



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III (Littératures française et comparée)

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Spécialité : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Émilie YAOUANQ TAMBY

le 20 janvier 2011

L'INDÉTERMINATION GÉNÉRIQUE

DANS LA PROSE POÉTIQUE

DU SYMBOLISME ET DU MODERNISME

(DOMAINES FRANCOPHONE ET HISPANOPHONE, 1885-1914)

Sous la direction de :

Monsieur Jean-Louis BACKÈS Professeur émérite, Paris IV-Sorbonne

JURY:

Monsieur Dominique COMBE Professeur, École Normale Supérieure, rue d'Ulm

Monsieur Emmanuel LE VAGUERESSE Professeur, Université de Reims

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Louis Backès, pour sa bienveillance, ses encouragements, pour sa curiosité insatiable et vivifiante, et pour m'avoir fait partager sa passion du détail. Je remercie ma mère Armelle Yaouanq, pour son soutien et son écoute indéfectibles. Je suis reconnaissante à ma famille et à mes proches, en particulier Nathalie Ferron, pour leur patience et leurs encouragements, pendant toutes ces années. Merci à toute la famille Roger-Lacan, qui m'a aidée à mener à bien ces recherches, par son accueil fraternel. Je tiens encore à exprimer ma reconnaissance à Agnès Lhermitte pour ses précieux conseils, à mon vigilant correcteur Thomas Savary, à Andrew Hunter, Loraine Pierron, Estelle Soullignac et Aurélie Crouzet, pour leurs aides techniques. Enfin, ce travail aurait difficilement pu aboutir sans le soutien quotidien, culinaire, moral et intellectuel, de mon époux Jean-Luc Tamby.

Avertissement sur les traductions

Cet ouvrage comprend un grand nombre de citations en langues étrangères. Dans certains cas où il existait une traduction en français de l'œuvre citée, nous y avons eu recours, et la traduction est suivie d'une notice bibliographique. Nous avons tenté de nous acquitter de cette tâche dans les autres cas, ou quand une traduction plus littérale était nécessaire à la compréhension de notre propos. Ce sont les traductions qui ne sont pas suivies d'une notice bibliographique.

Sommaire

Remerciements.....	3
Avertissement sur les traductions	5
Sommaire.....	7
Introduction	9
Première partie : L'indéfinition et l'hybridité génériques à l'époque symboliste et moderniste	31
1. Les représentations de la poésie et des formes à l'époque symboliste	35
2. Quels discours sur le conte ?	73
3. La chanson populaire au carrefour des formes et des genres.....	103
4. Recueils hétéroclites.....	147
Deuxième partie : l'insaisissable conte symboliste.....	233
1. La discontinuité.....	237
2. Statisme et répétition	405
Conclusion	543
Bibliographie.....	549
Bibliographie primaire.....	549
Bibliographie secondaire.....	569
Bibliographie sur les auteurs	581
Table des matières	591
Index des noms propres	595

Introduction

Le tournant du dix-neuvième siècle est, tant en Europe qu'outre Atlantique, une époque de foisonnement formel, qui voit la naissance de la modernité poétique. Avec le développement du poème en prose et l'apparition du vers libre, c'est tout le système des genres qui est bouleversé. Plus précisément, il faut trouver de nouveaux critères pour définir la poésie, dans la mesure où le mètre n'est plus un outil discriminant incontournable. La musique sera un recours, car le rythme permet de rendre compte d'un travail du matériau langagier qui ne soit pas forcément le vers, et la multiplicité des acceptions du mot « musique » est parfaitement adaptée à cette époque qui hésite encore entre expressivité, suggestion et prééminence de la forme. La définition moderne de la poésie voit le jour chez Poe et Baudelaire, mais surtout chez Mallarmé, qui formule dans *Crise de vers* le rejet de l'usage ordinaire du langage, à des fins utilitaires :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹.

Comme l'a montré Dominique Combe dans *Poésie et récit*², ces propos ont donné lieu au début du vingtième siècle à une conception de la poésie excluant le récit et la description, et au mythe d'une poésie pure, autonome par rapport au réel, et refusant la *mimèsis*.

Au sein de cette époque charnière des années 1880-1890, des innovations du côté de la prose et du vers libre, voisinant avec la pratique de la poésie versifiée rigoureuse, se manifestent dans une production abondante, qui explore les rencontres, les ruptures, les mélanges de formes, les frontières et les transitions entre les genres. Les proses brèves connaissent un essor, qu'explique en partie le mode de publication dans les journaux et dans les revues littéraires, où la nouvelle littérature trouve un espace d'expression privilégié. Mais souvent à la charnière entre prose et poésie, et entre poésie et récit, elles ont un statut générique problématique.

¹ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* [*The National observer*, 26 mars 1892], dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 251.

² Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

État des lieux

On est loin d'avoir exploré tout ce pan de la littérature symboliste et moderniste³. En effet, dans l'étude de ces mouvements aux aspirations idéalistes et subjectivistes, qui érigeaient au sommet des genres littéraires la poésie, plus propice à l'évocation des idées et des mystères du moi, il était naturel que la prose passe au second plan. Les recherches se sont d'abord concentrées sur la poésie symboliste, à l'instar du *Message poétique de symbolisme* (1947) de Guy Michaud, ou de *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* (1960) de Michel Décaudin. On peut remarquer que l'*Encyclopédie du symbolisme*, publiée en 1979, n'évoque presque jamais la prose, dans le chapitre qu'elle consacre à la littérature. Bertrand Marchal privilégie, lui aussi, le versant poétique du mouvement, dans *Lire le symbolisme* (1993), même s'il consacre un chapitre au roman. Une deuxième raison au manque d'intérêt suscité par les proses brèves symbolistes vient de l'indétermination générique déconcertante que l'on y découvre. Un grand nombre de ces textes restent à l'écart de tous les genres littéraires consacrés. L'important travail de description et de théorisation suscité par le poème en prose a contribué, en partie, à jeter dans l'ombre des productions qui ne correspondaient pas à la définition du genre. Dans son ouvrage de référence sur la question, Suzanne Bernard définit le poème en prose par les critères de la brièveté, de la concentration et de l'autonomie⁴. Le poème en prose n'a aucune fin en dehors de lui-même, ni narrative, ni démonstrative, et la composition, la dimension spatiale, la recherche de simultanéité s'y opposent à la linéarité et au développement temporel. Suzanne Bernard souligne également, à plusieurs reprises, que le poème en prose refuse le lyrisme, depuis Aloysius Bertrand. Ces critères ont été souvent repris par les critiques postérieurs. Or beaucoup de proses symbolistes correspondent mal à cette définition, parce qu'elles sont trop longues, trop narratives, trop descriptives, trop rhapsodiques... Les critiques modernes ont souvent été sévères à l'égard de ces œuvres qui défient les classifications. Que faire du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob, de *Thulé des brumes* d'Adolphe Retté ? « Malheureusement Retté n'a pas su choisir entre de véritables poèmes en prose et une sorte de récit poético-onirique où des visions de rêves, d'abord fragmentaires, finissent par s'enchaîner pour constituer l'aventure intérieure d'un personnage nommé "le pauvre"⁵ », juge Yves Vadé.

³ Une seule thèse, à notre connaissance, est exclusivement consacrée au conte symboliste : Michael Sadler, *The Symbolist short story, with special reference to Edouard Dujardin, Henri de Régnier, Albert Samain, Remy de Gourmont, Marcel Schwob and Marcel Proust*, thèse de doctorat présentée à Oxford en 1972.

⁴ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

⁵ Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, p. 77.

« L’ambition de faire du roman un “poème en prose” est préjudiciable au roman comme au poème en prose, et conduit souvent à des créations bâtardes ⁶», nous dit Suzanne Bernard, au sujet de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert. Même si elle convient que beaucoup de contes symbolistes « confinent au poème ⁷», elle ne consacre qu’un bref chapitre aux nombreuses proses poétiques, mais narratives, de symbolistes comme Henri de Régnier, Ephraïm Mikhaël ou Bernard Lazare. Ces textes sont également exclus des études du conte ou de la nouvelle, qui tendent à choisir la nouvelle réaliste comme archétype générique. Le genre littéraire ne révèle pas l’essence d’une œuvre, mais il contribue à sa lisibilité : il a une valeur heuristique. Or des textes qui n’entrent pas dans des catégories génériques connues restent dans une nébuleuse indifférenciée, à l’écart de la description critique.

L’on peut invoquer une dernière raison à cet oubli : les proses brèves publiées dans diverses petites revues sont souvent écrites par des auteurs considérés comme mineurs. En dehors des contes de Villiers de l’Isle-Adam, le seul prosateur symboliste étudié depuis longtemps, les proses symbolistes font l’objet de jugements hâtifs sur leurs thèmes datés, leurs clichés médiévaux et leur style maniéré. Pour toutes ces raisons, beaucoup de ces textes n’ont pas été réédités, même quand ils avaient fait l’objet de publication en recueil par leur auteur. *La Canne de jaspe* d’Henri de Régnier, n’a par exemple, pas été republié depuis 1926. Ou alors, des rééditions sont faites selon des partis pris modernes : ainsi a-t-on tendance à privilégier les textes offrant les schémas narratifs les plus classiques. Souvent, des anthologies ont été constituées au cours du vingtième siècle autour du fantastique, qui bénéficiait alors d’une vogue, alors que les auteurs n’avaient jamais songé à regrouper ainsi leurs écrits ⁸.

Ce constat mérite toutefois d’être nuancé. D’une part, les études récentes du poème en prose tendent à prendre davantage en compte l’ensemble des proses brèves de l’époque symboliste. Michel Sandras par exemple pointe du doigt les excès des définitions trop circonscrites :

Toutes ces propositions, en quête d’un idéal du poème en prose et soucieuses de palmarès et d’exclusion, veulent méconnaître la réalité, à savoir que le poème en prose est une forme

⁶ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.88.

⁷ *Ibid.*, p. 519.

⁸ Rubén Darío, dont on trouve un recueil de *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1994, n’a par exemple jamais publié de recueil sous ce titre. José María Martínez, qui édite les contes de Rubén Darío, dans *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1997, indique qu’il s’est appuyé pour réunir ces textes, sur la définition qu’E. Poe donne du genre dans son article sur Nathaniel Hawthorne, insistant sur la brièveté, l’unité d’impression, l’intensité. Il a donc exclu du recueil des textes qui ne correspondaient pas à cette idée.

« plastique », toujours susceptible d'être nourrie d'autres formes littéraires, elles plus « reconnaissables »⁹.

Il préfère envisager la multiplicité des textes identifiés comme des poèmes en prose au fil de l'histoire littéraire :

Plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forment d'autres conceptions du poème¹⁰.

Le choix du pluriel par Julien Roumette, dans le titre de son ouvrage *Les Poèmes en prose*¹¹, est également révélateur d'une prise de conscience de la pluralité irréductible du genre.

Il convient d'autre part de signaler que la prose symboliste bénéficie d'un regain d'intérêt depuis les dernières décennies du vingtième siècle. Les travaux sur la décadence, dans le sillage de ceux de Jean de Palacio, les rééditions d'ouvrages fin de siècle, dans la collection 10-18 « Série fin de siècle » d'Hubert Juin, ont contribué à une meilleure connaissance de la prose de cette période. Des auteurs comme Jules Laforgue, Georges Rodenbach, Jean Lorrain, Marcel Schwob et quelques autres font l'objet de rééditions et de travaux universitaires de plus en plus nombreux. Ajoutons à cela l'entreprise récente de réédition des contes symbolistes par Bertrand Vibert, dans une collection dont le premier numéro était consacré, en 2009, au *Miroir des légendes* (1892) de Bernard Lazare et au *Roi au masque d'or* (1892) de Marcel Schwob. L'auteur de cette série de rééditions présente son projet comme « une défense et illustration de la *poésie narrative en prose* symboliste¹² ».

De ce point de vue, la situation de la critique hispanophone est quelque peu différente de la situation française. Peut-être, la postérité du genre du conte au vingtième siècle en Amérique latine, a-t-elle stimulé plus tôt des recherches sur la narration moderniste. Toujours est-il que le conte moderniste bénéficie d'un statut de genre dans la critique hispanophone. Quelques titres d'ouvrages sont là pour le prouver : *Cuentos modernistas hispanoamericanos*¹³, *El Cuento modernista hispanoamericano : Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*¹⁴. Même si certains conteurs modernistes sont quelque peu tombés dans l'oubli, un grand nombre

⁹ Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Julien Roumette, *Les Poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.

¹² Bertrand Vibert, « Avant-propos. Être conteur et poète. Le symbolisme et le recueil de contes poétiques en prose », *Contes symbolistes*, vol. I, Grenoble, Ellug, 2009, p. 8.

¹³ Enrique Marini Palmieri (éd.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia, 2002.

¹⁴ Gabriela Mora, *El Cuento modernista hispanoamericano : Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Lima, Berkeley, Latinoamericana editores, 1996.

d'entre eux font l'objet de rééditions régulières. Il faut dire qu'à la différence de ce qui se passe en France, les conteurs modernistes n'ont pas été considérés comme des auteurs mineurs : Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Juan Ramón Jiménez sont les fers de lance du mouvement. Une autre singularité des politiques éditoriales espagnoles et hispano-américaines réside dans une plus grande latitude générique. L'exigence d'unité et d'uniformité y est moins forte qu'en France. À titre d'exemple, une anthologie comme *Historias y cuentos*¹⁵ de Juan Ramón Jiménez ne répugne pas à réunir des textes très brefs, inférieurs à une page et présentant les traits génériques du poème en prose, et des contes plus étendus. Le critère de la narrativité suffit à justifier ces rapprochements. La fréquentation de ces éditions et des discours critiques espagnols nous invite donc à relativiser une représentation cloisonnée des genres. Elle offre également la possibilité d'utiliser des outils d'analyse déjà élaborés, et d'en éprouver la validité sur un corpus francophone.

Problématique

Notre travail consistera à étudier les ressorts de l'indétermination générique dans les proses poétiques du symbolisme et du modernisme, et plus précisément, à observer les zones de transition entre le poème en prose et le conte. Il s'agira de contribuer à mettre à jour une partie de la prose symboliste, insuffisamment décrite jusqu'à maintenant, et de la mettre en regard avec les proses poétiques hispanophones de la même période.

Définir des genres est un processus complexe, déterminer ce que recouvrent les noms de genres est encore plus délicat. Comme l'a expliqué Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, il existe une multitude de relations possibles entre un texte et le ou les genre(s) au(x)quel(s) il appartient. Du fait de la complexité du texte littéraire comme objet sémiotique, les noms de genres peuvent référer à des phénomènes aussi divers et hétérogènes que les modes d'énonciation, les thèmes, les formes, la prise en compte des actes de langage, ces différents facteurs pouvant se combiner pour un même nom de genre. Selon Jean-Marie Schaeffer, il ne s'agit pas « d'énumérer tous les aspects qui peuvent être investis génériquement, mais de montrer que l'apparent manque de cohérence des noms de genres s'explique par le fait que l'acte verbal est un acte sémiotique complexe¹⁶. » Beaucoup de critiques sont d'accord pour identifier des

¹⁵ Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1994.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 116.

universaux relativement stables comme le récit¹⁷, mais quand on entre dans l'observation des genres historiques, on peut se trouver confronté à des termes qui ont été utilisés à des époques différentes pour recouvrir des réalités textuelles parfois très éloignées. Non seulement les critères d'identification d'un genre ont pu évoluer au fil du temps, mais ils peuvent aussi, comme nous allons le voir, être multiples à une même époque, chacun sélectionnant dans les traits historiquement associés au genre, ceux qui lui conviennent. « [...] s'il est une chose qui est difficilement niable, dit Jean-Marie Schaeffer, c'est la variabilité contextuelle de la signification des termes génériques, c'est-à-dire la possibilité pour un même nom de se référer, selon ses usages, à un nombre plus ou moins élevé de facteurs¹⁸. »

Toute classification est relative aux critères que l'on choisit pour la mettre en œuvre. Or au vingtième siècle, plusieurs écrivains et critiques se sont employés à définir le genre du poème en prose en énonçant un certain nombre de facteurs. Alors que de nombreux écrivains ont écrit des poèmes en prose dès le dix-neuvième siècle, c'est au vingtième siècle que le poème en prose est « inventé » comme « classe de textes¹⁹ ». La définition que donne Max Jacob dans sa préface de 1916 au *Cornet à dés* a été érigée en modèle : tout ce qui a précédé apparaît comme une suite de réalisations imparfaites du genre. Ainsi reproche-t-il à Rimbaud de ne conduire qu'« au désordre et à l'exaspération²⁰ », à Baudelaire et à Mallarmé d'avoir écrit des « paraboles²¹ », et à Marcel Schwob, « d'avoir écrit des contes et non des poèmes, et quels contes ! précieux, puérils, artistes²² ! » L'ironie des variations dans les représentations des genres, veut que les contemporains de Marcel Schwob lui aient précisément reproché de ne pas écrire de vrais contes... Il semble donc opportun de s'intéresser aux représentations des formes et des

¹⁷ Ce que Gérard Genette appelle « modes », « catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique », *Introduction à l'architexte*, dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 142, les « genres du discours » selon Mikhaïl Bakhtine : « [...] chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, traduction française d'Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 265, « universaux pragmatiques », selon Jean-Marie Schaeffer, les « conditions transcendantes (au message réalisé), en vertu desquelles une suite de sons ou de marques écrites peut devenir un message humain. », *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ Michel Sandras développe dans un article cette histoire de la notion de poème en prose : « Il fallait une notion pour classer des textes inclassables, établir une filiation générique, pour rendre lisibles des textes qui ne l'étaient pas nécessairement à première lecture, enfin et surtout en faire des emblèmes d'une certaine conception de la beauté littéraire, prétendument menacée par l'art et la critique moderne. » dit-il, dans « Le poème en prose : une fiction critique ? », dans *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 89.

²⁰ Max Jacob, *Le Cornet à dés* [1916], Paris, Gallimard, 1967, p. 22.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 24.

genres ayant cours à l'époque symboliste, et d'essayer de comprendre ce que pouvaient recouvrir les noms de genres et de formes, pour que l'on ait pu hésiter entre « conte » et « poème en prose ».

Nous ne prétendons pas définir un nouveau genre littéraire, mais nous souhaiterions déplacer le point de vue critique sur les zones de transitions et de charnières. Nous adoptons ici la démarche que Jean-Yves Tadié expose au seuil de son ouvrage sur le récit poétique du vingtième siècle :

[...] il s'agit de regrouper des exceptions, qui ne sont telles que pour n'avoir pas été convenablement décrites, c'est-à-dire rassemblées. [...] la poétique doit travailler aussi sur les limites entre les genres, sur les frontières de la littérature²³.

Au lieu de définir et de circonscrire, nous souhaiterions, dans un but heuristique, repousser les limites génériques, du poème en prose comme du conte. Ce travail sera essentiellement une investigation de poétique, qui privilégiera les aspects formels des textes.

L'indétermination générique touche en particulier des proses brèves qui peuvent être lues comme des récits, mais qui empruntent leurs techniques de composition à la poésie. Elle relève donc, bien souvent, de la problématique articulation entre poésie et récit. Dominique Combe a bien montré que la poésie moderne se construisait, à partir des années 1850-1870, sur l'exclusion du récit. Alors que des éléments narratifs perdurent chez Baudelaire, dans « À une passante » ou « Une charogne », une exigence de poésie pure, dégagée de la matière et du sensible, va peu à peu se faire jour. Tandis que la *mimèsis* (représentation d'actions) était un critère de poéticité à l'âge classique, elle devient critère de prosaïsme pour les modernes. D. Combe observe comment cette antinomie s'est mise en place, dans un système rhétorique dualiste, de Mallarmé à Bonnefoy :

le système générique, au mépris des différences de niveau entre « genres du discours » et « genres » proprement dits, se constitue sur des réseaux sémantiques plutôt que sur une terminologie rigoureuse²⁴

Le terme de récit se voit donc employé comme synonyme de « roman », « fiction », « histoire ». Ainsi, la référentialité s'oppose-t-elle à la clôture, l'objectivité à la subjectivité, l'arbitraire et la contingence, à l'essence, le linéaire au tabulaire, la langue ordonnée et structurée, à la parole, l'écriture à la voix. La critique du vingtième siècle a perpétué, selon D. Combe, ces « rhétoriques du partage », notamment Jakobson, qui définit le récit comme prosaïque par excellence, en raison du privilège accordé à la métonymie et aux procédés syntagmatiques, et la poésie, comme lyrique et paradigmatisée.

²³ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 6.

²⁴ D. Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 46.

En vérité, l'opposition de la prose et de la poésie chez Jakobson est médiatisée par l'histoire littéraire. Si le « poéticien » dégage des constantes universelles (et intemporelles) du « poétique », c'est qu'il a d'abord réfléchi sur la poésie romantique russe, caractérisée par la prépondérance des métaphores – ce qui lui a permis de formuler une hypothèse plus générale quant à la nature du poétique. De la même manière, c'est l'épopée, ou encore la prose « réaliste » qui recourent massivement aux métonymies [...]²⁵.

Mais D. Combe remarque à juste titre que

C'est à l'époque même où s'est développée l'antinomie entre le poétique et le narratif qu'ont fleuri les genres de synthèse comme le « poème en prose », le « roman poétique » ou le « roman en vers », par exemple²⁶.

Cette coïncidence entre les « rhétoriques négatives » et « les rhétoriques de conciliation » « correspond à un état précis dans l'histoire de la poétique, où il est légitime de chercher à réunir ce que l'on a délié²⁷. » Les genres en prose auraient recueilli les genres du discours dorénavant exclus par la poésie pure. L'époque symboliste qui nous intéresse est donc particulièrement ambiguë : à la fois « comble » du romantisme par la valorisation de la synthèse des genres, ou de la transgression des lois, signe d'originalité, et par ailleurs, moment où se cristallise le discours sur la pureté des genres... C'est la spécificité d'une époque charnière où les représentations et les discours ne sont pas homogènes.

Nous chercherons à comprendre comment les proses symbolistes et modernistes articulent ces différentes composantes, narratives et poétiques.

Périodisation

Il convient de replacer la question de l'indétermination générique des proses symbolistes dans une histoire plus vaste du récit-poème. Comme nous l'avons rappelé, la poésie s'est définie à l'époque classique par son caractère mimétique, et donc narratif. Il existe une tradition importante d'épopées et de contes en vers, de Jean de La Fontaine à François Coppée, pour laquelle l'articulation entre poésie et narration va de soi. Cette tradition se prolonge jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, où le renversement dans la définition de la poésie (« poésie » devenant synonyme de « poésie lyrique »), n'est pas achevé. D'autre part, il existe des antécédents romantiques à la recherche de synthèse entre la prose et la poésie, et entre le lyrique et le narratif. Dans le domaine du vers, les nombreuses ballades romantiques, mais aussi les récits en vers de Musset²⁸ ou

²⁵ D. Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 121.

²⁶ D. Combe, *Poésie et récit*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir à ce sujet Simon Jeune, « Aspects de la narration dans les Premières Poésies d'Alfred de Musset », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1976, p. 179-191, et Jean-Louis Backès, « Musset et la narration désinvolte », dans *Alfred de Musset, « Premières poésies, Poésies nouvelles »*, actes de la journée

d'Espronceda ont ouvert des voies vers d'autres modèles de construction du récit. Même s'il tend à quitter le vers pour investir la prose, le récit-poème symboliste ou moderniste saura s'inspirer de ces formules. Les romantiques allemands ont par ailleurs pratiqué différentes formes de récits poétiques en prose. Novalis, qui fait du *Märchen*, dans ses *Fragments*, une voie d'accès privilégiée à la poésie, en offre plusieurs exemples, avec *Heinrich d'Ofterdingen*²⁹, le *märchen* enchâssé dans *Les Disciples à Saïs*, « Hyacinthe et Rosefleur », ou encore le *märchen* de Klingsohr, dans *Heinrich d'Ofterdingen*. Les symbolistes y reconnaîtront une partie de leurs aspirations. Les contes d'Hoffmann présentent également de nombreux ferments de récits poétiques, dans les modes de construction, mais surtout dans une étroite corrélation entre fantastique, folie, et poésie. Gustavo Adolfo Bécquer, lui-même grand lecteur de Heine, présente dans ses *Leyendas* publiées entre 1858 et 1864, des situations qui viendront hanter les récits modernistes. Il engage également l'art narratif vers la brièveté, la suggestion, le brouillage référentiel, et l'organisation musicale, par le parallélisme. On trouve également chez Nerval de nombreux exemples de proses au genre indéterminé, où des principes poétiques viennent donner leur forme au discours ou au récit. Edgar Poe est une référence essentielle à la fin du dix-neuvième siècle, tant pour sa réflexion sur « Le Principe poétique », que pour ses contes, dont certains d'entre eux ont déjà été jugés, par Baudelaire, dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, comme « des contes purement poétiques ³⁰ ». Évoquons enfin Thomas De Quincey et ses *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, popularisé par Baudelaire, dans ses *Paradis artificiels*, et qui inspire également aux écrivains fin de siècle des modes oniriques d'écriture, propres à poétiser le récit en prose.

Les symbolistes et les modernistes ont donc des prédécesseurs dans la recherche de synthèse entre poésie et prose, et entre poésie et récit. Mais la période qui va de 1885 à 1914 voit le phénomène s'amplifier et se généraliser considérablement, chez des écrivains proches de ces mouvements. Nous avons donc concentré notre étude sur cette période, afin de jeter un éclairage sur ces processus, à un moment précis de l'histoire littéraire. L'année 1885 a été choisie pour marquer le début du mouvement symboliste, bien que le manifeste de Jean Moréas ne date que de 1886. En effet, une évolution et de nouvelles aspirations se sont manifestées avant, de jeunes artistes ont commencé à se regrouper, notamment autour

d'étude organisée par l'école doctorale de Paris-Sorbonne du 18 novembre 1995, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995.

²⁹ Ce récit poétique est étudié par Todorov dans « Un Roman poétique », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.

³⁰ Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », dans Edgar Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris, Librairie Générale française, 2006, p. 396.

de revues comme *La Revue wagnérienne* et *La Basoche*, toutes deux fondées en 1885. Mais les années 1870 nous ont également intéressée, dans la mesure où elles annoncent certaines innovations formelles de la fin du siècle, à travers les œuvres de Huysmans, de Charles Cros et de quelques autres. En 1914, les derniers recueils de proses narratives sont publiés par des auteurs appartenant à la mouvance moderniste en Amérique latine et en Espagne, comme *Las Vértebras de Pan*, d'Eloy Fariña Nuñez, ou *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Rubén Darío meurt deux ans plus tard. Cette périodisation se justifie également par l'effet de rupture, provoqué par la Première Guerre Mondiale.

La démarche comparatiste

La démarche comparatiste nous a semblé pertinente pour mener à bien ce travail de « regroupement des exceptions », et c'est un corpus de proses brèves hispanophones de l'époque moderniste, que nous avons choisi de confronter avec des textes en langue française, proches du symbolisme français et belge.

Le symbolisme belge, qui constitue selon Paul Gorceix « l'éveil des lettres françaises de Belgique ³¹ », se développe à partir des années 1880, parallèlement au symbolisme français. Éric Lysøe remarque par exemple que la revue *L'Art moderne* « s'ouvre, dès septembre 1885, et donc avant même l'épisode parisien du “Manifeste”, à de véritables plaidoyers en faveur du symbolisme ³² », comme « Pathologie littéraire. Correspondance » de G. Khnopff, le 27 septembre. Le symbolisme belge a donc des spécificités, mises en relief par Éric Lysøe, qui souligne ainsi que les Belges se distinguent des Français par leur engagement politique socialiste, par leurs « réserves à l'endroit de l'hermétisme et leur goût pour la chanson et les apparences de simplesse rustique ³³. » Les symbolistes belges ont tenu à se démarquer de la France, en se tournant vers la traduction des littératures allemande et anglaise. Ils ont cultivé un rejet de la culture française classique, assimilée à la « transparence » et à la « compréhensibilité », en se tournant notamment vers le mysticisme flamand. Paul Gorceix cite Émile Verhaeren, qui revendique le droit au désordre et à la violence verbale, contre la clarté classique :

Boileau – ce maître d'école qui a voulu se modeler sur Louis XIV, régenter l'art despotiquement – l'a-t-il pas garroté la langue de Rabelais, pendu littéralement le grand Villon échappé durant sa vie à

³¹ Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 31.

³² Éric Lysøe, « Pour une approche systémique du symbolisme belge », *Littérature et nation*, n°18, 1998, p. 6.

³³ *Ibid.*, p. 9.

la potence, ridiculisé Saint-Amand [*sic*], déplumé Cyrano, et fait table rase de toute audace, de toute verdeur, de toute vie exubérante³⁴?

Il n'en reste pas moins que la vie littéraire belge de la fin du dix-neuvième siècle est étroitement liée à la vie littéraire française. Une communauté culturelle et linguistique a favorisé les échanges entre les artistes de ces deux pays. Beaucoup de Belges fréquentent la vie littéraire parisienne, à l'instar de Maeterlinck, qui séjourne à Paris en 1886, et s'y installe durablement à partir de 1896. Les artistes se connaissent bien : Mallarmé et Rodenbach sont amis, des ouvrages importants ont été écrits par des auteurs belges sur des écrivains français, comme les *Propos de littérature* (1894) d'Albert Mockel, consacrés en grande partie à Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin, Maeterlinck doit les débuts de son succès littéraire à l'article élogieux publié par Octave Mirbeau sur *La Princesse Maleine*, le 24 août 1890.

Le rapprochement avec le domaine moderniste hispanophone se justifie également, pour plusieurs raisons. Le contexte historique nous y invite tout d'abord, car la France a joué un rôle indéniable, reconnu par les modernistes eux-mêmes, dans l'émergence de cette nouvelle littérature. Des écrivains hispano-américains, en quête d'autonomie par rapport à la littérature espagnole, se sont tournés vers la France. Ils y cherchaient aussi une latinité mythique :

Le mythe de la latinité permet cette stratégie du Même dans la Différence, une généalogie « latine » prestigieuse, des Lumières, de la Modernité, où Paris (et la France) jouent le rôle de Rome et d'Athènes³⁵.

Les Hispano-américains des années 1880 et 1890 connaissaient bien la littérature romantique et parnassienne, dont des revues comme *La Revista azul*, ou *La Revista moderna* diffusaient de nombreuses traductions. Les journaux *La Época* au Chili ou *La Nación* en Argentine divulguaient des extraits d'œuvres ou des articles, publiés en France. Darío fait paraître au *Mercure de France* une lettre sur *La Nación*, qui met en avant le rôle de cette revue dans la diffusion de la littérature française :

Ouverte à tous les talents, sans distinction d'écoles, elle a contribué dans une vaste mesure au renouvellement des lettres et de la pensée, et, grâce à elle et à ses collaborateurs, les noms de Verlaine, Mallarmé, Rachilde, Tailhade, Albert Samain, Mauclair, etc., sont devenus familiers des

³⁴ Émile Verhaeren, *Impressions*, 2^{ème} série, Paris, Mercure de France, 1927, p. 79, cité dans Paul Gorceix, *op. cit.*, p. 36.

³⁵ Pierre Rivas, « Fonction de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines », dans *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Actas del XXVIIIº congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses (S.H.F), Paris, 21-22 et 23 de mars 1997, p. 331.

rives de la Plata aux côtes du Pacifique et la jeune littérature hispano-américaine a dû accueillir la collaboration de M. Remy de Gourmont à ce journal comme celle d'un maître déjà son ami³⁶.

La lecture de revues françaises leur a également permis de se tenir au courant des dernières innovations littéraires et des dernières polémiques. Rubén Darío décrit ainsi la bibliothèque de son ami Pedro Balmaceda :

En todas partes libros, muchos libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de *la Nouvelle Revue* y *la Revue des deux mondes*³⁷...

Ce sont ensuite des voyages en Europe qui leur ont permis d'entrer en contact avec la vie littéraire fin de siècle. Il y avait à Paris en 1900 une importante communauté hispano-américaine. « Y es digno de notar que gran parte de la élite de las letras de nuestras repúblicas vive hoy en París³⁸ », remarque Rubén Darío. D'après P. Rivas, cette concentration a permis un brassage qui a constitué l'identité latino-américaine, alors que dans leur continent, les artistes étaient davantage isolés les uns des autres. De plus, le passage par Paris a consacré et internationalisé ces écrivains. Paris aura eu une fonction de « creuset » et de « révélateur³⁹ ».

Une présence française est perceptible dans les sujets des œuvres, dans la francisation des lieux, des ambiances, des personnages. Plusieurs auteurs hispano-américains prétendent, à l'instar de Rubén Darío, écrire des « contes parisiens », à la manière de Catulle Mendès ou d'Armand Silvestre :

[...] uno de mis maestros, uno de mis guías intelectuales, después del gran Hugo — el pobre Verlaine vino después — fue [...] Catulle Mendès. Su influencia principal fue en la prosa de algunos cuentos de *Azul*⁴⁰.

D'un point de vue stylistique, E. K. Mapes montre que l'influence du français se manifeste dans une simplification, une rapidité des phrases, opposées à la « lourde période espagnole⁴¹ ». Des néologismes sont créés par l'hispanisation de mots français. On a pu

³⁶ Rubén Darío, « Échos. Une lettre de M. Rubén Darío », *Mercurio de France*, avril 1901, tome 38, p. 284.

³⁷ Rubén Darío, *A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro)* [1889], dans *Rubén Darío : obras de juventud*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1989, p. 351-355. « Partout, des livres, beaucoup de livres, beaucoup de livres, des livres classiques et les dernières nouveautés de la production universelle, spécialement la française. Sur une table des journaux, les piles bleues et rougeâtres de *la Nouvelles Revue* et *la Revue des deux mondes*... »

³⁸ Rubén Darío, « Las Letras hispanoamericanas en París » [*La Nación*, 16 février 1901], *La Caravana pasa*, libro tercero, Managua / Berlin, Academia nicaragüense de la lengua / Tranvía-W. Frey, 2001, p.74. « Et il faut remarquer qu'une grande partie de l'élite des lettres de nos républiques vit aujourd'hui à Paris. »

³⁹ Pierre Rivas, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁰ Rubén Darío, « Catulle Mendès », *Letras*, dans *Obras completas*, vol.VIII, Madrid, Editorial Mundo latino, 1917, p. 135. « [...] l'un de mes maîtres, l'un de mes guides spirituels, après le grand Hugo – le pauvre Verlaine est venu après – fut [...] Catulle Mendès. Son influence principale fut dans la prose de certains contes de *Azul*. »

⁴¹ Erwin K. Mapes, *L'Influence française dans l'œuvre de Rubén Darío* [1925], Genève, Slatkine reprints, 1977, p. 54.

reprocher à ces écrivains leur « gallicisme mental ⁴²», des polémiques ont éclaté à ce sujet. Juan Valera a ainsi souligné la forte présence de « l'esprit français », principalement dans les contes d'*Azul...* de Rubén Darío. Clarín met en garde les modernistes, dans son prologue à *Almas y cerebros* d'Enrique Gómez Carrillo, contre la dissolution qui les guette dans le cosmopolitisme⁴³. Remy de Gourmont parla, dans la préface du recueil de sonnets de Leopoldo Díaz *Las Sombras de Hellas*, publié en 1902, de « langue néo-espagnole ⁴⁴», ce qui suscita une polémique avec Miguel de Unamuno, qui lui répondit dans *La Lectura* de Madrid. Gourmont réitéra en mai 1904, publiant au *Mercure de France* « L'Espagne et l'évolution linguistique de l'Amérique espagnole » : « L'espagnol écrit à Buenos Aires, disait-il, est du castillan par le son et la forme des mots, mais du français par la syntaxe et la construction de la phrase⁴⁵. » et Unamuno de répliquer dans *Alrededor del estilo* en 1924, que Darío s'inspirait de Góngora et que sa langue était somme toute « castiza » (pure).

En France, la littérature hispano-américaine a essentiellement été diffusée par *Le Mercure de France* qui, dès 1897, lui a consacré une rubrique, rédigée successivement par le Vénézuélien Pedro Emilio Coll (1897-1898), l'Argentin Eugenio Díaz Romero (1901-1908), et le Chilien Contreras (1911-1915). Gómez Carrillo s'occupait des lettres espagnoles. Mais ce ne sont que de brèves présentations des ouvrages hispano-américains :

L'activité critique, sur le plan général, est presque nulle pendant cette période. Les écrivains français n'ont pas encore une vision d'ensemble qui leur permettrait de juger de cette littérature nouvelle [...]⁴⁶.

Les œuvres en langue espagnole étaient peu traduites⁴⁷. Si les contacts avec la littérature française ont favorisé l'avènement d'une véritable conscience littéraire en Amérique

⁴² Lettre de Juan Valera parue dans *El Imparcial* de Madrid les 22 et 29 octobre 1888, puis publiée avec la seconde édition de *Azul...* en 1890, citée dans R. Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 105-122.

⁴³ Leopoldo Alas « Clarín », dans Enrique Gómez Carrillo, *Almas y cerebros, historias sentimentales, intimidaciones parisienses*, Paris, Garnier hermanos, 1898, p. I-XXII. Liliana Samurović-Pavlović rend compte de cette polémique dans *Les Lettres hispano-américaines au Mercure de France (1897-1915)*, Paris, Centre de Recherches hispaniques, publié en coédition avec la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, Belgrade, Collection Monographies, tome XXVII, 1969.

⁴⁴ Remy de Gourmont, dans Leopoldo Díaz, *Las Sombras de Hellas*, Genève, C. Egimmann, 1902.

⁴⁵ Remy de Gourmont, « L'Espagne et l'évolution linguistique de l'Amérique espagnole », *Le Mercure de France*, mai 1904, tome 49, p. 734.

⁴⁶ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au vingtième siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 29. S. Molloy signale les exceptions de Valery Larbaud, qui publie en avril 1907 « La Influencia francesa en la literatura de lengua castellana » dans *El Nuevo Mercurio*, Paris, et les fragments d'une thèse inachevée de Jules Supervielle, « Le Sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine », publiés de 1910 à 1912 dans *Le Bulletin de la bibliothèque américaine*, mais ces idées sont peu diffusées en France.

⁴⁷ D'après S. Molloy, *op. cit.*, Charles Barthez s'est consacré aux traductions de Gómez Carrillo, Marius André a traduit les *Contes américains* de Fombona en 1904, Cassou, Max Daireaux et Georges Pillement ont

hispanique, la vie parisienne et le manque de reconnaissance ont souvent été sources d'un désenchantement, perceptible par exemple dans les chroniques de 1901 et 1902 de Rubén Darío, réunies dans *La Caravana pasa*.

D'autre part, bien que le terme d'« influence » soit celui que les auteurs eux-mêmes ont employé, il convient de le nuancer. Le contact avec la littérature française n'est tout d'abord pas exclusif. Les Hispano-américains connaissaient d'autres littératures auxquelles ils ont également puisé. Darío connaissait Byron, Poe et Whitman, auquel il a consacré l'un de ses « Medallones » dans *Azul...* Il admirait le Portugais Eugenio de Castro, qui lui a inspiré plusieurs articles. Enfin, il revendiqua son attachement profond à la langue castillane, et s'intéressa de près aux formes anciennes des poètes primitifs espagnols. Il déclarait, dans un discours tenu à Madrid en 1892 :

Nadie ama con más entusiasmo que yo nuestra lengua y soy enemigo de los que corrompen nuestro idioma, pero desearía para nuestra literatura un renacimiento que tuviera por base el clasicismo puro y marmóreo, en la forma, y con pensamientos nuevos⁴⁸.

La tradition littéraire classique espagnole comporte des différences avec la tradition française. Sur le plan formel, elle permet une irrégularité impensable en France. Il faut aussi signaler l'importance, dans l'histoire de la littérature espagnole, du *romancero*, qui offre aux écrivains hispanophones un modèle de poésie narrative que des auteurs comme García Lorca⁴⁹, au vingtième siècle, n'oublieront pas. De tout cela ne pouvait naître qu'une littérature originale. Le modernisme puise simultanément dans des courants successifs, et parfois opposés en France : Romantisme, Parnasse, Symbolisme, Naturalisme. C'est en partie cette dimension synthétique qui fait l'originalité de ce mouvement :

Mezcló la plasticidad parnasiana, el sentimiento romántico, la musicalidad y la alusión del simbolismo. La sensibilidad elaboró sus imágenes en la gruta encantadora de las « correspondencias » sensoriales ; el cosmopolitismo abarcó todos los exotismos en una divagación universal⁵⁰.

Dans sa lettre sur *Azul...*, J. Valera félicitait Darío d'avoir su tirer « la quintessence » de toutes les écoles, sans imiter personne.

collaboré à une traduction de Darío qui n'est parue qu'en 1918 et F. de Miomandre a traduit des *Pages choisies* de Rodó la même année. Elle remarque que la poésie, difficile à traduire, est peu représentée. Les écrivains les plus traduits ou qui écrivent directement en français, comme Gómez Carrillo ou Larreta, sont des conteurs, des romanciers ou des essayistes.

⁴⁸ Rubén Darío, cité dans P. Salinas, *La Poesía de Rubén Darío*, Ayuntamiento de Madrid, 1998, p. 5-6. « Personne n'aime notre langue avec plus d'enthousiasme que moi, et je suis l'ennemi de ceux qui corrompent notre langage, mais je souhaiterais, pour notre littérature, une renaissance qui aurait pour base le classicisme pur et marmoréen, dans la forme, avec des pensées nouvelles. »

⁴⁹ Federico García Lorca, *Romancero gitano*, 1928.

⁵⁰ A. Arrieta, *Introducción al modernismo literato* [1956], Buenos Aires, Columba, 1961, p. 53. « Il mêla la plasticité parnassienne, le sentiment romantique, la musicalité et l'allusion du symbolisme. La sensibilité élaborait ses images dans la grotte enchantée des « correspondances » sensorielles ; le cosmopolitisme embrassa tous les exotismes dans une divagation universelle. »

« Comparaison n'est pas amalgame. Nulle synthèse n'a de valeur si elle se fait au prix de l'effacement des différences ⁵¹», dit Jean-Louis Backès. Il ne s'agit pas de prétendre que le modernisme est strictement similaire au symbolisme français. Mais malgré toutes ces spécificités, les Hispano-américains, puis les Espagnols, ont participé, de près ou de loin, à la vie littéraire européenne du tournant du siècle, et ont fait partie d'une vaste aire culturelle où les idées et les créations ont circulé.

Mais le rapprochement entre ces différentes littératures se justifie surtout par une coïncidence de poétique : les proses brèves y tiennent une place significative, et l'on y découvre un nouvel art narratif, différent du modèle de la rhétorique classique. La question de l'indétermination générique se pose dans des termes similaires en France, en Belgique, où il existe une « moindre discrimination entre les genres ⁵²», d'après Éric Lysøe, et dans le monde hispanophone, où la prose fut un terrain d'expérimentations stylistiques, avant le vers. Le poème en prose, et les proses poétiques brèves et narratives, sont moins bien représentées dans les littératures de langue anglaise et allemande, si l'on excepte Oscar Wilde, et Dante Gabriele Rossetti, dont *Le Banquet* publie les proses lyriques⁵³. La distinction entre prose et vers semble être plus ferme en Allemagne et en Angleterre. Dominique Combe signale par ailleurs que la dichotomie entre récit et poésie n'a pas eu lieu en Angleterre, où la ballade narrative en vers a été pratiquée sans interruption⁵⁴. L'Italie offre des exemples de prosateurs : Gabriele d'Annunzio a joué un rôle important, notamment chez Remy de Gourmont, dans l'émergence de l'idée d'un roman-poème⁵⁵, mais les proses brèves semblent y être moins bien représentées qu'en France ou dans le monde hispanophone.

⁵¹ Jean-Louis Backès, « Présentation », *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n°308, p. 390.

⁵² Éric Lysøe, *op. cit.*, p. 10. « On peut même se demander si, de façon intuitive, les Belges n'ont pas cherché, dès la fin du XIX^e siècle, à se définir sur le modèle de cette alliance entre le Réel et le Symbole, la prose et le vers. », *ibid*, p. 12.

⁵³ Dante Gabriele Rossetti, « Nocturne de l'amour », traduit par Jacques Baignères, *Le Banquet*, n°5, juillet 1892, « La Damoizelle bénie », traduit par Jacques Baignères, *Le Banquet*, n°7, février 1893.

⁵⁴ D. Combe, *Poésie et récit*, p. 194.

⁵⁵ Les relations entre Remy de Gourmont et l'Italie sont étudiées dans une thèse soutenue récemment par Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont créateur de formes : dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, Université Paris IV-Sorbonne, 2008.

Méthode

Afin d'observer les phénomènes de transitions entre le conte et le poème en prose, il convient de déterminer les critères de narrativité et les critères de poéticité. Un texte peut être lu comme un conte à partir du moment où l'on y perçoit une forme de narrativité. Il en existe différents degrés. Selon Jean-Michel Adam, le récit est « un type particulier d'organisation des énoncés ⁵⁶ », dont l'objet principal est l'enchaînement de faits, événements ou actions, « une modification du cours naturel des choses », « une transformation ⁵⁷ ». Or « pour qu'il y ait récit, il faut au moins une tentative de TRANSFORMATION des prédicats initiaux au cours d'un PROCÈS ⁵⁸ ». Le récit classique développe une intrigue, c'est-à-dire que l'enchaînement causal se superpose à l'enchaînement chronologique des actions, et il est clos dans un dénouement. Jean-Louis Backès ajoute à la définition du récit le principe de la singularité des personnages et des situations :

[...] dans un récit, avant d'être éventuellement décrits par toutes les nuances de leur caractère, les personnages sont donnés comme irréductiblement différents les uns des autres ⁵⁹.

Un récit continu met en scène des personnages discrets – au sens linguistique du terme – et supports de fonctions. De même, une situation ou un événement n'advient qu'une fois. S'ils se répètent, il s'agit de moments semblables, mais distincts dans le temps, voire dans l'espace. Les marques du récit classique résideront donc dans l'alternance entre l'imparfait et le passé simple et les articulations logico-temporelles, propres à faire saillir les événements et les séquences temporelles et causales. Les verbes auront majoritairement un sémantisme actif.

Mais il existe des formes de récits que nous pourrions qualifier de « relâchées ». Un texte peut être lu comme un conte à partir du moment où un univers fictionnel est mis en place, avec un espace, des personnages et des événements, sans que ceux-ci soient forcément liés avec la rigueur de l'intrigue classique. Enfin, il existe un sémantisme narratif que Dominique Combe a identifié sous l'expression de « récit impliqué ⁶⁰ ». La narrativité qui « n'est pas encore le récit, [...] présuppose l'idée de récit, le signifié narratif

⁵⁶ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹ J.-L. Backès, *L'Impasse rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 73.

⁶⁰ D. Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n°111, automne 2002, « Poésie et narrativité », p. b14.

