire³⁴.

A ce déficit de légitimité, la période symboliste a apporté une réponse essentiellement ambiguë. D'un côté, les manifestes, en produisant les combats de l'art sur la scène publique et en les compromettant dans la recherche d'une forme « médiatique » de reconnaissance, sont caractéristiques d'une littérature qui a pris acte de l'impossibilité d'échapper désormais au « journalisme », comme l'écrit Mallarmé³⁵ ; mais de l'autre, cette recherche de « publicité », stigmatisée notamment par Verlaine lorsqu'il qualifie les symbolistes de « cymbalistes »³⁶, n'est que la face apparente d'un mouvement plus profond, où la littérature, à proportion inverse de sa compromission dans le jeu social, a tenté, plus qu'à aucun autre moment de l'histoire littéraire, de trouver en elle-même, dans le travail silencieux des œuvres, son propre « absolu ».

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris 8

³³ Pierre Bourdieu, o.c., p.180.

³⁴ Sur ce point, voir Hélène Millot, « Arts poétiques, préfaces et manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle », in Alain Vaillant (dir.), *Ecriture, savoir : littérature et connaissance à l'époque moderne*, Editions Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996.

³⁵ Mallarmé, *Divagations*, o.c., t.II, p.82 : « Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu'on jette par-dessus les têtes, certaines vérités, vers le jour. »

³⁶ Verlaine, Réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret. Voir ici même, note 11.