(sèmes d'action, d'événement, de transformation, de devenir) sans le mettre en œuvre⁶¹. »

Selon D. Combe,

La narrativité pourrait s'analyser selon une échelle graduée et dynamique, du narratif au récit, selon le degré de réalisation de l'image-temps, c'est-à-dire de la conscience temporelle. [...] Du côté du *narratif*, le temps « impliqué, c'est-à-dire l'aspect, « emporté » par les « caractères aspectuels » des substantifs qui font référence à une action, un événement, un processus, et le mode nominal du verbe (infinitif, participe), en deçà des procédés de personnalisation ; à l'autre bout, le récit, dans lequel le temps est « expliqué », réalisé grâce au mode indicatif, qui construit la tripartition passé/présent/futur autour du présent de l'énonciation. Le jeu des temps verbaux de l'indicatif, et en particulier la dialectique imparfait/passé simple/passé composé constitue alors la chronologie narrative ; entre ces deux pôles, les modes « in fieri », d'une image-temps en cours de réalisation (subjonctif), qui connaissent la différence de personne, mais fonctionnent encore sur l'opposition aspectuelle entre le perfectif et l'imperfectif [...]»⁶².

En s'éloignant d'une facture classique, le conte peut donc explorer d'autres modes de représentation du temps.

Les critères de poéticité sont eux-mêmes multiples. Il ne s'agit pas pour nous de chercher à définir l'essence de la poésie, mais nous nous appuyerons sur les représentations de la poésie ayant eu cours à l'époque symboliste. Celles-ci sont alors en mutation, et annoncent les critères qui seront énoncés au vingtième siècle pour définir la poésie moderne, notamment dans les écrits de Roman Jakobson sur la fonction poétique. En effet, la poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté. Elle tente d'échapper au temps, et privilégie l'abstraction sur le particulier. Les techniques de la suggestion, revendiquées à la suite de Mallarmé, permettent, en exploitant le miroitement analogique, d'éviter la représentation, et la référence à la musique révèle différentes conceptions de la poésie : l'une comme mode d'expression de l'indicible, voire comme mode d'expressivité lyrique, une autre, substituant la construction formelle, le parallélisme et la variation, au développement chronologique ou rhétorique.

En devenant poétique, le conte s'éloigne des canons classiques et rhétoriques de la narration, hérités de la définition de l'action dramatique par Aristote. Nous chercherons à décrire ces modes de dévoiement du narratif, qui témoignent d'une recherche d'autres formules narratives, et nous nous intéresserons à l'ambiguïté entre abstraction, suggestion, et incarnation par le narratif, ainsi qu'à une possible dialectique entre le temporel et l'atemporel, et entre le singulier et l'universel.

⁶¹ *Ibid.* p. b12.

⁶² *Ibid.*, p. b14.

Délimitation du corpus

La délimitation d'un corpus de textes pose des difficultés liées à l'objet même de cette étude : l'indétermination. Celle-ci touche tout d'abord les mouvements littéraires coexistant à la fin du dix-neuvième siècle. Le symbolisme est un mouvement difficile à définir. On peut le circonscrire à une école, ou considérer une aire plus large : une époque où un certain nombre d'artistes partagent des aspirations idéologiques et formelles, sans forcément s'identifier à une étiquette⁶³. Le mouvement symboliste correspondrait donc à un ensemble de jeunes écrivains, regroupés autour de revues comme *La Pléiade*, *La Revue blanche*, *Le Mercure de France*, *La Wallonie*, partageant un substrat philosophique proche d'un idéalisme néo-platonicien, et d'un subjectivisme inspiré par Schopenhauer, et mus par un désir commun de rénovations formelles. Remy de Gourmont a traduit la multiplicité des aspects de ce mouvement dans la célèbre définition que l'on peut lire dans *Le Livre des masques* :

Que veut dire *Symbolisme* ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, [...] enfin pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embaras des langes et des liens⁶⁴.

L'on a tenté de définir des traits permettant de différencier les symbolistes des décadents. Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu a par exemple identifié entre ces deux tendances, des champs littéraires, correspondant à des milieux sociaux et à des organes de diffusion distincts. L'on peut différencier des thèmes décadents, privilégiant la morbidité et la perversion sous toutes leurs formes, et des thèmes symbolistes, privilégiant la féerie, les mondes oniriques, mythologiques et légendaires. Les décadents seraient nihilistes, et les symbolistes, idéalistes et mystiques. L'on peut aussi invoquer des différences formelles : Paul Bourget⁶⁵ a en effet défini la décadence par la tendance à la fragmentation et à la décomposition. Les symbolistes, inspirés par Wagner et prolongeant le romantisme, seraient davantage attirés par des entreprises de synthèse. Mais ces oppositions sont

⁶³ Le cas de Marcel Proust est par exemple emblématique de l'autonomie de certaines personnalités. Proust a critiqué le symbolisme dans son article, « Contre l'obscurité » paru en 1896 dans *La Revue blanche*, mais nous verrons qu'il contribue toutefois à illustrer, avec son recueil *Les Plaisirs et les Jours* (1896), les phénomènes d'indétermination générique de la fin du siècle.

⁶⁴ Remy de Gourmont, « Préface », *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 8.

⁶⁵ « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase, pour laisser la place à l'indépendance du mot. », Paul Bourget, « Charles Baudelaire », dans *Essais de Psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon-Nourrit, 1920, p. 20.

difficiles à maintenir quand on observe les productions littéraires de l'époque. Il existe en effet de nombreuses passerelles entre ces deux sensibilités. La plupart des écrivains fin de siècle ont d'ailleurs pu être associés aux deux mouvements⁶⁶. Au sein de l'œuvre d'un même auteur, et même au sein d'un recueil, les différentes tendances alternent. Sur le plan formel, l'amalgame et le mélange des genres sont des pratiques qui dépassent l'opposition entre Décadence et Symbolisme, et il est important de remarquer que les générations d'écrivains de la fin du siècle se rejoignent dans une remise en question du développement rhétorique, dans leurs techniques de composition. Cela peut se traduire par la primauté du détail, mais aussi par les techniques de composition inspirées par la variation musicale⁶⁷.

Quand on confronte le symbolisme français au symbolisme belge, ou au modernisme hispano-américain et espagnol, la question se complique encore. Certains antagonismes français sont par exemple estompés. Si le symbolisme français apparaît souvent comme un mouvement de réaction contre un certain romantisme, contre le Parnasse et contre le Naturalisme, l'on est obligé de convenir que le symbolisme belge intègre le Naturalisme, à travers un artiste comme Camille Lemonnier⁶⁸. Il en est de même avec les Hispano-américains, qui admirent Hugo, Musset, Banville, Catulle Mendès, et qui font la synthèse d'une multiplicité de tendances qui se sont succédées, et opposées, en Europe. La définition du modernisme n'est d'ailleurs pas plus aisée que celle du symbolisme. L'on peut hésiter entre école et époque, retenir des caractéristiques idéologiques, ou seulement stylistiques. La distinction entre modernisme et génération de 98 en Espagne, ne nous a pas non plus semblé pertinente, en ce qui concernait notre approche, et nous ne renoncerons pas à évoquer un écrivain comme Miguel de Unamuno par exemple, quand cela semblera propre à éclairer l'indétermination générique en Espagne. Notre parti-pris sera donc d'adopter un point de vue élargi, et d'envisager l'ensemble d'un contexte au sein duquel la modernité littéraire s'élabore, plutôt que de s'engager dans des distinctions d'écoles ou de mouvements.

L'indétermination touche en second lieu le genre des textes qui ont suscité notre réflexion. La délimitation d'un corpus révèle une grande part d'interprétation, et expose au risque d'enfermer la réflexion dans un cercle vicieux, car le choix des objets s'effectue en

⁶⁶ Jean de Palacio cite par exemple un poème des *Poèmes anciens et romanesques* d'Henri de Régnier, pour illustrer une caractéristique décadente, dans la conclusion des *Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, p. 253.

⁶⁷ Voir Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996, p. 373-374. L'auteur reproduit par exemple un extrait de Nietzsche identifiant, dans *Le Cas Wagner* [1888], « la vertu des *décadents* » chez ce compositeur, parce qu'il confère une autonomie au motif musical.

⁶⁸ Cet artiste est révélateur, selon Éric Lysøe, des multiples passerelles et échos existant en Belgique, entre prose et poésie, et entre naturalisme et symbolisme, *op. cit.*, p. 10.

fonction de présupposés théoriques que l'on souhaite voir confirmer. Afin de transformer ce cercle vicieux en cercle herméneutique, nous avons limité nos critères de sélection à une relative brièveté, et à la présence d'une forme minimale de narrativité, dans un champ de textes perçus, à l'époque de leur production, ou postérieurement, comme des contes ou comme des poèmes en prose.

Aussi, le roman et le théâtre symbolistes et modernistes, se trouvent-ils exclus de notre étude, même si certaines questions qu'ils soulèvent rejoignent celles des proses brèves, quant à la possibilité d'un lyrisme narratif, à la poéticité de la prose, et au problème de la représentation, difficilement conciliable avec une conception désincarnée de la poésie. Signalons que ces genres ont déjà fait l'objet d'études importantes⁶⁹, alors que les proses brèves sont encore trop peu connues.

Le corpus sur lequel nous allons faire porter notre étude présente une grande variété thématique. On y rencontre des femmes fatales, des nymphes, des faunes, beaucoup de poètes, dans des décors contemporains, urbains, mais aussi dans des mondes imaginaires inspirés de légendes médiévales ou mythologiques. La thématique de la cruauté croise le mysticisme et l'ésotérisme. Beaucoup de contes mettent en scène des personnages d'esthètes et de créateurs, dans leur confrontation à l'art. Ce corpus présente également une importante variété formelle, dans les différents degrés de narrativité que l'on y rencontre, et dans les variations de longueurs (certaines proses ne remplissent pas un feuillet, d'autres s'étendent sur plusieurs dizaines de pages). Certains textes, publiés au sein de recueils, pourront être étudiés en relation avec l'économie d'un volume entier, mais beaucoup de proses brèves ont fait l'objet de publications ponctuelles, dans des journaux ou des revues. Les recueils eux-mêmes présentent des degrés d'organisation divers.

Étapes de la démonstration

Ce travail se déroulera en deux étapes. Il nous semble tout d'abord important d'observer différentes manifestations de l'indéfinition et de l'hybridité génériques à l'époque symboliste. Ce sont les représentations des formes et des genres qui nous

⁶⁹ Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Corti, 1996, Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010, Jean-Pierre Bertrand, M. Biron, J. Dubois, et al., *Le Roman célibataire : d' "À Rebours" à "Paludes"*, Paris, Corti, 1996, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Roman d'art chez les écrivains décadents*, Paris, Klincksieck, 1999, Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de « l'extrême conscience »*, Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008, Wieslaw Mateusz Malinowski, *Le Roman du symbolisme : Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.

occuperont en premier lieu, afin de comprendre en quoi l'entrée de la prose dans le champ de la poésie et l'invention de la forme problématique du vers libre ont pu bouleverser les conceptions du poétique. Nous essaierons ensuite de dégager les différentes implications du mot « conte » dans les discours symbolistes et modernistes, afin de mettre en lumière les phénomènes d'indéfinition avec des genres proches comme le poème en prose ou la chronique. La chanson poétique symboliste, accueillant elle-même les différentes formes pratiquées à la fin du dix-neuvième siècle (vers, vers libre ou prose) permettra d'illustrer le rôle de la référence musicale dans ces différents glissements et dans l'alliance entre lyrisme et narration. L'observation de différents recueils hétéroclites du tournant du dix-neuvième siècle sera encore l'occasion d'explorer des modes d'hybridation et de mélanges, propres à remettre en question les frontières et les hiérarchies entre les genres.

La deuxième partie de ce travail sera plus spécifiquement consacrée à l'indéfinition générique entre le conte et le poème en prose. Différentes voies vers la poétisation du conte seront explorées. C'est d'abord une tendance à la discontinuité qui retiendra notre attention. La discontinuité est perceptible sur plusieurs plans : elle affecte la mimésis sous les angles de la temporalité et de la causalité. Nous observerons en premier lieu une poétique de la divagation, puis une tendance à la discontinuité narrative, dans la recherche de l'isolement de l'instant. Nous verrons comment une poétique de la suggestion consiste à éviter la représentation de l'événement, et finirons avec l'étude de différentes formes d'hermétisme qui brouillent la compréhension de l'enchaînement causal dans le récit, et favorisent une compréhension musicale ou poétique, de type analogique.

Nous approfondirons ensuite deux sources de poétisation du récit : le statisme et la répétition, inspirées des arts picturaux et musicaux. Nous verrons comment certaines proses de la fin du dix-neuvième siècle privilégient la fonction de l'espace et du pictural, dans la suggestion, le déploiement poétique, et la quête de l'atemporel. Mais d'autres proses privilégient la répétition : le rituel et les structures musicales sont alors une autre voie pour éviter le développement chronologique et rhétorique.

Première partie : L'indétermination et l'hybridité génériques à l'époque symboliste et moderniste

Le symbolisme et le modernisme coïncident avec une époque de transition dans la représentation du poétique, des formes et des genres littéraires. De manière encore plus importante qu'à l'époque romantique sont remises en cause les classifications du système des genres classique, l'opposition entre les poètes et les orateurs en prose, et les exigences de composition de la rhétorique, enseignées dans les écoles pendant tout le dix-neuvième siècle. C'est cette époque d'indétermination terminologique et d'hybridité, signes de l'instabilité générique, que nous nous proposons d'observer dans cette première partie.

Comme l'a montré Dominique Combe dans *Poésie et récit*, à chaque époque se développe une esthétique implicite qui conditionne la réception des œuvres et les discours critiques. Au vingtième siècle, la définition du poème, en vers ou en prose, est tributaire d'une idée de la poésie pure, autoréférentielle. Le narratif, l'anecdote, la description et le commentaire sont donc perçus comme prosaïques. Ce discours sur la définition de la poésie par l'exclusion du narratif prend sa source dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, chez Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, et est diffusé dans les années 1920 par Henri Bremond¹. Mais à l'époque symboliste, les représentations ne sont pas encore homogènes. Observer l'usage des noms de genres à cette époque, c'est déplacer notre point de vue, prendre conscience que d'autres conceptions ont pu être en vigueur, même de manière implicite. Il s'agit de mettre entre parenthèses les traits discriminants qui ont été élaborés par la suite, sans en remettre en cause la pertinence pour un certain type de textes, afin de faire émerger un pan de la production littéraire de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, époque à laquelle certains critères qui semblent aujourd'hui évidents, n'étaient pas encore perçus comme tels, les notions de poème et de conte ne s'excluant pas forcément, non plus que celles de lyrique et de narratif.

Nous nous proposons donc d'observer les usages des noms de formes et de genres, à travers les différents paratextes et la critique littéraire, et d'essayer d'en clarifier les implications, ce qui n'est pas toujours possible. Selon quels critères et dans quels buts, tels écrivains choisissent-ils de sous-titrer un texte « conte » ou « poème en prose » ? S'agit-il de provocation, de légitimation d'une pratique ? Que signifie le choix du vers, du vers

¹ Henri Bremond, *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.

libre, de la prose lyrique, de la prose prosaïque ? Quels textes sont publiés ensemble en recueils ? Quelles sections abritent ces textes au sein des revues ? Que signifient ces associations ? Quels préjugés les discours critiques révèlent-ils ?

Certes, l'on s'expose à un flou très inconfortable, dans la mesure où les acteurs de la vie littéraire ont rarement soin d'explicitier les « traits génériquement pertinents » pour lesquels ils emploient tel ou tel terme, ni de clarifier leurs présupposés théoriques, et dans la mesure où différents discours, parfois divergents, coexistent. Pourtant, cette confusion ne doit pas être considérée comme une déficience, mais comme un phénomène instructif. Il s'agit d'observer une époque de transition, avec toutes les indéterminations que cela comporte.

Dans un souci de clarté méthodologique, nous avons choisi d'étudier séparément les discours sur les formes et les discours sur les genres. Nous entendons par « formes » les codes linguistiques choisis dans le champ du langage littéraire (vers ou prose); et par « genres », les catégories de textes reposant sur une multiplicité de critères, allant des codes linguistiques aux organisations macrodiscursives, en passant par les modes énonciatifs ou les éléments thématiques.

La question des formes est en elle-même épineuse, à l'époque qui nous intéresse, dans la mesure où des innovations formelles vont dans le sens d'une remise en question de la distinction classique entre le vers et la prose. Le critère métrique ne peut plus tenir lieu de frontière incontestable entre la poésie et le reste de la littérature. Il est remplacé, dans les discours symbolistes et modernistes, par les notions de musique et de rythme, qui permettent de redéfinir la poéticité, et de ménager un *continuum* entre les différentes formes d'expression poétique. Il existe une prose désormais incluse dans le champ de la poésie, et la nature du vers libre fait l'objet d'intenses discussions. On assiste, à côté de l'usage d'une versification rigoureuse, à une recherche, et à une valorisation des formes intermédiaires entre le vers et la prose. On cherche à les mélanger, à les associer, dans un désir de trouver les formes d'expression les plus adaptées aux individualités et aux nuances des états de conscience.

Dans un tel contexte, les définitions génériques subissent, elles aussi, des mutations. Le genre poétique tend à être élargi à l'ensemble de la littérature, le reste relevant de « l'universel reportage ». Ce déplacement des frontières entraîne une indétermination générique en ce qui concerne les proses poétiques brèves, qui connaissent un essor dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle. Cette indétermination entre

contes et poèmes en prose est sensible dans les propos des auteurs eux-mêmes, mais aussi dans les hésitations des discours critiques. La chanson nous offrira un angle d'observation privilégié de toutes ces mutations, formelles et génériques. En effet, ce genre polymorphe, accueillant toutes les formes, et alliant le lyrisme et la narration, offre aux auteurs symbolistes et modernistes un riche terrain d'exploration. C'est enfin dans des recueils hétéroclites symbolistes et modernistes, qui associent une multiplicité de formes et de genres, que nous aurons l'occasion d'observer le travail d'hybridation, cher aux auteurs fin de siècle.

1. Les représentations de la poésie et des formes à l'époque symboliste

1.1. La redéfinition du poétique

À la fin du dix-neuvième siècle, les formes se redéfinissent et les frontières se déplacent. Depuis que l'on a écrit des « poèmes en prose », la prose a glissé dans le champ de la poésie. Dès lors, les domaines de la poésie et de la prose ne sont plus symétriques, et il devient plus difficile de définir le « poétique ».

1.1.1. Les discours sur la musique

Dans les propos tenus par les écrivains proches du symbolisme et du modernisme, les notions de rythme et de musique remplacent celles de vers et de mètre, dans la définition du poétique. Les métaphores musicales abondent sous la plume des poètes qui cherchent à définir leurs pratiques, ce qui n'a pas échappé à un contemporain comme Brunetière, très sensible à cette invasion du vocabulaire musical dans le domaine littéraire : « Développer un sujet, c'est maintenant *exécuter des variations* sur un thème ; et on ne passe plus d'une idée à une autre idée par des transitions, mais par une *série de modulations*¹. »

Dans beaucoup de discours symbolistes, alors que l'avènement du vers libre en 1886 brouille les repères traditionnels, c'est dorénavant la musique qui permet d'établir une distinction entre la poésie et la prose : « l'ancienne poésie différait de la prose par une certaine ordonnance ; la nouvelle voudrait s'en différencier par la musique [...] » déclare G. Kahn². La musique est un « langage » non référentiel qui repose sur les sons et les rythmes, qui fait donc appel à l'ouïe, mais, outre ces caractéristiques essentielles, ce mot peut recouvrir un grand nombre de réalités différentes. Le discours des symbolistes sur la musique et sur ce qu'ils entendent par la musicalité de la poésie est loin d'être univoque. On peut « reprendre à la musique son bien » de multiples façons : un discours sur

¹ Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et Décadents », *Revue des Deux-Mondes* [1^{er} novembre 1888], Période 3, t. XC, p. 220.

² Gustave Kahn, *Premiers Poèmes* avec une préface sur le vers libre, *Les Palais nomades — Chansons d'amant — Domaine de fée*, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1897, p. 28.

l'expressivité ou la suggestion musicale voisine avec la référence à des techniques de composition ou d'interprétation.

La musique est élue pour définir la poésie, pour son absence de référentialité : ne désignant rien directement, elle favorise la suggestion. Dans l'esprit de l'« Art poétique » de Verlaine, la musique est perçue comme ce qui s'oppose à l'éloquence. Par la suite, d'autres auteurs insistent sur cette absence de raisonnement et de rationalité du discours musical, que l'on souhaiterait transposer dans la poésie. Pour R. de Souza,

[...] la poésie enfin est définitivement hors la littérature. Car elle n'est pas fille de la « littérature » : du *discours* (raisonnement, monitions, harangues); elle est sœur des « arts » : du *chant* (mélodie, appels et plaintes) et de la *danse*³.

La musique offre la voie d'un autre langage, elle permet d'approcher l'indicible, elle permet encore de traduire la vie affective dans toutes ses nuances.

Les poètes empruntent à la musique la notion de rythme, afin de remplacer celle du mètre, qui transcendait jusque-là le rythme naturel de la langue, dans la définition du poétique. C'est à cette notion que Francis Vielé-Griffin recourt dans la préface de *Joies* (1889) :

Le vers est libre; [...] nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique; [...] désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans que M. de Banville ou tout autre « législateur du Parnasse » ait à intervenir; [...] ⁴.

Henri de Régner, parmi bien d'autres, revendique aussi la supériorité du rythme sur le mètre, dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret :

La liberté la plus grande : (qu'importe le nombre du vers, si le rythme est beau?) l'usage de l'alexandrin classique suivant les besoins; la composition harmonieuse de la strophe, que je considère comme formée des échos multipliés d'une image, d'une idée ou d'un sentiment qui se répercutent, se varient à travers les modifications des vers pour s'y recomposer⁵.

On en appelle à une origine primitive de la poésie, liée au chant et à la danse, comme Remy de Gourmont, pour qui « Il est certain qu'à l'origine la parole, la musique et la danse concouraient équitablement à la poésie : la danse pourrait être l'origine du rythme. »⁶. Mais cette notion se charge également des connotations positives de liberté et d'individualité. La musique est associée à l'individualisme, à l'autonomie et à la

³ Robert de Souza, *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental*, 2^e éd., Paris, Mercure de France, 1899, p. 156.

⁴ Francis Vielé-Griffin, « Pour le lecteur » dans *Joies*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 11-12.

⁵ Henri de Régner, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [*L'Écho de Paris*, 14 mars 1891], José Corti, 1999, p. 130.

⁶ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [1^{re} éd., 1899, 2^e éd. revue et corrigée en 1905], Paris, Mercure de France, 1955, p. 148.

spontanéité de l'improvisation⁷. Ainsi Mallarmé, qui décrit la poésie contemporaine comme un espace de liberté individuelle, utilise-t-il des métaphores musicales :

[...] chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel⁸.

Cette opposition entre les « grandes orgues » officielles et l'instrument individuel — et mélodique —, comme la flûte ou la viole, revient à plusieurs reprises dans les discours de Mallarmé sur le vers libre⁹ : « Et le volume de la poésie future sera celui à travers lequel courra le grand vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle¹⁰. » dit-il encore dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret. Le rythme est ce qu'il y a de plus intime dans l'individu, comme le soulignent la célèbre métaphore de Mallarmé : « toute âme est un nœud rythmique¹¹ », ou encore cette définition d'Albert Mockel, à propos de la poésie de Francis Vielé-Griffin : « [...] mouvante toujours et sans cesse changée, l'âme existe en tant que Rythme, en tant que direction vers un but, et ce but, — c'est soi-même¹². » Il dépend de la subjectivité de l'artiste, mais aussi de celle du lecteur : chaque nouvelle énonciation d'un poème est susceptible de produire un rythme différent. Enfin, c'est le critère de beauté qui devient également entièrement subjectif. De la valorisation de la voix individuelle à une conception de la poésie comme mode d'expression de la vie affective, il n'y a qu'un pas, qui est bien souvent franchi.

Si tout le monde s'accorde à reconnaître la dimension rythmique de la poésie, les avis divergent sur le degré de rythme nécessaire à l'élaboration d'un vers, car le mot *rythme* est polysémique. Dans sa réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret, Verlaine, qui ne conçoit pas la distinction entre rythme et mètre, nie la présence d'un rythme dans les vers libres :

Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia¹³...

Ainsi, l'usage des mots est ambigu : quand Baudelaire en appelle au « miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rimes », pour ses *Petits Poèmes en prose*, le

⁷ « Il ne faut pas que le vers préexiste à la pensée. Toute pensée doit improviser son rythme », écrit Henri de Régnier dans ses *Cahiers inédits*, jeudi 9 mars, année 1893, Paris, Pygmalion, 2002, p. 325.

⁸ Stéphane Mallarmé, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 100-101.

⁹ Voir S. Mallarmé, *Crise de vers dans Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰ S. Mallarmé, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, dans Igitur. *Divagations. Un Coup de dés*, p. 352.

¹² Albert Mockel, *Propos de littérature* [1894] suivi de *Stéphane Mallarmé, un héros* [1899] et autres textes, Paris, Champion, 2009, p. 116.

¹³ Paul Verlaine, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 111.

« rythme » est bien synonyme de « mètre ». Albert Mockel a bien perçu les confusions dont l'usage du mot « rythme » pouvait être responsable :

Une méprise aussi fréquente qu'elle est bizarre amène chez la plupart des poètes la confusion du rythme et de la mesure. Et cependant la mesure est *un* NOMBRE qui forme une *division* (relativement) *constante de la durée*. Le rythme est une *série de mouvements successifs* indépendants de la mesure mais qui souvent s'arrêtent aux limites de celle-ci ou de ses multiples. [...] [O]béissant à un nombre invariable, existant en elle-même, indépendamment de nous, la mesure est donc *objective* par rapport au rythme libre et spontané¹⁴.

Cette notion de rythme à laquelle les symbolistes ont si souvent recours, est donc loin d'être limpide : elle désigne tantôt le mètre, tantôt une musicalité qui évite la mesure. Les définitions restent floues, mais pour ceux, comme Kahn ou Mockel, qui ont essayé d'en préciser la nature, le rythme libre semble essentiellement naître du retour structurant de sonorités et de la disposition des accents toniques¹⁵, autorisant une élasticité du vers. Robert de Souza insiste également sur la distinction entre rythme et mesure, mais cette fois, au profit de la mesure, dans ses *Questions de métrique* :

Le rythme est une régularisation du mouvement à des intervalles plus ou moins égaux et suivant des dessins infiniment variés. La mesure est une régularisation de la durée des sons en dehors de toute combinaison mélodique ou rythmique. Ce sont donc deux entités absolument distinctes¹⁶.

Puis il relève les insuffisances d'une définition du rythme par l'accent d'impulsion, et reproche aux premiers vers-libristes de considérer « le rythme non comme une dépendance du nombre, mais comme une libre part du mouvement infini pouvant prendre vie et forme sans autre élément constitutif que sa puissance d'impulsion¹⁷. »

À ces questions s'ajoute une ambiguïté entre un rythme idéal, universel et cosmologique, celui du mouvement des sphères, auquel se réfère par exemple Camille Mauclair, pour qui toute musique n'est qu'une allusion

[...] à la sorte de géométrie dans l'espace qu'est le jeu des ondes sonores. En sorte qu'au-dessus de la musique, il y a un langage suprême auquel cette allusion s'adresse. C'est le rythme générateur de l'univers, dont nos sons ne sont que les échos. Et ce rythme seul est la métaphysique¹⁸.

¹⁴ A. Mockel, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵ Précisons que Gustave Kahn ne parle pas d'accent tonique, mais d'accent d'impulsion, plus subjectif : « Il y a donc un accent général qui, dans la conversation ou la déclamation, dirige toute une période, ou toute une strophe, y fixe la longueur des valeurs auditives, ainsi que les timbres des mots. Cet accent [...] est communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète, uniquement, sans souci d'accent tonique ou de n'importe quelle valeur fixe qu'ils possédaient en eux-mêmes. Cet accent d'impulsion dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers, à moins qu'on ne recherche un effet de contraste, se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion. » « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ Robert de Souza, *Questions de métrique : le rythme poétique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1892, p. 129-130.

¹⁷ *Ibid.*, p. 188-189.

¹⁸ Camille Mauclair, « La Métamusique », *La Religion de la musique et les Héros de l'orchestre*, Paris, librairie Fischbacher, 1928, p. 85.

et un rythme biologique, enraciné dans l'intimité du corps humain, produit par les battements du cœur, ou la respiration :

Le principe du rythme, qui détermine l'accentuation des sonorités syllabiques, est un principe physiologique : le battement du sang artériel, l'amplitude ou la constriction respiratoires, selon l'émotion qui pousse à chanter, sont les impulsions naturelles du rythme¹⁹.

Tancrède de Visan établit lui aussi un lien entre rythme collectif et rythme individuel, quand il décrit ainsi le dessein des poètes symbolistes :

[...] nous amener à conjuguer dans le même rythme léger ou grandiose, au moyen de ces *correspondances* dont parle Baudelaire, les harmonies du monde considéré comme une âme spirituelle et les pulsations mystérieuses de notre être ému, penché au bord du temps²⁰.

Chez ces deux derniers auteurs, on perçoit l'influence de Bergson dans l'identification du rythme à un « élan vital » animant l'univers tout entier. La polysémie du mot *rythme* pourrait rendre compte, à elle seule, des ambiguïtés du symbolisme²¹.

La métaphore musicale est employée, non seulement pour son implication rythmique, mais aussi pour ses implications vocale, sonore et mélodique. L'on a vu que Mallarmé s'en remettait à des instruments mélodiques (flûte ou viole) pour rendre compte de l'individualité de chaque vers-libriste, tandis qu'un instrument harmonique et solennel comme l'orgue servait à désigner l'alexandrin et la métrique classique. Dans d'autres cas, Mallarmé emprunte à l'image de l'orchestre la diversité des instruments, des timbres et des voix, qui alternent, se superposent et se mettent mutuellement en valeur. Dans l'enquête de Jules Huret, une longue comparaison entre la poésie et la musique illustre la manière dont les différentes formes de vers peuvent collaborer dans un même texte :

On entend tout d'un coup dans les orchestres de très beaux éclats de cuivre ; mais on sent très bien que s'il n'y avait que cela, on s'en fatiguerait vite. Les jeunes espacent ces grands traits pour ne les faire apparaître qu'au moment où ils doivent produire l'effet total : c'est ainsi que l'alexandrin, que

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, précédé d'*Essai sur le symbolisme*, Paris, Eurédit, 2007, 1^{re} éd. *Essai sur le symbolisme*, in *Paysages introspectifs*, Henri Jouve, 1904 ; 2^e éd. *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 9.

²¹ Ces ambiguïtés entre idéalismes et subjectivismes de toutes sortes, ainsi que les apories d'une définition du vers libre par le rythme, sont analysées en détail dans Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, et dans J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, ou encore par Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* [1989], Slatkine Reprints, Genève, 2001. L'imprécision du vocabulaire est accentuée par le caractère hétéroclite des références philosophiques qui le sous-tendent, au fil des années symbolistes, du schopenhauerisme au bergsonisme, par exemple.

Robert de Souza a là encore pointé du doigt les difficultés qui naissent d'une définition plus métaphysique ou psychologique que technique du rythme : « Nous savons, dit-il, que la plupart des novateurs n'entendent pas les termes de *synthèse*, de *rythme*, de *nombre*, etc., au sens exact et scientifique que tout théoricien leur donne. Ce sont pour eux des entités métaphysiques, de caractérisations psychiques qu'ils appliquent aux spiritualités d'une forme qu'ils croient pouvoir subtiliser à l'infini. » *Questions de métrique*, *op. cit.*, p. 206-207.

personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue, au lieu de demeurer maniaque et sédentaire comme à présent, sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré : il prendra la valeur de n'être employé que dans les mouvements graves de l'âme²².

Les vers libres, ces « voisins accords », permettent d'espacer, pour mettre en valeur — voire dramatiser — les interventions de l'alexandrin. La variété des vers permet encore de distinguer l'accompagnement et la voix principale, comme cela transparaît dans l'exemple de *L'Après-Midi d'un faune* :

J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions²³.

Mais rappelons que ce poème, entièrement écrit en alexandrins, les uns plus orthodoxes que d'autres, ne présente aucun vers libre. Les symbolistes sont loin de renoncer aux vers classiques — Mallarmé n'y renoncera jamais, malgré l'expérience radicale du *Coup de dés* —, mais la métaphore musicale est utilisée pour légitimer la présence du vers libre parmi les autres vers, dans une possible articulation au sein du discours poétique.

La référence à la musique souligne d'autre part l'importance du son dans la poésie. C'est l'oralité du chant qui sert à circonscrire son domaine. Le vers et le vers libre sont « les deux formes de phrases chantées²⁴ » pour Gustave Kahn, qui considère que la poésie doit être lue à haute voix. Ainsi René Ghil, qui cherche à appliquer, de manière systématique, les principes de l'harmonie imitative, mène-t-il des expériences d'« instrumentation verbale » :

Donc devons-nous admettre la langue poétique seulement sous son double et pourtant unique aspect, phonétique et idéographique, et n'élire au mieux de notre re-créateur désir que les mots où multiplient les uns ou les autres des timbres-vocaux : les mots qui ont, en plus de leur sens précis, la valeur émotive en soi, du Son, et que nous verrons spontanément exigés en tant que sonores par la pensée, par les Idées, qui naissent en produisant de leur genèse même leurs musiques propres et leurs RYTHMES²⁵.

Les mots sont choisis pour leur valeur sonore, dans une analogie avec les notes d'une gamme ou avec les timbres de différents instruments.

Mais à ces implications sonores de la référence à la musique s'oppose une tout autre conception, privilégiant le modèle de structure, de rigueur formelle, de construction harmonique abstraite. Mallarmé, pour qui la poésie est un « solitaire et tacite concert²⁶ », retient lui, dans la musique, l'idée de forme :

²² S. Mallarmé, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 102.

²³ *Ibid.*

²⁴ G. Kahn, « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 20.

²⁵ René Ghil, *En méthode à l'œuvre*, édition nouvelle et revue, Paris, Messein, 1904, dans *Traité du verbe* [états successifs, 1885-1886-1887-1891-1904], Paris, Nizet, 1978, p. 175.

²⁶ S. Mallarmé, *Le Livre, Instrument spirituel*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 270.

[...] ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique²⁷.

Même dans cette conception de la musique comme structure, plusieurs réalités sont à prendre en compte : la musique propose des modèles de structures par développements, reprises, variations, qui se déploient dans le temps. C'est, d'autre part, l'harmonie, la superposition des sons dans des accords, possible à chaque instant dans la musique, qui peut devenir un modèle pour la poésie. Dès lors, ce n'est plus un développement temporel du poème qui prime, mais la simultanéité de tous ses éléments, réagissant les uns sur les autres, dans une sorte de fixation du temps.

Ainsi le mot « musique » n'est-il pas univoque. S'ajoute à toutes ces caractéristiques, parfois contradictoires, la prise en compte des évolutions musicales de la fin du siècle. Il arrive à Samain de comparer l'écriture versifiée à une musique facile, sans surprise :

[...] il est des choses qui me semblent trop faciles ; j'ai presque peur de ma virtuosité, j'ai presque honte, dirais-je, d'escamoter l'émotion d'autrui, par des accords que j'ai tellement dans les doigts, que je les donne, sans rien qu'à peine une légère vibration chez moi²⁸.

Il fait référence à une musique classique codifiée, dont l'harmonie et les cadences sont prévisibles. Cette musique est depuis longtemps associée à une poésie reposant sur des mesures fixes. À l'inverse, Mallarmé peut rapprocher les innovations poétiques récentes des dernières évolutions (vers libérés ou vers libres) de la musique contemporaine : « aux mélodies autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée²⁹ ». Plusieurs auteurs ont ainsi pensé à rapprocher l'invention du vers libre des innovations de Wagner, dans « la mélodie continue ». Selon Albert Mockel,

Enfin l'on a senti l'influence de Wagner qui développant le récit beethovénien, supprime la carrure de la phrase au profit d'un rythme large et continu et, devancé en cela par les Romantiques, comme on l'a vu, juxtapose parfois des mesures aux nombres divers. Tout semble enfin s'unir pour favoriser le développement libre du rythme³⁰.

Cet assouplissement de la cadence, la surprise de l'harmonie, servent d'analogie à l'assouplissement du cadre rythmique du vers, et à l'estompement de la rime.

²⁷ S. Mallarmé, *Crise de vers*, op. cit., p. 250.

²⁸ Albert Samain, lettre à Raymond Bonheur du 7 juillet 1891, dans *Des lettres*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 17, citée par Michael Sadler, *The Symbolist Short story, with special reference to Édouard Dujardin, Henri de Régnier, Albert Samain, Remy de Gourmont, Marcel Schwob and Marcel Proust*, op. cit., p. 188.

²⁹ S. Mallarmé, dans Jules Huret, op. cit., p. 102.

³⁰ A. Mockel, op. cit., p. 167.

Le monde hispanophone est aussi le théâtre d'une interrogation sur les formes et d'une refonte de celles-ci. Dans les discours des modernistes sur la poésie, la musique, incluant la prose, tend aussi à remplacer le mètre. La musique y est omniprésente, avec des ambiguïtés similaires à celles des discours français. C'est d'abord une référence idéaliste, voire pythagoricienne de la musique, qui imprègne les textes de Darío³¹. Dans les « Palabras liminares » (« Paroles liminaires ») de *Prosas profanas* (*Proses profanes*), le poète dit rechercher une correspondance entre la musique verbale et une « mélodie idéale » :

Como cada palabra tiene un alma, hay, en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces³².

La double postulation d'individualisme (traduite par l'accumulation de possessifs) et d'universalité (perceptible dans les références pythagoriciennes), déjà soulevée chez certains symbolistes français, ressort du sonnet des *Prosas profanas* consacré au rythme « Ama tu ritmo » :

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos ;
eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en tí mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones³³

Citons encore le poème « Palabras de la satiresa », où le rythme est facteur d'unité entre la matière et l'esprit, entre le souffle humain et l'harmonie des sphères :

Tú que fuiste — me dijo — un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira³⁴.

³¹ D'après Erika Lorenz, *Rubén Darío «bajo el divino imperio de la música»*, *Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips*, Hamburgo, «Instituto Iberoamericano», 1956, traduit de l'allemand en castillan, par Fidel Coloma Gonzalez, Managua, 1960, Darío aurait été initié aux théories pythagoriciennes par la lecture d'É. Schuré.

³² Rubén Darío, *Prosas profanas* [1896], Madrid, Alianza editorial, 2002, p. 35. « Comme chaque mot possède une âme, il existe dans chaque vers, en plus de l'harmonie verbale, une mélodie idéale. La musique est celle de l'idée, très souvent. »

³³ *Ibid.*, p. 147. Il s'agit d'un poème ajouté lors de la seconde édition des *Prosas profanas*, en 1901. « Aime ton rythme et rythme tes actions / sous la loi, à l'instar de tes vers ; / car tu es univers d'univers / et ton âme source de chansons. // La céleste unité que tu pressens / en toi fera jaillir mondes divers ; / et aux accords de tes mondes épars / pythagorise en tes constellations. » Traduction René L.-F. Durand, *Rubén Darío*, Paris, Seghers, 1966, p. 128.

³⁴ Rubén Darío, *Prosas profanas*, p. 145. Ce poème appartient également aux ajouts de 1901. « Toi qui fus — me dit-elle — un ancien argonaute, / âme que le soleil rougit et que la mer teinte de saphir, / sache que le

Darío sera fasciné par la danse d'Isadora Duncan³⁵. Il n'est pas le seul à voir dans la danse une « musique silencieuse de [...] gestes³⁶ », une analogie avec la poésie, dans son mouvement d'incarnation d'un rythme idéal.

Sur un plan moins philosophique, et plus technique, la musique est encore une référence pour la poésie. Ainsi Leopoldo Lugones établit-il un parallèle entre l'évolution de la musique occidentale et celle de la poésie :

Por una adaptación análoga a la que convirtió la melopea de los coros trágicos en el canto de nuestros coros de ópera, pues el progreso de la melodía hacia la armonía caracteriza la evolución de toda la música occidental (y el verso es música) la estrofa clásica se convierte en la estrofa moderna de miembros desiguales combinados a voluntad del poeta, y sujetos a la suprema sanción del gusto, como todo en las bellas artes³⁷.

Pour les poètes modernistes, la musique est donc à la fois un modèle formel, par sa construction rythmique et mélodique, un symbole propre à suggérer des états d'âme incommunicables, mais encore une posture philosophique.

1.1.2. Le mot « lyrisme »

L'utilisation de mots comme « lyrisme » ou « lyrique » confirme les ambiguïtés signalées précédemment, et révèle aussi quelques évolutions dans la conception de la poésie. Alors que « lyrisme » reste synonyme de poésie versifiée, de musique verbale, obtenue par le travail de la forme, il est également associé à l'expressivité, au sentiment, à la vie intérieure : le « lyrisme » renvoie à un certain type de contenu et à un mode d'expression.

Pour beaucoup de poètes, de part et d'autre de l'Atlantique, Banville incarne le lyrisme³⁸. C'est ce que proclamait Mallarmé dans un texte de jeunesse, « Symphonie littéraire » :

secret de tout rythme et de toute règle // consiste à unir la chair et l'âme à la sphère qui roule, / et aimant Pan et Apollon dans la lyre et la flûte, / à être sur la flûte Pan, comme Apollon sur la lyre. »

³⁵ Rubén Darío, « Cake-walk », *La Nación. Suplemento Semanal Ilustrado*, 19 mars 1903, dans Rubén Darío, *Crónicas desconocidas*, Managua, Académica Nicaragüense de la Lengua, 2006, p. 217-232.

³⁶ Voir le commentaire de Mallarmé au sujet de Loïe Fuller, « poème dégagé de tout appareil du scribe », « Ballets », dans *Crayonné au théâtre*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 193.

³⁷ Leopoldo Lugones, « Prólogo de la primera edición », *Lunario sentimental* [1909], Madrid, Cátedra, 1994, p. 96. « Par une adaptation similaire à celle qui fit de la mélodie des chœurs tragiques le chant de nos chœurs d'opéra, le progrès de la mélodie vers l'harmonie caractérise l'évolution de toute la musique occidentale (et le vers est musique) la strophe classique devient la strophe moderne aux membres inégaux combinés selon la volonté du poète, et soumis à la sanction suprême du goût, comme tout ce qui relève des beaux arts. »

³⁸ Lyrisme qu'il a lui-même défini ainsi, dans son *Petit Traité de poésie française* : « À quoi donc servent les vers ? À chanter. À chanter désormais une musique dont l'expression est perdue, mais que nous entendons en nous, et qui seule est le Chant. C'est-à-dire que l'homme en a besoin pour exprimer ce qu'il a en lui de divin et de surnaturel, et s'il ne pouvait chanter, il mourrait. » [1871], Paris, Ressouvenances, 1998, p. 4-5.

Aux heures où l'âme rythmique veut des vers et aspire à l'antique délire du chant, mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, qui n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre. Avec lui, je sens la poésie m'enivrer, — ce que tous les peuples ont appelé la poésie, — et, souriant, je bois le nectar dans l'Olympe du lyrisme. [...] Ainsi dut être celui qui le premier reçut des dieux la lyre et dit l'ode éblouie avant notre aïeul Orphée. Ainsi lui-même, Apollon³⁹.

De même, pour Darío, Banville est une référence essentielle en matière de poésie musicale. Il revendique l'inspiration banvillienne dans son commentaire des *Prosas profanas*, dans *Historia de mis libros* :

En « Del campo » me amparaba la sombra de Banville, en un tema y en una atmósfera criollos. [...] « La Canción del carnaval » es también a lo Banville, una oda funambulesca, de sabor argentino, bonaerense⁴⁰.

Il représente la maîtrise du chant en poésie. C'est encore dans la lignée de Banville que Darío met à l'honneur les vers courts, et qu'il ressuscite les strophes anciennes du quinzième siècle, dans « Dezires, layes y canciones » (« Dits, lays et chansons ») des *Prosas profanas* (poèmes ajoutés en 1901).

Si Darío reste très proche de cette conception du lyrisme, dans sa propre recherche poétique, ce n'est pas le cas d'un certain nombre de poètes européens qui, à la suite de Gautier ou Baudelaire, utilisent le mot « lyrisme » dans un sens péjoratif, ou considèrent l'ancien lyrisme comme un âge définitivement balayé par la modernité et ses dissonances. Le « lyrisme » se transforme : dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret, Mallarmé parle de « l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique⁴¹ », pour évoquer la force de renaissance et de renouvellement de la création poétique.

Le mot reste toutefois associé à une fonction expressive de la poésie, chez beaucoup de symbolistes. Gustave Kahn prétend « interpréter [ses] lyrismes⁴² » grâce au vers libre. Chez Robert de Souza, dans *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental*, il reste synonyme de poésie versifiée — les vers libres étant inclus dans le grand corpus lyrique — ; Souza lui assigne également une valeur affective. Il en est de même chez Tancrede de Visan, qui consacre un essai à *L'Attitude du lyrisme contemporain* :

³⁹ S. Mallarmé, *Symphonie littéraire*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 347-348. Dans le médaillon qu'il consacre plus tard au poète, Mallarmé reste fidèle à cette définition de Banville, *ibid.*, p. 153-154.

⁴⁰ Rubén Darío, *El Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* [1913], *Obras completas*, vol. XVII, Madrid, Administración editorial « Mundo latino », 1919, p. 190.

⁴¹ S. Mallarmé dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 101.

⁴² « Depuis longtemps je cherchais à trouver en moi un rythme personnel suffisant pour interpréter mes lyrismes avec l'allure et l'accent que je leur jugeais indispensables [...] ». G. Kahn, « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 16. Alors que le pluriel « lyrismes » est présenté par les dictionnaires comme un usage péjoratif du mot, notamment chez Baudelaire ou les frères Goncourt, on voit que Gustave Kahn, loin des connotations péjoratives, utilise ici le pluriel pour signifier une multiplicité d'états d'âme exigeant justement la multiplicité des formes.

Oui, quel dessein poursuivaient ces poètes [symbolistes] sinon de nous donner un lyrisme *pur*, j'entends dépouillé d'éléments parasites tels que *éloquence*, *didactisme*, etc., un lyrisme qui puise son essor dans la vie même de l'âme, dans les songes intérieurs ou cosmiques, dans les paysages vus du dedans et ramenés à des élans émotionnels, dans les spectacles de la nature perçus en fonction de l'enthousiasme qu'ils déchaînent en nous ? Par l'accumulation d'images évocatrices, gracieuses ou pathétiques, mais toujours vivantes et suggestives, ils ont voulu nous communiquer des vibrations profondes, des sentiments lourds d'émois, ce que la nature dicte non à l'imagination seule, mais au cœur tout près d'elle, nous faire participer aux graves émotions des choses, comme autant de consciences confuses en qui nous nous mirons, nous amener à conjuguer dans le même rythme léger ou grandiose, au moyen de ces *correspondances* dont parle Baudelaire, les harmonies du monde considéré comme une âme spirituelle et les pulsations mystérieuses de notre être ému, penché au bord du temps⁴³.

Comme pour beaucoup de symbolistes, le lyrisme traduit un paroxysme dans l'émotion. Il peut prendre une dimension anonyme et universelle, comme dans ces remarques de Vielé-Griffin, citées par Robert de Souza :

La chanson populaire ne nous sera une source d'émotion puissante et féconde, sa naïveté ne nous attendra jusqu'au lyrisme qu'autant que, confondue avec le balbutiement de l'enfance, le bruissement des haies, la clameur des basses-cours, le soleil et l'aube et le crépuscule, elle nous sera le mot à peine formulé, la voix anonyme, lointaine, authentique, populaire en un mot de l'émotivité humaine, portée on ne sait d'où par le sûr hasard de la brise attestant l'inconsciente richesse lyrique de la race⁴⁴.

Mais invoquer le « lyrisme », c'est encore faire référence au mythe d'Orphée, à une connaissance magique, acquise par le pouvoir de la lyre, dont seuls les grands poètes ont le secret. Pour Darío, qui invoque la lyre à de très nombreuses reprises dans ses textes, la musique est la clé du cosmos⁴⁵. C'est ce qu'exprime le personnage du musicien, dans « El Velo de la reina Mab » (« Le Voile de la reine Mab ») : « Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros⁴⁶. » Le poète s'identifie aux dieux musiciens, Pan, Apollon ou Orphée, mais aussi, très souvent, à Pythagore, comme dans « En las constelaciones » :

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones Pitágoras leo :
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.
[...]
En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios⁴⁷.

⁴³ T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, p. 9.

⁴⁴ Francis Vielé-Griffin, « Paul Fort : *Ballades* françaises », *L'Ermitage*, mai 1897, p. 312, cité par Robert de Souza, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁵ Cf. *supra*, « Ama tu ritmo » et « Palabras de la satiresa », cités p. 42, pour la vision pythagoricienne de la musique chez Darío.

⁴⁶ Rubén Darío, *Azul...* [1888] *Cantos de vida y esperanza* [1905], Madrid, Cátedra, 2003 p. 183. « J'ai la perception du philosophe qui entendit la musique des astres. »

⁴⁷ Rubén Darío, *Obra dispersa*, dans *Poesía; libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 1952, p. 457. Ce poème, écrit en 1908, n'a pas été recueilli du vivant de l'auteur. « Dans les constellations Pythagore lisait, / Moi dans les constellations, Pythagore je lis ; / Mais

Il partage en partie cette conception avec Mallarmé, qui évoque un pouvoir mystérieux de la poésie dans « Magie » :

Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien⁴⁸.

Mais, pour Mallarmé, il n'est question ni d'un lyrisme populaire anonyme, ni de l'expressivité subjective, qui ne relève plus désormais que de « l'ancien souffle lyrique » :

L'œuvre 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 phrase⁴⁹.

Or, si Baudelaire opposait le lyrisme au roman, dans sa célèbre notice sur Banville⁵⁰, Gourmont emploie désormais le mot pour caractériser les romans de D'Annunzio⁵¹, même si l'on remarque que c'est le contenu, la vie, qui est désignée comme « lyrique » : « *L'Innocente* de M. D'Annunzio, du moins, est une tentative de poème, où la vie nous apparaît doucement ou douloureusement lyrique, synthétisée par un épisode caractéristique⁵². » Baudelaire a lui-même envisagé une « prose » capable de « s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme », il a qualifié de « prose lyrique », celle de Houssaye, propre à exprimer, ou à suggérer, les cris modernes de la ville, dans la dédicace des *Petits poèmes en prose*, et l'on peut lire un grand nombre de « proses lyriques⁵³ » dans les revues

dans mon âme se sont confondues / L'âme de Pythagore et l'âme d'Orphée. / [...] / Dans le sable la tortue d'or me montre / Vers où conduit le chœur des muses / Et où triomphe, auguste, la volonté de Dieu. »

⁴⁸ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 304. Dans sa lettre « autobiographique » à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, Mallarmé parle aussi de « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode », *Correspondance*, t. II, 1871-1885, Paris, Gallimard, 1965, p. 301. Voir l'interprétation que donne Lloyd James Austin de « l'orphisme » de Mallarmé, dans « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 22, 1970, p. 169-180.

⁴⁹ S. Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 248-249.

⁵⁰ « La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse », dit Baudelaire dans cette notice sur Banville qui offre une définition détaillée du lyrisme comme aspiration vers les régions les plus hautes, « état exagéré de vitalité » qui suscite l'hyperbole et l'apostrophe, un point de vue sur l'universalité des choses, et non leur particularité. « Théodore de Banville », dans Eugène Crépet, *Les Poètes français*, Gide, 1863, p. 580-586.

⁵¹ Remy de Gourmont reprend une critique faite à D'Annunzio, selon laquelle « Le prosateur [...] est tout à fait dominé par le poète ; l'observateur y subit tout le temps la mainmise du coloriste et du styliste ; la vision nette et sincère de la réalité y est voilée par une importune nuée de lyrisme qui impatiente et fatigue », afin de développer le commentaire suivant : « M. D'Annunzio est donc un écrivain lyrique et d'un lyrisme assez sensible, puisque M. Capuana, qui n'est pas hostile aux poètes [...] en a été choqué, — mais, voyez quel mauvais goût j'avoue et quelle âme malsaine, c'est précisément ce lyrisme un peu brumeux que j'aime en M. D'Annunzio. Le roman ne relève pas d'une autre esthétique que le poème [...] », « Littérature italienne. Note sur Gabriele D'Annunzio », *Mercure de France*, avril 1893, p. 374.

⁵² *Ibid.*, p. 375.

⁵³ Arnold Goffin publie des *Proses lyriques* en 1887 et 1888 dans *La Jeune Belgique*.

de la fin du siècle. L'indétermination qui touche le mot «lyrisme» est encore un signe de mutation de la définition du poétique.

1.1.3. «Poétique et prosaïque»

Toute poésie n'est pas poétique et toute prose n'est pas prosaïque. Une dichotomie «poétique/prosaïque» tend donc à remplacer la dichotomie «poésie/prose», dans un redéploiement des frontières, qui n'épousent plus des limites entre des formes, mais englobent des critères idéologiques, thématiques, stylistiques, tonaux...

Un article comme celui qu'Émile Hennequin publie dans *La Revue indépendante* en 1888, «Le Poétique et le Prosaïque», est révélateur de cette recherche des invariants fondamentaux d'un langage poétique commun au vers et à la prose, voire à d'autres arts :

[...] enfin des mots dont l'ensemble manque de nombre, peuvent donner la grande impression du lyrisme; il faut donc qu'il y ait quelque caractère intrinsèque des mots ou plus généralement de l'expression et des idées exprimées, qui constitue le poétique, et ce caractère doit nécessairement être fort général et fort simple, pour permettre de classer ensemble des écrits aussi différents qu'un poème de Shelley, certaines descriptions de Zola, *Salammbô*, et les *Méditations*, un tableau de *Illiade*, une analyse psychologique de Baudelaire, une aventure galante contée par Byron, les petites pièces lyriques de Heine, des pensées de Pascal, certaines hautes conceptions de la science, quelques unes des plus belles toiles et presque toute la grande musique⁵⁴.

Pour répondre à cette question, il s'inspire des mécanismes de l'intelligence exposés par Taine, pour opposer deux fonctions du langage : la description et l'idéalisation. Ainsi, le «prosaïque» serait du côté de l'analyse et du notionnel, et le «poétique» serait du côté de l'idéalisation, du sentimental, qui naît de l'indéfini, la véritable poésie étant «impersonnelle et idéale». La volonté de maintenir un système des genres, propre à «classer» les œuvres, se heurte à l'infinie variété, synchronique et diachronique, des réalisations poétiques. Ce type de questionnement montre que le système classique des genres n'est plus opérant.

Parallèlement à un élargissement de l'usage du mot «poétique», s'appliquant à des productions en prose, ou à toute production artistique exaltante, l'usage du mot «prosaïque» a évolué au cours du dix-neuvième siècle. D'un terme littéraire désignant les mauvais vers, dont les frontières métriques sont affaiblies, le terme a pris une valeur stylistique (des «styles» ou des «tours» prosaïques s'opposent à un langage spécifiquement poétique), puis idéologique : Madame de Staël l'utilise dans *Corinne*, par

⁵⁴ Émile Hennequin, «Le Poétique et le Prosaïque», *La Revue indépendante*, janvier 1888, vol. VI, p. 17-18.

exemple, pour désigner ce qui est, dans la vie, dénué de spiritualité, de mystère et d'émotion⁵⁵, dans le cadre d'une opposition entre idéalisme et trivialité⁵⁶.

Mais même ce système est mis à mal, puisqu'il n'a échappé à personne que l'on pouvait traiter de sujets prosaïques d'une manière poétique. Si Régnier, dans ses *Cahiers*, en fait le reproche à Baudelaire⁵⁷, Gourmont, lui, admire cette capacité de Mallarmé, dans ses écrits sur la mode, qu'il désigne comme « de vrais et charmants poèmes en prose⁵⁸ ».

Quant à Maeterlinck, il distingue le « prosaïsme », de la prose de ses drames. Évoquant, dans un entretien avec Jules Huret, les dramaturges grecs, qui « voulaient avant tout le choc de la *beauté pure* (l'héroïsme, beauté morale et physique) contre le Destin », il poursuit :

Mais la beauté pure exige de grands sacrifices et de grandes simplifications que nous n'osons pas encore tenter. Nous sommes tellement imprégnés de la laideur de la vie que la beauté ne nous semble plus ou pas encore la vie; et cependant, même dans un drame en prose, il ne faudrait pas admettre une seule phrase qui serait un prosaïsme dans un drame en vers⁵⁹.

Le « prosaïsme » recueille les idées de trivialité et de laideur, qui sont dès lors dissociées de la forme *prose*.

⁵⁵ Littré présente comme « figuré » et « néologisme », le sens de « vulgaire, sans éclat, en parlant des personnes ou des choses ».

⁵⁶ D'après Gérard Dessons qui retrace les évolutions des mots « prosaïque » et « prosaïsme » dans « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003 [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2007, disponible sur <http://semen.revues.org/document2710.html>, « [...] il y a une valeur idéologique, à la fois éthique et anthropologique, du prosaïsme, appuyée sur le système philosophique de Hegel. Dans le *Cours d'esthétique*, la représentation prosaïque est liée à l'engagement de l'homme dans le monde pratique, ordinaire. Partant, elle se révèle incapable de prendre en charge une quelconque élévation spirituelle, tâche réservée à la poésie : "La poésie se définit ainsi, du côté de la langue aussi, comme un domaine propre, et pour se séparer du parler ordinaire la conformation de l'expression acquiert une valeur supérieure à celle de la simple énonciation" [Hegel, *Cours d'esthétique*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Schenk, t. III, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1997, p. 223. « *Dardurch bestimmt sich nun auch nach der sprachlichen Seite hin die Poesie als ein eigenes Gebiet, und um sich von dem gewöhnlichen Sprechen abzutrennen, wird die Bildung des Ausdrucks von einem höheren Wert als das bloße Aussprechen* » (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1986, p. 241-242).]. Elle offre « un autre sol que nous pouvons seulement fouler une fois que nous avons abandonné la prose pratique et théorique de la vie et de la conscience ordinaires et contraint le poète à se mouvoir en dehors des bornes de la parole commune » [*Op. cit.*, p. 270. « *Die Kunstvolle Ausbildung dieses sinnlichen Elementes kündigt uns [...] ein anderen Bereich, einen anderen Boden an, den wir erst betreten können, wenn wir die praktische und theoretische Prosa des gemeinen Lebens und Bewußtseins verlassen haben, und nötigt den Dichter, sich außerhalb der Schranken des gewöhnlichen Sprechens zu bewegen.* » (*op. cit.*, p. 289).]. La « conscience prosaïque » (« *das prosaische Bewusstsein* ») est un autre nom pour la « conscience ordinaire » (« *das Gewöhnliche Bewusstsein* »). Elle est la dimension de l'extériorité et de la finitude humaines. »

⁵⁷ H. de Régnier, *Les Cahiers inédits*, Année 1887, p. 69. « Les *Poèmes en prose* de Baudelaire. Pour moi, Baudelaire a traité ainsi les sujets qui n'étaient pas assez émotionnels, où il y avait trop à narrer, trop d'explications — ce sont des récitatifs. Sauf quelques uns pourtant qui sont de vrais chefs-d'œuvre et ce prodigieux et ironique "Galant tireur" et le "Cheval de race". »

⁵⁸ R. de Gourmont, « "La dernière mode" de Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires* [Deuxième série, Paris, Mercure de France, 1906], t. III, Le Symbolisme, Paris, Mercure de France, 1963, p. 21. Première publication *La Revue indépendante*, février 1890.

⁵⁹ Jules Huret, « Conversation avec Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 17 mai 1893. Dans Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 156. Cet article est cité par G. Dessons, *op. cit.*

1.2. Brouillage des frontières entre les formes : vers mesurés, vers libérés, vers libres et prose

La définition de la poésie par la référence à la musique visait à légitimer le vers libre, en fondant sur une nouvelle base l'opposition entre prose et poésie, mais elle a aussi pour effet contradictoire d'estomper les limites, tant entre vers mesuré, vers libéré et vers libre, qu'entre poésie et prose, et ce, malgré les efforts que l'on perçoit dans les discours des poètes et des théoriciens⁶⁰. Ceux-ci, conscients de la fragilité de la frontière entre le vers libre et la prose, dont les rythmes épousent le rythme prosodique de la langue, cherchent des éléments discriminants.

Un des importants problèmes esthétiques de l'heure présente est donc de savoir comment se doit soutenir la forme métrique au-dessus de la prose, — qui peut à son gré devenir métrique et rythmique, s'enrichir de ressources soi-disant infinies ; comment l'art des vers doit rester l'art par excellence de la poésie, un art spécial comme la peinture et la sculpture et aussi distinct de la prose que la musique⁶¹.

déclare Robert de Souza, qui s'étonne aussi, dans ses *Questions de métrique*, que l'on ne s'intéresse pas suffisamment aux conditions de perceptibilité du vers libre.

Gustave Kahn, pour qui « Les vers libres, au lieu d'être comme l'ancien vers des lignes de prose coupées par des rimes régulières, doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes⁶² », invoque « l'accent d'impulsion », Camille Mauclair insiste sur la prévalence du son sur le sens :

Le vers est une parole rythmée plus intentionnellement que la prose, un langage non dialectif, mais émotif. [...] [L]a poésie est un chant syllabique, et un poème ne se conçoit que chanté. Le poème est dans le son des syllabes et non dans le sens grammatical du texte, sans quoi il serait prosaïque⁶³.

Les défenseurs du vers libre revendiquent la spécificité face au vers traditionnel, et face à la prose, mais admettent aussi quelques caractéristiques communes :

[...] le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qu'il reste une unité formelle et en ce qu'il n'a aucun égard au nombre de syllabes (autre qu'il s'affranchit d'un

⁶⁰ Les hésitations typographiques sont en elles-mêmes révélatrices de ces ambiguïtés : certaines revues comme la *Vogue* utilisaient des typographies différentes pour la prose et le vers. Or É. Dujardin signale dans *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922, p. 47-48, que « Marine » de Rimbaud avait été imprimé en caractères romains, consacrés normalement à la prose, tandis que « Mouvement » avait bénéficié de l'italique, utilisé pour les vers. Jules Laforgue se serait plaint que deux de ses poèmes, « L'Hiver qui vient » et « La Légende des trois cors » aient été publiés en caractères romains, les 16 et 25 août 1886. Marie Krysinska reprend des poèmes en prose publiés en 1882 et 1883 dans *Le Chat noir*, *La Vie moderne* et *La Libre Revue*, auxquels elle donne une forme versifiée par l'introduction de blancs typographiques, dans *Rythmes pittoresques*, en 1890.

⁶¹ R. de Souza, *Questions de métrique*, p. 195.

⁶² G. Kahn, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 379.

⁶³ C. Mauclair, *La Religion de la musique*, p. 53.

certain nombre de règles accessoires), et se distingue du poème en prose en ce que, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement *un vers*⁶⁴.

Reste que le vers libre est souvent perçu comme une forme intermédiaire entre le vers et la prose. Edmond Duméril exprime ce point de vue fort répandu selon lequel le vers libre serait le récitatif de la poésie :

Cette nouvelle forme prosodique, pressentie par ceux qui, avec Alfred de Vigny, voulaient distinguer en poésie le *récitatif* du *chant* ou qui, avec Baudelaire, sentaient la nécessité de *poèmes en prose* — peut être considérée comme une forme intermédiaire entre la poésie solennelle, réservée à l'expression d'un sentiment défini, et la prose⁶⁵.

Le vers libre serait le récitatif de la poésie. Mallarmé utilise l'expression de « prose à coupe méditée⁶⁶ ». Pour les défenseurs de la métrique, c'est le statut de « vers » du vers libre qui fait problème, ils n'y voient que de la prose rythmée, à l'instar d'Heredia, dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret⁶⁷. Même Charles Morice déclare, dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret :

[...] et si je me sers quelquefois de vers de quatorze syllabes, ce n'est que dans des circonstances très rares, en vue d'effets particuliers ; je ne sais pas si Moréas a toujours fait ainsi ; les si longs vers me font l'effet de la prose rythmée⁶⁸.

C'est d'ailleurs toujours la musique qui est invoquée pour définir la prose poétique ou « rythmique » comme on aime à la qualifier à l'époque. Déjà, Flaubert s'en remettait au rythme, pour désigner la prose qu'il recherchait, si l'on en croit ce témoignage de Maupassant :

Dans le vers, disait-il, le poète possède des règles fixes. Il a la mesure, la césure, la rime et une quantité d'indications pratiques, toute une science du métier. Dans la prose, il faut un sentiment profond du rythme, rythme fuyant, sans règles, sans certitude ; il faut des qualités innées et aussi une puissance de raisonnement, un sens artiste infiniment plus subtils, plus aigus, pour changer à tout instant le mouvement, la couleur, le son du style suivant les choses qu'on veut dire⁶⁹.

La prose des drames de Maeterlinck est emblématique de ce phénomène ; on cherche à définir sa nature poétique en recourant aux notions de rythme et de musique. Robert de Souza souligne par exemple l'importance des symétries dans le rythme de cette prose,

⁶⁴ É. Dujardin, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ Edmond Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France* [1933], Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 341.

⁶⁶ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 367.

⁶⁷ « [...] ce que nous voyons aujourd'hui, c'est de la prose rythmée, coupée avec des lambeaux de vers et présentée à l'aide d'artifices de typographie qui lui donnent l'apparence de vers de toutes les mesures arbitrairement accolées », dit Heredia, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 303.

⁶⁸ Charles Morice dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁹ Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert », *Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, 26 janvier 1884, janvier-juin 1884, p. 118.

Aussi est-ce à peine de la prose. [...] La seule différence qui sépare cette prose du « vers libre » est dans le manque d'*intention*. Il n'y a pas constante égalité de valeur entre la langue rythmique et la langue syntaxique⁷⁰.

À propos de *Pelléas et Mélisande*, Mallarmé écrit :

Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame. Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait par inutilité⁷¹.

La prose se distingue donc, elle aussi, par sa musicalité. Théodore de Wyzewa va parfois jusqu'à percevoir un degré de musicalité supérieur à celui du vers dans les proses de Régnier ou de Pierre Louÿs :

M. Henri de Régnier est, lui aussi, un poète. Il l'est en vers et en prose ; mais j'avoue que c'est en prose qu'il chante le mieux à mon gré. Il vient de publier un petit livre, les *Contes à soi-même*, où j'ai trouvé, en guise de contes, de gracieuses rêveries, des peintures discrètes et un peu effacées, et quelques-unes des phrases les plus musicales que j'aie jamais entendues. Combien une telle prose offre au poète plus de liberté que le vers le plus *libre*, pour traduire l'élégante variété de ses impressions !

[...]

Et c'est encore, sans doute, le souci passionné de la perfection qui occupe seul la jeune âme de M. Pierre Louÿs ; car il ne saurait imaginer une forme plus pure que celle qu'il nous fait voir dans un petit poème en prose qu'il vient de publier, *Léda ou la Légende des Bienheureuses Ténèbres*. Peut-être M. Pierre Louÿs a-t-il voulu transporter dans sa prose les magnifiques vertus des sonnets de Hérédia : je les y ai, en tous cas, retrouvées, la richesse des images et leur simplicité, et la fermeté élégante du rythme, et puis ce bel air de noblesse pour ainsi dire antique, où l'on n'arrive point sans de patients efforts et de longs échecs⁷².

Telle déclaration de Mallarmé n'est pas faite pour clarifier la question :

⁷⁰ R. de Souza, *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental*, p. 131.

⁷¹ S. Mallarmé, « Planches et Feuillettes », *Crayonné au théâtre*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 229.

⁷² Théodore de Wyzewa, « Les Livres nouveaux. De quelques livres bien écrits », *Revue politique et littéraire. Revue bleue* [30 décembre 1893, n° 27], t. LII, 30^e année, 2^e semestre, Paris, Bureau des revues, 1893, p. 852-854. Robert de Souza fait un constat similaire à celui de Wyzewa, mais c'est pour le déplorer. Selon lui, la poésie prosée que Sainte-Beuve a théorisée dans les *Pensées de Joseph Delorme*, et encouragée par des théoriciens comme Guyau (*Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan, 1884, livre III) ou Pierson (*Métrie naturelle du langage*, Bibliothèque des Hautes Études, 1884), qui voient dans la prose une forme « naturelle » mieux à même de transcrire des sujets « modernes », a ouvert la porte à « l'invasion de la prose », une prose désormais supérieure au vers : « D'abord, au point de vue général, c'est en partie grâce à cette subordination, non seulement du rythme, mais de la langue lyrique, au désir d'exprimer un sentiment de modernité (pour ce siècle-ci) et d'abandon familier (pour le XVII^e et le XVIII^e), à la vogue indéfinie de ce qui était jadis les petits *Contes*, les *Épîtres*, devenus aujourd'hui des *Récits* et des *Lettres*, c'est grâce à cette perversion puérile de l'auteur et du lecteur trouvant leur plaisir dans une servile reproduction des menues aventures de la vie — ces choses de la prose — par une poésie prosée, que le dédain s'est développé, chez tant d'esprits supérieurs, pour pénétrer bientôt les foules, des raisons d'être selon la grandeur même de l'art de la forme métrique. Tandis que le vers s'amusait à marcher, à trotter même en simple bourgeois fureteur (les alexandrins des seuls grands tragiques, Corneille et Racine, ne pouvant suffire à l'activité poétique), la prose des Pascal, des Bossuet, des Buffon, des J.-J. Rousseau, enfin des Châteaubriand [*sic*], s'enlevait sur toutes les ailes de la pensée, du nombre, du rythme et de l'image. Tant de leurs pages n'étaient-elles pas les magnifiques retraits de la vraie poésie alors que les étriquements du vers (toujours aussi funestes, fût-il sans couture, ou déchiré par places) habillaient les petites idées grêles et ordinaires, multitudes envahissantes qui forçaient à la fuite en des envolements de prose splendidement rythmiques les plus hautes conceptions de l'art ! — De par la grandissante abondance des vers prosés, la balance ne fut plus égale entre les sublimités de poésie traduites par la prose, et celles que rendait encore la forme métrique. » *Questions de métrique*, p. 163-164.

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort du style, il y a versification⁷³.

Toute littérature, en tant que stylisation du langage, se trouve incluse dans la poésie.

Si l'on retient de la musique les idées de rythme ou de mélodie, la poésie en vers ou en prose est ce qui est musical, et la prose, ce qui ne l'est pas. Mais seule une certaine prose — pour laquelle il aurait fallu inventer un autre nom — reste en dehors de la poésie : l'autre état de la parole, dont parle Mallarmé dans *Crise de vers*, la prose utilitaire, qui « dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains⁷⁴ ». Sous cet angle, il n'existe qu'une distinction de degré entre le vers et la prose, en poésie, comme l'explique Dujardin, dans son article « Le Destin du symbolisme » :

La poésie s'oppose à ce qui n'est pas la poésie en tant que la pensée « musicale » s'oppose à la pensée rationalisée. Elle peut prendre la forme de la prose aussi bien que celle des vers. Jusqu'alors, il y avait les vers et la prose ; il y a désormais la poésie et ce qui n'est pas la poésie.

Et, par là même, le symbolisme a obtenu pour la poésie le droit d'entrer dans tous les domaines de la littérature... La poésie désormais n'est plus le privilège du vers. [...] Grâce au symbolisme, il n'est plus une production de l'esprit, fût-ce la critique, fût-ce l'histoire, où il ne soit permis aujourd'hui de laisser monter cette bouffée de musique, comme, au milieu d'une conversation, on pousse le ressort d'un gramophone. La poésie désormais n'est plus le privilège de l'œuvre en vers⁷⁵.

Ces interrogations et ces débats mettent en évidence la généralisation — chez les symbolistes — de la perception d'un *continuum* entre les formes.

⁷³ S. Mallarmé, dans Jules Huret, *op. cit.*, p. 102. Les mêmes propos reviennent sous sa plume, dans *Crise de vers*, *op. cit.*, p. 240 : « diction accentuée », « rythme dès que style », et dans *La Musique et les Lettres*. Là encore, R. de Souza contredit Mallarmé, car, pour lui, s'il existe des vers dans la prose, ils restent à l'état virtuel : « De ce que "partout dans la langue il y a des rythmes" qui "sont" ou plutôt peuvent engendrer des vers, il est faux d'avancer qu'"en vérité il n'y a pas de prose", attendu que ces vers ne sont que virtuels par l'incertitude de leurs entours rythmiques, et que ce qui constitue justement la prose est cette virtualité dont un art précis n'a pas dégagé la puissance », *op. cit.*, p. 206.

⁷⁴ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 251. En revanche, si l'on retient de la musique l'idée d'harmonie, une distinction de nature entre la prose et le vers semble persister : « Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours », *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 367. Le vers et la prose proposent des représentations du temps différentes. Mais Mallarmé semble être le seul à proposer cette distinction.

⁷⁵ É. Dujardin, « Le Destin du symbolisme » dans *Mallarmé par un des siens* [1936], Paris, Messein, 1952, p. 95-96. Dujardin oppose cette irruption de la poésie dans la prose à la « soi-disant prose poétique dont Chateaubriand dans les *Martyrs* a laissé le fâcheux modèle. » *Ibid.*

Le monde hispanophone connaît, au tournant du siècle, une évolution vers le vers-librisme, comparable à celle qui a lieu en France et en Europe dans les années 1880. Quelques éléments l'en distinguent toutefois. Il existe tout d'abord une tradition de polymétrie et de fluctuation syllabique dans la poésie castillane et la chanson populaire espagnole. Ainsi, la *silva* autorise une libre disposition de vers de sept et de onze syllabes. La rime assonante (seuls les sons vocaliques à partir de la dernière voyelle accentuée sont répétés), très répandue dans la poésie traditionnelle, constituait déjà une contrainte plus faible que celle de la rime française. Les innovations sont donc, dans ce contexte, moins brutales qu'en France. Les poètes modernistes explorent toutefois une grande gamme de possibilités dans la libération du vers, à commencer par des jeux avec le mètre, qui ne vont pas jusqu'à effacer la référence métrique. Ainsi, Darío offre des accentuations inhabituelles, dans les poèmes d'*Azul...* ou de *Prosas profanas*, en utilisant des syllabes atones en position normalement accentuée, ou par le jeu des enjambements. Il s'inspire en cela de romantiques français et de Verlaine. «Allí flexibilicé hasta donde pude el endecasílabo⁷⁶», dit-il, à propos du poème «Divagación», dans *Historia de mis libros*. Certains poèmes font fluctuer le nombre de syllabes des vers autour d'un mètre dominant qui maintient encore la référence métrique. Ce type de poème existe dès 1884, dans le recueil de la poétesse galicienne Rosalía de Castro *En las Orillas del Sar*, par exemple⁷⁷. Les premiers vers libres perçus comme tels sont ceux de José Asunción Silva et de Ricardo Jaimés Freyre, mais ces vers conservent des éléments de régularité importants, dans un système de versification qui accorde une grande place à la structure accentuelle des vers. On distingue la «*silva libre*», dans laquelle des vers de différentes mesures, soit paires, soit impaires, sont librement disposés, et seul un vers sur deux conserve une rime assonante ou consonante. Cette forme ancienne, qui aurait été modernisée par Ricardo Jaimés Freyre dès 1894⁷⁸, est beaucoup utilisée par les modernistes hispano-américains et espagnols comme Miguel de Unamuno, Amado Nervo et Juan Ramón Jiménez, ces deux derniers tendant à supprimer complètement la rime. Rubén Darío y mêle, quant à lui, des mesures paires et impaires. D'autres vers, les vers libres les plus fréquemment employés

⁷⁶ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, p. 190. «Là j'ai assoupli, autant que je l'ai pu, l'hendécasyllabe.»

⁷⁷ La longue tradition de versification espagnole irrégulière est étudiée par Pedro Henríquez Ureña dans *La Versificación irregular en la poesía catellana*, Madrid, Publicaciones de la Revista de filología española, 1920. «[...] tal ametria o irregularidad, que bien puede señalarse como uno de los caracteres primordiales de la literatura española», dit-il, p. v. «[...] une telle amétrie ou irrégularité, qu'elle peut apparaître comme l'un des caractères primordiaux de la littérature espagnole.»

⁷⁸ Il s'agit de certains poèmes du recueil *Castalia bárbara (Castalie barbare)*, publié en 1899, qui auraient été, selon l'auteur, écrits dès 1894.

par les modernistes, si l'on en croit Isabel Paraíso⁷⁹, jouent sur la récurrence de pieds rythmiques, sans aucune régularité dans le nombre de syllabes du vers entier. Le «Nocturno» «Una noche...», de José Asunción Silva, daté de 1892, et publié en août 1894 dans la revue *Lectura para Todos*⁸⁰, qui utilise la clause tétrasyllabique trochaïque, est considéré comme le premier poème de ce type.

Una noche,
 Una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,
 Una noche
 En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 A mi lado lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida,
 Como si un presentimiento de amarguras infinitas
 Hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
 Por la senda florecida que atraviesa la llanura
 Caminabas.
 Y la luna llena
 Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 Y tu sombra
 Fina y lánguida,
 Y mi sombra
 Por los rayos de la luna proyectadas,
 Sobre las arenas tristes
 De la senda se juntaban,
 Y eran una,
 Y eran una,
 Y eran una sola sombra larga
 Y eran una sola sombra larga
 Y eran una sola sombra larga...
 [...] ⁸¹

Ces poèmes voisinent ou se confondent avec des polymétries obtenues par les multiples combinaisons de un ou plusieurs mètres de base. J. A. Silva utilise ce procédé — dont il serait l'inventeur — dans le «Nocturno» évoqué précédemment, presque entièrement construit sur des multiples de quatre syllabes avec dominance rythmique trochaïque; ce poème lui aurait été inspiré par «Le Corbeau» d'Edgar Poe. Dans «Venus errante» («Vénus errante»), Ricardo Jaimes Freyre associe des mesures de cinq et quatre syllabes :

I
 Sigo á la nave, que vacila
 Sobre las olas;
 Oigo á los vientos que se quejan entre las jarcias
 Y sobre el mástil veo posarse á las gaviotas.

⁷⁹ Isabel Paraíso, *El Verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

⁸⁰ *Lectura para Todos*, año II, número 7, août 1894, Cartagena de Indias, Colombia, p. 50-51.

⁸¹ José Asunción Silva, «Nocturno», *Obra completa*, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, Edición del Centenario, 1996, p. 34. «Une nuit, / Une nuit toute pleine de murmures, de parfums et de musiques d'ailes, / Une nuit / Où brûlaient dans l'ombre nuptiale et humide les fantastiques vers luisants, / A mon côté lentement, toute serrée contre moi, silencieuse et pâle, / Comme si un pressentiment d'infinies amertumes / Te troublait jusqu'au fond le plus secret des fibres, / Par le sentier fleuri qui traverse la plaine / Tu avançais. / Et la lune pleine / Par les cieux azurés infinis et profonds, répandait sa lumière blanche, / Et ton ombre / Fine et languissante, / Et mon ombre / Projetées par les rayons de la lune, / Sur les sables tristes / Du sentier se joignaient, / Et étaient une, / Et étaient une, / Et étaient une seule grande ombre / Et étaient une seule grande ombre / Et étaient une seule grande ombre... »

Los turbios ojos de los peces
Miran la quilla temblorosa,
Y sus escamas á los rayos del sol relucen,
Y forman nubes de alba espuma sus negras colas.

Tierra lejana...
No se vislumbran de la orilla las altas rocas,
Y la mirada se detiene
Sobre la cresta de las ondas.

II
Venus errante, tú le guardas suaves caricias ;
No vió tu rostro el marinero, pero te adora.
Venus errante...
Sobre los mares soñó acaso, contigo, á solas.
[...]⁸²

José Santos Chocano fait de même dans «De viaje»⁸³ («En voyage»), avec des combinaisons de mesures de cinq syllabes et rime arromancée ; Darío, dans «Marcha triunfal» («Marche triomphale»), utilise quant à lui des pieds de trois syllabes, accentués sur la syllabe centrale.

¡ Ya viene el cortejo !
¡ Ya viene el cortejo ! Ya se oyen los claros clarines.
La espalda se anuncia con vivo reflejo ;
¡ Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines !

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
Los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,
La gloria solemne de los estandartes
Llevados por manos robustas de heroicos atletas.
[...]⁸⁴

Il existe aussi des vers complètement amétriques, mais ils conservent leurs rimes chez Lugones dans le recueil *Lunario sentimental*, 1909, par exemple. «Heraldos» («Hérauts») de Rubén Darío, ne présente ni rime, ni mètre, ni rythme accentuel récurrent, mais des anaphores de «La anuncia», «Anúncialas», ou «Anúnciala» rétablissent une régularité structurelle.

¡ Helena !
La anuncia el blancor de un cisne.

⁸² Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara* [1899]. *Los sueños son vida* [1917], Madrid, Editorial América, 1918, p. 53-54. «I / Je suis la nef qui vacille / Sur les vagues ; / J'entends les vents qui se plaignent entre les cordages / Et sur le mât je vois se poser les mouettes. // Les yeux troubles des poissons / Regardent la quille tremblante, / Et leurs écailles reluisent aux rayons du soleil, / Et leurs queues noires forment des nuées d'écume blanche. // Terre lointaine... / Les hauts rochers du bord ne se distinguent pas, / Et le regard s'arrête / Sur la crête des ondes. // II / Vénus errante, tu gardes pour lui de suaves caresses ; / Le marin n'a pas vu ton visage, mais il t'adore. / Vénus errante... / Sur les mers, il a rêvé peut-être de toi, seul à seul. »

⁸³ José Santos Chocano, *Selva virgen*, Lima, 1896.

⁸⁴ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* [1905], mais ce poème a été écrit en 1895. Dans *Azul... Cantos de vida y esperanza*, p. 372-373. «Voici venir le cortège ! / Voici venir le cortège ! Voici que l'on entend les clairs clairons. / L'épée est annoncée par un vif reflet ; / Voici venir, or et fer, le cortège des paladins ! // Voici que passent sous les arcs ornés de blanches Minerves et de Mars, / Les arcs triomphaux où les Renommées dressent leurs longues trompettes, / La gloire solennelle des étendards / Levés par des mains robustes d'athlètes héroïques. »

¡ Makheda !
 La anuncia un pavo real.
 ¡ Ifigenia, Electra, Catalina !
 Anúncialas un caballero con un hacha.
 ¡ Ruth, Lía, Enone !
 Anúncialas un paje con un lirio.
 ¡ Yolanda !
 Anúnciala una paloma.
 ¡ Clorinda, Carolina !
 Anúncialas un paje con un ramo de viña.
 ¡ Sylvia !
 Anúnciala una corza blanca.
 ¡ Aurora, Isabel !
 Anúncialas de pronto
 un resplandor que ciega mis ojos.
 ¿ Ella ?
 (No la anuncian. No llega aún)⁸⁵.

Rubén Darío explique sa démarche dans *Historia de mis libros* :

En “Heraldos” demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondancia⁸⁶.

Le seul poème moderniste en versets de type whitmanien serait « Oda salvaje » (« Ode sauvage ») de José Santo Chocano, publié dans la *Revista de América* de Paris. On voit donc que les formules sont nombreuses et les nuances parfois minimes, entre les vers libérés et les vers libres, dans la littérature hispanophone de l'époque moderniste. Ces expériences restent relativement isolées au sein des recueils ; il faudra attendre le *Diario de un poeta recién casado* (*Journal d'un poète jeune marié*) de Juan Ramón Jiménez, en 1916, pour qu'un recueil emploie majoritairement le vers libre (essentiellement des silvas impaires et sans rimes, ici).

Le statut du vers libre est confus, dans les discours modernistes hispanophones. Tout d'abord, l'expression sert traditionnellement à désigner un vers sans rime. Unamuno l'utilise parfois dans ce sens, Rubén Darío également, dans *Historia de mis libros*, à propos du poème de *Prosas profanas* « Friso » (« Frise ») : « Así, en “Friso” recurro al elegante verso libre, cuya última realización plausible en España es la célebre “Epístola a Horacio”, de don Marcelino Menéndez y Pelayo⁸⁷. » Ensuite, comme on l'a vu, les vers que l'on dit

⁸⁵ Rubén Darío, *Prosas profanas*, Madrid, Alianza editorial, 2002, p. 72-73.

⁸⁶ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, p. 191. « Dans “Heraldos”, je démontre la théorie de la mélodie intérieure. On peut dire que dans ce petit poème, le vers n'existe pas, bien que la notation idéale s'impose. Le jeu des syllabes, le son et la couleur des voyelles, le nom clamé héraldiquement, évoquent la figure orientale, biblique, légendaire, et le tribut, et la correspondance. »

⁸⁷ *Ibid.*, p. 195. « Ainsi, dans “Friso”, je recour à l'élégant vers libre, dont l'ultime réalisation est certainement la célèbre “Lettre à Horace” de Marcelino Menéndez y Pelayo. » C'est d'ailleurs pour lui l'occasion de souligner la valeur plus picturale, voire sculpturale, que musicale du poème en question : « Hay

« libres » peuvent encore posséder une structure mesurée, c'est pourquoi l'expression de vers « amétrique » ou « arythmique⁸⁸ » est parfois préférée à celle de « vers libre ».

Le souci de différencier le vers libre de la prose se manifeste aussi chez les poètes hispano-américains, mais leurs critères diffèrent. Ainsi, pour Lugones, le vers libre rejoint la prose dans sa conquête de liberté :

El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande : la conquista de una libertad.

La prosa la ha alcanzado plenamente, aunque sus párrafos siguen determinados como las estrofas⁸⁹.

Mais c'est la rime qui fait le vers, un vers sans rime n'est que prose :

El verso al cual denominamos libre, y que desde luego no es el blanco o sin rima, llamado tal por los retóricos españoles, atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro, y pretendiendo que así resulta aquella más variada.

Añade que, de tal modo, sale también más unida, contribuyendo a ello la rima y el ritmo, cuando en la estrofa clásica, la estructura depende solamente de la rima, al conservar cada uno de los miembros el ritmo individualmente.

Esto contribuye, asimismo, a la mayor riqueza de la rima, elemento esencial en el verso moderno que con él reemplazó al ritmo estricto del verso antiguo ; así como aumenta la variedad rítmica, al diferenciar cada estrofa en el tono general de la composición⁹⁰.

Et Lugones d'insister, dans une note, sur l'importance de la rime qui remplace l'effet musical des quantités : « Entonces la rima sustituyó con uno más completo el perdido efecto musical. De aquí que la rima sea esencial para el verso moderno⁹¹ ».

Ricardo Jaimes Freyre publie en 1912 un essai intitulé *Las Leyes de versificación castellana*⁹², dans lequel il revient sur les problèmes de versification occasionnés par les récentes innovations. Ses réflexions du chapitre X « Del moderno verso libre o polimorfo » (« Sur le moderne vers libre ou polymorphe ») sont révélatrices des problèmes de frontières et de définitions que posent ces nouvelles formes. Pour lui, la loi du rythme réside dans la « période prosodique ». Un vers doit donc présenter une combinaison de périodes

más arquitectura y escultura que música ; más cincel que cuerda o flauta », *ibid.* « Il y a plus d'architecture et de sculpture que de musique ; plus de ciseau que de corde ou de flûte. »

⁸⁸ Ricardo Jaimes Freyre, dans *Leyes de versificación castellana* [1912] México, Avilar, 1974, p. 240.

⁸⁹ Leopoldo Lugones, « Prólogo de la primera edición », *Lunario sentimental*, p. 94. « Le vers libre signifie, comme son nom l'indique, une chose simple et grande : la conquête d'une liberté. La prose y est pleinement parvenue, bien que ses paragraphes restent déterminés comme les strophes. »

⁹⁰ *Ibid.*, p. 95-96. « Le vers que nous appelons libre et qui n'est donc pas le vers *blanc*, ou sans rime, tel que l'appelaient les rhétoriciens espagnols, recherche surtout l'ensemble harmonique de la strophe, lui subordonnant le rythme de chaque membre, et cherchant ainsi à la rendre plus variée.

De cette manière, elle n'en est que plus unie, comme y contribuent la rime et le rythme, alors que dans la strophe classique, la structure dépend seulement de la rime, chaque membre conservant le rythme individuellement.

Ceci contribue, pareillement, à enrichir la rime, élément essentiel dans le vers moderne qui a ainsi remplacé le rythme strict du vers ancien ; de même, la variété rythmique augmente, en différenciant chaque strophe dans le ton général de la composition. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 96. « Ainsi la rime a remplacé l'effet musical perdu, par un autre plus complet. C'est pourquoi la rime est essentielle dans le vers moderne. »

⁹² Cet essai ne paraît sous forme de volume qu'en 1912, mais il est déjà paru sous forme d'articles dès 1906.

prosodiques égales ou analogues (c'est-à-dire paires ou impaires, sans mélange)⁹³. Le vers libre arhythmique n'est selon lui pas un vers⁹⁴, mais une troisième forme, différente à la fois du vers et de la prose :

Se trata, desde luego, de una forma nueva : no de un semi-ritmo, como le llamó Luigi Capuana, su introductor en Italia, ni de un intermedio entre la prosa y el verso, como lo calificó Jules Bois, sino una forma diferente del verso y de la prosa, una tercera forma, [...] Tan impropia resulta así la denominación de verso libre como la de verso amorfo o polimorfo, como la de prosa poética, como la de prosa rítmica, por lo menos en castellano⁹⁵.

Même s'il conserve certaines caractéristiques des deux formes :

El llamado verso libre, tiene del verso la rima, el estilo poético y las libertades gramaticales aceptadas, especialmente las sintácticas; en manos de un artífice hábil, puede tener además el excelente recurso de las pausas. Tiene de la prosa la libertad métrica, esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras a tonas y las acentuadas — la mezcla de todos los periodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia, que le impide ser un simple híbrido de prosa y verso : la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse [...] ⁹⁶.

Dans ce contexte d'imprécision, la référence à la musique favorise également, dans le domaine hispanophone, un *continuum* entre différentes formes d'expression poétique : vers mesurés, vers libérés, vers libres, prose. Ainsi, comme on l'a vu, Darío invoque la « mélodie intérieure », pour rendre compte de la forme employée dans « Heraldos », d'autres poèmes, métriques, comme « Mía » ou « Dice mía », sont selon lui « juegos para música, propios para el canto, lieds que necesitan modulación⁹⁷ ». C'est encore la musique qu'il invoque pour décrire ses poèmes en prose :

⁹³ Voir Isabel Paraíso, « Teoría y práctica del verso libre en Ricardo Jaimes Freyre », *Revista española de lingüística*, n° 12, 1982. Dans cet article, Isabel Paraíso fait remarquer la posture ambivalente de Ricardo Jaimes Freyre, qui semble revendiquer l'invention d'une forme qu'il finit toutefois par rejeter.

⁹⁴ « Este es el moderno verso libre o polimorfo, el verso sin ritmo, verso que no es tal en mi opinión, porque carece de las condiciones fundamentales de aquella artística y armoniosa forma. » Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de versificación castellana*, p. 223.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 236-237. « Il s'agit donc d'une nouvelle forme : non pas d'un "semi-rythme", comme l'a appelé Luigi Capuana, son introducteur en Italie, ni d'un intermédiaire entre la prose et le vers, comme l'a qualifié Jules Bois, mais d'une forme différente du vers et de la prose, d'une troisième forme [...]. La dénomination de vers libre s'avère ainsi aussi impropre que celle de vers amorphe ou polymorphe, que celle de prose poétique, ou que celle de prose rythmique, du moins en castillan. »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 240. « Le vers nommé libre tient du vers la rime, le style poétique et les libertés grammaticales, acceptées, en particulier les libertés syntaxiques; dans les mains d'un habile artisan, il peut même offrir l'excellent recours des pauses. Il tient de la prose la liberté métrique, bien sûr, la faculté de distribuer arbitrairement les syllabes et les mots atones et les mots accentués — le mélange de toutes les périodes prosodiques. Et il possède une condition qui lui est propre, qui l'empêche d'être un simple hybride de prose et de vers : la possibilité de créer ses unités en accord avec les idées; unités selon les images, selon les figures, selon la logique; la possibilité que chaque pensée crée sa propre forme en se développant. »

⁹⁷ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, p. 191. « jeux pour la musique, qui conviennent au chant, lieds qui nécessitent la modulation. »

El deslumbramiento shakespeariano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces [...] desconocida en la prosa castellana⁹⁸.

dit-il de «El Velo de la reina Mab» («Le Voile de la reine Mab»), publié dans *Azul...* Enfin, dans son autobiographie, il présente «A una estrella. Romanza en prosa» («À une étoile. Romance en prose»), comme un «canto pasional, romanza, poema en prosa, en que la idea se une a la musicalidad de la palabra⁹⁹.» Dans le prologue de *Canto errante*, la musique est encore ce qui permet à Darío de réunir et de transcender à la fois les différentes formes poétiques :

Yo no creía haber inventado nada [...].

Desde entonces hasta hoy, jamás me he propuesto ni asombrar al burgués, ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras.

No gusto de moldes nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música — música de las ideas, música del verbo¹⁰⁰.

La primauté du rythme transparait encore dans une lettre sur Saint-Pol-Roux :

De poner los ojos en una rata nace una música de ideas, y aun de ver la ropa lavada que tiende la madre en la aldea. Cada paso en la existencia da nacimiento a una lírica expansión. Interpreta el tiempo, el número, el espacio. Siempre está en él el pensamiento. Las apariencias se expresan, se entrelazan las alegorías. ¿Es prosa, es verso? El ritmo impera¹⁰¹.

Lugones met bien en évidence ce *continuum* entre les formes, engendré par la définition rythmique du style, dans son prologue au recueil *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre :

Tan es así, que no se puede escribir sin ritmo; el experimento es sencillo. Desde la más elevada efusión lírica hasta el suelto de crónica social, el ritmo impera en la redacción determinando el giro del párrafo, la disposición y aun el número de las palabras. Sabido es cuanto influyen en los finales oratorios los esdrújulos, por ejemplo; cuanta fuerza añade o quita a un periodo una sinalefa respetada o deshecha. Para mí, el hipérbaton i demás inversiones sintácticas, obedecen originariamente a una necesidad rítmica i no a una razón de elegancia, como se atribuye por lo común con evidente vaguedad; son adaptaciones de las lenguas a los estilos. Estos se completan con algunos accesorios, a veces mui importantes; pero su característica esencial está determinada por el

⁹⁸ *Ibid.*, p. 175. «L'éblouissement shakespearien me posséda, et je réalisai pour la première fois le poème en prose. Plus que dans aucune de mes tentatives, dans celle-ci, j'ai poursuivi le rythme et la sonorité verbale, la transposition musicale, jusque là [...] inconnue dans la prose castillane.»

⁹⁹ *Ibid.*, p.177. «Un chant passionnel, romance, poème en prose, dans lequel l'idée s'unit à la musicalité de la parole.»

¹⁰⁰ Rubén Darío, «Dilucidaciones», *El canto errante* [1907], dans *Poesía*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 304. «Moi je ne pensais pas avoir inventé quoi que ce soit [...]. Depuis lors jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais voulu surprendre le bourgeois, ni martyriser ma pensée sur le chevalet des mots. Je n'aime pas les moules, ni nouveaux ni anciens ... Mon vers est toujours né avec son corps et son âme, je ne l'ai jamais soumis à aucune forme d'orthopédie. J'ai, c'est vrai, chanté des vers anciens; et j'ai souhaité aller vers l'avenir, toujours sous le divin empire de la musique — musique des idées, musique du verbe.»

¹⁰¹ Rubén Darío, «Saint-Pol-Roux», *Letras* [Paris, Garnier Hermanos, 1911], *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Editorial Mundo latino, 1921, p. 104. «Poser les yeux sur un rat fait naître une musique d'idées, et même voir le linge propre que la mère étend dans le hameau. Chaque pas dans l'existence donne naissance à une expansion lyrique. Il interprète le temps, le nombre, l'espace. Toujours il s'y trouve la pensée. Les apparences s'expriment, les allégories s'entrelacent. Est-ce de la prose? Est-ce du vers? Le rythme prévaut.»

ritmo. No es el modo de pensar de un autor lo que constituye su estilo, sino su modo de expresarse por medio de la palabra, i esta expresión fonética ya se sabe que es una combinación musical¹⁰².

Comme en Europe, nombreux sont les critiques qui rapprochent l'art de la prose de la poésie. Eduardo Barra, dans son prologue à *Azul...* exprime l'idée que la prose comme les vers du recueil sont œuvre de poète :

¡Qué hermosas páginas de deliciosa lectura con prosa como versos, con versos como música ! [...] Es un regalo de hadas : es la obra de un poeta. Pero, de un poeta verdadero, siempre inspirado, siempre artista, sea que suelte al aire las alas azules de sus rimas, sea que talle en rubíes y diamantes las facetas de su prosa¹⁰³.

Mais, si le critique semble maintenir une hiérarchie entre la prose, les vers et la musique, telle déclaration de Gómez Carrillo — grand admirateur de Flaubert¹⁰⁴ —, au sujet des proses de Manuel Machado, n'en fait plus rien :

¡Un libro de prosa !... Pero luego, cuando lo leemos, notamos con alegría que no hay tal prosa. Es poesía, poesía a la vez ligera y profunda, poesía con alas y garras, poesía con toda la poesía del gran poeta. Lo único que faltan son los versos. Pero es tan armonioso el estilo que, a veces, el oído mismo llega a sentirse obsesionado por el ritmo, como si escuchara elegías y madrigales¹⁰⁵.

Si les mondes francophones et hispanophones ont vu apparaître de nouvelles formes qui ont bouleversé les représentations de la poésie et du poétique, il convient toutefois de souligner des différences. En Espagne, la tradition offrait une plus grande diversité qu'en France. L'apparition du « vers libre » n'y a donc pas suscité une rupture aussi forte. D'autre part, les modernistes sont venus au vers libre plus tard, et les bouleversements stylistiques ont d'abord touché la prose.

¹⁰² Leopoldo Lugones, dans Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara. País de sueño País de sombra*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Schürer-Stolle Bolívar 260, 1899, p. IX. « C'est si vrai que l'on ne peut pas écrire sans rythme ; l'expérience est facile à faire. De l'effusion lyrique la plus élevée au billet de chronique sociale, le rythme règne sur la rédaction déterminant le tour du paragraphe, la disposition et même le nombre des mots. On sait combien les mots accentués sur la syllabe antépénultième jouent sur les finales oratoires, par exemple, combien de force une synalèphe respectée ou non ajoute ou enlève à une période. Pour moi, l'hyperbate et autres inversions syntaxiques obéissent à l'origine à une nécessité rythmique et non à une raison d'élégance, comme le commun le juge avec un flou évident ; ce sont des adaptations des langues aux styles. Ceux-ci se complètent avec des accessoires, parfois très importants ; mais leur caractéristique essentielle est déterminée par le rythme. Ce n'est pas la forme de pensée d'un auteur qui constitue son style, mais sa manière de s'exprimer par le moyen des mots, et cette expression phonétique, on sait désormais, que c'est une combinaison musicale. »

¹⁰³ Juan Valera, cité dans Rubén Darío, *Azul...*, p. 123. « Quelles belles pages, d'une lecture délicieuse, avec de la prose comme des vers et des vers comme de la musique ! [...] C'est le présent des fées : c'est l'œuvre d'un poète. Mais d'un poète véritable, toujours inspiré, toujours artiste, soit qu'il libère les ailes bleues de ses rimes, soit qu'il talle en rubis et diamants les facettes de sa prose. »

¹⁰⁴ E. Gómez Carrillo a écrit un article « El Arte de trabajar la prosa » (« L'Art de travailler la prose ») où il détaille les outils stylistiques employés par les écrivains français dans leurs proses. Il cite abondamment la correspondance de Flaubert. *El modernismo*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1905.

¹⁰⁵ E. Gómez Carrillo, « Crónica. "El amor y la muerte" », *El Liberal*, 28 janvier 1913, p.1. « Un livre de prose !... Mais ensuite, quand nous le lisons, nous remarquons avec joie qu'il n'y a pas de prose. C'est de la poésie, poésie à la fois légère et profonde, poésie avec des ailes et des griffes, poésie avec toute la poésie du grand poète. Les vers, seuls, manquent. Mais le style est si harmonieux que, parfois, l'oreille elle-même vient à être obsédée par le rythme, comme si elle écoutait des élégies ou des madrigaux. »

1.2.1. Les formes intermédiaires, le règne du « polymorphe »

Ce déplacement des frontières entre vers et prose s'accompagne, à l'époque symboliste, d'une valorisation des formes intermédiaires entre le vers et la prose : vers « polymorphe », vers libre, chansons ou stances en prose, prose rythmée, prose lyrique, musiques en prose... on assouplit le vers, on modifie sa perception en le présentant sous forme de prose, sans retour à la ligne ; à l'inverse, on impose un cadre rythmique, ou encore des rimes, à la prose. Rubén Darío fait preuve d'une provocation amusée en intitulant *Proses profanes* un recueil de vers¹⁰⁶, et Huysmans intitule un roman en prose *À rebours*, ce qui n'est pas sans évoquer le sens étymologique du mot « vers ». On pourrait encore évoquer les traductions — vraies ou fausses — de vers en prose, comme *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs ou les *Mimes* de Marcel Schwob, qui tendent à suggérer une équivalence entre ces formes.

1.2.1.1. La poéticité de la prose

Il existe une polémique sur la nature de la poéticité de la prose. L'on tend à admettre que la prose demande un travail comparable, sinon supérieur, à celui du vers. Flaubert a déjà réfléchi, pour ses romans, à la possibilité d'une prose qui puisse rivaliser avec le vers par ses procédés propres, comme le révèlent les célèbres lettres à Louise Colet :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut¹⁰⁷.

L'idée que la poésie puisse naître de la force du style, transcendant le prosaïsme du sujet, se fait jour. Pierre Louÿs clame la supériorité formelle de la prose sur le vers :

À vingt et un ans, j'avais écrit douze mille vers avant d'oser une ligne de prose, car la prose est une poésie qui hasarde de la corde raide, sans orchestre, et qui, souple, comme son rythme, jette le

¹⁰⁶ Même si, rappelons-le, Darío fait référence au sens liturgique — et donc musical — du mot « prose ».

¹⁰⁷ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 24 avril 1852, *Correspondance*, t. II (juillet 1851 – décembre 1858), Paris, Gallimard, 1984, p. 79.

balancier. Je n'écrivais qu'en vers. Ma première page de prose, je sentais qu'il faut sept ans de stage en poésie pour avoir le sens du rythme et qu'autrement la prose n'est pas¹⁰⁸.

Elle demande plus de travail et de finesse : « Quand l'auteur d'une strophe terminée juge son œuvre au-dessus du médiocre, son devoir, s'il est bon écrivain, est de la traduire, sans retard, en prose¹⁰⁹ », et certains poèmes en prose des *Chansons de Bilitis* sont les aboutissements formels de poèmes en vers¹¹⁰. José Martí revendique aussi la supériorité de la prose sur le vers : « El verso se improvisa, pero la prosa no ; la prosa viene con los años¹¹¹. » Il s'agit d'atteindre une prose qui égale, voire surpasse, la maîtrise artistique du vers, sans forcément recourir aux mêmes moyens.

Mais la question qui se pose avec une acuité particulière pour le poème en prose est de savoir si la prose doit intégrer des mètres, pour devenir poétique. Pour certains, la prose est poétique quand elle laisse sourdre le rythme du vers ; pour d'autres, elle doit chercher une manière spécifique d'atteindre au poétique. Dans sa préface au *Spleen de Paris*, Baudelaire rêve « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime¹¹² ». Et Gourmont, comparant Mallarmé et Baudelaire, s'émerveille de ce que l'on puisse parvenir à de la vraie poésie, avec une vraie prose :

Comme lui, c'est un poète respectueux des anciennes formes et qui les pousse à une rigueur encore inconnue ; comme lui, c'est un prosateur du premier rang, plus recueilli, plus replié sur soi-même, mais pareillement assez maître de l'expression pour faire avec de la simple prose, et sur le ton de la prose, des poèmes mémorables ; [...] ¹¹³.

Dans son article paru dans *La Revue blanche* au premier semestre 1897, Alfred Athys parle de l'ambition démesurée du poème en prose, celle d'être « la quadrature prosaïque de ce cercle : le vers français¹¹⁴ », et il souligne l'état intermédiaire de la prose du poème en prose, dont le rythme n'emprunte rien au vers : « cet art de précision, délicat, périlleux, qui

¹⁰⁸ Pierre Louÿs, note publiée par Y.-G. Le Dantec dans son édition des *Poèmes de Pierre Louÿs*, Albin Michel, 1945, t. I, p. 255, citée par J.-P. Goujon, *Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 22.

¹⁰⁹ P. Louÿs, *Poétique* dans *Œuvres complètes*, t. XII, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 41.

¹¹⁰ « Les Ménades » seraient la traduction d'un sonnet de 1888 : une annotation de Louÿs citée par J.-P. Goujon p. 283 signale : « Sonnet que j'ai fait au lycée en 1888 et que j'ai eu la bonne idée de traduire en prose », et « La Chevelure » semble avoir été écrit en vers libres, avant que Pierre Louÿs ne passe à la prose : J.-P. Goujon fait référence à un manuscrit de cette chanson, disposé en vers libres, envoyé à Debussy en 1897. Les mots sont exactement les mêmes, à part « Il me dit » devenu ensuite « Il m'a dit ». Mais la disposition en vers rend plus perceptibles les segments de cinq et six syllabes. Dans un même ordre d'idée, rappelons que les deux poèmes en prose de Baudelaire « Un hémisphère dans une chevelure » et « L'Invitation au voyage », qui ont pu être considérés comme les ébauches de poèmes en vers des *Fleurs du Mal* : « La Chevelure » et « L'Invitation au voyage », sont en réalité postérieurs.

¹¹¹ José Martí, *Obras Completas*, La Havana, Trópico, XII, 1938, p. 84. « Le vers s'improvise, mais la prose non ; la prose vient avec les ans. »

¹¹² Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* [1869], Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

¹¹³ R. de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires* [4^e série, Paris, Mercure de France, 1912], t. III. Le Symbolisme, Paris, Mercure de France, 1963, p. 141.

¹¹⁴ A. Athys, « À propos du poème en prose. Fragments », *La Revue blanche*, premier semestre 1897, p. 587.

s'interdit la liberté qu'a la prose d'être encore le langage et celle qu'a le vers de ne l'être plus¹¹⁵. »

Mais, pour beaucoup de symbolistes, écrire des poèmes en prose, c'est chercher à reproduire et à faire deviner le rythme du vers dans la prose. On relève de nombreux vers blancs dans les proses symbolistes. Pour Darío également, la prose est musicale quand elle contient des vers :

[...] el verso es música. Y la prosa cuando es rítmica y musical es porque en sus períodos lleva versos completos que marcan la armonía. Ejemplo, Castelar y José Martí¹¹⁶.

Mais le discours d'un auteur comme Gustave Kahn est ambigu. S'il voit en Baudelaire un précurseur, c'est

pour sa recherche d'une forme intermédiaire entre la poésie et la prose qu'il ne réussit parfaitement qu'une fois, mais admirablement, dans *les Bienfaits de la Lune* (Mendès a aussi, au moins une fois, retrouvé avec bonheur cette formule composée)¹¹⁷ ;

or « Les Bienfaits de la Lune » est l'un des poèmes en prose de Baudelaire où la prose se rapproche le plus du vers, notamment dans le discours de la Lune, qui juxtapose des phrases brèves, ou des groupes nominaux, mais en ménageant de fortes pauses, avec la présence de points virgules :

Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau informe et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer ; [...]¹¹⁸.

Cependant, dans l'article de *La Revue blanche* qu'il consacre au poème en prose, en 1897, Gustave Kahn invoque un rythme spécifique pour la prose :

[...] le bon poème en prose vit de rythmes trouvés, de passages subits d'un rythme à un autre, d'un jeu de dissonance dans les cadences auxquels n'arriveraient pas des alexandrins même familiers, se suivant en file ; et quand le cas se présente, même quand les alexandrins ont une valeur, le poème en prose y prend une allure un peu faible et uniforme qui lui nuit. Il lui faut un jeu divers de rythmes¹¹⁹.

On perçoit bien que, le vers ne se distinguant plus de la prose par des caractéristiques formelles visibles, ni audibles, les formes se différencient par degrés progressifs. Poésie et prose sont moins perçues comme des formes antithétiques que comme des pôles entre lesquels peuvent prendre place une infinité de formes intermédiaires.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ R. Darío, déclaration de 1888, *Obras desconocidas*, édit. Silva Castro, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 263. Citée dans *Azul... Cantos de vida y esperanza*, p. 55. «[...] le vers est musique. Et la prose, quand elle est rythmique et musicale, c'est parce que dans ses périodes elle porte des vers complets qui marquent l'harmonie. Exemple, Castelar et José Martí. »

¹¹⁷ G. Kahn, « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 20-21.

¹¹⁸ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁹ Gustave Kahn, « Les Poèmes », *La Revue blanche*, premier semestre 1897, p. 404-405.

1.2.1.2. Les ballades ou chansons en prose

Les formes intermédiaires ou hybrides comme les ballades ou les chansons en prose posent problème aux théoriciens ou aux poètes eux-mêmes, qui cherchent à les définir ou à les commenter, les anciennes notions de vers ou de prose étant perçues comme imparfaites, car porteuses de dichotomies que l'on souhaiterait justement gommer. La réception de textes en prose comme les *Ballades* de Paul Fort est révélatrice des difficultés rencontrées pour définir ce type de textes hybrides. Pierre Louÿs et Henri de Régnier soulignent l'originalité des ballades de Paul Fort, qui semblent consister à cacher le vers dans de la fausse prose, mais leurs descriptions n'adoptent pas le même point de vue :

Les *Ballades françaises* sont de petits poèmes en vers polymorphes ou en alexandrins familiers, mais qui se plient à la forme normale de la prose et qui exigent (ceci n'est point négligeable) non pas la diction du vers, mais celle de la prose rythmée. Le seul retour, parfois, de la rime et de l'assonance, distingue ce style de la prose lyrique. [...] On verra, au cours de ces pages, quelle souplesse, quelle mesure et quel équilibre acquiert la phrase, en suivant, selon le tact de l'auteur, un rythme toujours en métamorphose et cependant toujours rigoureux.

Désormais, il existe un style intermédiaire entre la prose et le vers français, un style complet qui semble unir les qualités contraires de ses deux aînés¹²⁰.

Pour Régnier,

La texture des *Ballades* de M. Fort est très particulière; le vers y circule sourdement, se mêle à la trame de la phrase. Les rimes et les assonances se répondent à mi-voix comme de très loin, scandent le rythme, l'ornent de leurs ententes sournoises, s'effacent, s'embusquent, reparaissent. Cela donne à la prose un aspect de vers dont on se ressouviendrait. On dirait assez qu'un poème antérieur y revient en échos simplifiés. C'est une sorte de forme intermédiaire où ce qui s'y est dissous semble prêt à se solidifier de nouveau¹²¹.

Pour Louÿs, ce sont des vers qui « se plient à la forme de la prose », tandis que, pour Régnier, c'est de la prose « qui prend un aspect de vers ». Le statut du vers ou de la prose se joue dans la disposition typographique, mais aussi dans le type de diction que l'on adopte. Or les avis diffèrent quant à la diction que nécessite ce type de textes. Pour Gourmont, les vers, bien qu'écrits comme de la prose, ne cessent d'être des vers :

Celui-ci fait des ballades. Il ne faut rien lui demander de plus, ou de moins, présentement. Il fait des ballades et veut en faire encore, en faire toujours. Ces ballades ne ressemblent guère à celles de François Villon ou de M. Laurent Tailhade; elles ne ressemblent à rien.

Typographiées comme de la prose, elles sont écrites en vers, et supérieurement mouvementées. Cette typographie a donné l'illusion à d'aimables critiques que M. Paul Fort avait découvert la quadrature du cercle rythmique et résolu le problème qui tourmentait M. Jourdain de rédiger des littératures qui ne seraient ni de la prose ni des vers; il y a bien de la désinvolture dans ce compliment, mais ce n'est qu'un compliment. Si la ligne qui sépare le vers de la prose est souvent devenue, en ces dernières années littéraires, d'une étroitesse presque invisible, elle persiste néanmoins; à droite, c'est prose; à gauche, c'est vers; inexistante pour celui qui passe, les yeux vagues, elle est là, indélébile, pour celui qui regarde. Le rythme du vers est indépendant de la phrase grammaticale; il place ses temps forts sur des sons et non sur des sens. Le rythme de la prose est

¹²⁰ Pierre Louÿs, préface aux *Ballades françaises* de Paul Fort [1897], *Anthologie des Ballades françaises 1897-1920*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 458-459.

¹²¹ Henri de Régnier, « Poèmes », *Mercure de France*, décembre 1896, p. 560.

dépendant de la phrase grammaticale ; il place ses temps forts sur des sens et non sur des sons. Et comme le son et le sens ne peuvent que très rarement coïncider, la prose sacrifie le son et le vers sacrifie le sens. Voilà une distinction sommaire qui peut suffire, provisoirement.

[...]

J'aime beaucoup de tels vers ; je n'aime guère que de tels vers, où le rythme par des gestes sûrs affirme sa présence et, pour une syllabe de plus, une de moins, ne s'évanouit pas. Qui s'aperçoit que le troisième des vers que voici n'a que onze syllabes accentuées ?

« *Au premier son des cloches* : "C'est Jésus dans sa crèche..." »

Les cloches ont redoublé : "O gué, mon fiancé !"

*Et puis c'est tout de suite la cloche des trépassés.*¹²² »

Paul Fort n'est pas le seul à pratiquer cette forme hybride, Louÿs compare ses *Ballades* à *La Queste du Graal* de Péladan, au « Pèlerinage de Sainte-Anne » de Saint-Pol-Roux, ou encore aux *Lieds de France* de Catulle Mendès, dont Alfred Athys souligne à son tour l'ambiguïté générique :

Quant aux *Lieds de France*, la plupart ne sont plus des poèmes en prose authentiques ; ou plutôt on pourrait dire, et cela reviendrait au même, que ce sont là *poèmes* en prose à proprement parler : poèmes encore, mais qui sont déjà presque le vers¹²³.

De même, les *Ballades françaises* de Paul Fort « sont presque des poèmes, et seraient des poèmes tout à fait si la mesure y était moins distraite, le rythme plus régulier, la rime plus fidèle¹²⁴. » Gustave Kahn, qui voit dans les ballades de Paul Fort « l'aboutissement¹²⁵ » du poème en prose, critique à son tour ces rapprochements : « [L]es Lieder de Mendès [...] possèdent un mouvement poétique et les proses rythmées de M. Péladan [...] sont simplement des vers faibles, cousus bout à bout¹²⁶. » Ces débats montrent à quel point il devient difficile d'identifier formellement le vers ou la prose.

1.2.1.3. Fausses traductions

La publication de recueils de textes en prose, présentés comme des traductions ou des émanations de textes en vers, participe de ce glissement du vers à la prose, et de l'estompement des critères de définition du poétique. C'est le cas des *Mimes* de Marcel

¹²² R. de Gourmont, « Nouveaux masques. Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebelle, Félix Fénéon, Léon Bloy », *Mercur de France*, octobre 1897, p. 72-74. Repris dans « Paul Fort », *Le Deuxième Livre des masques*, 1898.

¹²³ A. Athys, *op. cit.*, p. 590.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ G. Kahn, « Les Poèmes », *op. cit.*, p. 403.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 404.

Schwob¹²⁷, mais aussi des *Chansons de Bilitis*¹²⁸ de Pierre Louÿs. Ces fausses traductions de vers en prose jouent d'une présence fantomatique du vers, qui conditionne leur réception poétique.

Les deux recueils font référence à une source versifiée. Marcel Schwob se réclame du poète Héronidas (III^e siècle av. J.-C.), redécouvert en 1889 avec l'acquisition par le British Museum d'un papyrus égyptien, déchiffré et publié par F.G. Kenyon en 1891. G. Dalmeida publia la première traduction des *Mimes* en France en 1893. Bien qu'ils soient écrits en prose, le terme « vers » se retrouve à plusieurs reprises dans les *Mimes* : dans le « Prologue », « Mais l'ombre aimante n'écoula point mes vers »; dans « L'Hôtellerie », « ô vous, qui écoutez ces vers, si les “coï, coï” des petits porcs à l'agora d'Athènes vous racontent faussement que notre poète a des amours viles, venez voir à l'auberge¹²⁹ »; dans « L'Amoureuse », « Je prie ceux qui liront ces vers de rechercher mon esclave cruel. » Le mime XX, intitulé « Akmè » se termine par cette phrase : « Maintenant j'ai écrit ces vers, parce que mon cœur est gonflé du cœur d'Akmè. » L'occurrence de ce terme de « vers » intervient toujours dans un commentaire métatextuel où l'énonciateur s'adresse directement à son lecteur ou à son auditeur. P. Louÿs, quant à lui, prétend traduire des textes en vers. La préface insiste à plusieurs reprises sur ce point : Bilitis aurait appris de Sappho « l'art de chanter en phrases rythmées¹³⁰ ». Sans doute n'a-t-elle pas écrit ses premières chansons au moment où les événements ont été vécus : « Comment une petite bergère de montagne eût-elle appris à scander ses vers selon les rythmes difficiles de la tradition éolienne¹³¹ ? » Dans les chansons elles-mêmes, deux passages renvoient à l'activité poétique de Bilitis. Dans « La Pluie au matin », avant-dernier texte avant les épitaphes, au moment où Bilitis livre son testament, chaque strophe se termine par une phrase consacrée à l'activité poétique : « Et moi, dans la pluie du matin, j'écris ces vers sur le sable¹³² », « La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson¹³³ », « Ils apprendront mes vers, et les enfants de leurs enfants¹³⁴ », « Ceux qui aimeront après moi

¹²⁷ Parus dans un premier temps dans *L'Écho de Paris* du 19 juillet 1891 au 7 juin 1892, puis publiés en fac-similé autographe, à vingt-cinq exemplaires, au *Mercure de France* en 1893, puis remaniés dans *La Lampe de Psyché* en 1903.

¹²⁸ *Chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois*, publiées par P.[ierre] L.[ouÿs] en 1894 à la Librairie de l'Art indépendant.

¹²⁹ Marcel Schwob, *Mimes*, dans *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002, p. 358.

¹³⁰ Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis traduites du grec par Pierre Louÿs*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 16.

¹³¹ *Ibid.*, p. 22.

¹³² *Ibid.*, p. 313.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

chanteront mes strophes ensemble¹³⁵ ». Les dernières occurrences du mot *vers* se situent dans la dernière chanson, «La Mort véritable» : «Ceci est le dernier vers de la pieuse Bilitis¹³⁶ », et (dans la «Dernière Épitaphe») « Sous les feuilles noires des lauriers, sous les fleurs amoureuses des roses, c'est ici que je suis couchée, moi qui sus tresser le vers au vers, et faire fleurir le baiser¹³⁷ ».

Le texte versifié se situe dans un lointain qui n'est plus tout à fait accessible, les deux auteurs ont choisi d'écrire leurs poèmes en prose. Un jeu étrange consiste donc à signaler, à revendiquer, une source en vers, mais à donner à lire de la prose au lecteur contemporain. Une trace de cette forme originelle (mais fictionnelle, rappelons-le) se perçoit dans les *Mimes* de M. Schwob, fortement structurés par des parallélismes et présentant de nombreuses énumérations, qui créent une forme de régularité dans le texte, parfois même dans le nombre de syllabes, entre les différents fragments de phrases. Pierre Louÿs revendique une complexité formelle de la prose dans ces textes qu'il désigne lui-même comme des «sonnets en prose¹³⁸», créant ainsi l'antithèse d'une forme fixe en prose, par la référence à la poésie saphique et aux «rythmes difficiles de la tradition éolienne¹³⁹». La fausse traduction est une manière de justifier la prose du poème en prose.

1.2.2. Associations des différentes formes

On ne se contente pas d'inventer et de valoriser des formes intermédiaires entre le vers et la prose, on prône le mélange, l'association des différentes formes, au sein d'un recueil, ou au sein même d'un texte. Ainsi G. Kahn, s'inspirant de Baudelaire, décide-t-il de mêler, dans un même recueil, des poèmes en vers traditionnels, des poèmes en vers libres et des poèmes en prose :

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 315.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 323.

¹³⁸ P. Louÿs utilise cette expression dans une lettre inédite à Alfred Vallette, citée dans l'édition des *Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 323-324. Dans cette lettre, le poète demande que la nouvelle édition du recueil présente une chanson par page : « Comprenez : il faut que le public se dise en chœur : "Ce sont des sonnets en prose". Il ne se le dira jamais si on les coupe en deux. »

Signalons aussi cette citation de Henri de Régnier : « Chacun de ces poèmes a quatre strophes qui sont chacune une phrase. Ce sont de véritables sonnets en prose d'une composition à la fois libre et régulière, harmonieuse et souple, et sur ces tablettes de cire odorante M. Louÿs a tracé d'exquises figurines et d'ingénieuses sentences », article paru dans le *Mercur de France*, décembre 1897, p. 880-881, cité par J.-P. Goujon dans *Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 326.

¹³⁹ P. Louÿs, *Chansons de Bilitis*, 1898, p. 22.

[...] et de comparer les parties rythmiques des *Fleurs du Mal* et des *Poèmes en prose* nous avait donné l'idée d'un livre mixte où les deux formes de phrases chantées eussent logiquement alterné. Le demeurant de cette préoccupation se retrouve dans la disposition des *Palais Nomades*; [...] ¹⁴⁰.

Henri de Régnier, dans ses *Poèmes anciens et romanesques* (1887-1890) et Maeterlinck, dans *Serres chaudes* (1889), associent des poèmes en vers traditionnels et des pièces en vers libres. Le recueil de Rubén Darío *Prosas profanas* (1896) expérimente un grand nombre de formes, métriques et libérées. De nombreux recueils associent des textes en prose et des textes en vers (traditionnels ou libres) : *Azul...* (1888-1890) de Rubén Darío, *Lunario sentimental* (1909) et *Montañas del oro* (1897) de Leopoldo Lugones. Le recueil de Ricardo Güiraldes associe la prose et la versification, métrique et libérée. Et dans l'esprit d'un *continuum* entre toutes les formes d'expression poétique, certains vont même jusqu'à proposer des partitions de musique au sein de leur recueil : c'est le cas, par exemple, des *Plaisirs et les Jours* (1896) de M. Proust, qui comprend cinq partitions de Reynaldo Hahn, et du recueil de poèmes en prose du poète catalan Santiago Rusiñol, *Oracions* (1897), où l'on trouve, outre les trente-deux illustrations de Miquel Utrillo, des accords musicaux d'Enric Morera.

L'association des différentes formes peut avoir lieu au sein d'un même texte. Il est fréquent que la prose intègre des passages versifiés, justifiés par la diégèse. Ainsi «El Músico de la Murga» («Le Musicien de Murga») de Manuel Gutiérrez Nájera est-il entrecoupé de poèmes, car le narrateur cite la ballade du gaitero. «La Princesse des chemins» de Jean Lorrain fait alterner la description de la scène avec la chanson des pages. Mais il arrive que le passage de la prose au vers, par degrés successifs, ne soit pas justifié, sur le plan de la fiction, par le chant d'un personnage. *Le Conte de l'or et du silence* (1898) de Gustave Kahn articule les différentes formes. Dujardin tente de mêler poèmes en prose et vers, dans la trilogie dramatique d'*Antonia* ¹⁴¹ (1891-1893) :

[...] j'ai cru (depuis longtemps et de plus en plus) qu'il était possible de trouver une forme qui passerait, sans transition et sans heurt, de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, dans une succession de pieds rythmiques tour à tour serrés en vers, élargis en versets et dilués en quasi-prose ¹⁴².

C'est avec une intention parodique que Jules Laforgue cite des bribes de ses propres poèmes dans le texte en prose des *Moralités légendaires* (1887), «Salomé». Un texte

¹⁴⁰ G. Kahn, «Préface sur le vers libre», *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁴¹ Suzanne Bernard signale également certaines «Proses» de Mockel, et «Bobo» de Jules Laforgue, dans *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, *op. cit.*, p. 400-402 et p. 411.

¹⁴² É. Dujardin, *Les Premiers Poètes du vers libre*, *op. cit.*, p. 22. «Le tout restant toujours dans l'ordre de pensée poétique et ne descendant jamais au mode de pensée logique et rationnel qui est le propre de la véritable prose [...]», ajoute l'auteur dans une note. *Ibid.*

comme « El País del sol » (« Le Pays du soleil ») de Rubén Darío associe la prose et des refrains en vers, dans *Prosas profanas*. Ricardo Güiraldes procède de la même manière dans « Marta », un texte aux dimensions plus étendues. L'on y parle, en prose, de « vieux » qui se lamentent sur la perte de Marta :

Los pobres viejos la han perdido ; inútil y doloroso preguntarse por qué. Los pobres la han perdido y sus lágrimas no modificarán el dolor que los encorva hacia la tumba¹⁴³.

Des passages versifiés sont consacrés au périple de Marta :

Marta salió al campo, cuando el sol cansado
Tendía, sobre el suelo, su manto encarnado¹⁴⁴.

La différence formelle traduit la différence d'espaces, entre les vieux qui attendent et Marta qui s'éloigne et découvre la sensualité :

Pero Marta, al fin, vive el cuerpo endiosado,
Por novísimo ritmo, que el fauno le ha dado¹⁴⁵.

Un conte de Jean Lorrain, « La Chimère, conte factice », publié dans *Le Chat noir* du 4 août 1883, enchâsse un sonnet versifié dans un conte en prose. La présence de ce poème¹⁴⁶, que l'on ne découvre qu'à la fin du récit, est l'occasion d'un miroitement thématique et formel. Le titre met en abyme, par la référence à la Chimère, l'hybridité générique du texte. La prose du conte, qui décrit une Américaine, Elaine Stilerway, dans un hall Henri III, où une tapisserie ancienne représente « un poème gallois, les amours héroïques du chevalier Tristram et de la reine Yseulte dans la forêt d'Armor¹⁴⁷ », est elle-même le lieu d'une tension entre le hiératisme de la description symboliste, dans une prose truffée d'alexandrins :

Auprès flambe un vitrail, un vitrail Renaissance, où des lys peints en fleurs, blancs et rouges aussi, neigent dans un ciel d'or, et sous leur chaud reflet, auréolée de rose et baignée d'ambre blond. [...] Elle a l'air, dans sa svelte maigreur, les épaules tombantes, froides et comme azurées par le bleu de ses veines et le bleu de ses yeux infiltré dans sa peau, d'une souple couleuvre, femme et cygne à la fois, mauvaise comme une femme, et blanche comme un cygne¹⁴⁸.

et le songe d'Elaine, toute troublée de la rencontre d'un vendeur de pivoines, dans la fraîcheur et la vie des Halles. Dans ce passage, la prose se met à varier les rythmes et le vocabulaire se rapproche de la vie réelle :

¹⁴³ Ricardo Güiraldes, *El cencerro de cristal* [1915], Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, p. 89. « Les pauvres vieux l'ont perdue ; il est inutile et douloureux de se demander pourquoi. Les pauvres l'ont perdue et leurs larmes ne changeront pas la douleur qui les plie vers la tombe. »

¹⁴⁴ *Ibid.* « Marta partit par les champs, quand le soleil fatigué / Étendait sur le sol sa cape écarlate. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 92. « Mais Marta, à la fin, vit, le corps divinisé, / Par le rythme nouveau, que le faune lui a donné. »

¹⁴⁶ Le poème « La Chimère » est publié séparément dans *L'Ombre ardente*, Paris, Charpentier, 1897.

¹⁴⁷ Jean Lorrain, « La Chimère. Conte factice », *Le Chat noir*, deuxième année, n° 82, 4 août 1889, p. 118-120.

¹⁴⁸ *Ibid.*

[...] lys, sonnets et cornet de Venise aux reflets douloureux de topazes malades, qu'elle donnerait tout cela volontiers ce matin pour une brassée de pivoinies communes, de ces grosses pivoinies débraillées, rosées et rougissantes, comme des gorges de filles de ferme en sueur... Oh ! les fleurs bien portantes et halées, qu'on entrevoit, dans des charrettes, promenées et criées dans l'air brutal des rues par des blousiers robustes et gouailleurs... [...] ¹⁴⁹

Alors Elaine songe

À ce gars inconnu, herculéen, superbe, les deux bras nus chargés de bottes de pivoinies, débraillé comme elles, rose et rutilant comme elles d'une fraîcheur vigoureuse et saine d'homme du peuple et de jeune fruit.

La poitrine découverte, d'une chair claire et veloutée de blond sanguin; des pétales rosés, des pétales de pivoinies, prises aux poils roux de l'estomac, il buvait, carrément campé au comptoir en zinc d'un mastroquet quelconque; [...] ¹⁵⁰.

Le sonnet écrit par le fiancé d'Elaine, et dissimulé dans le bouquet de lys, explicite le désir de la jeune femme, comme si le poème versifié révélait l'inconscient de la prose :

La chimère indomptable aux yeux profonds et bleus,
Abîmes rayonnants dans un visage d'homme
Des palais de Gomorrhe aux Lesbos qu'on renomme,
Droite, appuie au zénith ses quatre pieds en feux

Son poitrail qui se cabre et ses jarrets nerveux
Emportent par le gouffre, où l'air siffle et s'enflamme,
Douloureux et lascif, un souple corps de femme
Nue et flottant dans l'ombre entre ses lourds cheveux

Les crins d'or de la bête et la toison d'aurore
De la femme en extase, embrassant l'air sonore,
Font une aube de gloire au fond du ciel obscur.

Le vertige les tord et, dardant sa prunelle,
Les bras autour du cou du monstre aux yeux d'azur,
S'enfonce dans la nuit, la rêveuse éternelle ¹⁵¹.

Dans *La Littérature de tout à l'heure*, Charles Morice détaille le rapprochement du vers et de la prose, aboutissant à une « fusion et comme une crase du vers et de la prose en un mélange qu'on ne saurait nommer ¹⁵² », depuis les premières libertés rythmiques des romantiques ayant coïncidé avec les premiers poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, jusqu'aux récits en vers de Verlaine, « Amoureuse du Diable » et « L'Impénitence finale » (*Jadis et naguère*, 1884), qui mélangent « le lyrisme à la prose rimée ¹⁵³ ». Le vers, étant « un instant d'exaltation » qui ne peut se prolonger, doit faire « plus large place à la prose ¹⁵⁴ », dans

un livre où, selon les opportunités indiquées par les émotions, le style descendrait du vers à la prose, remonterait de la prose au vers, avec ou sans la transition du poème en prose, s'y berçant, quand il l'emploierait, en des rythmes qui, par les allitérations et les assonances, annonceraient, évoqueraient

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1889, p. 379.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 381.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 380.

le Nombre et la Rime pour enfin les atteindre — et, rarement, les quitterait sans l'avertissement d'une dégradation lente, pour un effet¹⁵⁵.

Pour valoriser ces formes intermédiaires, les auteurs recourent à l'autorité de formes anciennes. Ainsi, on se réclame de la « prose cadencée » des Grecs et des Latins, Remy de Gourmont rappelle que l'art des trouvères pouvait faire alterner des parties chantées et des parties récitées, rédigées en prose, comme dans *Aucassin et Nicolette*¹⁵⁶. Pour Miguel de Unamuno, qui écrit aussi des textes où la prose, interrompue par des tirets, laisse percevoir des rythmes de vers, ces formes hybrides sont en réalité les plus fidèles à une origine primitive et commune, de la poésie en vers et en prose :

En efecto, si es como algunos enseñan que ni lo orgánico brotó de lo inorgánico ni esto es una reducción de aquello, sino ambas diferenciaciones de un estado primitivo de la materia, estado inestable y caótico, es muy fácil que ni el verso sea una sistematización de cierta prosa ritmoide, ni la prosa una reducción del verso — pues hay quienes sostienen que el verso fue anterior a la prosa, porque, a falta de escritura, se confiaban mejor a la memoria con el ritmo de fábulas, consejas y leyendas —, sino que prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión, protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representan los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua¹⁵⁷.

Ces formes ne seraient donc pas le résultat d'un mélange de plusieurs formes antérieures, mais l'origine, la forme primitive dont auraient découlé la prose et le vers. Sans aller jusque là, les auteurs hispanophones rappellent fréquemment les points communs entre innovations récentes et formes anciennes comme les psaumes et les refrains populaires.

L'intérêt de cette multiplicité de formes est de permettre à l'expression de s'adapter à tous les sujets, et à chaque individu de trouver sa formule unique.

Averti par la diversité des peuples, des mœurs, des arts, il élargit son horizon de pensée et s'achemina à concevoir des formes moins fixes de sentir¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 381-382.

¹⁵⁶ Remy de Gourmont, « Marie de France et les Contes de fées », *Promenades littéraires, cinquième série*, Paris, Mercure de France, 1913. « Aucassin et Nicolette » est présenté comme « le type même de la chantable », où « la partie lyrique n'est guère moins indispensable que la partie récit à la connaissance exacte de l'histoire », p. 197.

¹⁵⁷ Miguel de Unamuno, cité dans M. García Blanco, *D. Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Universidad de Salamanca, 1954, p. 234 et par Isabel Paraíso, *op. cit.*, p. 191-192. « En effet, s'il est vrai, comme certains l'enseignent, que l'organique n'a pas surgi de l'inorganique, que ceci n'est pas non plus une réduction de cela, mais que les deux sont les différenciations d'un état primitif de la matière, un état instable et chaotique, il est facile de voir que le vers n'est pas la systématisation d'une certaine prose rythmoïde, ni la prose une réduction du vers — car certains soutiennent que le vers était antérieur à la prose, parce que, faute d'écriture, les fables, contes et légendes se confiaient mieux à la mémoire par le rythme —, mais que prose et vers sont les différenciations systématisées d'une forme primitive d'expression, protoplasmatique, pour le dire ainsi. C'est la forme représentée par les psaumes hébraïques, celle de Walt Whitman, et aussi celle des vers libres de Martí. Ils n'ont pas d'autre frein que le rythme de l'hendécasyllabe, le plus souple, le plus libre, le plus varié et protéique qui existe dans notre langue. »

¹⁵⁸ Albert Samain, « Rovère et Angisèle », *Œuvres d'Albert Samain. Contes [1902]-Polyphème-Poèmes inachevés*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 122.

dit le personnage de l'un des contes d'Albert Samain, dans une formule qui pourrait s'appliquer à une grande partie de la génération symboliste et moderniste.

On voit se dessiner la possibilité d'une spécialisation de chaque forme. Mallarmé prône l'utilisation de l'alexandrin pour «les moments de crise¹⁵⁹», «les mouvements graves de l'âme», alors que le vers libre serait plus adapté à la «sentimentale bouffée», ou au «récit». Gustave Kahn reprend ces distinctions dans sa préface :

Le vers libre, à son sens, serait la technique désignée pour l'autobiographie du soi, la fixation d'états d'âmes, pour l'arabesque personnelle que le poète doit tracer autour de son caractère propre. Mais pour aborder les grands sujets, pour célébrer les rites fondamentaux de la vie et de l'intelligence, il conviendrait de recourir aux grandes orgues de l'alexandrin. En somme, le vers libre serait l'aboutissement nécessaire du poème en prose, créant une poésie à côté des proses et des cantiques, à côté de la loi et des liturgies¹⁶⁰.

Gourmont admire chez Vielé-Griffin, une forme «pareille à la vie même», qui s'adapte «au dessein de la pensée» et à la sensibilité :

M. Vielé-Griffin est le maître du vers libre qui allonge ou réduit le vieil alexandrin selon le dessein de la pensée et sait atténuer à propos ou supprimer les vieux grelots de la rime, afin que, pareille à la vie même, la phrase chante, pleure ou se taise et meure dans le silence¹⁶¹.

Bien que Robert de Souza inverse la proposition de Mallarmé, préférant réserver les «laisses rythmiques» aux moments de crise, tandis que «l'alexandrin classique», «par sa lourde pondération, son ordonnance simple, ne peut être au contraire que le refuge de toutes les émotions calmes les plus opposées à l'état de crise¹⁶²», c'est bien cette malléabilité de la forme que la plupart des auteurs appellent de leurs vœux, dans la lignée de Baudelaire, qui souhaitait parvenir à une prose «assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹⁶³».

Dans ce contexte, les genres vont associer les différentes formes existantes (vers métriques, vers libérés, vers libres, prose rythmée, prose artistiquement travaillée...) les différents thèmes, les différentes tonalités, les différents styles (lyrique, poétique, prosaïque) et leurs connotations idéologiques, de multiples façons.

¹⁵⁹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁶⁰ G. Kahn, «Préface sur le vers libre», *op. cit.*, p. 37.

¹⁶¹ R. de Gourmont, «De Bajou à René Ghil», *Promenades littéraires [Quatrième série]*, Paris, Mercure de France, 1912], *op. cit.*, p. 170-171.

¹⁶² R. de Souza, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶³ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 22.

2. Quels discours sur le conte ?

Une telle refonte des formes et de leurs hiérarchies ne permet pas de préserver la distinction traditionnelle des genres. Quelles répercussions ces glissements formels et cette redéfinition des rapports entre prose et poésie peuvent-ils avoir sur la définition et la pratique d'un genre comme le conte ?

2.1. Essor des genres brefs

Dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, les genres brefs comme le poème en prose, le conte ou la nouvelle connaissent un grand essor. Tous les mouvements littéraires les ont pratiqués, du naturalisme au symbolisme, en passant par le Parnasse. L'essor du genre s'explique de diverses manières, l'une des causes réside dans le développement de la presse dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, avec la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881, les progrès techniques et le développement des transports en facilitant la diffusion. Les genres brefs ou les publications en feuilletons sont adaptés à ce mode de diffusion littéraire. Aussi tous les journaux publient-ils des contes : *Le Journal*, *Le Figaro*, *Gil Blas*, et éditent même des anthologies des contes publiés dans leurs colonnes. *L'Écho de Paris* organise en 1889 un concours de contes dont le jury est composé d'écrivains naturalistes. Le même phénomène a lieu en Espagne, où chaque publication réserve une section aux contes.

L'essor du conte et des autres formes brèves à la fin du siècle s'explique également par une adéquation de la forme à la modernité. C'est le sens de l'avant-propos de Banville à son recueil *Contes pour les femmes*, publié en 1881, dans lequel il exprime par ailleurs sa fierté de « remettre en honneur » « le vieux Conte français¹ », « en même temps que d'autres écrivains passionnés sur nos origines » :

¹ Théodore de Banville présente sa pratique du conte comme une forme d'exhumation du genre, qu'il met sur le même plan que le travail effectué autour de formes poétiques anciennes : « Si les mœurs et les décors se renouvellent sans cesse, il n'en est pas de même des formes littéraires, dont le nombre est extrêmement borné. C'est pourquoi nous devons garder avec soin celles qui existent, et quand elles sont injustement tombées en désuétude, tâcher de les remettre dans la lumière. Pénétré de cette vérité, j'ai été assez heureux jadis pour être le premier à tirer de l'oubli des dessins de poèmes essentiellement sains et robustes, comme la Ballade de Villon et le Triolet, qui plus tard, grâce aux poètes qui me suivirent, sont devenus d'une application usuelle et ont décidément triomphé. » T. de Banville, *Contes pour les femmes*, Paris, Charpentier, 1881, p. I.

Il m'a semblé qu'avec son allure vive et précise, il pourrait merveilleusement servir à représenter la vie moderne, si touffue, compliquée et diverse, qu'il est impossible de regarder par larges masses, et que vraiment on ne peut saisir que dans ses épisodes, comme par de courtes rhapsodies, où sont vues et fixées en courant les innombrables escarmouches de cette Iliade².

Cette conception, valorisant le conte comme fragment, est fidèle à l'éloge de la brièveté se développant dans la seconde moitié du siècle, à la suite de Poe et de Baudelaire, qui choisit, lui aussi, *L'Iliade* comme un contre-exemple, au début de son célèbre article sur le conteur américain, et qui présente le poème en prose comme une forme adaptée à la peinture de la vie moderne, propre à saisir, comme le « croquis de mœurs » de Constantin Guys, dans le domaine pictural, le transitoire et le contingent³. On loue encore la capacité du conte à accueillir une grande variété de tons, notamment l'ironie.

2.2. Les contes symbolistes

Si les écrivains symbolistes ne sont pas forcément sur le devant de la scène du conte (on parle davantage de France, Loti, Bourget, Daudet ou Zola), ils écrivent pourtant eux aussi des « contes », à la suite de Villiers de l'Isle-Adam, dans les années 1880 et 1890. Le développement des revues littéraires pour diffuser la « nouvelle littérature » facilite la publication de contes, qui permettent à de jeunes écrivains symbolistes de faire leurs premières armes et de se confronter au public, même si les auteurs ne sont pas toujours payés pour leurs textes. Proust fut payé pour la première fois pour « La Mort de Baldassare Silvande », publié par *La Revue hebdomadaire* le 29 octobre 1895, et il arrêta d'écrire des contes quand ses collaborations avec les revues cessèrent⁴, ce qui semble confirmer la présence d'un lien étroit entre l'écriture de contes et l'existence d'un essor des revues⁵.

Le conte suscite aussi l'intérêt pour la recherche formelle et l'exigence esthétique qu'il occasionne. L'article d'Edgar Poe « Le Conte et le Poème », publié dans le *Mercur*

² *Ibid.*, p. II.

³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne. Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 343-363.

⁴ Voir Michael Sadler, *The Symbolist Short Story*, « Chap. 3 : non hic piscis omnium. The Symbolist "conte", its market and popularity », p. 61. Géraldi Leroy et Julie Bertrand-Sabiani nous apprennent qu'il en aurait obtenu 150 francs, dans *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 358.

⁵ La production de contes ou de poèmes en prose à tendance narrative s'intensifie dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle dans le domaine francophone, et déborde sur le début du vingtième siècle en Amérique latine et en Espagne. Pour Suzanne Bernard, *op. cit.*, après un essor du poème en prose en 1885 et 1886, le vers libre éclipse ce genre à partir de 1887, et un tournant en 1891 ouvre une nouvelle phase « polymorphe », le poème en prose se dissolvant, soit par un retour au vers — même dissimulé dans la prose — dans les ballades de Paul Fort, par exemple, soit dans la prose narrative ou descriptive des contes et romans lyriques.

de France en août 1892, affirme la supériorité du conte sur le roman : « Selon moi, le conte est évidemment le plus beau champ d'exercice qui puisse s'offrir au talent, dans les vastes domaines de la prose pure⁶. » L'auteur compare le conte au poème et perçoit dans ce genre bref, intense, concentré dans « l'unité d'effet et d'impression⁷ », des potentialités artistiques comparables à celles du poème. Les écrivains proches du Parnasse ou du Symbolisme qui rejettent le roman et recherchent les belles formes finement ciselées sont sensibles à ces rapprochements⁸.

Contrairement aux écrivains de mouvance naturaliste, si le conte attire aussi l'attention des écrivains symbolistes, c'est pour son type traditionnel de contenu⁹. Le conte

⁶ Edgar Allan Poe, « Dernières Pages », *Mercur de France* n° 32, août 1892, p. 334. Ce texte était à l'origine une introduction à une étude sur les *Contes* de Hawthorne, « Nathaniel Hawthorne » [*Graham's Magazine*, April-May 1842], dans *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984, p. 568-577. « The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, wich can be afforded by the wide domains of mere prose », p. 571.

⁷ « in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance », *ibid.*

⁸ Signalons toutefois que les symbolistes ne reprendront pas la technique du conte, reposant sur l'effet de chute, exposée par Poe. Ils dévieront encore de cette technique dans la mesure où Poe oppose le conte au poème : « We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this latter is an essential aid in the development of the poem's highest idea — the idea of the Beautiful — the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in *Truth*. But truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. [...] It may be added, her *par parenthèse*, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage. For beauty can be better treated in the poem », *ibid.*, p. 573. La traduction est la suivante, dans l'article du *Mercur de France* : « Nous avons dit que le conte a une supériorité même sur le poème. En fait, si, dans le poème, le *rythme* intervient comme un secours essentiel pour le développement de la plus haute idée poétique, — l'idée du Beau, — l'artificialité du rythme est cependant un infranchissable obstacle au développement complet de la pensée ou de l'expression, lesquelles ont pour base la *Vérité*. Mais la Vérité est souvent, et dans une très large mesure, le but d'un conte. Quelques-uns des plus beaux contes sont des contes fondés sur le raisonnement. [...] On peut ajouter ici, par parenthèse, que l'auteur qui vise au Beau pur dans un conte en prose se met dans une situation fort désavantageuse, — car le Beau est beaucoup plus facile à atteindre dans un poème », p. 337. Baudelaire, paraphrasant les idées de Poe dans « Notes nouvelles sur E. A. Poe », va même jusqu'à critiquer le conte « poétique » tel que le pratique pourtant parfois Poe lui-même : « Je sais que, dans toutes les littératures, des efforts ont été faits, souvent heureux, pour créer ces contes purement poétiques ; Edgar Poe lui-même en a fait de très beaux. Mais ce sont des luttes et des efforts qui ne servent qu'à démontrer la force des vrais moyens adaptés aux buts correspondants, et je ne serais pas éloigné de croire que, chez quelques auteurs, les plus grands qu'on puisse choisir, ces tentations héroïques vinsent d'un désespoir », dans Edgar Allan Poe, *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 396. Les symbolistes, qui recourent au contraire au rythme dans le conte lui-même, et ne dissocient pas la Beauté de la Vérité, tendent vers ce conte poétique, refusé par Baudelaire. Nous verrons d'autre part qu'une grande partie des contes symbolistes reposent sur un refus du raisonnement.

⁹ Certains écrivains proches du symbolisme semblent avoir eu un réel intérêt et parfois une vraie connaissance, des contes populaires. À titre d'exemples, Remy de Gourmont consacre un article à « Marie de France et les contes de fées », où il évoque le mode de diffusion orale des lais, dans la 5^e série des *Promenades littéraires*, un article à la « Poésie populaire », dans *l'Ymagier*, en 1896. Il publie une étude sur les mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne, *Chez les Lapons*, Firmin-Didot, Paris, 1890, et « Les Contes et Légendes », commentaire d'un ouvrage de A. Van Gennep, dans *La Revue des idées*, n° 75, mars 1910. Marcel Schwob s'intéresse aux relations entre littérature savante et littérature populaire, comme le montre sa préface à *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, Paris, Ferroud, 1895, reprise dans *Spicilège*, *Mercur de France*, 1896. Le *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, précédé de *Marcel Schwob parmi ses livres*, Pierre Champion, Éditions Alia, 1993, indique plusieurs ouvrages sur les contes

répond à une fascination pour les mondes anciens — civilisations décadentes chez Flaubert ou Richepin, Antiquité chez Louÿs, Moyen Âge chez Schwob — et à une quête de l'origine. Les légendes, antiques ou médiévales, païennes ou chrétiennes, la dimension mythique ou allégorique de ce que l'on entend traditionnellement par « conte », la présence du surnaturel, se prêtent bien à l'esthétique symboliste. Contrairement à la conception du conte comme croquis de la vie moderne, dans sa dimension contingente et fugitive, pour des écrivains proches du symbolisme, le conte permet d'exprimer des vérités éternelles sous le voile d'une fiction, c'est l'enveloppe, la conque qui recouvre l'idée :

Les Poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes¹⁰. Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal ; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un mythe est sur la grève du temps, comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un mythe est la conque sonore d'une idée¹¹.

dit Henri de Régnier dans *Figures et caractères*, au sein d'un développement sur l'usage des symboles par les symbolistes. C'est encore le sens de cette remarque de Bernard Lazare :

Les races enfermèrent toujours leurs plus profondes pensées, leurs plus hautes aspirations, dans les contes que les enfants et les humbles se pouvaient répéter ; elles couvrirent souvent leur métaphysique du voile d'un symbole simple¹².

Les conteurs symbolistes vont reprendre au compte de leurs propres productions cette représentation du conte populaire : grâce à ce genre, on espère accéder à des vérités universelles et parvenir à formuler l'indicible, « afin de s'éviter l'ennui des réflexions trop prévues, et, pour son propre plaisir, il enveloppa sa pensée dans un conte obscur et subtil¹³ », dit l'un des narrateurs de Pierre Louÿs dans *Le Crépuscule des nymphes*.

À la même époque, le conte peut donc être à la fois une voie d'accès au réel contingent, et un mode d'expression de l'idéalisme et du mythe.

Les symbolistes sont ici fidèles à la prédilection du romantisme allemand pour les mythes, les légendes et les contes, qui substituent le rêve à la réalité par la fiction, et qui

populaires : *Contes populaires des Bassoutos. Afrique du Sud*, recueillis et traduits par É. Jacottet, Paris, 1875, *Contes populaires inédits de la vallée du Nil*, traduits de l'arabe parlé par S. E. Xacoub Artin Pacha, Paris, 1895, *Contes populaires de Gascogne* par J.-F. Bladé, Paris, 1886, en 3 volumes, *Contes populaires de Basse Bretagne* de Luzel, Paris 1887, mais aussi plusieurs recueils sur les traditions espagnoles comme *Cuentos, Oraciones, Adivinas y refranes populares e infantiles* recogidos por Fernand [sic] Caballero, Leipzig, 1878.

¹⁰ Régnier oppose ici les symbolistes aux romantiques et aux parnassiens.

¹¹ Henri de Régnier, « Poètes d'hier et Poésie de demain », *Figures et Caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 336.

¹² Bernard Lazare, « Schuré : les Grandes Légendes de France », *Entretiens politiques et littéraires*, octobre 1892, p. 184.

¹³ Pierre Louÿs, *Le Crépuscule des nymphes*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Slatkine Reprints, Genève, 1973, réimpression de l'édition de Paris, 1929-31, p. 26.

offrent, dans le *Märchen*, un mode d'expression privilégié pour le mysticisme¹⁴. Albert Mockel, qui appelle de ses vœux une fécondation de l'art par le folklore, explicite le rapport entre le symbolisme et le romantisme allemand :

Une influence impérieuse doit grandir de ce folklore partout étudié à présent ; elle nous envahira comme elle faillit envahir les mystiques Allemagnes aux temps du Romantisme, — ces temps qui furent là-bas les frères de notre présent. Déjà nous nous sommes rapprochés de la légende, et la légende à son tour nous rapprochera de l'âme populaire. Ce ne seront plus, alors, les devoirs de littérature qu'on écrit trop souvent chez nous ; ce ne sera pas non plus la ballade unie et assez vaine de Bürger, ni le récit uniquement pittoresque de Hugo ; mais puisque les hantises de la philosophie ont invinciblement enlacé nos esprits, puisqu'ils s'accoutument à susciter des choses la signification cachée, une Légende, une Chanson doivent se révéler, vivantes et nouvelles, où la spontanéité jaillira toute ingénue dans le rythme, où notre inquiétude d'art s'exercera à des plastiques sûres mais non dominatrices, — où notre idée s'affirmera plus claire en une mélodieuse simplicité¹⁵.

Dans un compte rendu sur *Couronne de clarté* de Camille Mauclair, Maeterlinck suggère un rapprochement de ce recueil avec *Le Voyage d'Urien* de Gide, *Henry d'Ofterdingen* et *Les Disciples à Saïs* de Novalis comme autant de manifestations du « roman métaphysique¹⁶ », genre qui « essaie de dramatiser la raison pure ou le cerveau, et de les faire vivre selon les lois et les passions de l'être tout entier¹⁷ ». Dans le domaine hispanophone, les modernistes s'inscrivent dans la continuité du poète espagnol Gustavo Adolfo Bécquer, lui-même connaisseur du romantisme allemand et admirateur de Heine. Le goût du mystère, de l'onirisme et de l'occultisme l'avaient poussé le vers le genre de la *leyenda*, brève narration d'inspiration populaire, fantastique ou mystique, fortement imprégnée de musicalité et de poésie.

Il y a aussi une poésie propre à ce contenu traditionnel des contes et des chansons populaires, faite d'exotisme ou d'archaïsme : une langue poétique à part entière, isolée du langage courant. C'est ce qu'exprime Gourmont dans un article de *L'Ermitage* sur « L'Ivresse verbale » :

Aussi, les mots que j'adore et que je collectionne comme des bijoux sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que les chansons de nourrice¹⁸.

¹⁴ Voir Jean-Paul Glorieux, *Novalis et les Lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*, Leuven University Press, 1982, p. 36. L'auteur montre l'intérêt croissant pour les romantiques allemands dans le dernier quart du dix-neuvième siècle : Gustave Kahn commente et traduit « L'Homme au sable » d'Hoffmann dans « Les Contes fantastiques d'Hoffmann », *Revue indépendante*, décembre 1887. Il y remarque notamment l'organisation dramatique du conte par le songe : ce n'est donc pas seulement un contenu onirique, voire ésotérique, mais une alternative formelle au modèle classique de la narration, qui attire l'attention du symboliste. Henri Albert traduit et publie en septembre 1893 dans *L'Idée libre*, le conte de Jacinthe et de Feuille-de-Rose, extrait de *Die Lehrlinge zu Saïs* ; Jean Thorel publie dans les *Entretiens politiques et littéraires* du 1^{er} septembre 1891 « Les Romantiques allemands et les Symbolistes français » et traduit en 1894 le conte *Undine* de Lamotte-Fouqué.

¹⁵ Albert Mockel, *Propos de littérature*, p. 196.

¹⁶ Maurice Maeterlinck, « Couronne de clarté », *Mercure de France*, août 1895, p. 224.

¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁸ Remy de Gourmont, « L'Ivresse verbale », *L'Ermitage*, février 1892, p. 74.

Enfin, le conte, perçu comme plus simple, plus spontané que la poésie versifiée, offre un autre mode d'expression de la subjectivité. Dans ses *Carnets intimes*, Albert Samain parle des raisons qui le poussent à se détourner de la poésie pour écrire des contes : il veut écrire des choses plus profondes, traduire des « émotions primitives ». Cet article sur le *Musée de béguines* de G. Rodenbach en est révélateur :

Rien n'égale la force et la fécondité de ces impressions ; en elles, toute notre sensibilité est en germe, notre sensibilité vraie, non adultérée par l'infiltration littéraire, ni modifiée par les courants extérieurs. Peut-être même le propre des grands artistes serait-il de pouvoir, quand il le faut, briser cette carapace artificielle et compacte que la littérature juxtapose à notre personnalité, pour replonger dans les eaux profondes de leur être et en rapporter les trésors ensevelis des émotions primitives.¹⁹

Le conte offre aux écrivains symbolistes, poètes pour la plupart, l'occasion d'explorer les champs de la prose et du narratif, dans la recherche d'une autre voie que celle du réalisme. Genre perçu comme poétique, dans la forme et dans le fond, il se prête à merveille aux tendances subjectivistes et idéalistes du symbolisme.

2.3. Indéfinition générique

Si la deuxième moitié du dix-neuvième siècle est l'âge d'or du mot *conte*²⁰, ce que l'on entend par « conte » à cette époque, est loin d'être univoque. Quels points communs entre les *Trois Contes* de Flaubert, la prolifération de recueils de contes de Banville, Mendès, Silvestre, les *Contes à Ninon* de Zola, les *Contes de la bécasse* de Maupassant, « Conte » de Rimbaud ? Le terme de « conte » recouvre une catégorie hétéroclite de textes, tandis qu'il existe un grand nombre de termes désignant des proses aux marges de genres comme le conte, le poème en prose ou la chronique : « études²¹ », « croquis », « proses²² », « anecdotes²³ », « proses élogiques », « proses lyriques », « prose assonancée », « allégorie », « *little sketches* », « aspects²⁴ ». Certaines chroniques sont présentées comme

¹⁹ Albert Samain, « Portraits littéraires », *Carnets intimes*, Paris, Mercure de France, 1939, p. 171-172.

²⁰ Pour paraphraser la formule de Pierre Champion, qui voit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle « l'âge d'or du conte », *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p. 71, expression reprise par Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 65.

²¹ Proust affectionne ce terme pour les articles qu'il publie dans *La Revue blanche*. En revanche, « Violante ou la Mondanité », divisé en quatre chapitres, est publié dans le n° 7 de février 1893 avec le sous-titre « conte ».

²² Gourmont publie un recueil de *Proses moroses* au Mercure de France en 1894.

²³ C'est le terme choisi par Mallarmé pour l'édition de ses poèmes en prose, en 1897.

²⁴ Beaucoup de textes sont sous-titrés ainsi dans *La Revue bleue* ou la *La Revue indépendante*.

des « fragments », « tablettes²⁵ » « notes », « impressions » ou « croquis ». Ángeles Ezama Gil a également relevé une multitude de termes employés dans les journaux et les revues espagnols de la fin du dix-neuvième siècle : « cuento », « historia », « episodio », « novela », « novela relámpago », « narración », « leyenda », « boceto », « tradición », « fantasía », « novela corta », « cuadro », « apunte », « anécdota », « fábula », « apólogo », « relato », « croquis », « bosquejo », « relación », « novela breve »²⁶...

Il règne une grande variété, et une grande confusion, sur la terminologie générique, tant dans les paratextes des publications que dans le discours critique. En guise d'exemple, voici les termes utilisés par Muhlfeld dans ses articles de *La Revue blanche* : les *Contes pour les assassins* de Maurice Beaubourg sont désignés par l'expression de « fantaisie rapide²⁷ », ses *Nouvelles passionnées* sont des « nouvelles sentimentales²⁸ », *Le Voyage d'Urien* de Gide est pour le critique, une « fiction lyrique en prose²⁹ ». Les textes de Saint-Pol-Roux sont de « courtes légendes³⁰ » ; *La Tentative amoureuse* de Gide, « anecdote schématique³¹ », et *Léda* de Pierre Louÿs, « un conte de vingt pages³² », sont identifiés aussi comme des « contes », mais les *Mimes* de Schwob sont des « récits³³ » et *Le Livre de Monelle*, un « recueil de proses liées par l'image constante, estompée, de la pauvre Monelle³⁴ ». Une chronique sur les « Livres de contes » aborde, en février 1894, des textes aussi divers que *Le Conte futur* de Paul Adam, *La Tentative amoureuse* d'André Gide, *Ibis* de Paul Leclercq, *Buveurs d'âmes* de Jean Lorrain, *Léda ou la Louange des bienheureuses ténèbres* de Pierre Louÿs, *En Folie* de René Maizeroy, *Le Démon de l'absurde* de Rachilde, *Contes à soi-même* de Henri de Régnier, *Les Reposeurs de la procession* de Saint-Pol-Roux. Cette chronique nous offre l'occasion d'observer un groupement de textes identifiés comme « contes », en 1894. Si tous ces ouvrages ont été réunis dans cet article consacré aux « contes », leurs caractéristiques génériques sont pourtant variées. Examinons successivement différents critères susceptibles d'entrer dans la définition du genre du

²⁵ Saint-Pol-Roux et Jules Renard affectionnent cette dénomination.

²⁶ Ángeles Ezama Gil, *El Cuento de la presa y otros cuentos, aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, Prensas universitarias, 1992, p. 33. « Conte », « histoire », « épisode », « roman », « roman éclair », « narration », « légende », « esquisse », « tradition », « fantaisie », « nouvelle », « tableau », « croquis », « anecdote », « fable », « apologue », « récit », « croquis », « ébauche », « relation », « roman bref »... (Compte tenu du flou terminologique, la traduction ne peut être ici qu'indicative.)

²⁷ Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, juillet-août 1893, p. 92.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, février 1894, p. 181.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 182.

³³ *Ibid.*, juin 1894, p. 570.

³⁴ *Ibid.*, août 1894, p. 191.

conte : le mode de référentialité (réalisme, merveilleux, légendaire, allégorie); le mode d'énonciation ; la longueur ; l'oralité.

2.3.1. Le mode de référentialité : du réalisme au merveilleux

Certains recueils respectent une forme de réalisme, comme *Buveurs d'âme* de Jean Lorrain, dont les textes sont situés dans des époques et des espaces identifiables. Ainsi, le conte qui donne son titre au recueil « Le Buveur d'âme » raconte les errances de Serge, entre Oran, Paris et la Normandie, afin d'oublier une femme qui l'a fait souffrir. Les textes de René Maizeroy, auxquels Muhlfeld reproche d'être les « contes abrégatifs des romans d'autrefois », se situent pour la plupart dans un milieu bourgeois. C'est aussi le cas de certains contes de Rachilde, comme « La Dent » ou « Le Piège à revenants », ou encore « Le Château hermétique », précisément situé à Suze en Franche-Comté. *Le Conte futur* de Paul Adam déploie une action qui semble réaliste au départ, Philomèle doit se marier avec un commandant, dans un contexte de préparatifs de guerre entre les « Nations du Nord ». Bien que le lieu ne soit jamais désigné autrement que par l'expression de « République du Nord », on nous décrit une région industrielle, dotée de distilleries et de forges. Pourtant ce texte est, comme son titre l'indique, une projection dans un avenir idéal, Philippe ayant refusé d'attaquer l'ennemi, il est fusillé dans la gloire et l'admiration de son épouse. Il annonce le temps de la fraternité humaine.

D'autres textes se situent dans un légendaire plus ou moins défini. *Léda ou la Louange des bienheureuses ténèbres* de Pierre Louÿs revisite le mythe de Léda. Le conteur Mélandryon commence son récit par l'expression « En ce temps-là... », pour introduire son auditoire dans une époque où « les hommes n'existaient guère ». Certains contes de Rachilde se situent également dans un environnement légendaire ou mythique, comme « Les Vendanges de Sodome ».

Beaucoup de textes suggèrent une dimension allégorique. *La Tentative amoureuse* d'André Gide est une histoire d'amour allégorique. Les personnages sont stylisés, ils semblent ne venir de nulle part et s'évanouissent à la fin du récit. Le narrateur intervient à plusieurs reprises, et traite ses personnages avec ironie :

Tant pis pour eux, Luc et Rachel s'aimèrent; pour l'unité de mon récit, ils ne firent même rien d'autre; ils ne connurent de l'ennui que celui même du bonheur³⁵.

³⁵ André Gide, *La Tentative amoureuse, ou le Traité du vain désir* [1893], Librairie Stock, Paris, 1922, p. 34.

Il s'adresse à une femme et exhibe à la fois la dimension fictionnelle de cette histoire, et l'identification qui peut être menée avec leur vraie vie.

J'ai fini de vous raconter cette histoire qui nous ennuie ; de grandes tâches maintenant nous appellent³⁶.

Pourtant, j'aurais aimé — voici l'hiver — prolonger ce récit ensemble. Nous serions partis seuls un soir vers une ville de Hollande : la neige aurait empli les rues ; sur les canaux gelés, on aurait balayé la glace³⁷.

Ainsi ce conte serait-il la matérialisation d'un désir :

Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, — mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles. Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence. Un désir de bonheur, de printemps, m'a lassé ; j'ai souhaité de moi quelque éclosion plus parfaite³⁸.

Dans certaines pièces du *Démon de l'absurde* de Rachilde, les personnages, stylisés également, sont désignés par des termes universels « la mère », « l'épouvanté », « Lui », « Elle », dans une atmosphère qui rappelle certaines pièces de Maeterlinck, comme ce dialogue entre deux adolescents amoureux près d'une fontaine, « Volupté ». La jeune fille s'évanouit après avoir aperçu son visage de morte au fond de l'eau. Henri de Régner utilise le même procédé dans « Adieu », qui raconte une promenade à l'issue de laquelle les deux protagonistes, Elle et Lui, se séparent. Rachilde n'hésite pas à faire disparaître ses personnages à la fin de « Parade impie », « (*Évanouissement du décor et des personnages*)³⁹ », soulignant ainsi la dimension fictionnelle du texte et sa propre toute-puissance d'auteur.

Ibis de Paul Leclercq présente différents niveaux de réalité qui s'entremêlent. Dans ce livre, dédié à une enfant, le narrateur évoque différents moments : la rencontre dans un jardin où elle poursuivait une bulle de savon, « comment [il] la rev[is]t consacrant à un nuage une vaporeuse chandelle en une prairie où voltigeaient des papillons⁴⁰ ». Il insère également une « romance » chantée à Ibis, les lectures qu'il lui fit, tels des « paysages d'aube et de rêve ». La fin est énigmatique : le narrateur décrit Ibis sur son lit de mort, puis il s'adresse à une enfant qui tourne les feuilles d'un livre et effeuille une fleur. Est-ce le souvenir d'Ibis, son fantôme ? « *Ibis* est une petite femme de paravent imaginaire, un peu vivante, un peu falote⁴¹ », dit Muhlfeld.

³⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, avec reproduction autographique de 12 pages du manuscrit, préface de Marcel Schwob, portrait de l'auteur par François Guiguet, Paris, Édition du Mercure de France, 1894, p. 67.

⁴⁰ Paul Leclercq, *Ibis*, Paris, Édition de La Revue blanche, 1893, p. 21.

⁴¹ Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature. Livres de contes », *La Revue blanche*, juin 1894, p. 184.

On glisse dans l'allégorie et l'apologue avec *Les Reposeurs de la procession* de Saint-Pol-Roux, où l'âme du poète prend la place des saltimbanques sur des tréteaux, avant que l'assistance ne dépose ses yeux dans l'écuelle de la quête⁴², dans « L'Âme saisissable », où le poète aide encore de grands sabliers à déverser leur sable sur la grève de Camaret, avant de mourir, perturbant toutes les lois de la temporalité et de la vraisemblance :

Les pêcheurs de Kerbonn trouvèrent mon cadavre sur lequel flottait une longue barbe blanche.
Et j'avais l'âge que j'aurais, ô mes Héritiers, le jour de mon décès.⁴³

Dans « Scie », Rachilde fait dialoguer un « homme qui va naître » avec un ange, qui finit par le convaincre de renoncer à exister.

Dans beaucoup de ces recueils, l'indécision sur le caractère merveilleux des événements est due à une forte densité métaphorique qui rend incertaine la référentialité du texte. Ainsi, le narrateur d'*Ibis* imagine qu'une ondine a transformé l'enfant en Ibis. Ailleurs, il la compare à une fleur. Ibis devient le personnage du livre d'images évoqué dans le volume. Les événements sont poétiques : une comparaison, le rêve d'une métamorphose prennent presque un statut référentiel, l'image poétique devient l'événement du récit.

2.3.2. Le règne de la subjectivité

Malgré ces divergences dans le traitement réaliste, merveilleux, allégorique, de ce qui est représenté, on note que la plupart de ces recueils possèdent une dimension subjective forte. Plusieurs textes se présentent comme des journaux intimes. « Fragments du journal de Jacques », dans *En folie* de Maizeroy, présente au jour le jour, l'évolution de l'obsession d'un jeune marié qui doute de sa femme. Les événements sont perçus avec un décalage temporel, ils sont souvent plus suggérés par des allusions que racontés, le personnage tente toujours d'imaginer l'intériorité de l'autre, à travers d'infimes détails. Le climat de confession est propice au lyrisme et à l'introspection psychologique. « Le Buveur d'âme » de Jean Lorrain présente aussi une partie sous forme de journal. Son histoire d'amour est suggérée à travers quelques souvenirs, des instantanés où l'émotion et les sentiments prennent plus de place que le cadre extérieur de l'action. Muhlfeld, par ailleurs

⁴² Saint-Pol-Roux, « L'Âme saisissable », *Les Reposeurs de la procession*, t. I, Paris, Édition du Mercure de France, 1893.

⁴³ « Les Sabliers », *ibid.*, p. 175.

sévère pour le recueil, utilise le verbe « confesser », et reconnaît un « procédé intéressant » : « Ils semblent vécus, par quelqu'un qui vivrait mal⁴⁴. » Gide et Saint-Pol-Roux présentent explicitement leurs textes comme des allégories de leur âme. Ainsi, dans le texte « Liminaire aux *Reposoirs de la procession* », l'auteur définit son projet à la fois autobiographique et poétique :

Les livres relevant de ce titre collectif réunissent des tablettes où sont consignées les variées impressions de la route étrange.

Sorte de *Mémoires des sens, du cœur et de l'esprit*, ces miscellanées sans date où j'ai commenté l'intimité de Dieu, les mobiles des spectacles inertes et les drames de la chair et de l'âme.

J'espère, d'ores et déjà, qu'on pardonnera à certaines confessions leur sincérité.

La louable ambition du poète est de faire œuvre de dieu par le front mais on ne peut le mépriser de rester homme par le pied.

Ma récompense serait que cette orchestration de litanies et de lamentations, d'heurs et de tourments, d'humilités et d'orgueils, de réticences et d'aveux, mît en clair relief mon âme, — ma pauvre âme inquiète de meilleur.

juin 1893⁴⁵

Ibis, raconté à la première personne, est empreint d'intimité, il semble recueillir les traces de cette enfant, par des instantanés, quelques souvenirs brefs et vaporeux, et quelques objets, un livre d'images, quelques textes qu'elle aimait entendre. La subjectivité du narrateur est là encore très présente. Les *Contes à soi-même* d'Henri de Régnier ont aussi, comme leur nom l'indique, cette tendance à l'épanchement et à l'évocation de souvenirs intimes. C'est précisément ce que leur reproche Muhlfeld :

nous regrettons un peu leur excessive personnalité. [...] Mais l'essence du conte est : une histoire débitée par un, parlant à d'autres qui écoutent. Or il ne parle et ils n'écoutent que s'ils aiment à s'émouvoir en commun. Pour soi seul on ne compose pas de si longs récits ; un poème en prose, une note sur un album, ou rien du tout, le canapé et le cigare suffisent ; à une exaltation plus forte le poème se clame⁴⁶.

2.3.3. Longueur et autonomie

Le critère de la longueur et de l'autonomie des textes du recueil n'est pas non plus opérant pour chacun de ces textes. Les textes du *Démon de l'absurde* de Rachilde sont brefs et autonomes, ainsi que ceux des *Contes à soi-même*. *La Tentative amoureuse* est un récit autonome d'une trentaine de pages, le *Conte futur*, d'une cinquantaine de pages, est publié de manière autonome. Mais *Ibis* relie des fragments par l'évocation d'un unique personnage féminin, à la manière du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob ou des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs. *Le Buveur d'âme*, qui compte plus de quatre-vingts pages, réunit

⁴⁴ Lucien Muhlfeld, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁵ Saint-Pol-Roux, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁶ Lucien Muhlfeld, *op. cit.*, p. 183.

des fragments publiés séparément dans *L'Écho de Paris* sous le titre « Journal de Serge », pendant l'été 1892. Le personnage est garant de l'unité et de la cohérence de l'ensemble. Enfin, *Les Reposoirs de la procession* possèdent également une forte unité. Le personnage du poète s'exprimant à la première personne est présent dans une majorité des textes, qui constituent une forme de « journal » ou de « mémoires » du poète, ainsi que l'explique l'auteur dans son texte « Liminaire ». Une unité temporelle est également créée par le parcours d'une journée, comme l'explique encore l'auteur dans une note :

Le seul ordre donné à ces courtes exégèses est celui de la *journée*. Chaque tome commence avec l'aube, suit le cours du soleil et s'achève aux étoiles, que ce soleil et ces étoiles soient apparents ou suggérés par la couleur des pages : témoin ce tome I dont les *Coqs* (sages-femmes de la lumière) sont l'alpha et le *Paon* (firmament en miniature) l'oméga⁴⁷.

Les formes ne sont pas homogènes, au sein d'un même recueil. Ainsi, « Le Buveur d'âme » multiplie les citations de poèmes, hétérogénéité qui lui est reprochée par Muhlfeld :

Tout de même y a-t-il abus de la versification de M. de Régnier et des peintures de primitifs. C'est le conte-chronique, le conte-premier-Paris, le conte-réclame, mais pas assez le bon conte⁴⁸.

Ibis mêle les vers et la prose, *Les Reposoirs de la procession* s'ouvrent avec trois poèmes en vers, avant de laisser la place à vingt-cinq proses, qui recourent souvent au refrain, ou imitent la chanson populaire, comme « Le Pèlerinage de Sainte Anne ». Ajoutons à cela la forme dialoguée que prennent plusieurs textes de Rachilde, dont les descriptions sont remplacées par des notes didascaliques, et les « Pantomimes » que l'on trouve dans *Ibis* et dans le recueil *En folie* de Maizeroy. Les « contes » publiés en 1894 offrent une grande variété de formes.

2.3.4. Paratextes

L'identification générique de ces textes ou recueils par les paratextes n'est pas bien précise non plus. Dans la préface qu'il consacre au recueil, Marcel Schwob décide de désigner les textes du *Démon de l'absurde* par le terme de « nouvelle » : « le rôdeur de la nouvelle que vous allez lire rôde autour de la maison⁴⁹. » Le recueil semble en effet jouer à mettre en abyme, ironiquement, une certaine représentation du conte, dans « Le Piège à revenants », où le protagoniste prétend : « je ne croyais pas beaucoup aux contes de

⁴⁷ Saint-Pol-Roux, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ Lucien Muhlfeld, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁹ Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, p. II.

nourrices⁵⁰ ». Ce choix s'explique donc peut-être par la volonté d'éviter certaines connotations populaires et merveilleuses du mot *conte*.

La Tentative amoureuse est sous-titré « Traité du vain désir », ce qui donne une orientation philosophique à la réception. *Léda* de Louÿs est sous-titré « Louange aux bienheureuses ténèbres », ce qui implique une dimension liturgique, une forme de prière, se substituant à la dimension narrative. Pourtant, le terme de « conte » utilisé dans l'introduction : « Les contes ne doivent être dits qu'en plein jour⁵¹ », maintient la référence narrative. Le narrateur Mélandryon qui prend en charge le récit enchâssé utilise d'ailleurs le verbe *conter* : « Je vous conterai l'histoire du cygne et de la petite nymphe qui vivait sur les bords du fleuve Eurotas⁵². »

Le recueil *Ibis* joue, comme nous l'avons déjà signalé, d'une ambiguïté entre le recueil que le lecteur a entre les mains, et le « livre d'images » de l'enfant, puisque le narrateur dit que certains textes présents dans le recueil, « Romance », « Noël », qui met en scène Pierrot et Colombine, ou « Paysages d'aube et de rêve », étaient lus à l'enfant :

Vous possédiez un grand livre d'images que vous lisiez sur vos genoux. Il était plein du mot « jadis » et entre ses feuillets séchaient des fleurs bleues.

Aux savants écrits de quelque antique lapidaire, apte à manier les vocables précieux, vous préféreriez une certaine enluminure de Pierrots et Colombines dont la tendre légende mouillait de larmes vos longs cils⁵³.

L'une des sections du recueil s'intitule d'ailleurs « Conte aimé de son livre d'enfant ». Une identification floue se fait donc entre le recueil et ces termes renvoyant à un art populaire propre à émouvoir, et à un public enfantin.

Enfin, on a déjà relevé tous les termes utilisés par Saint-Pol-Roux dans le texte « Liminaire aux *Reposoirs de la procession* » : « tablettes où sont consignées les variées impressions de la route », « étrange Mémoires des sens, du cœur et de l'esprit », « ces miscellanées sans date », « cette orchestration de litanies et de lamentations » — or il n'utilise jamais le mot « conte » pour ce recueil. Les termes de « reposoir » et de « litanies » nous plongent dans un contexte religieux⁵⁴, celui de « tablette » évoque, comme l'a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁵¹ Pierre Louÿs, *Le Crépuscule de nymphes* suivi de *Lectures antiques, Œuvres complètes*, t. III, Slatkine Reprints, Genève, 1973, réimpression de l'édition de Paris, 1929-31, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 14. Mais cela n'empêche pas les éditeurs du *Crépuscule des nymphes*, aux éditions Montaigne, en 1925, de désigner les sept textes réunis dans ce recueil par le terme de « nouvelles », en référence, sans doute, à « L'Heptaméron d'Amarillys », titre envisagé temporairement par Pierre Louÿs pour ce même volume.

⁵³ Paul Leclercq, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴ « Les “reposoirs de la procession” se présentent alors comme des pauses, des stations qui rythment une marche vers un lieu mythique, symbolique ou sacré. [...] Et, dans la mesure où sur chacun des “reposoirs” est déposé un poème, c'est l'acte poétique qui est sacralisé, et ce, tout au long d'une procession qui n'est plus véritablement celle d'un groupe, mais bien plutôt celle du poète lui-même », commente Mickaël Lugan dans « De ma Bibliothèque (7) : “Les Reposoirs de la Procession – Tome Premier” (1893) I », *Les Féeries*

expliqué Mikaël Lugan⁵⁵, un support mobile sur lequel sont tracées, sur le vif, des impressions de voyage, dans une forme qui ne peut qu'être brève. La dimension narrative est absente de ces expressions qui soulignent davantage une suspension ou une abolition du temps et de la chronologie. L'observation de paratextes offre un vaste panel d'implications du mot *conte* : à des références populaires ou enfantines traditionnelles s'ajoutent des allusions à la liturgie (louanges et litanies) ou à la réflexion philosophique.

2.3.5. Oralité

Le dernier critère à explorer serait celui de l'oralité, de la mise en scène d'une parole conteuse. On peut remarquer que plusieurs de nos recueils ont soin de mettre en scène un conteur et un auditoire qui peut réagir à ce qu'il entend. Ainsi les auditrices de Mélandryon lui reprochent-elles, après son récit, d'avoir transformé le mythe de Lédà :

« Et Kastôr, et Polydeukès ? tu n'en as rien dit. C'étaient les frères d'Hélène.

— Non. C'est une mauvaise légende, ils ne sont pas intéressants. Hélène seule est née du Cygne.

— Comment le sais-tu ?

— ...

— Et pourquoi dis-tu que le Cygne l'a blessée avec son bec ? Cela n'est pas dans la légende et ce n'est pas vraisemblable... Et pourquoi dis-tu que Lédà était bleue comme l'eau dans la nuit ? Tu as une raison pour le dire⁵⁶. »

La Tentative amoureuse multiplie, comme on l'a vu, les remarques destinées à une lectrice, à la manière de *Jacques le Fataliste*. Dans le recueil *Ibis*, le poète s'adresse plusieurs fois à l'enfant : « Vous possédiez un grand livre d'images que vous lisiez sur vos genoux⁵⁷ », bien qu'elle soit désignée par la troisième personne du singulier dans les titres des sections. Mais dans les autres recueils, il n'est rien de tel.

Toutes ces divergences sont sans doute à l'origine de la remarque liminaire de la chronique de Muhlfield, à la recherche « d'intéressantes formules de conte moderne⁵⁸ » : « Des dix livres de contes, dont précède la nomenclature onomastiquement alphabétique, il me reste, avec un peu de céphalalgie, beaucoup d'incertitude⁵⁹. »

intérieures, [en ligne], disponible sur <http://www.paperblog.fr/140013/de-ma-bibliotheque-7-les-reposoirs-de-la-procession-tome-premier-1893-i/>.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Pierre Louÿs, *Le Crépuscule des nymphes*, Paris, éditions Montaigne, 1925, p. 33.

⁵⁷ Paul Leclercq, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ Lucien Muhlfield, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 174.

Ces différentes productions nous le montrent, il n'y a pas de définition unique du conte, à la fin du dix-neuvième siècle, mais une multiplicité de « formules », qui reprennent certaines des implications traditionnelles du mot « conte », comme le merveilleux, le message allégorique, l'oralité, mais qui en introduisent aussi de nouvelles, avec cet essor de l'intimité et de la confession, qui prennent le pas sur une dimension purement narrative.

Il arrive que des contemporains reprochent aux contes symbolistes ou modernistes de n'être précisément pas de vrais contes, au nom de quelques traits définitoires qui leur semblent incontournables : la présence d'une intrigue par laquelle on retient son auditoire, une dimension populaire et orale. Ainsi, Muhlfeld reproche aux contes symbolistes une forme d'hermétisme : la « fadaise » de l'allégorie, la « mystification » du mystère⁶⁰.

Il critique le caractère fragmenté des *Cahiers d'André Walter* d'André Gide, dont les jeunes écrivains s'inspirent, au lieu d'écrire de grands romans sociaux⁶¹. Son article sur les « Livres de contes » s'achève sur ce refrain :

Mais (*Refrain*) : « Ceci n'est pas un Conte. »

Il se pourrait que, des vrais, on n'en écrivît plus. Nous n'en méritons plus : nous n'y croirions pas. Si *Peau d'Âne* m'était conté, je trouverais qu'il y a des longueurs⁶².

Dans plusieurs articles de *La Revue bleue*, Théodore de Wyzewa déplore aussi que l'art de conter se soit perdu⁶³. Jean Lorrain évoque avec nostalgie, dans *L'Écho de Paris* du 15 décembre 1893, les contes entendus de la bouche de marins⁶⁴. Pierre Valin reproche aux textes du *Miroir des légendes* de Bernard Lazare de comporter trop de pensée, et pas assez de vie, de donner trop de place « à la plastique et à la musique⁶⁵ ». On a également reproché aux nouvelles de Proust de ne pas être de « vraies nouvelles⁶⁶ ». Juan Valera adresse des reproches similaires à Darío dans sa lettre reproduite dans la seconde édition

⁶⁰ À propos de *Léda* de Pierre Louÿs, *ibid.*, p. 182.

⁶¹ Lucien Muhlfeld, *La Revue blanche*, juin 1894, p. 569.

⁶² Lucien Muhlfeld, *La Revue blanche*, février 1894, p. 184.

⁶³ Théodore de Wyzewa, « Les Livres nouveaux », *La Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 24 novembre 1894 : « On a perdu le goût de conter. Et ceux même qui en ont gardé le goût, en ont perdu la manière », p. 664. Mais T. de Wyzewa vise ici surtout la tendance du roman aux dissertations et aux analyses, plus qu'une tendance à la poétisation.

⁶⁴ Jean Lorrain, « Les Contes », *L'Écho de Paris*, vendredi 15 décembre 1893. Il donne l'exemple de « la Reine des neiges », appartenant aux contes d'Andersen, « mais qui, dans la bouche de ces rudes gens de Terre-Neuve, prenait la sauvage intensité d'une chose vécue et rencontrée. » Pourtant, Lorrain raconte à son tour cette histoire dans la suite de l'article, se contredisant lui-même, à moins qu'il tentât de rivaliser à son tour avec le conte oral, dont il vient de dire que l'effet était indépassable...

⁶⁵ Pierre Valin, « Sur le miroir des légendes », *L'Ermitage*, vol. IV, janvier-juin 1892, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 296.

⁶⁶ P. Perret reprochait à ces nouvelles aux « cadres vagues » de pécher « contre les règles » de la nouvelle « classique » : « [Le lecteur attentif] regrette que de jeunes ouvriers enlèvent à ce bel art si français de la "nouvelle" ses proportions justes et rigoureuses ; il songe au grand maître oublié, à cet inimitable Mérimée dont l'habileté, pour être exacte, n'en demeure pas moins toujours si admirablement sereine », « À travers champs », *La Liberté*, 26 juin 1896, article signé PP, cité dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* [1896] suivi de *L'Indifférent*, Paris, Gallimard, 1993, p. 290.

d'*Azul*... en guise de préface. On regrette donc la dimension orale et populaire, collective, du conte, on déplore « la mort du récit ».

Tout ceci illustre les hésitations des critiques de l'époque, signe d'une mutation du genre. Une définition traditionnelle du conte, à laquelle se réfèrent les critiques, entre en conflit avec la production littéraire de l'époque, où le « conte » se voit manifestement doter d'autres traits par les écrivains qui l'emploient : fiction certainement, rêverie, allégorie parfois...

Souvent, un terme ne suffit plus à approcher le genre d'un texte, on tourne autour, de manière impressionniste, par touches et par analogies. Ainsi, Rodolph Darzens évoque les *Croquis parisiens* de Huysmans, à l'occasion d'une réédition en 1886 :

Quant à l'œuvre elle-même, elle se compose d'une succession d'esquisses écrites dans la manière impressionniste, des récits qui ressemblent à des pastels aux tons larges et clairs d'aquarelles⁶⁷.

Les récits ressemblent toujours à autre chose qu'à des récits. Dans une autre chronique, le recueil *Les Hantises* de Dujardin est ainsi présenté : « un livre, non de nouvelles, mais en quelque sorte d'études psychologiques des plus curieuses⁶⁸. » Lucien Muhlfeld encore, dans sa chronique de février 1894, présente ainsi l'œuvre de Saint-Pol-Roux :

Les *Reposoirs de la procession* sont de belles pensées, de belles métaphores et de belles phrases. On n'appellerait pas cela des contes. Ce sont des images, des images riches. Même aux esquisses où il s'amuse, Saint-Pol-Roux met toute sa palette, et quelle palette⁶⁹ !

Même s'il est rejeté, le spectre du conte est toujours là, comme point de repère, pour définir ces textes qui ne semblent appartenir à aucun genre connu.

⁶⁷ Rodolph Darzens, « Chronique littéraire », *La Pléiade*, 1886-1889, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 63.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁹ Lucien Muhlfeld, *La Revue Blanche*, février 1894, p. 181.

2.4. Le conte et les genres limitrophes

Le conte possède des frontières poreuses avec d'autres genres comme le poème en prose, la chronique, le roman ou la nouvelle.

2.4.1. Le conte et le poème en prose

Le conte et le poème en prose sont parfois très proches, au point de se confondre, à l'époque symboliste. La qualité de poème n'est en effet pas perçue comme antithétique avec la dimension narrative, dans la mesure où il existe des contes en vers, les *Contes d'Espagne et l'Italie* (1830) de Musset, les *Contes en vers* (1880) de Coppée, ou encore les *Contes parisiens en vers* de Maurice Bouchor (Charpentier, 1880), sans compter les nombreuses chansons et ballades à sujet narratif ayant été traduites ou créées au dix-neuvième siècle. Mais il existe aussi des poèmes en prose narratifs, chez les premiers écrivains qui fondent le genre en France : dans *Gaspard de la nuit*, on peut évoquer « Les Deux Juifs », « Ondine » ; dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, les poèmes narratifs proches du conte sont nombreux : « Le Mauvais Vitrier », « Une mort héroïque », « Le Joujou du pauvre », pour n'en citer que quelques-uns.

Les auteurs hésitent eux-mêmes sur l'identité générique de leurs œuvres. Tous les textes en prose d'Éphraïm Mikhaël ont été publiés sous la rubrique « Poèmes en prose » dans *La Pléiade* en 1986, bien qu'il fasse une différence, sur ses manuscrits, entre poèmes en prose, contes, nouvelles ou paraboles⁷⁰. Il hésitait pourtant parfois, ou considérait les termes comme interchangeable, comme dans cette lettre à son ami Camille Bloch où il évoque ainsi « Le Magasin de jouets » :

Hier comme je m'ennuyais *ut meus est mos* [...] j'ai composé pour mon esbattement intime un petit conte ou poème en prose comme tu voudras⁷¹.

Dans l'édition de ses œuvres chez Lemerre en 1890, « La Captive », « Le Magasin de jouets », « Le Sillage », « Royauté », « Miracles », « L'Évocateur », « Halyartès » et « Le Solitaire », tous ses grands textes, sont désignés comme des poèmes en prose. Ces

⁷⁰ C'est ce que signale Denise R. Galperin dans son « Introduction à l'œuvre en prose » d'Éphraïm Mikhaël, *Œuvres complètes, aux origines du symbolisme*, Vol. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995. Ainsi, « La Captive », « Miracles », « Solitude », « L'Évocateur », « Halyartès » et « L'Imposteur » font partie d'une liste de « paraboles », dans les papiers du manuscrit de la Bibliothèque de l'Alliance israélite universelle MS 522 F — fonds Bernard Lazare.

⁷¹ Éphraïm Mikhaël, lettre à Camille Bloch, mercredi 17 septembre 1884, *Œuvres complètes, aux origines du symbolisme*, vol. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, p. 339.

textes ont été traduits en anglais et publiés dans le recueil *Pastels in prose* de Stuart Merrill à New York en 1890. On peut observer le même type de balancement chez l’auteur nicaraguayen Rubén Darío : alors que la section en prose d’*Azul...* était divisée en deux ensembles, «Cuentos en prosa» («Contes en prose»), et «En Chile» («Au Chili»), l’auteur parle en 1913, dans *Historia de mis libros*, de «cuentos⁷²» pour «El Rey burgés» (Le Roi Bourgeois), «La Ninfa» («La Nympe»), «El Rubí» («Le Rubis»), de «cuento azul⁷³» («conte bleu») pour «El Palacio del sol» («Le Palais du soleil»), mais de «poema en prosa⁷⁴» pour «Canción del oro» et pour «El Velo de la reina Mab» («Le Voile de la reine Mab»), qu’il désignait pourtant encore comme un conte dans les notes de la seconde édition du recueil, en 1890. Enfin, il parle de «Ensayos de color y de dibujo⁷⁵» («Essais de couleur et de dessin»), pour «En Chile».

Dans un contexte de mépris du roman, mais de valorisation de la poésie, le conte tend plus vers le poème que vers le roman. Dans sa préface de *Cuentos de amor* (*Contes d’amour*), Emilia Pardo Bazán, que l’on rapproche pourtant plus du naturalisme que du modernisme, se livre à une comparaison entre le conte et le poème, sous l’angle de la brièveté et de l’inspiration :

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica : uno y otro son rápidos como un chispazo y muy intensos — porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento — Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay — dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales — en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en el invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores; como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y la forma métrica⁷⁶.

Dans les années quatre-vingt-dix, il est fréquent que des recueils associent des contes et des poèmes en prose (*Contes à soi-même* d’Henri de Régnier, 1894; *Histoires magiques* de Gourmont; *Azul...* de Rubén Darío, 1888; *Les Plaisirs et les Jours* de Proust,

⁷² Rubén Darío, *Historia de mis libros*, p.172-175.

⁷³ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁶ Emilia Pardo Bazán, prologue de *Cuentos de amor* [1898], *Obras completas*, t. XVI, Madrid, Biblioteca Renacimiento, p. 9-10. «Je remarque une singulière analogie entre la conception du conte et celle de la poésie lyrique : l’un et l’autre sont rapides comme une étincelle et très intenses — parce qu’il y faut la brièveté, condition précise du *conte* —. Un conte qui ne conçoit pas tout de suite et qui n’aboutit jamais est étrange. Il y a des jours — excuse, lecteur, ces confidences intimes et personnelles — où pas un seul sujet de conte ne me vient, et des heures où il se présente à mon imagination des douzaines de sujets possibles, et où je suis impatiente de les transcrire sur le papier. En promenade, en lisant, au théâtre ou dans le train, au crépitement du feu en hiver, et au doux son de la mer en été, des idées de contes surgissent, avec leurs lignes et leurs couleurs; comme les strophes dans l’esprit du poète lyrique, qui conçoit en même temps la pensée et la forme métrique.»

1896), sans que la limite entre ces deux genres soit toujours évidente. Le voisinage de textes relevant davantage du conte et d'autres relevant davantage du poème en prose, dans un même recueil, influence réciproquement la réception des deux types de textes : une lecture poétique des contes, une lecture narrative ou fictionnelle des poèmes en prose. Mais signalons que ni chez Régnier, ni chez Gourmont, aucun sous-titre générique ne signale ce type d'appartenance. Le nom de genre ne figure pas dans le paratexte. Certaines rubriques réunissent des textes plus brefs, plus elliptiques, où les personnages n'ont plus de noms propres, où la trame narrative disparaît totalement, où certains motifs se répètent avec plus d'insistance. Mais c'est le critique moderne qui identifie formellement des poèmes en prose⁷⁷.

L'observation des revues est encore instructive à ce sujet : *La Vogue* réunit par exemple dans une même section « Nouvelles, poèmes en prose, varia⁷⁸ », signe que ces genres sont perçus comme proches, sinon comme interchangeables. On observe ainsi que des textes que les critiques contemporains identifient aujourd'hui comme des contes, étaient fréquemment publiés comme des poèmes en prose : « L'Annonciateur » de Villiers, publié dans *La Liberté* le 26 juin 1869 comme un poème en prose sous le titre d'« Azraël » et dédié à Wagner, « Souvenirs occultes », publié comme un poème en prose dans *La Vogue* le 11 avril 1886, « Vox populi », inséré dans l'anthologie de poèmes en prose de Des Esseintes, alors que tous ces textes sont recueillis dans les *Contes cruels*, en 1883 (recueil qui contient par ailleurs des textes dénués de fiction et que l'on identifierait plus volontiers aujourd'hui comme des poèmes en prose)⁷⁹. De même « La Chimère, conte factice » de Jean Lorrain, fut publié comme un poème en prose le 4 août 1883 dans *Le Chat noir*. Quillard, dans un compte rendu au *Mercur de France*⁸⁰ en 1893 et Kahn, dans *Symbolistes et décadents*, en 1902, désignent certains textes du *Démon de l'absurde* de

⁷⁷ À la fin des années 1890, on observe que les rééditions de certains de ces recueils établissent une distinction entre ces différents types de textes : certaines rééditions suppriment les poèmes en prose. Ainsi, les « Soirs mondains » inclus dans la première édition des *Contes à soi-même* de Régnier, en 1894, sont supprimés dans la seconde édition de 1897 dans *La Canne de jaspe*. La première édition des *Proses moroses* de Remy de Gourmont associait des poèmes en prose et des contes, mais, quand elles sont republiées dans les années 1900, l'auteur isole les poèmes en prose dans des sections comme les « Choses anciennes » de *Couleurs* et les « Pages retrouvées » du *Pèlerin du silence*, Paris, Mercure de France, 1920.

⁷⁸ Cette réunion a déjà été signalée par Michel Sandras dans *Lire le poème en prose, op. cit.*, p. 69.

⁷⁹ Signalons encore que lors des diverses publications de « Paul et Virginie », le texte sera présenté comme un « Conte cruel », dans *La Comédie française*, le 13 février 1875, mais comme une « Chronique », dans *La Vie populaire* le 26 décembre 1880, et dans *L'Étoile française*, le 29 décembre 1880 (informations recueillies dans les notes des *Œuvres complètes*, t. I, éd. établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, 1986).

⁸⁰ Pierre Quillard désigne ainsi « Les Vendanges de Sodome » et « La Panthère », quand d'autres textes, tels que « Le Château hermétique », sont pour lui des « contes hallucinateurs », dans « Rachilde », *Le Mercur de France*, décembre 1893, p. 323.

Rachilde comme des « poèmes en prose », mais les exemples sont très nombreux et la liste pourrait s'allonger indéfiniment.

Les multiples points de contact entre ces genres s'expliquent par une origine journalistique commune. Le conte, le poème en prose se confondent dans la nébuleuse des proses journalistiques ayant vu le jour au cours du dix-neuvième siècle : chroniques, morceaux de prose, choses vues, impressions, critique d'art, voire critique littéraire.

2.4.2. Le conte et la chronique

La proximité entre le conte et la chronique vient de ce que ces deux types de textes sont publiés dans les journaux et les revues, et que leurs caractéristiques thématiques et formelles ne sont pas toujours très éloignées. Une définition minimale du conte repose sur ses caractères narratif et fictionnel, tandis que la chronique serait une réaction plus ou moins subjective face à l'actualité, qui peut prendre des formes libres et variées, incluant le récit. Villiers de l'Isle-Adam publiait parfois ses contes comme des « chroniques » : « Fleurs de ténèbres⁸¹ », « L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir⁸² », ont par exemple bénéficié de cette étiquette⁸³.

Dans le domaine hispanophone, les limites entre ces deux genres sont très poreuses. Le terme de « chronique » renvoie au domaine narratif, puisqu'il est utilisé pour désigner les premiers récits des *conquistadores* ou des témoins de la découverte du Nouveau Monde. À l'époque moderniste, il s'agit d'un genre journalistique protéiforme qui s'est développé avec l'urbanisation et l'industrialisation de la presse, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Bien qu'elle prenne pour prétexte un élément du réel : fait divers, événement, découverte d'une ville étrangère⁸⁴, description des différents milieux urbains,

⁸¹ C'est une chronique d'actualité initialement parue dans *L'Étoile française* en décembre 1880.

⁸² Paru dans *La Semaine parisienne*, en mai 1874, puis dans *La Lune rousse*, en juin 1878.

⁸³ Ce phénomène est signalé par Michel Sandras, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ La « chronique de voyage » devient presque un genre à part entière, Gómez Carrillo théorise l'impressionnisme de la chronique de voyage, dans « *Psicología del viaje* » [*Primer libro de las crónicas*, 1919], *Crónicas e impresiones de viaje*, Guatemala, Editorial Ardenis-Edinter, 1994, p. 7-8 : « Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro : *Sensaciones*. Porque así como la novela, según Zola, no es más que la vida a través de un temperamento, el cuadro lejano es una imagen interpretada por un visionario. » « Tout voyageur artiste, en effet, pourrait intituler son livre : *Sensations*. Parce que, de même que le roman, selon Zola, n'est que la vie à travers un tempérament, le tableau lointain est une image interprétée par un visionnaire. » De nombreux écrivains modernistes ont été correspondants en Europe, et plus précisément à Paris, pour des revues et des journaux hispano-américains : leurs chroniques visaient à faire partager les nouveautés, les événements du vieux continent.

festivités, portrait... elle devient surtout l'occasion de mettre en avant un point de vue original sur cette réalité, et une créativité en matière de style, dans une sorte de revanche de l'artiste sur le caractère éphémère de l'article, et sur le journalisme avilissant, par ses fonctions informative et utilitaire.

La chronique peut souvent adopter une forme narrative, tout en gardant ses caractéristiques : le primat de la subjectivité, la forme à la fois fragmentaire imposée par le paysage urbain et les impératifs journalistiques, et la divagation, propre à une poétique de la flânerie. Enrique Gómez Carrillo, qui s'est livré à une intense réflexion sur le genre de la chronique⁸⁵, analyse ainsi ses accointances avec le conte, à propos de Fernández Flórez :

Ameno y atildado a un tiempo mismo, Fernández Flórez realiza el tipo perfecto del cronista, del cuentista moderno que no ve en los acontecimientos pasionales, en los hechos del día, en los sucesos de actualidad, en las múltiples manifestaciones de la vida cotidiana, en suma, sino la nota de color, el fondo de ternura y el aspecto psicológico de los casos. Algunas de sus crónicas, son cuentos de sensibilidad eterna. Muchos de sus cuentos son ampliaciones o reducciones estéticas de la anécdota palpitante de la actualidad⁸⁶.

Ce même Enrique Gómez Carrillo a publié en 1894 une anthologie de contes hispanophones, dédiée à Barrès. À propos d'*Azul...* de Rubén Darío, il fait la remarque suivante : « Es esta obra una curiosa colección de cuentos y crónicas, seguidas de poemas⁸⁷. » Manuel Gutiérrez Nájera, qui se serait inspiré des chroniques françaises du *Figaro* ou de la *Chronique parisienne*⁸⁸, est, avec José Martí, l'un des initiateurs du genre en Amérique latine. Son unique recueil de récits publié de son vivant, en 1883, *Cuentos frágiles*, reprend un grand nombre de textes publiés dans des revues, parfois sous le terme de « chronique ». Ainsi, « Las venganzas de Milord » (« Les Vengeances de Milord ») avait paru dans *La Libertad* en septembre 1882 sous le titre « Crónica color de papel Lacroix » (« Chronique couleur de papier Lacroix »), « Después de la carreras » (« Après les courses ») avait paru dans le même journal sous le titre de « Crónica color de caracole »

⁸⁵ Il existe une réelle réflexion sur la chronique, dont les écrivains modernistes perçoivent l'enjeu rénovateur pour la prose. Gómez Carrillo va jusqu'à écrire des chroniques sur des chroniques ou des chroniqueurs parisiens célèbres, comme Octave Mirbeau, dans *Maravillas* [1899], ou dans « Esplandores y miserias del periodismo », *El modernismo*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1905. Des ouvrages scientifiques sont même publiés sur le sujet, comme *El arte del periodista* de Mainar, en 1906.

⁸⁶ Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y de Madrid*, Paris, Garnier Hermanos, 1900, p. 194. « Amène et recherché à la fois, Fernandez Florez réalise le type parfait du chroniqueur, du conteur moderne qui ne voit dans les événements passionnels, dans les faits du jour, dans les faits divers de l'actualité, et en somme, dans les multiples manifestations de la vie quotidienne, que la touche de couleur, le fond de tendresse et l'aspect psychologique des cas. Certaines de ses chroniques sont des contes d'une sensibilité éternelle. Beaucoup de ses contes sont des amplifications ou des réductions esthétiques de l'anecdote palpitante de l'actualité. »

⁸⁷ *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, coleccionados y con prefacio y noticias literarias por Enrique Gómez Carrillo, Paris, Garnier hermanos, 1894, p. 76. « Cette œuvre est une curieuse collection de contes et de chroniques, suivies de poèmes. »

⁸⁸ Aníbal González Pérez, « Crónica y cuento en el modernismo », dans *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo-Walker coordinador, Madrid, Castalia, 1995, p. 155.

(«Chronique couleur de caracole»), le 12 novembre 1882, «La Hija del aire» («La Fille de l'air») parut sous la rubrique «Crónicas color de Venus» («Chroniques couleur de Vénus»), «Las Misas de navidad» («Les Messes de Noël»), sous le titre de «Crónica de Noche Buena» («Chronique du Nouvel An»), «La Novela del tranvía» («Le Roman du tramway»), sous celui de «Crónicas color de lluvia» («Chroniques couleur de pluie»), «Los amores del cometa» («Les Amours de la comète»), sous celui de «Crónicas color de oro» («Chroniques couleur d'or»). L'exemple d'«El Baño de Julia» («Le Bain de Julia»), paru sous un titre alliant les deux termes génériques, «Crónica escandalosa. Por un baño (Cuento de verano)» («Chronique scandaleuse. Pour un bain [Conte d'été]»), dans *El Cronista de México* en avril et mai 1881, est encore à signaler, afin de confirmer que Gutiérrez Nájera ne distinguait pas fermement ces genres. Quand il publiera des contes dans la *Revista azul*, en 1894, il utilisera l'expression «Cuentos color de humo» («Contes couleur de fumée»). C'est la constante de cette référence à la couleur, procédé subjectif et impressionniste, qui semble constituer l'unité de ces textes en marge des genres. Qu'ils comportent ou non une trame narrative, plusieurs procédés se retrouvent dans ses textes : une introduction sur un état d'âme, développée par la suite par le biais d'un récit, du commentaire d'un événement de l'actualité, ou de la description d'un lieu. Qu'il soit chroniqueur ou conteur, l'auteur revendique l'individualité de ses sensations et joue sur des contrastes entre les sentiments (gaîté et tristesse, dans «El Músico de Murga» [«Le Musicien de Murga»], par exemple). Luis Gonzaga Urbina publie à Mexico en 1915 un recueil de textes parus dans la presse à l'époque moderniste, intitulé *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (*Contes vécus et chroniques rêvées*) : en associant les deux genres dans un même recueil, et en intervertissant leur type de rapport au réel, l'auteur invite à lire les contes comme des chroniques, et les chroniques comme des contes⁸⁹. Les modernistes n'ont donné de poétique ni du conte, ni de la chronique, on remarque toutefois que, lorsqu'ils évoquent leur pratique de chroniqueurs, l'idée de divagation, de fantaisie, est récurrente :

El desbordamiento del lenguaje es a manera de derivativo y sedante de nuestras desordenadas facultades imaginativas, de nuestra viciosa fantasía, que es como un iris en ebullición. Esta

⁸⁹ Dans «Crónica y cuento en el modernismo», *op. cit.*, Aníbal González Pérez prétend toutefois établir une différence entre le conte et la chronique : selon lui, le conte serait le lieu privilégié de l'introspection et de l'analyse psychologique, que les exigences formelles du vers, et la dimension publique de la chronique rendraient plus difficile. Mais cette distinction lui est personnelle et n'a jamais, semble-t-il, été formulée par les écrivains modernistes eux-mêmes.

atropellada locuacidad, corresponde, creo yo, a la rapidez con que se suceden en nuestro pensamiento, hasta telescopiarse, las visiones interiores⁹⁰.

commente Luis Gonzaga Urbina, dans sa préface de *Cuentos vividos y crónicas soñadas*.

Dans le domaine français, on peut aussi remarquer une dramatisation de la chronique, qui la fait tendre vers le récit, de manière parfois inattendue. Il peut être amusant d'observer comment un article de critique littéraire, consacré à la poésie, prend une tournure narrative : dans une chronique du 30 décembre 1893, « De quelques livres bien écrits », Théodore de Wyzewa commence par un long développement sur son rapport personnel à la poésie. Or ce développement file l'analogie des contes et des légendes :

Je me souvins alors d'une autre source enchantée dont on m'avait parlé jadis, dans mon pays. Elle est cachée au fond des steppes ; et souvent, par les nuits sans lune, on l'entend couler. Mais ceux-là seuls sont admis à la voir qui sont nés avec une étoile sur le front ; et dès qu'on essaie de la découvrir, on ne connaît plus d'autre soin ; et puis on tourne, on tourne, sans jamais l'approcher, autour de l'endroit où elle est. Et bien des jeunes gens l'ont cherchée si longtemps, qu'à leur retour dans le village ils ont trouvé leurs parents morts, et leur fiancée mariée à un autre.

Ainsi j'avais perdu ma jeunesse à tourner autour de la poésie, sans parvenir à rompre le sortilège qui m'empêchait de la voir. Il me manquait une étoile sur le front. [...]

Mais je sais maintenant que les sources enchantées sont la demeure des fées. Et c'est l'usage des fées de se cacher quand on veut les voir ; mais un jour enfin elles se montrent, blondes et douces, avec des fleurs dans les cheveux. La poésie s'est découverte à moi quand j'ai cessé de la chercher. J'ai compris qu'elle n'était pas une mystification, mais bien la plus charmante, la plus fidèle, la plus réelle des réalités⁹¹.

Il n'est peut-être pas anodin que Théodore de Wyzewa utilise cette forme pour introduire des commentaires qui visent justement à prouver que des ouvrages en prose (*Le Dragon impérial* de Judith Gautier, les *Contes à soi-même* de Henri de Régnier, *Léda ou la Légende des bienheureuses ténèbres* de Pierre Louÿs) sont d'authentiques poèmes. On ne sait plus où commence ni où s'arrête la mise en abyme dans cette chronique qui parle de la rencontre de la poésie sous une forme de légende, afin d'illustrer, ou d'annoncer, une réflexion sur la poésie des proses narratives... La critique impressionniste rejoint parfois le conte.

⁹⁰ Luis Gonzaga Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* [1915], México, Editorial Porrúa, 1988, p. XV. « Le débordement du langage est une sorte de dérivatif et de sédatif pour nos facultés imaginatives désordonnées et notre vicieuse fantaisie, qui est comme un arc-en-ciel en ébullition. Cette loquacité précipitée correspond, je pense, à la rapidité avec laquelle les visions intérieures se succèdent dans notre pensée, au point de se télescoper. »

⁹¹ T. de Wyzewa, « De quelques livres bien écrits », *op. cit.*, p. 852.

2.4.3. Le poème en prose et les genres journalistiques

Une source de nombreux poèmes en prose de type pictural réside dans les proses de critique d'art, comme celles que Huysmans publie dans *L'Art moderne* ou dans *L'Artiste*, les textes de Laforgue « À propos de toiles, ça et là », publiés dans *Le Symboliste* entre le 30 octobre et le 6 novembre 1886, ou encore les « Minutes d'art » de Jarry, publiées dans *L'Art littéraire* en 1894, et que l'on retrouve dans les *Minutes de sable mémorial*⁹². L'exigence stylistique d'une transposition d'art, propre à suggérer l'effet d'un tableau et à restituer, par le travail du matériau poétique, les effets visuels originels, est une voie naturelle vers le poème en prose. Le conte n'est pas loin, si la narration présente dans le tableau se trouve exploitée, d'une manière ou d'une autre, dans le texte.

On connaît d'autre part l'influence des chroniques journalistiques sur le développement du poème en prose : à partir des années 1860, *La Revue fantaisiste* publie plusieurs de ces textes à la veine urbaine et moderne, que l'on trouve dans les fantaisies et ballades de Champfleury, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, les pièces parnassiennes de *La Lanterne magique* (1883) de Banville ou du *Pavé* (1883) de Richepin, ou encore dans les *Croquis parisiens* (1880) de Huysmans. La frontière est parfois ténue entre le tableau de la vie moderne et le poème en prose, voire le conte, quand une trame narrative s'insinue dans les descriptions et les impressions. Une remarque de Rubén Darío, à la fin d'une chronique consacrée aux courses de voitures, attire l'attention sur cette contiguïté des genres : « Me apresuro a poner punto final, pues corre peligro este artículo periodístico de acabar en poema en prosa. Y eso ya sería grave⁹³. » Malgré le sujet prosaïque, le ressaisissement du chroniqueur est probablement provoqué par le glissement vers l'évocation mythique, avec l'image de Moloch, ce dieu à qui l'on sacrifiait des enfants, pour désigner le Capital, engloutissant des omelettes humaines. L'ambiguïté entre lyrisme, ironie et prosaïsme, fidèle à la référence laforguienne qui clôt l'article, rend sensible ce jeu de balancement entre poème critique, et chronique journalistique poétique :

⁹² Les relations entre critique d'art et littérature sont explorées dans plusieurs ouvrages éclairants comme Micéala Symington, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, P. Lang, 2006 ; Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; Alfred Jarry et les arts, actes du Colloque international, Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, textes réunis par Henri Béhar et Julien Schuh, *L'Étoile-Absinthe*, tournées 115-116, Paris, SAAJ et Tusson, Du Lérot éditeur, 2007.

⁹³ Rubén Darío, « El Hipógrifo » dans *Parisiens*, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Editorial mundo latino, 1917, p. 180, cité dans Iván A. Schulman, « Resonancias martianas en la prosa de Rubén Darío (1898-1916) », dans Iván A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 109. « Je me dépêche de placer un point final, car cet article journalistique court le risque de se terminer en poème en prose. Et cela serait grave. »

Oh que la vie est quotidienne! decía Jules Laforgue el montevideano. Laforgue debía haber vivido hasta el siglo XX, pues la época encontraría en su ironía hamletiana y ultramoderna su verdadero poeta. Más él también murió, aplastado por su tiempo, herido por el mal común.
¡Oh la delicia de la mediocridad! ¡No poder pensar, aislarse en la inconsciencia! ¡poder entusiasmarse por un ciclista!
Se siente crujir los huesos del cráneo. Me apresuro⁹⁴...

Toute prose brève et aux prétentions poétiques, sinon dans sujet, du moins dans le style, est susceptible de se voir accoler l'étiquette de poème en prose (ainsi, René Ghil désigne *a posteriori* son *Traité du verbe*, publié dans *La Basoche* entre juin et octobre 1885, comme un poème en prose⁹⁵, Mallarmé parle de « poèmes critiques » pour certains articles⁹⁶). La conception du poème en prose, telle qu'elle transparait dans l'utilisation de l'expression, à la fin du dix-neuvième siècle, est beaucoup moins stricte qu'elle ne le deviendra dans les définitions du vingtième siècle.

La chronique journalistique est une zone littéraire floue où tous les genres, tous les courants, et tous les tons se croisent, du poème en prose au conte, en passant par l'article de mœurs ou la critique d'art, de l'impressionnisme à visée réaliste à l'idéalisme symboliste, en passant par le fragment décadent, du lyrisme à l'ironie. Elle est révélatrice de ce champ immense de textes inclassables, cumulant des traits jugés *a posteriori* comme contradictoires. Elle permet de percevoir la variété, voire les paradoxes, du symbolisme et du modernisme.

⁹⁴ *Ibid.* « *Oh que la vie est quotidienne!* disait Jules Laforgue le Montévidéen. Laforgue aurait dû vivre jusqu'au vingtième siècle, car l'époque trouverait dans son ironie hamletienne et ultramoderne son vrai poète. Mais lui aussi mourut, écrasé par son temps, blessé par le mal commun.

Oh ! le délice de la médiocrité ! Ne pas pouvoir penser, s'isoler dans l'inconscience ! pouvoir s'enthousiasmer pour un bicycliste !

On sent les os du crâne qui commencent à craquer. Je me dépêche... »

⁹⁵ R. Ghil, *Les Dates et les Œuvres*, Crès, 1923, p. 32, signalé par Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 380.

⁹⁶ Mallarmé désigne ainsi ses propres articles de *La Revue blanche* dans la « Bibliographie » des *Divagations* : « Les cassures du texte, on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. Mobiliser, autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases : ou comme, vraiment, ces moules de la syntaxe même élargie, un très petit nombre les résume, chaque phrase, à se détacher en paragraphe gagne d'isoler un type rare avec plus de liberté qu'en le charroi par un courant de volubilité. Mille exigences, très singulières, apparaissent à l'usage, dans ce traitement de l'écrit, que je perçois peu à peu : sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie. » *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 339-340.

2.4.4. Conte, nouvelle, roman, poème

Au dix-huitième siècle, la différence entre conte et nouvelle recoupe celle de la nouvelle italienne et de la nouvelle espagnole⁹⁷. Le terme de « conte » était préféré pour des textes à dimension orale ou pour des histoires faisant intervenir le surnaturel ou l'allégorie (conte de fée oriental, conte philosophique ou moral). Ces critères de distinction se sont par la suite estompés. Il semble que le terme de « conte » soit statistiquement plus employé que celui de *nouvelle*, dans la seconde moitié de dix-neuvième siècle, malgré la grande diversité des productions ainsi désignées, dont il a déjà été question. La publication des contes d'Hoffmann en 1830 et leurs rééditions successives sous les titres de *Contes fantastiques* et de *Contes nocturnes* pourraient avoir une responsabilité dans cette vogue du mot « conte ». Les deux termes sont souvent interchangeables, les écrivains réalistes et naturalistes utilisent le mot « conte », à l'instar de Balzac, dans ses *Contes drolatiques* (1832-1837), ou de Maupassant dans les *Contes de la Bécasse* (1883) (ces derniers étant des histoires « contées » par des narrateurs enchâssés dans le récit), faisant fi de l'implication merveilleuse ou populaire du terme. Un écrivain comme Mérimée préfère toutefois, avec d'autres, le terme de « nouvelle »⁹⁸. Les écrivains symbolistes privilégient le mot « conte », pour des raisons déjà exposées. Ils réinvestissent notamment l'implication légendaire du mot, mais on rencontre toutefois le terme de « nouvelle », utilisé par exemple par Schwob dans sa préface au *Démon de l'absurde* (1894) de Rachilde, ou par Laforgue, dans sa préface aux *Moralités légendaires* (1887), dont le titre souligne pourtant suffisamment des connotations traditionnellement associées au conte populaire.

Dans le contexte de crise que connaît le roman à la fin du dix-neuvième siècle, le conte apparaît comme un genre narratif sauvé du discrédit, pour les qualités qui le distinguent du roman dans son modèle réaliste ou naturaliste : plus propice à la suggestion, à la polysémie, à l'expressivité, par le rejet de l'anecdote, la place accordée à la poésie, par sa brièveté et ses contraintes formelles⁹⁹. C'est à la fois le contenu du roman, assujéti au

⁹⁷ Voir René Godenne, « La Nouvelle aux XVII^e et XVIII^e siècles », *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.

⁹⁸ Voir René Godenne, *ibid.*, p. 19. « En ne se fixant plus comme leurs prédécesseurs sur un terme unique, "nouvelle", mais sur deux pour désigner une forme narrative particulière, les auteurs du XIX^e siècle contribuent à introduire un élément de confusion dans le domaine de la terminologie, qui n'existait pas au départ. Voilà qui rend plus malaisée l'étude de l'histoire d'un mot, et partant l'approche de la réalité qu'il renferme », déclare l'auteur, *ibid.*, p. 57.

⁹⁹ Dans l'article consacré à Théophile Gautier dans *L'Art romantique*, Baudelaire définissait déjà la « nouvelle poétique » en l'opposant au « roman de mœurs » : « Le roman et la nouvelle ont un privilège de souplesse merveilleux. Ils s'adaptent à toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent à leur guise différents buts. Tantôt c'est la recherche de la passion, tantôt la recherche du vrai ; tel roman parle à la foule, tel autre à des initiés ; celui-ci retrace la vie des époques disparues, et celui-là des drames silencieux

réel, et un schéma aristotélicien de la narration, reposant sur l'unité et la continuité, qui sont rejetés¹⁰⁰, et auxquels le conte ou le poème en prose offrent une alternative. Dans la préface des *Amphores de Phéidas, Érythrée*, Jean de Tinan déclare :

Il ne faut pas chercher la logique paradoxale d'un Essai ou la continuité d'un Roman là où l'on s'est proposé de plaquer des phrases, selon l'imprécision d'une émotion, un peu comme l'on griffe des accords énervés aux soirs orageux d'automne. [...] Un Essai, un Roman doivent affirmer clairement; je pense qu'un Conte doit être comme un miroir que l'auteur cisèle pour que des reflets s'y encadrent¹⁰¹.

Baudelaire revendique l'absence d'anecdote dans sa préface du *Spleen de Paris* :

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue¹⁰².

C'est encore l'absence d'anecdote qui est valorisée par Verlaine, à propos des *Paysages de Poitevin* :

J'avais lu vos *Paysages* et me disposais à vous en témoigner toute mon admiration pour l'infinie perfection du rendu intellectuel et comme cordial des aspects de la nature. Aussi, pour quelques figures humaines d'une vérité mille fois plus amusante que si elles se mouvaient dans la frénésie ou la longueur d'une action arbitraire¹⁰³.

La méditation ou la description prennent ici le pas sur la composante purement narrative. À l'inverse, quand Des Esseintes rêve d'un genre idéal de poème en prose, renfermant « à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle [supprimerait] les longueurs analytiques et les superfétations descriptives¹⁰⁴ », il ne rejette pas le mot « roman », mais imagine un roman entièrement suggéré dans la puissance d'une épithète :

[...] l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique¹⁰⁵.

qui se jouent dans un seul cerveau. Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d'autres bâtards, c'est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet », Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 677-678.

¹⁰⁰ Gustave Kahn déclare : « [...] le mot roman est adopté pour désigner tout livre en prose énantant ou présentant une succession de faits, en leur milieu exact; c'est l'antithèse du mot poème, qui caractérise la traduction du phénomène psychique évoluant en pure mentalité, c'est-à-dire dans le cerveau de l'écrivain », « Chronique de la littérature et de l'art. *Pierre et Jean*, par Guy de Maupassant », *Revue indépendante*, février 1888, p. 280, cité par Michel Raimond, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰¹ Jean de Tinan, *Les Amphores de Phéidas, Érythrée*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 16-17. M. Raimond cite une partie de ce passage, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰² C. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, p. 21.

¹⁰³ P. Verlaine, lettre de 1888 citée par M. Raimond, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁴ J.-K. Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, Gallimard, 1977, p. 319-320.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 320.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le refus d'un certain modèle de narration ne constitue pas le refus de toute forme de conte ou de roman. Ainsi en témoignent les tentatives des symbolistes d'explorer d'autres formules narratives et d'autres contenus : Camille Mauclair choisit ainsi l'expression inattendue de « roman féérique¹⁰⁶ » pour sous-titrer son recueil *Couronne de clarté*, en maintenant le terme de « conte¹⁰⁷ », dans la préface. Il convient d'ajouter que ni les symbolistes ni les modernistes n'ont renoncé au roman, centré sur un personnage et s'étirant sur une certaine durée : *À rebours* (1884) de Huysmans, *Sixtine* (1890) de Gourmont, *Bruges-la-Morte* (1892) de Rodenbach, en sont des exemples dans le domaine francophone, et dans le domaine hispanophone, *De sobremesa* (posthume, 1925) de J. A. Silva, *Amistad funesta* (1885) de José Martí, *La Gloria de don Ramiro* (1908) d'Enrique Rodríguez Larreta, *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez, sont des exemples parmi d'autres.

L'inspiration des poèmes et des contes rejoint le romanesque tel qu'il était considéré avant le dix-neuvième siècle : un univers de féerie et d'in vraisemblance. Dans un article sur l'évolution du roman après Alexandre Dumas, Georges Bernard-Kahler signale une migration de l'imagination propre au roman, dans la poésie :

L'imagination en a disparu ou tend à en disparaître de plus en plus. Elle se réfugie dans les poèmes de jeunes gens qui subtilisent les mots ou redorent, ce qui vous semblera méritoire, le cadre des légendes bibliques¹⁰⁸.

Nous sommes donc à une époque où la poésie n'exclut pas le romanesque, à l'instar des *Poèmes anciens et romanesques* (1887-1890) d'Henri de Régnier.

Il n'est pas rare que des romans, même naturalistes, soient identifiés à des poèmes. Ainsi, dans la préface du *Livre des masques*, Remy de Gourmont désigne les romans de Zola comme des poèmes, bien que ce soit pour en critiquer la lourdeur :

Ses « tranches de vie » sont de lourds poèmes d'un lyrisme fangeux et tumultueux, romantisme populaire, symbolisme démocratique, mais toujours plein d'une idée, toujours gros d'une signification allégorique, *Germinal*, la Mine, la Foule, la Grève¹⁰⁹.

Mallarmé aussi, dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret, admet que les grandes œuvres de Zola, de Flaubert ou des Goncourt sont « des sortes de poèmes¹¹⁰ », on connaît également ses déclarations à propos du roman de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*,

¹⁰⁶ Camille Mauclair, *Couronne de clarté, roman féérique*, Paris, Ollendorff, 1895.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. III.

¹⁰⁸ Georges Bernard-Kahler, « Lettre ouverte à M. Ledrain sur le roman », *L'Ermitage*, vol. IV, premier semestre 1892, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 175.

¹⁰⁹ R. de Gourmont, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 10.

¹¹⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 106.

[...] j'apprécie en ce livre le poème, infini par soi mais littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés [...] Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème¹¹¹...

Dans la section des « Lettres italiennes » du *Mercure de France* d'avril 1893, Remy de Gourmont consacre un article à D'Annunzio, qui est aussi l'occasion de développer les liens entre le roman et le poème :

Le roman ne relève pas d'une autre esthétique que le poème ; le roman originel fut en vers : c'est l'Odyssée, roman d'aventures, c'est l'Enéide, roman de chevalerie ; les premiers romans français étaient, nul ne l'ignore, des poèmes, et ce n'est qu'assez tard qu'on les transposa en prose pour les accommoder à la paresse et à l'ignorance croissante de lecteurs plus nombreux. De cette origine le roman garde la possibilité d'une certaine noblesse, et tout véritable écrivain, s'il s'en mêle, la lui rendra : à qui voudrait-on faire croire que *Don Quichotte* n'est pas un poème, que *Pantagruel* n'est pas un poème, que *Stello* n'est pas un poème, que *Salammbô* n'est pas un poème ? Le roman est un poème ; tout roman qui n'est pas un poème n'existe pas. [...]

L'Innocente de M. D'Annunzio, du moins, est une tentative de poème, où la vie nous apparaît doucement ou douloureusement lyrique, synthétisée par un épisode caractéristique¹¹².

L'identification du roman au poème se fait à travers la nostalgie d'un temps où la poésie était synonyme de littérature, mais on remarque surtout l'utilisation insistante du terme de « lyrisme », dans ce type de déclarations, ce vocable pouvant renvoyer à une tonalité épique, à un contenu subjectif, à un style, convoquant les images, les rythmes et les sons. À ceci s'ajoute la notion axiologique de « noblesse », dont on cherche à gratifier les genres en prose, par le terme de « poème ».

Différentes conceptions du poème coexistent en cette seconde moitié du dix-neuvième siècle. Les notions de brièveté, d'unité et de concentration, sont évoquées, à la suite de Poe et de Baudelaire¹¹³, mais rappelons que dans un article où la référence à l'épopée reste principale, Littré définit le poème comme un « ouvrage en vers d'une certaine étendue », puis précise que le terme de « poème » peut se dire « d'un ouvrage de

¹¹¹ Stéphane Mallarmé, lettre à Georges Rodenbach du 28 juin 1892, citée dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 66.

¹¹² Remy de Gourmont, « Littérature italienne. Notes sur Gabriele D'Annunzio », *Mercure de France*, avril 1893, p. 374-375. En août 1894, *La Revue blanche* livre la traduction d'une préface de D'Annunzio, pour une réédition du *Triomphe de la mort*, qui développe également ces questions du roman-poème : « un idéal livre de prose moderne qui, riche de rythmes et de sons comme un poème, et réunissant dans son style les plus diverses qualités de la parole écrite, harmonierait toutes les variétés de la connaissance et toutes les variétés du mystère ; [...] Il y a surtout — bien qu'il semble que j'ambitionne, par mon effort de rendre la vie interne dans son abondance et dans sa diversité, une valeur dépassant celle de la pure représentation esthétique — il y a surtout l'intention de faire œuvre de beauté et de poésie, avec une prose plastique et symphonique, riche d'images et de musique. » *La Revue blanche*, août 1894, p. 166.

¹¹³ Dans l'article d'Alfred Athys sur le poème en prose, la conception moderne du genre se fait jour : « Le poème en prose, pas plus qu'il n'est le vers, n'est ni le conte, ni la nouvelle, ce conte fût-il de Flaubert, cette nouvelle de Gautier. Car, s'il peut paraître étrange de différencier deux œuvres quant à leur *durée*, il demeure évident que cette délimitation est fondamentale, et que la tâche est bien particulière d'enclorre en une courte page une impression indépendante, — parfois tout un drame.

Le poème en prose appartient en propre au XIX^e siècle ; il est bien né d'une époque un peu lasse et exigeante, cet art de précision, délicat, périlleux, qui s'interdit la liberté qu'a la prose d'être encore le langage et celle qu'a le vers de ne l'être plus. » « À propos du poème en prose. Fragments », *op. cit.*, p. 587.

prose où l'on trouve les fictions, le style harmonieux et figuré de la poésie. *Le Télémaque* a été dit un poème en prose. »

De même que l'on a pu observer, sur le plan des formes, un *continuum* entre le vers libre et la prose, du point de vue des genres, un *continuum* semble exister entre le poème en prose, le conte et le roman.

3. La chanson populaire au carrefour des formes et des genres

Au sein des genres hybrides pratiqués par les écrivains symbolistes et modernistes, la chanson poétique présente un cas emblématique, que nous nous proposons d'observer maintenant. Elle témoigne des multiples frontières qui s'assouplissent à la fin du dix-neuvième siècle. Elle montre que la littérature savante ne dédaigne pas la poésie populaire, ignorée par le classicisme. On évoque parfois la chanson populaire comme source possible de libération du vers par les symbolistes et les modernistes¹. Un intérêt accru pour les formes populaires de poésie et de musique a en effet coïncidé avec un désir de renouvellement des formes poétiques, à moins qu'ils ne se soient mutuellement stimulés. On peut se demander comment les différentes formes d'écriture (vers, vers libre, prose) s'approprient les caractéristiques rythmiques et musicales de la chanson populaire, et ce que cela implique dans la redéfinition du « poétique » à l'œuvre à la fin du siècle. On parle moins de la chanson populaire comme source possible d'évolution des genres narratifs. Il semble pourtant que le traitement de la narration dans les contes de l'époque symboliste présente plus de points communs avec celui de la chanson populaire qu'avec celui du conte traditionnel. La chanson populaire, par les libertés qu'elle inspire, et par l'articulation qu'elle met en œuvre entre le lyrique et le narratif, serait au carrefour des évolutions formelles et génériques de la fin de siècle.

La porosité entre poésie et chanson est très ancienne. Brigitte Buffard-Moret² remonte ainsi au seizième siècle, époque où la musique et la poésie deviennent indépendantes, pour dresser un historique de ces « chansons poétiques³ ». Le dix-neuvième siècle offre de nombreux exemples de chansons poétiques, aux sources incertaines : les *Chansons à mettre en musique* d'Alfred de Musset, inspirées de la chanson mondaine des dix-septième et dix-huitième siècles, les *Chansons des rues et des bois* (1865) de Victor Hugo. Brigitte Buffard-Moret souligne qu'au cours de ce siècle, il existe souvent une

¹ Voir le chapitre « Influence de la musique et de la chanson populaire » dans Ildikó Szilágyi, *Les Tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle*, Debrecen, 2004, et « El problema de los orígenes » dans Isabel Paraíso, *El Verso libre hispánico, orígenes y corrientes*.

² Brigitte Buffard-Moret-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

³ Brigitte Buffard-Moret utilise cette expression pour désigner des poèmes que leurs auteurs intitulent « chansons » ou qui se revendiquent, d'une manière ou d'une autre, comme des chansons.

confusion entre la littérature médiévale, la chanson populaire, voire la veine marotique. La ballade romantique, bien que liée à un intérêt pour le genre troubadour, ne renvoie pas à la forme fixe médiévale, mais au modèle anglo-saxon.

La poésie populaire est l'objet d'un intérêt croissant à la fin du dix-neuvième siècle. L'exemple de Nerval et de ses collectes des chansons du Valois est connu⁴. À partir de 1855, l'engouement pour la chanson populaire s'intensifie : un philologue comme G. Paris trace un arbre généalogique des chansons populaires dans la *Raison critique* du 22 mai 1866⁵, les folkloristes multiplient les collectages dont des revues comme *Mélysine* ou la *Revue des traditions populaires* de Sébillot rendent compte, mais les écrivains s'y intéressent également. Ainsi, en 1888, Catulle Mendès publie une anthologie de chansons populaires, *Les Plus Jolies Chansons du pays de France*⁶, Remy de Gourmont publie des articles sur la question⁷, l'édition de 1903 de *L'Histoire du lied ou la Poésie populaire en Allemagne* d'É. Schuré est précédée d'une « Étude sur le réveil de la poésie populaire en France⁸ ». La chanson populaire s'insinue, de manière plus ou moins fidèle et authentique, dans les productions poétiques des auteurs eux-mêmes, comme le soulignent quelques titres : *La Bonne Chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874) de Verlaine, *La Chanson des gueux* (1881) de Richepin, *Les Complaintes* (1885) de Jules Laforgue, les *Cantilènes* (1886) de Jean Moréas, *Chansons d'amant* (1891) de Gustave Kahn, *Quinze Chansons* (1896-1900) de Maeterlinck, les *Ballades françaises* (1897) de Paul Fort...

De gentils trouvères parisiennants, munis de leur plume, tels les sorciers de jadis de leur baguette de coudrier, marchent à la découverte de chansons populaires comme de sources pures qui doivent vivifier et rajeunir le lyrisme de France. Et l'on ne s'aperçoit point que les poètes dits « symbolistes » (d'un beau nom vague à multiple signification, mais suffisant, en dépit d'incompréhensions nombreuses et de quelques défaillances, à unir, comme jadis, l'épithète « romantique », d'un lien libre et fort les plus contradictoires noblesses d'esprit) sont ceux qui, précisément, ont su le mieux faire profiter l'art de l'enseignement populaire⁹.

remarque Robert de Souza, qui observe aussi que cette veine populaire est mélangée le plus souvent à un « lyrisme savant » ; il en perçoit toutefois des traces chez des artistes aussi éloignés du « génie populaire » que Saint-Pol-Roux ou Henri de Régnier.

⁴ Voir Paul Bénichou, *Nerval et la Chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970.

⁵ Signalé par É. Schuré, dans la préface de l'édition de 1903 d'*Histoire du lied ou la Chanson populaire en Allemagne* [1868], Paris, Perrin et C^{ie}, 1903.

⁶ Catulle Mendès, *Les Plus Jolies Chansons du pays de France*, Paris, Plon, 1888.

⁷ Remy de Gourmont, « La Poésie populaire », livret extrait de *l'Ymagier*, 1896.

⁸ É. Schuré, *op. cit.*

⁹ Robert de Souza, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, p. 28-29.

Comment expliquer cette attirance des écrivains de la fin du dix-neuvième siècle, et en particulier des écrivains proches du symbolisme, pour la chanson populaire ? D'après Bénichou, ces chansons représentent « les paradis perdus qui devaient hanter les lendemains du Romantisme¹⁰. » C'est l'éloignement temporel et culturel de la chanson populaire qui lui confère une dimension sacrée aux yeux des lettrés de la fin du siècle. Ils y puisent un rêve de simplicité et de pureté, à l'instar de Mallarmé, qui déclare, dans une lettre à Grégoire Leroy :

J'avais souci souvent, à part moi, qu'il y avait lieu, notre vers richement perversi, de le tremper à une source de chansons, comme font les Anglais : pour qu'il soit merveilleux et natif¹¹.

C'est la voie d'un lyrisme intime et suggestif que la chanson populaire semble ouvrir, celle d'une poésie

« fantaisiste » (même avant l'emploi du mot), ayant renoncé à gouverner les destins de l'humanité, parfois triste en secret de ce renoncement, mêlant, à travers des expériences personnelles évoquées en petits vers, l'expression du charme et celle de la nostalgie, et ne laissant deviner la souffrance qu'à travers l'arabesque verbale ou le demi-silence [...] ¹².

Robert de Souza souligne également le « lyrisme intérieur¹³ », l'humilité qui ressort de ces chansons anonymes mais universelles. Le poète peut aussi rechercher son « être primitif » dans la chanson populaire. C'est ainsi que Robert de Souza interprète l'intérêt de Maeterlinck pour ces chants. Les refrains seraient notamment l'occasion d'exprimer des émotions brutes, « ces refrains de complaints par lesquels s'expriment naturellement l'obsession, la frayeur, l'angoisse¹⁴. » Pour Saint-Pol-Roux, la veine de la chanson populaire permet d'associer conscience et instinct :

La poésie symboliste alliée de la poésie populaire : assertion hardie, et de cette assertion soyez loué ! [...] Notre art s'affirme d'une part complexe et réfléchi par son haut culte de la conscience, de l'autre simple et primesautier, par son respect de l'instinct¹⁵.

Mais c'est peut-être surtout le rêve d'une poésie intimement liée à la musique et au chant, qui a pu séduire les poètes symbolistes :

[...] la poésie enfin est définitivement hors la littérature. Car elle n'est pas fille de la « littérature » : du *discours* (raisonnement, monitions, harangues) ; elle est sœur des « arts » : du *chant* (mélodie, appels et plaintes) et de la *danse*¹⁶.

Alors que la chanson dite populaire n'est pas forcément anonyme, et qu'elle tire son épithète « populaire » de son mode de transmission orale, les poètes symbolistes s'en

¹⁰ P. Bénichou, *op. cit.*, p. 341.

¹¹ S. Mallarmé, lettre du mardi 21 mai 1889, *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard, p. 315, citée par P. Bénichou, *op. cit.*, p. 359.

¹² P. Bénichou, *op. cit.*, p. 344.

¹³ R. de Souza, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵ Extrait d'une lettre de Saint-Pol-Roux, citée par R. de Souza, *ibid.*, p. 149.

¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

remettent encore au mythe romantique du génie créateur du peuple¹⁷. Mais la « chanson populaire » dont on parle dans les écrits de la fin du dix-neuvième siècle recouvre des réalités très différentes, et une référence purement populaire, chez les écrivains symbolistes, est peu probable. Les symbolistes font un amalgame entre des sources multiples : chansons traditionnelles, mais aussi littéraires, venues d'époques et d'aires géographiques diverses. C'est la chanson qui les intéresse, qu'elle soit rustique, antique (ainsi, une section des *Palais nomades* de G. Kahn s'intitule « Mélopées »), médiévale, religieuse (telles les « Proses profanes » de Rubén Darío ou les litanies de R. de Gourmont) ou germanique ; qu'elle soit directement puisée à une tradition populaire, ou perçue à travers des ballades écrites de Goethe ou Heine, des chansons de Hugo ou de Banville, ou encore à travers les performances de chansonniers comme Dupont ou Béranger. La « chanson » peut renvoyer à différentes époques, différentes aires géographiques et culturelles, différentes fonctions, différentes formes. La multiplicité des termes employés en est révélatrice : « ballade », « lied », « romance », « mélopée », « complainte », « cantilène », « ronde », « odelette », « sonatine », « villanelle », « pantoum », « refrain »... Souvent, ces titres servent moins à désigner des formes qu'à suggérer des connotations. La seule présence du thème du chant ou de la musique suffit parfois pour justifier un titre en référence à la chanson. Les écrivains symbolistes semblent pratiquer un amalgame de toutes ces sources. Au sein d'un même recueil, plusieurs influences cohabitent. Ainsi, dans *Cantilènes* de Jean Moréas, « La Mauvaise Mère », poème narratif composé de quatrains d'hexasyllabes assonancés, est-elle inspirée d'une « chanson candiotte », si l'on en croit l'épigraphe. Elle est suivie de « Nocturne », sous le signe de Heine cette fois, qui fait alterner un refrain sous forme d'un distique et des quatrains d'octosyllabes, dont le premier et le dernier sont identiques. Un homme y encourage le menuisier à construire un cercueil pour son amie. On apprend à la fin qu'elle l'a trahi, et l'on devine que c'est l'homme qui l'a tuée. Le poème de Gustave Kahn, « File à ton rouet », premier texte des « Lieds » dans les *Palais nomades*, reprend des procédés de chansons populaires (notamment la répétition des phrases « File à ton rouet, file à ton rouet, file et pleure », ou « File à ton rouet, seule à ton rouet, file et pleure »), mais on y perçoit des échos des ballades de Senta dans *Le Vaisseau fantôme* de Wagner, et de Marguerite, dans le *Faust* de Goethe.

¹⁷ Ainsi Remy de Gourmont, dans un livret paru dans l'*Ymagier* en 1896, défend-il une théorie selon laquelle un flux populaire serait parallèle et indépendant du flux de la littérature savante. Mais, dans la deuxième version corrigée de *L'Esthétique de la langue française*, en 1905, Paris, Mercure de France, 1955, il revient sur cette théorie du « rhapsode inconnu » et d'une « poésie souterraine », et se corrige : « La source littéraire est sans doute unique. Le peuple n'a inventé ni ses chansons, ni ses contes. Il les a reçus jadis, exactement comme aujourd'hui, de la main des poètes et des conteurs de profession », p. 186.

La chanson populaire séduit par son imaginaire médiéval ou légendaire, mais aussi par des caractéristiques formelles. Si la chanson ne présente pas une forme unique, quelques caractéristiques existent toutefois, bien qu'elles ne soient pas indispensables, comme la présence de refrains, de systèmes de répétitions et de bouclage, les vers courts et impairs, la brièveté. Les formes strophiques avec refrain ou répétition d'un vers de chaque strophe, issues des chansons à danser, côtoient les poèmes plus narratifs, juxtaposant à l'infini les couplets, comme dans la chanson de type complainte¹⁸. Certaines chansons développent une narration, d'autres développent un sentiment, une situation, un dialogue¹⁹.

Brigitte Buffard-Moret a déjà montré que l'instabilité et la variété de la forme chanson la mettaient au cœur de la transgénéricité²⁰ à l'époque romantique. La chanson est, chez Hugo, le signe d'un refus de la séparation des genres. En témoignent les préfaces des *Orientales* et des *Odes et ballades* :

S'il n'y avait beaucoup trop de pompe dans ces expressions, l'auteur dirait, pour compléter son idée, qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*, plus de son imagination dans les *Ballades*.

Au reste, il n'attache pas à ces classifications plus d'importance qu'elles n'en méritent. Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* n'étaient pas des odes ; soit. Beaucoup d'autres diront sans doute, avec non moins de raison, que ses *Ballades* ne sont pas des ballades ; passe encore. Qu'on leur donne tel autre titre qu'on voudra ; l'auteur y souscrit d'avance. [...]

La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique²¹.

La chanson occupe encore une place intéressante en cette époque du symbolisme qui nous intéresse, car elle se trouve au carrefour de différentes évolutions. Les procédés de la chanson populaire ont été beaucoup utilisés par certains poètes symbolistes, et notamment dans les premiers recueils de vers libres. Elle ouvre la voie d'une libération prosodique, mais elle reste utilisée dans les recueils en vers et des textes en prose y font également référence. D'autre part, elle fournit des exemples de formes à la fois narratives et poétiques.

¹⁸ Selon les distinctions effectuées par George Doncieux dans *Le Romancéro populaire français*, Paris, Émile Bouillon, 1904.

¹⁹ E. Duméril fait une distinction entre le lied subjectif, consacré à un état d'âme, et le lied objectif, consacré à une action, dans *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*.

²⁰ Brigitte Buffard-Moret, « Aux frontières des genres : la chanson poétique du XVI^e au XIX^e siècle », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité, La Licorne*, Presses universitaires de Rennes, 2008. Brigitte Buffard-Moret montre les ambiguïtés, à l'époque romantique, entre les genres de ballade, de chanson ou d'ode. Cette porosité des frontières génériques est même un principe revendiqué dans les paratextes de Victor Hugo.

²¹ Victor Hugo, préface de 1826 dans *Odes et Ballades*, Paris, Gallimard, 1969, p. 34.

3.1. Vers, vers libre, prose

Les symbolistes n'ont pas inventé la chanson poétique. On a vu que Hugo y recourait souvent. Dans ses *Odes et ballades*, il recherche la complexité des mètres et des rimes, associe souvent le vers court et le vers long, introduit le quintil *abaab*. À l'époque parnassienne, la chanson reste présente. Brigitte Buffard-Moret perçoit une influence de la chanson chez Théophile Gautier, qui reprend les structures des ballades hugoliennes dans ses poésies de 1830, puis s'inspire de *coplas* de chansons populaires espagnoles dans *España* en 1845 :

C'est sans doute par la chanson, présente dès ses premiers poèmes, que Gautier tend peu à peu vers la forme amenuisée d'*Émaux et camées*. [...]

L'art pour l'art passe par le principe de l'impersonnalité, mais paradoxalement, la présence de la chanson n'est pas contraire à ce principe. Donner à entendre une autre voix par le biais des allusions aux chansons populaires permet de tenir à distance l'émotion, de donner même à la mort des allures de « comédie »²².

On trouve des chansons dans les *Stalactites* de Banville (1846), les « Chansons écossaises » des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (1881) sont inspirées de poèmes de Burns, eux-mêmes inspirés de chants traditionnels écossais. D'après Brigitte Buffard-Moret,

[...] il n'utilise pas la chanson pour faire peuple ni même pour sa légèreté, mais pour créer une tout autre musique qui traduise « des mondes de beauté [...] mystérieux » et « son amour infini pour l'immuable, pour l'éternel »²³.

Selon elle encore, c'est un « “amour contradictoire et mystérieux de l'esprit humain pour la surprise et la symétrie”, qui passe pour tous les deux, entre autres, par cette relation distanciée à la chanson²⁴ ».

La chanson est aussi l'occasion de déployer une virtuosité métrique et rimique, dans des jeux de répétitions savants et complexes. La référence à la poésie de la Renaissance et notamment, à la petite ode ronsardienne, n'est jamais loin, ce qui tend à prouver que la référence populaire est très artificielle :

[...] dans une période où s'exerce la tyrannie de la rime, « unique harmonie des vers » selon Banville, la chanson poétique, parce qu'elle implique de remplacer la musique des notes pas celle des mots, est un terrain propice aux jeux sonores élaborés²⁵.

Mais si les Parnassiens réprouvent l'à-peu-près de la chanson populaire, Verlaine va parfois y puiser l'inspiration d'un affranchissement par rapport aux règles. Chez Laforgue, la référence à la chanson, dans les *Complaintes*, en 1885, donne lieu à des vers

²² Brigitte Buffard-Moret, *op. cit.*, p. 254-255.

²³ *Ibid.*, p. 280.

²⁴ *Ibid.* L'auteur compare ici Leconte de Lisle et Baudelaire.

²⁵ *Ibid.*, p. 335.

faux, à des rapprochements de mètres voisins, à des schémas strophiques originaux. On voit que la référence à la chanson peut avoir des implications bien différentes, en termes de prosodie. Brigitte Buffard-Moret achève son exploration sur la « dernière étape avant le vers-librisme²⁶ ». Voyons comment la référence à la chanson évolue au fil des glissements formels qui s'effectuent à l'époque symboliste entre vers, vers libre et prose.

3.1.1. Du vers régulier au vers libre

S'agissant de la prosodie et de l'usage de la rime, Nerval voyait déjà dans la chanson populaire une inspiration pour assouplir le vers :

Là, sans doute, nous pourrions étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue, et peut-être en sortira-t-il quelque moyen d'assouplir et de varier ces coupes belles mais monotones que nous devons à la réforme classique. La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop souvent les mêmes formules. Elle rend le récit poétique ennuyeux et lourd le plus souvent, et est un grand obstacle à la popularité des poèmes²⁷.

Robert de Souza fait le même type d'observations et admire, avec Gabriel Vicaire, la liberté rythmique de la chanson :

Le vers sans doute est boiteux, il court cependant. Le rythme ne se distingue pas toujours aisément ; on peut être sûr qu'il existe. La rime est remplacée par l'assonance ; mais la musique n'y perd jamais rien. Les pieds varient à l'infini. Qu'importe ? *Il semble qu'on ait affaire à une matière malléable, presque fluide, capable de s'allonger ou de se restreindre à volonté.* Les syllabes trop nombreuses se tassent d'elles-mêmes²⁸.

C'est l'articulation des libertés prosodique et syntaxique, et de la répétition de motifs, qui fait la force de cette poésie aux antipodes du classicisme :

Au courant de la poésie, les divers sentiments, les images et motifs extérieurs qui les caractérisent se succèdent par à-coups, par sauts, sans explications, sans transitions. Et la passion vive mélange les mots, supprime les pronoms, les articles, tandis que, répétant au contraire de-ci de-là, sans cesse l'expression significative, sans s'inquiéter de la rime ni même de l'assonance, elle martèle le rythme ou le distend, au mieux de l'imprévu lyrique²⁹.

On peut discerner plusieurs étapes dans l'assimilation poétique de la chanson populaire par les écrivains de la fin du siècle. Dans les sections « Cantilènes » et « Histoires merveilleuses » de *Cantilènes*, Jean Moréas utilise différentes formes de chansons : des chansons narratives, par succession de distiques comme « La Femme perfide », ou « La

²⁶ *Ibid.*, p. 336.

²⁷ Gérard de Nerval, « Feuilletons » de *L'Artiste* du 1^{er} octobre 1852, cité par P. Bénichou, *op. cit.*, p. 333.

²⁸ Gabriel Vicaire, préface aux *Chansons populaires de l'Ain* recueillies par Charles Guillon, p. 4, cité par R. de Souza, p. 37.

²⁹ R. de Souza, *op. cit.*, p. 33-34. Soulignons que ces procédés ont été depuis longtemps utilisés dans la littérature savante. Les licences telles que la suppression des articles et des pronoms sont des procédés marotiques utilisés également dans la poésie du dix-huitième siècle.

Veuve », ou de quatrains dont les vers riment deux à deux, des chansons aux formes plus complexes, associant différents mètres, comme « Air de danse ». L'ensemble du recueil, qui comprend dans les autres sections une grande quantité de sonnets, ne remet pas profondément en question le vers traditionnel. Seules quelques irrégularités se glissent, les distiques de « La Vieille Femme de Berkeley » contiennent, de manière aléatoire, des vers de neuf ou dix syllabes, par exemple.

Elle entendit geindre un corbeau pelé,
La vieille femme de Berkeley

Elle l'entendit geindre sur sa tête,
Dans le val de Nith, pendant la tempête.

Et la vieille dit : « Je vais mourir,
Le moine mon fils, qu'on l'aille quérir ;
[...]».³⁰

Dans ce recueil, Moréas semble surtout se livrer à des imitations de chansons populaires. De nombreux autres recueils symbolistes présentent des chansons qui jouent avec les cadres, sans basculer dans le vers-librisme.

Jules Lemaître se moquait ainsi des symbolistes dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret :

Ainsi la seule chose qu'ils montrent jusqu'ici, *Le Pèlerin passionné*, de Jean Moréas, qu'on nous présente comme un livre d'école en quelque sorte, c'est en grande partie incompréhensible, à part une demi-douzaine de petites pièces charmantes qui sont d'adorables chansons populaires : en vérité, faut-il tant de bruit pour arriver par le plus long aux chansons populaires³¹ ?

Pourtant, dans des recueils qui intègrent des vers libres, la présence des procédés de chansons populaires prend une autre dimension. Dans *Le Pèlerin passionné* (1891) qui contient encore de nombreuses pièces exploitant ces procédés, Jean Moréas expérimente le vers libre. Ainsi, dans la section « Autant en emporte le vent », trois chansons se suivent. La première est une sorte de déclaration d'amour en trois strophes d'heptasyllabes.

Les courlis dans les roseaux !
(Faut-il que je vous en parle,
Des courlis dans les roseaux ?)
O vous joli ? Fée des eaux.

Le porcher et les pourceaux !
(Faut-il que je vous en parle,
Du porcher et des pourceaux ?)
O vous joli ? Fée des eaux.

Mon cœur pris en vos réseaux !
(Faut-il que je vous en parle,
De mon cœur en vos réseaux ?)

³⁰ Jean Moréas, *Les Cantilènes*, Paris, Vanier, 1886, p. 127.

³¹ Jules Lemaître, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 62.

O vous joli' Fée des eaux³².

Outre une structure strophique rigoureuse (*abaa*), la régularité du poème est renforcée par la répétition d'une même structure syntaxique et d'un refrain, dans chaque strophe ; seuls le premier et le dernier vers de chaque strophe varient. La troisième chanson utilise un schéma strophique précis, mais pas de refrain.

Vous, avec vos yeux, avec tes yeux,
Dans la bastille que tu hantes !
Celui qui dormait s'est éveillé
Au tocsin des heures beuglantes,
Il prendra sans doute,
Son bâton de route
Dans ses mains aux paumes sanglantes.

Il ira, du tournoi au combat,
À la défaite réciproque ;
Qu'il fende heaumes beaux et si clairs,
Son pennon, qu'il ventèle, est loque !
Le haubert qui lace
Sa poitrine lasse,
Si léger ! il fait qu'il suffoque.
[...]³³

C'est dans la deuxième chanson, composée de trois distiques sur deux rimes croisées, que Moréas joue de manière étonnante avec le cadre.

On a marché sur les fleurs au bord de la route,
Et le vent d'automne les secoue si fort, en outre,

La malle-poste a renversé la vieille croix au bord de la route ;
Elle était vraiment si pourrie, en outre.

L'idiot (tu sais) est mort au bord de la route,
Et personne ne le pleurera, en outre³⁴.

Le statut des vers devient incertain : 12-12 (ou 13, selon que l'on prononce ou pas le *e* sourd), puis 17-10. Seul le dernier distique fait se suivre deux vers de onze syllabes. Mais chaque distique présente les mêmes formules en fin de vers : « au bord de la route » et « en outre ». Ainsi, le poème articule régularité et liberté. Ce mélange du prévisible et de l'imprévisible trouve un écho dans le sens du poème. Moréas rapproche plusieurs événements : « On a marché sur les fleurs », « La malle-poste a renversé la vieille croix », « L'idiot (tu sais) est mort », mais n'explicite pas le lien, malgré la répétition d'un connecteur logique « en outre ». Est-ce leur caractère dérisoire ou leur dimension sacrilège qui les rapproche ? On est donc partagé entre le sentiment d'une communauté profonde entre ces événements, renforcé par la répétition de mêmes formules, et le sentiment d'une

³² Jean Moréas, *Le Pèlerin passionné*, Paris, Vanier, 1891, p. 21-22.

³³ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

juxtaposition arbitraire, renforcé par le caractère aléatoire de la longueur des vers. La libération des cadres prosodiques s'accompagne ici d'une remise en question du discours logique, auquel le lecteur doit substituer d'autres formes de compréhension. L'utilisation de la chanson populaire permet donc à Moréas de glisser d'une forme de régularité à l'autre. Peu à peu, on s'habitue à ce que les repères ne soient pas forcément dans la longueur des vers.

On trouve une mixité de formes comparable dans le premier recueil de Gustave Kahn expérimentant le vers libre, *Les Palais nomades*. La pièce VI de la section « Chanson de la brève démente » associe structure répétitive de la chanson et vers libres :

Par-delà la mer, la mer, entendras-tu mon souvenir —
Je sculpterai ta face à l'avant du navire
Et tes yeux berceront au gouffre du navire.

Par-delà les sables, les sables, chercheras-tu mon souvenir —
Toujours plus loin, rythmée d'un rêve intérieur
Lente, la caravane ira les yeux ailleurs
Sans chercher l'oasis ni les kiefs d'avenir.

Par-delà les rêves, les rêves oublieras-tu mon souvenir —
Oublieux du banal dont te parent tes fautes,
Du dormant palais dont parfois je fus l'hôte,
Je garderai le nostalgique amour sans revenir³⁵.

Dans cette chanson dialoguée, le premier vers de chacune des quatre strophes reproduit une même structure syntaxique, et un même nombre de quinze syllabes : « Par-delà la mer, la mer, entendras-tu mon souvenir — » ; « Par-delà les sables, les sables, chercheras-tu mon souvenir — » ; « Par-delà les rêves, les rêves oublieras-tu mon souvenir — ». On peut s'appuyer sur les déclarations de Gustave Kahn, dans la préface de l'édition de 1897 des *Palais nomades*, pour supposer que le *e* sourd ne compte pas pour une syllabe dans « sables » et « rêves »³⁶. La suite de chaque strophe — qui correspond à la réponse — ne présente pas un nombre fixe de vers (deux pour la première, trois pour les suivantes), et bien que la plupart des vers puissent être identifiés comme des alexandrins, les deux derniers présentent onze, puis quatorze syllabes. Quant aux rimes, les deux dernières strophes présentent un schéma de rimes embrassées (*abba acca*), mais la première strophe est isolée : pour l'oreille, c'est la même rime qui est répétée trois fois (souvenir-navire-navire). Dans ce dialogue, le lyrisme populaire semble servir d'appui au lyrisme individuel du poète, qui utilise une forme de régularité pour mettre en valeur, par contraste, sa propre liberté rythmique. La régularité impliquée par la forme chanson permet de multiples

³⁵ Gustave Kahn, *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887, p. 107.

³⁶ Il déclare en effet que le « *e* muet » doit être atténué, même à l'intérieur d'un vers.

contrastes qui deviennent un élément structurant de première importance. Le procédé est également fréquent dans certains poèmes de Francis Vielé-Griffin, comme « Ronde », dans le recueil *Joies* (1889), ou comme « Pour un bouton de rose », dans *Clarté de vie*.

La section « Lieds » des *Palais nomades* commence avec un poème qui accentue le contraste entre répétition et liberté. La première strophe laisse attendre une structure strophique avec refrain caractéristique de certaines chansons populaires, mais cette attente n'est pas comblée par la suite du poème :

File à ton rouet, file à ton rouet, file et pleure
Ou dors au moutier de tes indifférences
Ou marche somnambule aux nuits des récurrences
Seule à ton rouet, seule, file et pleure.

Sur la route, les cavaliers fringants
Poussent les chevaux envolés dans le vent,
Souriants et chanteurs s'en vont vers les levants
Sur la route ensoleillée les cavaliers fringants.

File à ton rouet, seule à ton rouet, file et pleure
Seule à ton rouet, file, crains et pleure.

Et celui dont la tendresse épanouie
Souffre aux nerfs, aux soucis, à l'ouïe,
Celui-là s'en ira pour consoler ses doutes
Aux refuges semés le long des âpres routes ;
Suspendis aux greniers les chanvres rouïs.

File à ton rouet, les chansons sont légères,
Les images redisent les gloires des marins,
Les chansons s'évident aux heures plus légères
Proches du retour sonore des marins.

Et voici, las des autans et des automnes
Au ciel noir des flots qui tonnent,
Le voici passer qui vient du fond des âges,
Noir et brun, et si triste ; et les lents marécages
De ses yeux où demeurent stagnantes les douleurs
S'arrêteront épars sur tes yeux de douleurs.

Seule à ton rouet, file et pleure
Tes candeurs nubiles s'en iraient au gouffre
Au gouffre luné de passé qui souffre
Depuis les temps, les temps, les leurres et les leurres.
File à ton rouet, seule, file et pleure³⁷.

Le refrain « File à ton rouet, file et pleure », est repris, mais de manière aléatoire : le premier et le quatrième vers de la première strophe sont repris, sous forme de distique, après la deuxième strophe, puis la formule « File à ton rouet » est reprise au début de la cinquième strophe, enfin, c'est au début et à la fin de la dernière strophe que ces formules sont reprises, mais avec quelques transformations à l'égard de la première : « Seule »

³⁷ *Ibid.*, p. 115-116.

remplace parfois « file »³⁸. Dans ce « lied » qui s'apparente à une forme de rêverie sur le lied (il semble en effet que certaines strophes soient des échos des ballades chantées par la femme qui « File à [son] rouet »), on s'est éloigné du cadre de la chanson populaire, tout en gardant quelques traces identifiables de ses procédés. Ces traces sont comme des symboles d'oralité enchâssés dans la trame du texte. Mais la répétition est aléatoire, non prévisible, elle n'a donc plus la même fonction que dans la chanson de tradition orale : repères facilitant la mémorisation ou servant de cadre à des pas de danse. Ici, la répétition devient le symbole de l'universalité, que G. Kahn associe justement, avec les autres poètes symbolistes de l'époque, à l'art populaire. C'est ce qu'il évoque dans le poème en prose qui sert d'introduction à la section :

Et puisque tout est semblable, tous les soleils des années, toutes les souffrances des jours, écoute flotter et bruire l'âme de la légende. [...]

Regarde au jardin de la légende, et les yeux profonds, vite entrevus, et les nefs éternelles errantes, et la chanson qui s'écoute à toutes routes. Regarde aux bariolures de passants, et sous tant de robes, tant de semblables cœurs³⁹.

Le poète conserve les connotations de liberté, de spontanéité, d'improvisation et d'universalité associées à la chanson populaire⁴⁰. Une technique populaire est réinvestie dans une nouvelle forme littéraire, et dans une fonction symbolique. La musique n'est pas utilisée de manière littérale, dans cette poésie en vers libres, mais sous forme d'analogie.

Il serait évidemment abusif de considérer la chanson comme unique source d'inspiration du vers libre, et tous les poèmes en vers libres n'utilisent pas cette référence. C'est surtout la connotation musicale de cette forme (qui n'est pas une forme fixe), qui intéresse les symbolistes, ainsi que le profit qu'ils peuvent tirer d'une régularité paradoxalement malléable. La musique wagnérienne est une autre source d'inspiration, dont Dujardin parle dans *Les Premiers Poètes du vers libre* :

Très tôt, je m'étais dit qu'à la forme *musique libre* de Wagner devait correspondre une forme *poésie libre*; autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue⁴¹.

³⁸ Le terme de « strophe » n'est pas tout à fait approprié ici, puisque, après les deux premières (*abba cddc*), on ne reconnaît plus de schéma précis : les rimes sont suivies, puis croisées, et à nouveau suivies. Quant au nombre de syllabes de chaque vers, il oscille entre sept et treize, sans aucune possibilité de le prévoir. Il s'agit ici de « strophes libres », qui ne se définissent plus par un schéma, mais par le blanc qui les sépare. Voir Jean-Louis Backès, *Le Vers et les Formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette supérieur, 1997, p. 124.

³⁹ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁰ « Le *Volkslied* est la création de tout un peuple. Ici, point de poètes de profession, mais de hardis improvisateurs ou plutôt la libre improvisation de tous les cœurs vivants », dit É. Schuré, *op. cit.*, p. 42-43.

⁴¹ Édouard Dujardin, *Les Premiers Poètes du vers libre*, *op. cit.*, p. 63.

Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de différencier l'influence de la chanson de celle du *leitmotiv*, qui offre aussi aux vers-libristes, la possibilité d'allier liberté et répétition.

3.1.2. La chanson en prose

La chanson a aussi prêté sa forme à la prose, dès les origines du poème en prose. L'importance des vraies ou fausses traductions de chansons en prose, des *Chansons madécasses* d'Évariste Parny en 1787 ou de la *Guzla* de Mérimée (1827) aux *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs en 1894, est essentielle dans l'histoire du poème en prose, de même que les traductions en prose de ballades germaniques par Nerval. Il s'agira dès lors d'imposer une forme strophique à la prose, afin de lui conférer le statut de poème. La référence à la chanson ou à la ballade, populaire ou romantique, introduit également une poétique de la brièveté et de la discontinuité. Une source musicale lointaine, voire imaginaire, se laisse deviner derrière la prose qui acquiert ainsi un statut lyrique. La traduction, vraie ou fausse, se donne comme un accès à une poésie étrangère, à l'altérité des mots, mais elle est aussi une porte ouverte sur une autre manière de faire de la poésie, malgré les récurrentes protestations d'échec devant l'intraduisible⁴². Passerelle entre les langues, les formes et les genres, la traduction en prose est une forme hybride à plus d'un titre.

Les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, premiers poèmes en prose assumés et réunis en recueil, prennent modèle sur les ballades romantiques et les ballades de Walter Scott, avec de brefs paragraphes et des procédés cycliques. Rappelons à ce sujet les consignes de mise en page exigées par Louis Bertrand lui-même, qui témoignent des notions de « strophes » et de « couplets », revendiqués par l'auteur :

M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets*. Il jettera *de larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers⁴³.

C'est ce modèle de poème en prose, appliquant à la prose des règles de composition propres aux poèmes en vers, que vont développer les Parnassiens, modèle formel que les critiques qualifient, à la suite de Suzanne Bernard, de « poème en prose artistique ». On

⁴² Ainsi, l'on peut lire ces remarques de Nerval au sujet de sa traduction de « La Cloche » de Schiller : « Peut-on avoir l'idée d'un poème de ce genre par une traduction en prose ? c'est lire la musique au lieu de l'entendre ; encore est-il plus aisé de se figurer, par l'imagination, l'effet des instruments qu'on connaît, que les accords et les contrastes d'un rythme et d'une langue qu'on ignore », Introduction de Nerval à l'édition de 1830, *Poèmes d'Outre-Rhin*, Paris, Grasset, 1996, p. 29.

⁴³ Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le Metteur en pages », *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* [1842], Paris, Gallimard, 1980, p. 301.

trouve des refrains et des systèmes de répétitions dans les « Romances sans musique sur le mode mineur » du recueil de Cazalis *Vita tristis*, en 1865. On rencontre « La Chanson de la plus belle femme », en prose, dans le *Collier de griffes* de Charles Cros. Plusieurs poèmes du *Drageoir aux épices* de Huysmans se présentent comme des ballades ou chansons à couplets en prose : « La Ballade chlorotique » qui reprend le premier paragraphe à la fin du poème, la « Variation sur un air connu », la « Ballade en l'honneur de ma tant douce tourmente ». Il serait fastidieux de recenser tous les poèmes en prose utilisant cette forme. Évoquons encore « Frisson d'hiver » de Mallarmé, texte en prose ponctué de parenthèses évolutives qui font penser au procédé du refrain :

(De singulières ombres pendent aux vitres usées.)

[...]

(Je vois des toiles d'araignées au haut des grandes croisées.)

[...]

(Ne songe pas aux toiles d'araignées qui tremblent au haut des grandes croisées.)

[...]

(Ces toiles d'araignées grelottent au haut des grandes croisées.)⁴⁴

avant de nous arrêter plus longuement sur un recueil à la fortune étonnante : *Les Lieds de France* de Catulle Mendès.

3.1.2.1. *Lieds de France de Catulle Mendès*

Ces textes, que leur auteur présente comme ses « humbles chansons en prose⁴⁵ », sont composés de brefs paragraphes en prose, qui s'apparentent à des gloses de chansons. Mais cette prose est ponctuée d'effets de répétitions. Dans « Le Fils de roi et la Grenouille » par exemple, chaque étape du récit est racontée dans un paragraphe de prose qui rime en « -ouille ». À ceci s'ajoute le refrain : « File, file, ma quenouille ! », remplacé, dans sa dernière occurrence, par « Avec la verte grenouille ! » Certaines chansons multiplient avec virtuosité les formules répétées, rimes, parenthèses, refrains plus ou moins évolutifs, reprise d'un mot ou d'un fragment de phrase dans chaque paragraphe, reprise de la fin du paragraphe au début du suivant... qui viennent interrompre le flux de la prose, et ainsi, la scander.

Ainsi, « La Plus Belle Chanson » fait alterner un refrain :

Qui veut ouïr la plus belle chanson (pourtant j'en sais une !) aille rôder

⁴⁴ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 73-74.

⁴⁵ Catulle Mendès, dans la dédicace à Alfred Bruneau, qui a transformé les « humbles chansons en prose » en « d'exquis poèmes en musique », *Lieds de France* (avec dix musiques d'Alfred Bruneau et dix dessins de Raphaël Mendès), Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1892.

sous le gibet le long
du rayon de lune⁴⁶ !

et des couplets, qui proposent chacun un chant : « Le rossignolet dans les bois », « le flûtiau du berger », « le trouvère », « ma belle à sa fenêtre », mais c'est « le pendu sur la colline » qui chante « un chant si doux », qui surpasse les autres. Le refrain est toujours repris à l'identique. Bien qu'il soit disposé comme de la prose, on reconnaît parfois des structures strophiques : un décasyllabe, un pentasyllabe, un décasyllabe, un pentasyllabe, à rimes croisées *en – on – une*. La parenthèse et le décrochement de la fin remplacent le blanc typographique. En revanche, les couplets sont bien en prose, mais les derniers mots de chaque couplet reprennent une expression du début :

Le rossignolet dans les bois chante mieux que l'eau ne gazouille, et l'écho se meurt de plaisir quand mieux que l'eau gazouille le rossignol dans les bois ! [...]
Le flûtiau du berger, là-haut, [...] vers les étoiles, là-haut⁴⁷ !

De ces imitations de chansons populaires, en prose, se dégage une forte impression de régularité, due aux multiples répétitions de mots, d'expressions ou de tournures syntaxiques, qui donnent lieu à de nombreux vers blancs. Il semble que ces chansons en prose ne remettent pas profondément en question une définition du lyrisme reposant sur une forme de régularité, celle du retour incessant du vers. Ces chansons semblent également pousser à l'extrême, voire caricaturer, une caractéristique parnassienne qui consiste à identifier la dimension musicale de la poésie à la rime, plutôt qu'au rythme. Mendès ponctue sa prose de formules répétées. Ce retour de sonorités en fin de paragraphe, n'est pas sans évoquer le fonctionnement de la rime.

3.1.2.2. Postérité hispano-américaine du recueil

Catulle Mendès évoque le recueil des *Lieds de France* dans *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Il désigne alors ses chansons par l'expression oxymorique de « stances de prose rythmée » :

Moi-même, si je m'en souviens bien, (on ne s'attendait guère sans doute à me voir en cette affaire) j'écrivis à dix-neuf ans, en assez grand nombre, tout de suite après *la Revue Fantaisiste*, des stances de prose rythmée, çà et là assonante, avec des retours de phrases pareils à des refrains ; et elles avaient bien la prétention d'être presque des vers. [...] Mais c'étaient là de menus jeux d'esprit,

⁴⁶ Catulle Mendès, *Lieds de France*, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 177-178.

récréations entre les véritables poèmes, et qui n'aspiraient pas du tout à bouleverser l'art poétique français. Qui m'eût dit qu'une école naîtrait d'une amulette⁴⁸ ?

Il les mentionne encore, à propos des *Ballades* de Paul Fort, où

[...] les vers sont écrits comme s'ils étaient de la prose ; pourtant ce sont non des vers libres, mais de véritables vers, assez correctement nombrés, et qui riment tant bien que mal. Cette « façon » ne laisse pas d'abord d'avoir quelque agrément de surprise. Elle est fort propre à imiter les abandons et les simplesses de la Chanson populaire. C'est dans ce but que j'en ai usé, le premier, je crois, dans les « *Lieds de France* ». Mais en somme, ce n'est qu'une amulette, dont j'avais, — dès 1868, hélas ! — donné l'exemple ; [...] ⁴⁹

Catulle Mendès prétend n'accorder aucune importance à ce recueil de jeunesse, mais il en fait pourtant régulièrement mention, au cours des pages qu'il consacre au symbolisme et au vers libre. Catulle Mendès, le contempteur du vers libre, n'avait sans doute pas l'intention de provoquer une révolution dans l'histoire des formes littéraires, toutefois, ce sont bien ces *Lieds de France* que l'écrivain nicaraguayen Rubén Darío mentionne, pour expliquer ses propres innovations formelles dans *Prosas profanas* (1896). On rencontre en effet dans ce recueil un texte hybride, qui mélange le vers et la prose, « *El País del sol* », daté de 1893 :

Está, se puede decir, calcado, en ciertos preciosos y armoniosos juegos que Catulle Mendes publicó con el título de *Lieds de France*. Catulle Mendes, a su vez, los había imitado de los poemitas maravillosos de Gaspard de la nuit, y de estribillos y refranes de rondas populares⁵⁰.

Ce poème est composé de quatre paragraphes de prose, entrecoupés chacun d'une parenthèse qui évolue à chaque « couplet », de l'expression « *Hermana harmoniosa* », ou « *harmoniosa hermana* », et ponctués par le refrain « *en el país del sol* », qui rime avec la fin de chaque paragraphe : « *tornasol* », « *arrebol* », « *crisol* », « *parasol* ».

Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro — (¡oh, cruel, horrible destierro!) —, ¿cómo es que tú, hermana harmoniosa, haces cantar al cielo gris, tu pajarera de ruiseñores, tu formidable caja musical ? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a un pájaro divino y tornasol

en el país del sol ?

En el jardín del rey de la isla de Oro — (¡oh, mi ensueño que adoro!) —, fuera mejor que tú, harmoniosa hermana, amaestrases tus aladas flautas, tus sonoras arpas ; tú que naciste donde más lindos nacen el clavel de sangre y la rosa de arrebol,

en el país del sol !

O en el alcázar de la reina de la isla de Plata — (Schubert, solloza la Serenata...) — pudieras también, hermana harmoniosa, hacer que las místicas aves de tu alma alabasen, dulce, dulcemente,

⁴⁸ Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 152-153.

⁴⁹ *Ibid.* p. 182.

⁵⁰ R. Darío, *Autobiografía de Rubén Darío*, Barcelona, Linkgua ediciones, 2006, p. 87-88. « Il est, on peut le dire, calqué, sur certains jeux précis et harmonieux que Catulle Mendès publia sous le titre de *Lieds de France*. Catulle Mendès, lui-même, avait imité les petits poèmes merveilleux du *Gaspard de la nuit*, et les refrains de rondes populaires. »

el claro de luna, los vírgenes lirios, la monja paloma y el cisne marqués. La mejor plata se funde en un ardiente crisol,

en el país del sol !

Vuelve, pues, a tu barca, que tiene lista la vela — (resuena, lira, Céfiro, vuela) —, y parte, harmoniosa hermana, adonde un príncipe bello, a la orilla del mar, pide liras, y versos y rosas, y acaricia ses rizos de oro bajo un regio y azul parasol,

en el país del sol⁵¹ !

Il faut ajouter à cela l'affleurement de formules rythmiques (« clausulas dactílicas » selon Isabel Paraíso), dues à la répétition de mêmes structures syntaxiques. Dans ce poème, l'auteur plaint la femme à laquelle il s'adresse, une musicienne exilée loin du « pays du soleil », puis il l'exhorte à rejoindre son pays. Il s'agit d'un type de poème en prose tirant sa valeur de poème d'un modèle musical strophique, mais Rubén Darío a aussi écrit des poèmes en prose de forme libre. Il choisit ici une structure musicale pour aborder le thème de la mélancolie de la musicienne exilée. Cette double forme permet de mettre en évidence un contraste entre le pays de fer, antimusical et prosaïque, et le pays du soleil, symbolisant un idéal musical de poésie. D'autre part, il apparaît qu'une forme musicale — c'est-à-dire ici, répétitive — imposée à de la prose, est plus saillante que dans un texte entièrement versifié. Il se produit une forme d'exhibition de musicalité qui n'aurait pas lieu dans un texte en vers.

Il existe des chansons en prose qui ne présentent pas de cadre répétitif. Parmi les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, certaines recourent à des éléments formels reconnaissables : « Chanson (Tortie-tortue) », « Chanson (Ombre du bois) », « Chanson (Quand il est revenu) », « Chanson (La nuit est si profonde) ». Ces « chansons » plus identifiables que les autres se rencontrent majoritairement dans la première section du recueil, consacrée à l'enfance de Bilitis, « Bucoliques en Pamphylie ». On y trouve les refrains, les systèmes de répétitions et de bouclage, les décrochements énonciatifs habituels. Mais les autres textes que Louÿs désigne par ailleurs comme des « sonnets en

⁵¹ R. Darío, *Prosas profanas*, p. 67. « Près du noir palais du roi de l'île de Fer — (oh cruel, horrible exil !) —, comment se fait-il que toi, sœur harmonieuse, tu fasses chanter vers le ciel gris, ta volière de rossignols, ta formidable boîte à musique ? Il ne t'attriste pas, le souvenir du printemps où tu entendis un oiseau divin et chatoyant / au pays du soleil ? // Dans le jardin du roi de l'île d'Or — (oh, le rêve que j'adore !) —, tu serais mieux, sœur harmonieuse, à apprivoiser tes flûtes ailées, tes harpes sonores, toi qui naquis là où naissent plus beaux les œillets de sang et la rose flamboyante, / au pays du soleil ! // Ou dans la citadelle de la reine de l'île d'Argent — (Schubert, larmoise la *Sérénade*...) — tu pourrais aussi, sœur harmonieuse, faire que les oiseaux mystiques de ton âme luent, douce, doucement, le clair de lune, les vierges lys, la colombe religieuse et le cygne marquis. Le meilleur argent se fond dans un creuset ardent, / au pays du soleil ! // Retourne donc vers ta barque, à la voile prête — (résonne, lyre, Zéphire, vole) —, et pars, sœur harmonieuse, là où un beau prince, au bord de la mer, réclame des lyres, des vers et des roses, et caresse ses boucles d'or sous un parasol bleu et royal, / au pays du soleil ! »

prose », afin de revendiquer un travail formel de la prose aussi approfondi que celui du vers, ne sont identifiables comme des chansons que par leur brièveté et par le titre du recueil qui rejaillit sur leur réception. Ces textes sont représentatifs de la malléabilité de la forme chanson.

« Le Pèlerinage de Sainte-Anne⁵² » de Saint-Pol-Roux offre encore une autre formule de chanson en prose. Dans ce texte au thème populaire, appartenant aux *Reposoirs*

⁵² « Les cinq Gars de faïence, à la peau de falaise, aux yeux couleur d'océan qui s'apaise, vont, bras dessus, vers la chapelle peinte où vieillement jolie, sourit la bonne Sainte.

Mises dimanchement, emparfumées de marjolaine, bras dessous, les accompagnent les cinq Promises de porcelaine mignonne comme des joujoux et dont la joue rayonne ainsi qu'une pomme d'api, — car ils reviennent des baleines, des lugubres baleines aux vilaines bouches, les salubres marins destinés à leurs couches.

Donc la guirlande juvénile vers Sainte-Anne marche, à travers la lande puérole, les lins et les moulins, les ruches, le blé noir, les meules, les manoirs, les clochers de pain bis, les vaches, les brebis et les chèvres bêlant à la manière des aïeules.

Et l'âme vive, l'on arrive à la chapelle peinte où, vieillement jolie, sourit la bonne Sainte.

Viennent offrir, les fils des vagues, leur offrande viennent offrir à la Maraine aux fins yeux d'algue, à la Mairaine des marins qui, les sauvant des loups gloutons du vent noroît guida leurs grands moutons de bois vers le bercail de Cornouailles.

Et les voici, cherchant au tréfonds de leurs poches, sous le bonjour des cloches, et les voici, cherchant le Cœur d'or ou d'argent juré devant l'écueil qui vêt en deuil les femmes de futaine allant pleurer à la fontaine...

Et les voilà cherchant le Cœur d'or ou d'argent, cependant que, sur l'herbe et la mousse, lassées par la route, elles s'étendent toutes, les douces fiancées aux longs cheveux de gerbe.

Mais ils ne trouvent dans leurs poches, sous le bonjour des cloches, ne trouvent que des sous, du corail, de l'amadou, puis des médailles; les Cœurs d'or ou d'argent nullement.

Surpris et pâles plus que des surplus, aussitôt ils comprennent qu'ils oublièrent au village l'ex-voto.

Lors pleurent les marins, dociles pèlerins, qui point ne veulent faire veuve des cadeaux la Sainte aux fins yeux d'algue envoyant des radeaux aux voyages fragiles, — tant on devient pieux d'aller par la mer bleue sous la superbe croix du mât et de la vergue !

Dans la brise, tout bas, déjà dorment les Promises de porcelaine emparfumées de marjolaine.

Tout à coup, dressant le cou, les cinq Gars de faïence tirent de leur ceinture cinq couteaux, plus brillants que cinq sardines de Lorient, et se dirigent, sur l'orteil, vers les cinq Vierges en sommeil.

Les oreilles d'icelles, emmi les tresses blondes, semblent des coquillages dans le sable de l'onde.

Comme pour faire des folies, les cinq Gars s'agenouillent devant les jolies rêvant sur l'herbe verte ainsi qu'est verte une grenouille.

Lorsqu'a défait chaque jeune homme corsage et corselet où rient deux pommes de Quimperlé, voici qu'en les poitrines vives ils font un geste preste, avec des yeux de chandelier, font s'enfoncer les sardines d'acier.

Giclant soudain, du rose arrose la frimousse des anciens mousses : on dirait qu'un rosier de forge les pavoise d'un reflet, ou qu'ils mangèrent jusqu'à la gorge et le gosier, des mûres et des framboises.

Leurs mains plongent enfin dans les poitrines belles et retirent cinq Cœurs, cinq Cœurs battant de l'aile.

Dans la brise, toujours dorment les Promises de porcelaine emparfumées de marjolaine.

Ensuite ayant cousu les chairs — avec le fil du baiser cher en l'aiguille des dents — et refermé corsage et corselet où rient deux pommes de Quimperlé, les cinq Gars de faïence entrent dans la chapelle peinte offrir les Cœurs battant de l'aile à la Sainte aux yeux fins d'algue qui, les sauvant des loups gloutons du vent noroît, guida leurs grands moutons de bois vers le bercail de Cornouailles.

Hélas ! quand ils sortirent devers la mousse et l'herbe, plus ne virent leurs Douces aux longs cheveux de gerbe.

Toutes là-bas partaient, partaient parmi la route qui, blanche, se déroule jusqu'au village où l'on roucoule.

Eux les appellent par leurs noms : Yvonne, Marthe, Marion, Naïc et Madeleine !

Mais point ne se tournent les belles ; Yvonne, Marthe, Marion, Naïc et Madeleine ; et les vilaines au loin s'en vont.

de la procession, le poète se livre à un jeu complexe de répétitions et de reprises, de sonorités, de mots, d'expressions entières, inspirées à la fois du refrain et de la rime, mais conservant leur caractère aléatoire. La prose musicale qui en découle, répartie dans de brefs paragraphes, illustre parfaitement la tension entre l'avancée de la marche et le retour en arrière des multiples reprises, propres aux chants de marche ou de pèlerinage.

La référence à une forme de chanson, prise au sens le plus large, existe donc, à la fin du dix-neuvième siècle, dans des poèmes en vers réguliers ou libérés, dans des poèmes en vers libres, et dans des poèmes en prose. Les implications de cette référence peuvent varier : outre les connotations de musicalité, de chant, de voix, on en retient tantôt la contrainte formelle, tantôt le caractère malléable. À un moment où le rythme et la référence musicale remplacent l'exigence du mètre, la chanson semble cristalliser une nouvelle idée du poétique, qui migre à travers les genres. Le refrain offre une forme de régularité qui perdure dans les textes en vers libres ou en prose, même quand il n'existe plus qu'à l'état d'allusion évanescence. Un cadre, même à l'état de trace, rend la liberté plus saillante, et permet à l'originalité de s'exprimer. Les titres jouent aussi un rôle dans l'évaluation des formes et des genres. Ainsi, les termes « lied » ou « ballade » utilisés pour désigner des textes en prose tendent à leur conférer une noblesse poétique, et à faire oublier le prosaïsme de la prose. À la chanson, est souvent associée une connotation de légèreté, mais une légèreté qui n'est pas synonyme de facilité, comme chez Louÿs, qui fait référence, dans ses *Chansons de Bilitis*, à la poésie savante de Sappho.

3.1.3. Les mises en musique

Cette référence à la chanson aurait pu laisser penser qu'il existe une idée du poétique cohérente et unifiée, circulant entre les genres, mais la comparaison de ces quelques exemples a mis en évidence la grande complexité des glissements formels qui se jouent à la fin du siècle. Diverses conceptions du rythme, de la poésie et du poétique sont

Si loin que leur coiffelette, d'abord aille de mouette, devient aile de papillon, puis flocon de neige fondu par l'horizon...

Tombent alors en défaillance les cinq Gars de faïence, tandis que disparaissent les cinq Promises de porcelaine emparfumées de marjolaine.

De cœur n'ayant plus, elles n'aimaient plus : Yvonne, Marthe, Marion, Naïc et Madeleine. » Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession*, t. I, *op. cit.*, p. 41-50.

sous-entendues dans ces différentes pratiques. Les débats sur les mises en musique de ces « chansons » poétiques mettent en lumière cette complexité.

Les chansons en prose de Catulle Mendès se rapprochent plus des imitations de chansons populaires des *Cantilènes* que des textes en vers libres exploitant certains procédés de chansons. C'est une définition de la musique comme cadre, mélodie carrée et répétitive, qui est retenue. Ces textes peuvent être chantés. D'ailleurs, si l'on observe les dix pièces mises en musique par Alfred Bruneau, et présentées dans l'édition de 1892 des *Lieds de France*, on remarque que le compositeur parvient à garder une même ligne mélodique pour chaque couplet. Il ajoute ou supprime quelques notes ornementales pour faire entrer la prose de Mendès dans ce cadre, mais les refrains et les répétitions sont tellement nombreux que le résultat s'avère très carré. La dédicace de Catulle Mendès souligne cette transformation de la « prose » en « poème » par le rétablissement du cadre musical :

À Alfred Bruneau

Qui, de quelques-unes de mes humbles chansons en prose a fait d'exquis poèmes en musique⁵³.

Notons toutefois qu'Alfred Bruneau a choisi de mettre en musique des chansons avec refrains. Il ne s'est par exemple pas attelé à un texte très libre, comme « Le Rêve de la fiancée », composé de quatre paragraphes de prose sans le moindre refrain.

En revanche, on remarque que, en s'emparant de l'une des *Chansons de Bilitis* comme « La Flûte de Pan », Debussy joue de manière subtile avec la forme.

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec de la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme du miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard, voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue⁵⁴.

On peut percevoir une allusion à la forme chanson (complètement absente du texte de Louÿs), dans la reprise d'un même enchaînement d'accords au début et à la fin, et la reprise du motif du début, plusieurs fois au cours de la pièce. Mais le rythme des paragraphes, de volume sensiblement égal dans le texte, est interprété par le compositeur avec une grande liberté, avec des effets de dilatation et de resserrement. Ainsi les « strophes » une et deux s'enchaînent-elles, sans développement musical, dans un

⁵³ Catulle Mendès, *Lieds de France*, op. cit.

⁵⁴ Pierre Louÿs, *Chansons de Bilitis*, 1898, p. 83.

mouvement accéléré, mais une longue ponctuation retarde la dernière strophe, qui se trouve elle-même interrompue. Le compositeur fait ainsi ressortir le contraste entre le lyrisme lié au désir, de l'ensemble du poème, et la chute prosaïque par le recours à la voix parlée et au récitatif. Comme dans certains poèmes en vers libres évoqués précédemment, la forme chanson intervient, à l'état de trace, et sert à mettre en valeur les libertés du compositeur.

La question des mises en musique de textes poétiques rejoint les polémiques touchant la valeur poétique du vers libre ou de la prose. Les textes en vers libres ne peuvent pas être chantés sur des airs de chansons populaires. C'est ce que déplore E. Duméril : pour être mise en musique, une chanson doit avoir

[...] une cadence — qui peut être accélérée ou ralentie au besoin, mais qui doit être régulière [...].
Jamais un compositeur n'en pourra tirer [d'un poème en vers libres] un lied classique, conservant sous sa diversité d'aspects une unité profonde d'inspiration. Qui dit œuvre dit unité organique⁵⁵.

L'évolution de la poésie vers le vers libre, « déclenchée à l'origine par la musicalité du lied, en a dépassé les bornes⁵⁶ ».

Pour Camille Mauclair au contraire, il n'y a que le vers libre — éventuellement associé à des mètres traditionnels, si le besoin s'en fait sentir — qui renoue avec une réelle musicalité. Le lied populaire est d'abord présenté comme un modèle de musicalité :

[...] en face de cette poésie dont le chant est un ronron, le peuple a prolongé avec une ténacité merveilleuse la tradition d'une poésie musicale véridique et conforme au vieux génie du vers, et cette poésie libre, polymorphe, expression d'individualités souvent anonymes, c'est le lied⁵⁷.

Mais ensuite, Mauclair dissuade les poètes de chercher à pasticher ces chants qui recourent, somme toute, à des formes fixes. Il faut s'imprégner de certains lieder de Schumann ou de Schubert, où la musique varie à chaque strophe, dans une nouvelle articulation des mots et de la mélodie :

Écouter au point de vue rythmique les pièces de piano de Schumann, c'est, pour un poète, étudier les secrets de la variation incessante des rythmes et des accents tonaux ; c'est s'habituer à se défaire du préjugé des formes fixes en écoutant cet extraordinaire discours musical qui varie à chaque seconde et se nuance aussi fugacement que l'émotion : c'est essayer de donner au langage, autant que le permet la peu flexible syntaxe, à l'aide de l'inversion, de l'ellipse, de l'assonance, son maximum de ductilité, pour arriver à le modeler étroitement sur le sentiment⁵⁸.

Cette conception de la musique épousant le rythme des émotions, indépendamment d'une forme fixe, condamne au récitatif, ou au « chant-déclamation », d'après E. Duméril :

⁵⁵ E. Duméril, *op. cit.*, p. 342-343.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Camille Mauclair, *La Religion de la musique et les Héros de l'orchestre*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

Or, le rythme du vers libre, tout arbitraire et sujet à d'incessantes variations, privé — défaut fort grave pour une langue peu accentuée comme la nôtre — du rappel régulier de l'assonance ou de la rime, permet tout au plus à une poésie appartenant à ce genre prosodique d'être transformée musicalement en un récitatif d'allure wagnérienne — c'est-à-dire d'en revenir, somme toute, à la théorie desséchante du chant-déclamation⁵⁹.

Ce glissement dans la définition de la musicalité d'un poème a pour conséquence d'atténuer la différence entre prose et poésie. Même si Catulle Mendès favorise par ses *Lieds de France* une remise en question des frontières entre prose et poésie, en évoquant ses «humbles chansons en prose» transformées en «d'exquis poèmes en musique» par l'intervention du compositeur, il exprime une idée de hiérarchie : l'adjectif «humble» peut être justifié par la connotation populaire de la chanson, mais il peut également s'appliquer à la prose. En devenant poèmes à part entière, ses chansons acquièrent une noblesse, connotée par l'adjectif «exquis». La tentative de fusion entre prose et poésie aurait presque pour effet de souligner une irréductible différence. À l'inverse, Camille Maclair suggère une musicalité qui ne serait pas due à un cadre extérieur, dans lequel la prose se coulerait, mais une musicalité latente dans certaines phrases de prose. Ainsi donne-t-il l'exemple d'une phrase de Pascal, dont la musicalité lui est apparue en entendant une phrase d'accompagnement d'un lied de Schumann :

Au contact du rythme plus défini de la musique, le rythme plus caché de la phrase a sailli. Et c'est ainsi que le vers naît de la prose. C'est à créer de telles sensations que sert le blanc qui limite chaque vers et force la pensée, par le moyen du regard, à se reporter au vers suivant après un arrêt. On ne devrait mettre ces blancs que dans de pareils cas, et non régulièrement : pour cette raison je n'écris que des vers libres⁶⁰.

Quand Debussy met en musique ses *Proses lyriques*, ou les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs⁶¹, il s'éloigne des formes traditionnelles et canoniques, le jeu libre des mélodies remplace l'harmonie.

Les *Chansons de Bilitis* (1897-98) constituent dans la musique vocale de Debussy le dernier stade avant *Pelléas*, et ici, le compositeur a pleinement atteint ce à quoi il aspirait : la manière de chanter qui est «parlée presque». Aucun mélisme n'apparaît dans ces mélodies. Il faut souligner ici le fait d'importance essentielle pour cette façon de «manier musicalement la langue», que les *Proses lyriques* aussi bien que les *Chansons de Bilitis* sont composées sur des poèmes en prose, ce qui a permis à Debussy de se libérer plus facilement des liens étouffants de la poésie «normale»,

⁵⁹ E. Duménil, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁰ C. Maclair, «Une Note sur le lied» dans *La Religion de la musique et les Héros de l'orchestre*, *op. cit.*, p. 76.

⁶¹ Michel Gribenski rappelle que ce que Debussy considère comme «prose lyrique» sont en réalité des vers libres. L'une des chansons de Bilitis, «La Chevelure», mise en musique en 1898 par Debussy, lui avait été envoyée en 1897 par l'écrivain sous forme de vers libres. Le texte fut intégré ensuite dans la seconde édition des *Chansons de Bilitis*, sous forme de prose, en 1897. «Les Vers libres dans l'espace du chant français, au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Problème de la forme des paroles de chant, entre vers et prose», dans Catherine Boschian-Campaner (dir.), *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

versifiée. On peut également renverser les choses : Debussy visait un certain idéal de musique vocale et ne pouvait le réaliser qu'à l'aide de poèmes en prose⁶².

Debussy dit lui-même préférer la prose lyrique au vers, dans sa réponse à l'enquête de *Musica*, en mars 1911, « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? » :

Et puis en musique, dites-moi à quoi ça sert, les vers ? À quoi ? On a plus souvent mis de la belle musique sur de mauvaises poésies que de mauvaise musique sur de vrais vers. Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. [...] Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens⁶³.

Michel Gribenski signale qu'il y a « une poétique musicale debussyste du poème en prose ou des vers libres, comme en témoigne sa propension à la modification du nombre syllabique de vers métriques⁶⁴. » La musique de Debussy cherche une stylisation de la parole qui ne soit pas la carrure traditionnelle, et rejoint en cela les innovations des poètes symbolistes, du côté des formes intermédiaires. Jean-Louis Backès a montré que le respect du rythme du discours parlé tout en le stylisant⁶⁵, était une tendance chez musiciens de la fin du dix-neuvième siècle.

Il ressort de ces évolutions dans les mises en musique de textes poétique que l'on reconnaît dans le vers libre, et même la prose, la même dignité que dans le vers métrique. Cette évolution des mises en musique semble d'autre part confirmer le *continuum* entre les formes, repéré sur le plan strictement littéraire.

La présence de traces de chansons populaires dans des textes entraîne une perception musicale de ceux-ci, quelle que soit la forme adoptée : vers, vers libre, ou prose. On a vu que les conceptions de la musique sont multiples : du modèle de composition reposant sur les retours, propre à la chanson populaire, à la forme musicale libre pratiquée par Schubert ou Schumann, qui s'éloignent de plus en plus d'un idiome populaire. Mais, en référence à une alliance originelle de la poésie et de la musique, la dimension lyrique d'un texte semble tenir à la seule présence d'une forme musicale, quelle qu'elle soit. Dans les exemples analysés ci-dessus, on observe que la forme fixe, avec répétition de mêmes structures, peut être imposée à la prose pour la rendre lyrique, tandis que le vers libre et d'autres textes en prose tendent au contraire à s'éloigner de toute carrure, au nom d'une

⁶² Marius Flothuis, « ... exprimer l'inexprimable... ». *Essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 58.

⁶³ Claude Debussy, réponse à l'enquête de *Musica*, mars 1911, dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 207.

⁶⁴ M. Gribenski, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁵ Voir Jean-Louis Backès, « Comment mettre le vers libre en musique ? *Serres chaudes*, de Maurice Maeterlinck et Ernest Chausson », dans *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, *op. cit.*, p. 213-219.

autre conception de la musique. Bien que le mouvement semble inversé, la musique est au cœur des crises du vers et de la prose. Si l'observation des chansons poétiques, en vers ou en prose, de l'époque symboliste, offre un angle privilégié pour examiner la redéfinition du poétique à cette époque, nous allons voir qu'elle permet aussi de mettre en lumière une redéfinition du narratif, concomitante sinon corrélative de la première.

3.2. Lyrisme et narration

Les chansons populaires sont souvent narratives, mais leur traitement du récit diffère de celui du conte populaire. La chanson possède une forte dimension dramatique : l'action y progresse souvent dans le dialogue, et le récit est souvent formulé au présent de narration. Il procède par ellipses et allusions, et joue avec les lois de l'espace et du temps. Les répétitions, les refrains, interrompent le fil narratif, et suggèrent aussi des commentaires qui font évoluer la compréhension de l'ensemble. Ainsi, le rythme de la narration varie entre les raccourcis elliptiques et les retardements des dialogues, des énumérations et des multiples autres interruptions. Les contrastes et les effets de clôture y tiennent une place importante. Ces distorsions par rapport à une narration de type classique s'expliquent par la forme prosodique dans laquelle le récit vient se couler.

La chanson populaire comme le lied, populaire ou savant, articulent le lyrique et le narratif. Edmond Duméril tente d'établir des sous-genres dans le lied : le lied subjectif, consacré à un état d'âme, et le lied objectif, plus narratif ou dramatique, mais il finit par souligner la dimension artificielle de toute définition de genres :

Le lied, nous l'avons vu, n'échappe pas à la règle générale et passe par transitions insensibles du lyrisme le plus pur au petit poème épique ou au morceau dramatique. Délimiter un genre, c'est essayer de voir où commencent les transitions⁶⁶.

Cette ambivalence se retrouve dans les textes en vers, en vers libres ou en prose, de la fin du siècle, et les recueils réunissent sans état d'âme des textes présentant différents dosages de ces composantes. Parfois, une section plus narrative se détache, comme les «Histoires merveilleuses» dans les *Cantilènes* de Moréas, ce qui n'empêche pas quelques textes à dominante narrative de se glisser dans les autres sections.

Souvent, la « légende » n'est pas loin de la « chanson ». Ainsi, plusieurs textes des *Petites légendes* (1900) d'Émile Verhaeren présentent des caractéristiques formelles de

⁶⁶ Edmond Duméril, *op. cit.*, p. 53.

chansons. Les deux termes sont souvent rapprochés, comme dans ce texte en prose de *Palais nomades* de Gustave Kahn :

[...] écoute flotter et bruire l'âme de la légende. [...] Regarde au jardin de la légende, et les yeux profonds, vite entrevus, et les nefs éternelles errantes, et la chanson qui s'écoute à toutes routes⁶⁷.

Dans *Sonatinae d'automne*, Camille Mauclair n'utilise jamais le terme « chanson » (bien que certains textes en présentent les caractéristiques), mais bien celui d'« historiettes ». Les caractéristiques narratives de la poésie inspirée par la chanson ont attiré l'attention des écrivains proches du symbolisme. R. de Souza souligne l'articulation entre le lyrique et le narratif dans *La Clarté de vie* de Francis Vielé-Griffin (1897), et dans *Les Campagnes hallucinées* de Verhaeren (1893) :

Ce n'est pas seulement qu'au courant des rythmes quelques répétitions viennent rappeler la forme consacrée des chansons [...] mais c'est que dans le ton, dans le geste de la phrase, dans tout le poème qui, sans cesser d'être un chant, sait être un conte comme pour les veillées sous la chaume, un je ne sais quoi d'intime et de cordial enveloppe d'une écorce rustique les plus délicats raffinements, et les rapproche ainsi de toute humanité. [...] Et tandis que M. Francis Vielé-Griffin harmonise l'être complexe au simple en des « contes » plutôt idylliques, M. Émile Verhaeren le surchauffe comme d'éclats sanguins et d'images dont les synthèses triviales, brutales, mais grandioses, font de ses poèmes des *complaintes épiques*⁶⁸.

Le lyrisme des drames de Maeterlinck n'aurait pas non plus d'autre source, d'après lui :

Le drame légendaire sentimental est le développement même de la chanson rustique qui a presque toujours, comme on a pu s'en apercevoir, une *action*. On a tort du reste d'établir une séparation arbitraire entre le lyrisme et le drame⁶⁹.

Cette dimension narrative de la chanson a aussi pour effet de jeter un autre éclairage sur le lyrisme lui-même. Ces chansons oscillent entre fiction et expression de sentiments intimes. Le statut de ce type particulier d'énonciation, associant légende et intériorité, a aussi attiré l'attention de Robert de Souza. Il y voit une source du « lyrisme intérieur » de Verlaine :

Puis ce qui est admirable en la nouveauté grande de cette sorte de *lyrisme intérieur*, c'est que l'homme, du moment qu'il reste personnel, qu'il ne hausse pas son sentiment comme les transfigureurs, à la fiction (ce qui lui créerait d'autres droits), l'homme est humble⁷⁰.

Dans *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*⁷¹, J.-L. Backès explore comment les romantiques ont pratiqué des formes de récits innovantes dans leurs poèmes narratifs, inspirés de ce qu'ils connaissaient de la tradition populaire : constructions par

⁶⁷ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ R. de Souza, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁰ R. de Souza, *op. cit.*, p. 53.

⁷¹ Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

fragments, narrations énigmatiques, sans dénouement, sans explication, fusion des personnages en une seule voix, brusques changements de points de vue... La pratique du poème narratif se poursuit aux époques parnassienne et symboliste, avec une référence persistante à la chanson populaire, comme dans la section «Histoires merveilleuses» des *Cantilènes* de Moréas, *Les Campagnes hallucinées* de Verhaeren, «Historiettes au crépuscule», dans *Sonatine d'automne* de Camille Mauclair (1895), ou encore les *Quinze Chansons* de Maeterlinck (1896-1900)... et ses techniques se répercutent également dans les textes en prose foisonnant à cette époque, qui se situent à la frontière du conte et du poème. Les procédés propres à la chanson sont propices à une poétique de la suggestion, appliquée à la narration elle-même. Une transition s'effectue entre poème narratif et narration en prose poétique. Voyons comment la référence à la chanson donne lieu à des techniques narratives originales, aux antipodes des schémas classiques ou rhétoriques, chez quelques auteurs de la fin du dix-neuvième siècle.

Notre recensement des «chansons poétiques» émanant d'auteurs traditionnellement identifiés comme parnassiens est loin d'être exhaustif, mais il semble que leurs chansons soient rarement narratives. Une histoire d'amour est suggérée dans l'une des «Chansons écossaises» de Leconte de Lisle, «Jane», mais la plupart de ces poèmes sont des chants d'amour sans narration, privilégiant la plainte ou le ravissement. Il n'y a pas de chanson narrative dans les *Stalactites* de Banville, mais des chants sur les saisons, des chants d'amour ou des chants bachiques. En revanche, les *Lieds de France* de Catulle Mendès annoncent certains procédés narratifs des chansons symbolistes.

3.2.1. *Lieds de France* de Catulle Mendès

«Les Enfants du roi Galant» de Mendès est une réécriture d'une vraie chanson populaire :

Au contraire des autres lieds de France, cette chanson-conte — en écho du mythe ancien d'Héro et de Léandre — n'est pas de mon invention. Je l'ai entendue, il y a deux ans, d'une servante de village, à Varennes-en-Argonne. On en chante des variantes en Suède, en Danemark, en Allemagne aussi⁷².

⁷² Catulle Mendès, *Lieds de France*, op. cit., p. 221.

précise Catulle Mendès. Il s'agit d'un lied traditionnel des Pays-Bas, *Deux enfants de roi*, signalé par George Doncieux⁷³. Une version française de ce chant est connue sous le titre de *Flambeau d'amour*, mais c'est la version nordique que transcrit Catulle Mendès.

Un premier paragraphe narratif raconte que les deux enfants du Roi Galant s'aimaient, mais ne pouvaient se rejoindre, l'eau étant trop profonde. Le deuxième paragraphe fait entendre — sans introduction — la voix de la jeune fille, qui demande au « petit homme » de nager vers elle, et prévoit d'allumer « trois petits cierges » pour l'éclairer. Le troisième paragraphe est à nouveau narratif :

Il y avait là une espiègle petite nonne, qui faisait comme si elle dormait ; elle souffla les trois petits cierges... le cher petit homme se noya⁷⁴.

Les cinq paragraphes suivants sont consacrés au dialogue entre la fille et sa mère : « ne pourrais-je pas, un tout petit moment, m'aller promener le long du lac ? » La mère propose à la fille d'y aller avec sa jeune sœur, puis avec son jeune frère. Suit un neuvième paragraphe, narratif :

Alors la mère s'endormit, et la fille fit comme elle avait voulu. Elle se promena tant et tant qu'enfin elle rencontra un pêcheur⁷⁵.

Le paragraphe suivant fait à nouveau entendre la voix de la jeune fille, qui demande au pêcheur de lui pêcher le fils du roi Galant :

Elle regarda pêcher le pêcheur : « Pêcheur, pêche-moi un beau bijou doré ; pêche-moi aussi un mort ; pêche-moi le fils du roi Galant⁷⁶. »

Les deux derniers paragraphes sont narratifs :

Le pêcheur pêcha tant et tant qu'enfin il pêcha un mort ; il le saisit par les cheveux et le traîna sur le rivage.

Alors elle prit le mort dans ses bras, et le baisa sur la bouche. « Adieu, mon père et ma mère, nous ne nous verrons jamais plus⁷⁷ ! »

Catulle Mendès choisit systématiquement, pour cette « chanson-conte », la version la plus elliptique et la plus mystérieuse : les propos des personnages ne sont jamais introduits, certains raccourcis produisent des effets saisissants. Ainsi, dans le troisième paragraphe, la petite nonne n'intervient que pour souffler les trois petits cierges. Ses liens avec les autres personnages, ni ses motifs, ne sont explicités, mais la conséquence de son acte survient dans la même phrase, dans une quasi-simultanéité : « elle souffla les trois petits cierges... le cher petit homme se noya. » Les repères spatiaux et temporels sont

⁷³ George Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1904.

⁷⁴ Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

extrêmement flous : la jeune fille parle au petit homme par-delà le lac, mais elle est ensuite obligée de demander à sa mère la permission de sortir. La présence de la nonne préserve également son mystère, « Il y avait là » peut désigner la maison ou le bord du lac... Et surtout, il semble y avoir un hiatus entre le début de la chanson présentant la jeune fille et le petit homme comme les deux enfants du roi Galant, donc un frère et une sœur, et la suite qui semble complètement ignorer ce lien de parenté, notamment dans le dialogue entre la mère et la fille⁷⁸. À l'inverse, certains développements semblent gratuits : le dialogue entre la mère et la fille est frappé d'inutilité par l'endormissement de la mère, qui fait pendant à l'endormissement feint de la petite nonne, et peut-être est-ce là son unique raison d'être. Dans la demande au pêcheur, la juxtaposition des trois phrases : « Pêcheur, pêche-moi un beau bijou doré ; pêche-moi aussi un mort ; pêche-moi le fils du roi Galant. » provoque également un contraste étonnant. Certaines versions populaires précisent les motivations de la nonne, et l'anneau d'or n'est pas une requête, mais la récompense que la jeune fille donne au pêcheur. Catulle Mendès choisit au contraire la version et la formulation qui va ménager un effet d'étrangeté.

Certaines « chansons-contes » présentent des discontinuités encore plus importantes, du fait de la présence de refrains. Ces derniers produisent un effet d'écho, ils traduisent le retentissement émotif du fragment narratif. Ces commentaires subjectifs, qui introduisent une polyphonie dans le texte, recourent à toutes les tonalités, du pathétique au décalage ironique. Le refrain peut aussi consister en une sorte de morale, énoncée dès le début de la chanson, répétée tout au long de celle-ci ; mais c'est seulement à la fin que l'on en comprend toute la portée. Catulle Mendès a une prédilection pour les refrains évolutifs : après chaque couplet, un détail du refrain se transforme, reflétant ainsi l'évolution de la narration. Dans « Le Cœur et les Yeux », le récit d'un amour malheureux par une jeune fille est entrecoupé par un refrain qui joue d'une variation autour des mots « yeux » et « cœur » :

La fille du vavasseur pleure à sa fenêtre : Ah ! qu'il vaudrait mieux naître et mourir aveugle ! On ne verrait pas le ciel ni les roses, mais on ne verrait point les jeunes hommes qui reviennent de la bataille avec un air vainqueur.

Hélas ! c'est par les yeux que l'on perd son cœur !

Comme je m'en retournais de la fontaine avec ma servante, un chevalier avec son écuyer passa sur le chemin. Je ne sais si l'écuyer s'inquiéta de ma servante, mais le chevalier s'arrêta pour me regarder à l'aise, et il me regardait avec une telle ardeur

Que je crus dans ses yeux voir briller son cœur. [...]

Je sentais par mes yeux s'exhaler mon cœur ! [...]

Qu'en me baisant les yeux il baisait mon cœur. [...]

De vous clore mes yeux, quand s'ouvrait mon cœur ! [...]

⁷⁸ À moins que « les enfants du roi Galant » soit une expression imagée, servant à désigner des amoureux.

Laissé que deux yeux pour pleurer mon cœur⁷⁹ !

Chaque étape du récit est redoublée dans cette petite phrase, jouant de la répétition et de la variation. Dans « Le Cœur qui vole, chante et meurt », le refrain file une comparaison entre le cœur de l'amant et un oiseau. Au départ, il se réjouit de revoir la belle :

Pour aller au village, pose-toi sur mon cœur, hirondelle sauvage ! sur mon cœur qui vole plus vite que toi⁸⁰.

Mais la belle s'est mariée avec son frère Jean :

Sous l'orme du village, mais non point dans mon cœur, chante, merle sauvage ! mais non dans mon cœur moins joyeux que toi⁸¹.

Enfin, l'ancien amant repart :

en quittant le village, croasse dans mon cœur, ô noir corbeau sauvage ! dans mon cœur plus sombre, plus sombre que toi⁸².

Ainsi la narration progresse-t-elle, accompagnée en miroir d'une métaphore elle-même évolutive. La chanson est donc déjà, chez Catulle Mendès, l'occasion de cultiver la discontinuité et le mystère, au cœur de la narration.

3.2.2. *Quinze Chansons* de Maurice Maeterlinck et « *Historiettes au crépuscule* » de Camille Mauclair

Les chansons de Maurice Maeterlinck sont de brefs textes en vers courts assez réguliers, multipliant les parallélismes et les refrains. Les « *Historiettes au crépuscule* » de Camille Mauclair sont de brefs poèmes en vers libres, qui possèdent plusieurs caractéristiques les rapprochant de la chanson, même si le terme n'est pas explicitement utilisé par Mauclair. Dans sa préface, C. Mauclair n'invoque pas le modèle de la chanson, mais des *Novelettes* de Schumann :

Et je m'inquiérais de voir chercher à tout ceci plus de cohésion qu'aux jeux mêmes et aux balbutiements du sentiment : car « de la littérature », ce sera dans d'autres livres, les formes du vers m'ont été indifférentes, il n'est ici question que de faire un peu de musique...
Un homme se joue de petites sonates à lui-même, dans la nonchalance de l'automne⁸³.

On y relève toutefois une « ronde », et une « complainte ».

Elles ont toutes une dimension narrative et nous offrent de précieux exemples des perturbations que la chanson poétique symboliste inflige à la marche du récit. Tout

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53-55.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁸¹ *Ibid.*, p. 276.

⁸² *Ibid.*, p. 277.

⁸³ Camille Mauclair, *Sonatines d'automne*, Paris, Perrin, 1895, p. VII-VIII.

concourt, dans ces textes, à épaissir le mystère des personnages et des événements, à commencer par l'extrême brièveté des vers et des chansons elles-mêmes, qui n'autorise aucun développement.

La présentation et la caractérisation des personnages sont minimalistes. Chez Maeterlinck, les chansons qui présentent les personnages le plus précisément sont les chansons IV, V, VII et X, « Les Filles aux yeux bandés », « Les Trois Sœurs aveugles », « Les Sept Filles d'Orlamonde », mais le poète utilise l'article défini, ce qui présuppose que le personnage soit déjà identifié par le lecteur. Souvent, les chansons traditionnelles ne présentent pas les personnages autrement, mais un répertoire et un imaginaire commun permettent à l'auditoire de combler les lacunes du texte. Les personnages incarnent des rôles traditionnels dont les attributs sont déjà connus. En procédant de la sorte, l'écrivain incite à interpréter ces textes comme des fragments prélevés sur un répertoire traditionnel. Reste que cet emploi « pseudo anaphorique⁸⁴ » de l'article défini rend difficile l'opération de référenciation. L'article défini confère une forme de généralité, voire d'universalité au personnage ainsi désigné. Il n'est pas tout à fait perçu comme un individu singulier.

L'utilisation fréquente des pronoms représentants « Elle » ou « Ils », dès le premier vers, alors que le personnage n'a pas encore été présenté, confère également aux actants de ces récits une grande abstraction. Cet emploi des pronoms peut être source de confusion, comme on peut le voir dans la première chanson :

Elle l'enchaîna dans une grotte,
Elle fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant.

Elle attendit les jours d'hiver ;
et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher.

⁸⁴ « procédé stylistique qui consiste pour le narrateur à faire comme s'il avait déjà posé un ensemble de propositions et à y renvoyer par des pronoms ou déterminants à valeur anaphorique », selon Gilles Philippe, « Les Démonstratifs et le Statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue française*, n°120, 1998, vol. CXX, p. 52. G. Philippe souligne que cette incertitude dans la référenciation est moins problématique en statut lyrique qu'en statut de fiction narrative. C'est toute l'ambiguïté de ces textes, qui sont à la fois lyriques et narratifs, qui ressort ici.

Il croit que c'est un signe étrange,
Il croit que c'est une source d'or,
Il croit que c'est un jeu des anges,
Il se détourne et passe encore⁸⁵.

La référence des pronoms est très ambiguë, au point que l'on ne peut identifier avec certitude qui enchaîne, qui est enchaîné, ni quel rôle tient exactement « la vierge », dans cette histoire. La singularité et la différenciation des personnages sont là encore mises à mal. Le même procédé produit des effets similaires chez C. Mauclair, on peut le voir dans « Légende », où l'identité du personnage principal n'est révélée qu'à la quatrième strophe :

Ils l'ont clouée par les mains
Au tronc d'un arbre,
Et ont passé leur chemin.

Le sang coula des deux mains
Goutte à goutte dans l'herbe
Jusqu'au chemin.

Des voleurs ont ramassé à pleines mains
Du corail et des perles roses
Dans le gazon du chemin.

L'enfant morte a levé ses deux mains
Sans effort malgré les chevilles,
Et s'en est allée sur le chemin. [...] ⁸⁶

Ces chansons mettent en œuvre une technique narrative suggestive, s'appuyant sur l'ellipse du récit et sur les non-dits du dialogue. L'enchaînement des événements est rarement explicite, si bien que ces derniers, isolés, sont des symboles qui rayonnent de leur mystère. La suggestion est bien souvent au cœur même de la thématique du texte, comme dans la chanson II de Maeterlinck, où le dialogue évoque la mort de manière allusive, en utilisant le pronom indéfini *on*, « Dites-lui qu'on l'attendit jusqu'à s'en mourir », ou en la remplaçant par une série de gestes et de signes :

Et s'il demande où vous êtes
Que faut-il répondre ?
— Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre...

Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte ?
— Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte⁸⁷...

⁸⁵ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze Chansons. La princesse Maleine*, Paris, Gallimard, 1983, p. 77.

⁸⁶ C. Mauclair, *op. cit.*, p. 76-77.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

Les personnages des chansons de Maeterlinck sont souvent dans une posture de déchiffrement du mystère : ils écoutent, épient, guettent autour d'eux. Tout est signe, même si l'élucidation reste finalement inaccessible. Ainsi, la chanson IX parle d'une inconnue qui vient chercher la reine. Celle-ci la suit sans un mot, et sans donner d'explication à son époux qui l'interroge,

On entendit marcher la reine
Et son époux l'interrogeait.

Où allez-vous, où allez-vous ?
— Prenez garde, on y voit à peine —
Où allez-vous, où allez-vous ?
Quelqu'un vous attend-il là-bas ?
Mais elle ne répondait pas⁸⁸.

Ce sont alors les sons qui se substituent aux explications :

On entendait marcher la reine
On entendait tomber les feuilles⁸⁹.

Dans toutes ces chansons, qui éludent soit les causes, soit les conséquences, les perceptions sensorielles prennent une importance proportionnelle au mystère qui entoure les événements. Dans la chanson XI, probablement inspirée par la ballade de Goethe « Le Roi des aulnes⁹⁰ » (« Erlkönig »), la mort est encore évoquée par le biais de perceptions mystérieuses, elle prend forme, en creux, dans le hiatus qui se glisse entre les questions de la fille et les réponses de la mère, mais aucun narrateur ne prend la parole pour nous livrer un dénouement :

Ma mère, n'entendez-vous rien ?
Ma mère, on vient avertir...
Ma fille, donnez-moi vos mains.
Ma fille, c'est un grand navire...

Ma mère, il faut prendre garde...
Ma fille, ce sont ceux qui partent...
Ma mère, est-ce un grand danger ?
Ma fille, il va s'éloigner...

Ma mère, Elle approche encore...
Ma fille, il est dans le port.
Ma mère, Elle ouvre la porte...
Ma fille, ce sont ceux qui sortent.

Ma mère, c'est quelqu'un qui entre...
Ma fille, il a levé l'ancre.
Ma mère, Elle parle à voix basse...
Ma fille, ce sont ceux qui passent.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁰ Ce rapprochement est effectué par Anna Louyest, dans « La Ballade "Le Roi des aulnes" de Goethe. Réception par les symbolistes français », *Filigrammes*, décembre 2007, [en ligne], disponible sur <http://louyest.site.voila.fr/goethefr.htm>.

Ma mère, elle prend les étoiles !...
Ma fille, c'est l'ombre des voiles.
Ma mère, Elle frappe aux fenêtres...
Ma fille, elles s'ouvrent peut-être...

Ma mère, on n'y voit plus clair...
Ma fille, il va vers la mer.
Ma mère, je l'entends partout...
Ma fille, de qui parlez-vous⁹¹ ?

Dans un article sur la réception de la ballade de Goethe par les symbolistes français⁹², Anna Louyest remarque à juste titre que les versions symbolistes de ce scénario, celle de Maeterlinck, mais aussi celle de C. Mauclair, dans « Annonciation⁹³ », amplifient le mystère et la suggestion, en ne livrant que le dialogue, sans récit encadrant, en ne présentant pas le troisième personnage qui appelle l'enfant ou l'amant, et en éludant la mort finale.

La narration est aussi perturbée par une série de ruptures et de décrochements. Les refrains, souvent présentés sous forme d'incises entre parenthèses, sont source de discontinuité dans le texte, dont ils isolent les épisodes. Ils créent souvent une rupture dans le système énonciatif, en faisant intervenir la première et la deuxième personne dans des narrations à la troisième personne ou par l'irruption du présent d'énonciation, comme dans la chanson V :

Les trois sœurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or ;

Montent à la tour,
(Elles, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours... [...] ⁹⁴

Cette discontinuité donne lieu à des jeux avec l'espace et le temps. Chaque strophe ouvre sur un nouveau monde, et par la structure énumérative de certaines chansons, les événements se superposent, se reflètent les uns dans les autres, plus qu'ils ne se succèdent chronologiquement. C'est le cas de la chanson XIV de Maeterlinck, qui parle de « Trois sœurs » « parties chercher leur mort » « vers la forêt », vers la mer, puis dans une ville.

⁹¹ *Ibid.*, p. 88-89.

⁹² Anna Louyest, *op. cit.*

⁹³ « Je vois une chose blanche / Comme une robe qui se penche. / — Ce sont les cygnes, dors, m'ami. // Je vois une lumière folle / Comme une auréole. / — C'est la lune, dors, mon chéri. // Ma sœur, je vois des gouttes de sang / Comme une sueur d'agonisant ! / — Ce sont les cerises du verger, mon cœur. // Ô je vois, ma sœur, des perles / Comme de grosses larmes. / — C'est mon collier, mon amour. // Je ne vois plus rien, j'ai peur... / Mais des lèvres touchent mon cœur : / C'est Jésus, c'est Jésus, ma sœur ! / — Mon aimé, vas-tu mourir ? » Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 80-81.

⁹⁴ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 81.

Chaque lieu offre aux personnages un rapport différent au temps, mais on ne dit pas si elles ont trouvé la mort qu'elles cherchaient...

La forêt se mit à sourire
Et leur donna douze baisers
Qui leur montrèrent l'avenir.
[...]
Et la mer se mit à pleurer
Et leur donna trois cents baisers,
Qui leur montrèrent le passé.
[...]
Et la ville, s'ouvrant à l'instant
Les couvrit de baisers ardents,
Qui leur montrèrent le présent⁹⁵.

La progression entre les événements suit davantage le modèle de la variation doublée d'une amplification que celui d'un développement chronologique. Citons, à titre d'exemple de ces ruptures dans l'ordre logique, la fin des « Reflets vengés » de C. Mauclair :

Ils ont tendu les mains
Pour saisir leurs âmes dans l'eau,
Et les âmes ont pris leurs mains
Et les ont emmenés dans l'eau :

Il y a trois cygnes sur l'eau⁹⁶.

L'ellipse accentue le caractère fantastique et énigmatique de la transfiguration finale des personnages en cygnes. Notons que le thème du reflet, au cœur de la poétique de la suggestion, est ici exploité sur le plan narratif : le reflet est à la fois un élément référentiel de la fiction, et un principe poétique.

Comme l'a montré Eddy Rosseel⁹⁷, les chansons de Maeterlinck jouent à mettre en place des scénarios initiatiques, qu'elles laissent inachevés. Les passants passent et n'osent s'approcher de la lumière dans la première chanson, « Les trois sœurs aveugles » de la chanson V « montent à la tour » et semblent attendre le roi, mais les lampes s'éteignent avant que l'événement ait pu advenir. Pourquoi montent-elles à la tour ? Sont-elles punies pour leur indocilité ? Veulent-elles guetter quelqu'un (bien qu'elles soient aveugles) ? Le roi est-il leur père ? celui qui les a enfermées, celui qui viendra les délivrer ? Les clés n'ouvrent aucune porte, dans ces chansons : « Les sept filles d'Orlamonde » de la chanson VII trouvent dans les « grottes sonores », « une porte close » et « une clef d'or », après avoir cherché par les tours et les salles... mais

Voient l'océan par les fentes,
Ont peur de mourir,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

⁹⁶ C. Mauclair, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁷ Eddy Rosseel, « Préliminaires à une lecture des *Quinze Chansons* de Maurice Maeterlinck », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1982, vol. XXXIV, p. 153-164.

Et frappent à la porte close,
Sans oser l'ouvrir⁹⁸ ...

La fin des chansons laisse les personnages enfermés, dans une posture d'attente ou d'incompréhension. Nous avons l'impression de reconnaître certains scénarios populaires : le retour du fiancé à qui il faut annoncer la mort de sa belle, les sœurs enfermées dans une tour. Certains objets comme les lampes, les clés, certains lieux comme la forêt ou la tour nous y invitent. Mais les histoires ne peuvent se reconstituer que dans les blancs du texte, en préservant toute leur polysémie.

Les « Historiettes » de C. Mauclair ménagent des chutes tragiques plus explicites : les loups finissent par manger tous les personnages dans « Les Trois Sorts », l'amant meurt dans « Les Fleurs », les trois filles de « Ronde » se transforment en sorcières, la jeune femme est étranglée par ses cheveux, qui eux-mêmes, deviennent « noirs comme des vipères⁹⁹ », dans « Les Cheveux punis ». Mais il exploite également les scénarios inachevés, où la rencontre « romanesque » n'a pas lieu, comme dans « Les Couronnes » :

[...] La pimprenelle est pour son âme,
La vigne est pour l'amuser.
La rose à qui voudra l'aimer.

— Beau chevalier, beau chevalier !
Mais il ne passe plus personne.
Et la fillette aux yeux cernés

A laissé tomber les couronnes¹⁰⁰.

La chanson est donc, chez M. Maeterlinck et C. Mauclair, l'occasion d'une articulation entre lyrisme et narration, qui ne laisse pas le récit indemne. La chanson entraîne, par sa forme, une poétique de la discontinuité, touchant la chronologie, la causalité, et l'identité du personnage.

3.2.3. *Joies de Francis Vielé-Griffin*

Francis Vielé-Griffin fait souvent référence à la chanson, tant dans les formes que dans les thématiques de ses poèmes. Il fait un usage original de cette forme en tissant un dialogue entre des paroles de chansons connues, qu'il utilise en guise de refrain, et son lyrisme individuel qu'il déploie dans des séries de vers libres. On retrouve chez lui une

⁹⁸ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁹ C. Mauclair, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

grande ambiguïté dans la référenciation des personnages. La « Ronde » par exemple, fait alterner un refrain fixe

Où est la Marguerite,
Ô gué, ô gué, ô gué,
Où est la Marguerite,
Ô gué, son chevalier¹⁰¹ ?

avec trois descriptions de femmes en attente. La première est « dans son château de Tourelles graciles¹⁰² », la deuxième, « dans son verger sous les pommiers en neige¹⁰³ », la troisième « dans son couvent qui prie et pleure¹⁰⁴ ».

Une strophe conclusive réunit les trois situations évoquées précédemment :

Elle est dans son château, cœur las et fatigué,
Elle est dans son hameau, cœur enfante et gai,
Elle est dans son tombeau, semons-y du muguet,
Ô gué, la Marguerite¹⁰⁵.

Outre que l'on retrouve le thème de l'attente déçue, on a ici un nouvel exemple de variation sur une situation et un personnage, mettant à mal l'unicité du personnage narratif, et jouant sur l'ambiguïté entre superposition métaphorique et enchaînement chronologique.

Le procédé consistant à tisser une chanson connue et un poème original est source d'échos et d'ambiguïtés. Le poème en vers libres peut s'interpréter comme un développement subjectif des éléments narratifs de la chanson, ce qui fait dire à Remy de Gourmont, dans *La Revue des revues* du 15 janvier 1896, que :

Les chansons populaires ont laissé dans sa mémoire des refrains qu'il mêle à de petits poèmes qui en sont le commentaire ou le rêve¹⁰⁶.

Mais le poème possède sa propre cohérence, qui peut entrer en contradiction avec la chanson citée. C'est ce que nous pouvons observer dans un poème de *Joies*, intitulé « Ronde¹⁰⁷ », et inspiré de la chanson « Sur le pont du Nord¹⁰⁸ ».

¹⁰¹ Francis Vielé-Griffin, « Ronde de la Marguerite », *Joies* (poèmes 1888-1889), Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 115.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁶ Remy de Gourmont, « Francis Vielé-Griffin », *La Revue des revues*, 15 janvier 1896, p. 131-133, repris dans *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1896.

¹⁰⁷ Francis Vielé-Griffin, *Joies*, *op. cit.*, p. 25-34.

¹⁰⁸ Su'l'pont du Nord un bal y est donné / Su'l'pont du Nord un bal y est donné / ou [Au Pont du Nord, un bal y est donné / Au Pont du Nord, un bal y est donné] / Adèle demande à sa mère d'y aller (bis) / Non, non ma fille tu n'iras pas danser (bis) / Monte à sa chambre et se met à pleurer (bis) / Son frère arrive dans un bateau doré (bis) / Ma sœur, ma sœur, qu'as-tu donc à pleurer? (bis) / ou [Ma sœur, ma sœur, qu'avez-vous à pleurer?] / Ma mère n'veut pas que j'aïlle au bal danser (bis) / Mets ta rob' blanche et ta ceintur' dorée! (bis) / Ils sont partis dans le bateau doré (bis) / La première danse Adèle a bien dansé (bis) / La seconde danse le pont s'est écroulé (bis) / Oh! dit la mère j'entends le glas sonner (bis) / ou [Mets ta belle robe et ta ceintur' dorée! / Et nous irons tous deux au bal danser / La première danse le pied lui a tourné / La deuxième danse

Le poème fait alterner des séries de vers libres rimés, sans récurrence de schémas strophiques, et un vers bissé, prélevé sur la chanson, qui se déploie donc beaucoup plus lentement que dans la version originale, bien que Vielé-Griffin ait retranché certains vers. Une disposition typographique particulière souligne l'hétérogénéité de ces citations par rapport au reste du poème. Le tout constitue une nouvelle chanson puisque les vers bissés de la chanson populaire font office de refrain dans le poème de Vielé-Griffin. Les citations de la chanson populaire constituent en effet un élément de régularité dans le flot des vers libres du poème. Pourtant, les fonctions du refrain et du couplet sont inversées, dans la mesure où la dimension narrative du texte est portée par les citations de la chanson, tandis que les vers libres sont davantage consacrés à leur retentissement subjectif sur les âmes de l'héroïne et du poète.

La chanson source raconte qu'une jeune fille, Adèle, veut se rendre au bal sur le pont du Nord, mais sa mère le lui défend. Son frère, qui la trouve en pleurs dans sa chambre, lui dit de mettre sa robe blanche et sa ceinture dorée. Mais une fois au bal, Adèle a bien dansé la première danse, puis le pied lui a tourné, et enfin le pont s'est écroulé. La mère entend les cloches du Nord et demande pour qui elles sonnent.

Le poème de Vielé-Griffin coïncide avec la chanson par plusieurs aspects : il y est aussi question d'un bal, et la jeune fille meurt à la fin. Des échos renvoient au contenu de la chanson dans les vers libres :

Regarde scintiller le Pont
 Qui courbe, là-bas, son arche¹⁰⁹.
 Reine du bal en ceinture dorée¹¹⁰
 J'ai revêtu ma ceinture et ma robe¹¹¹.

Ainsi le lecteur relie-t-il spontanément les éléments de la chanson et le reste du poème en vers libres. On pourrait considérer les vers libres comme le développement des pensées et des désirs de la jeune fille, mis à distance par le passage à la deuxième personne du singulier :

Ton rêve serait d'un autre que tous ceux-là ;
 Ton rêve serait de nobles cœurs et d'âmes ;
 Ta puberté que nul songe ne viola
 Rougirait d'ouïr leurs épithalames
 Le sang de ton corps est en mal d'amoureuse
 Ton cœur est d'être à Lui — (ton âme en est peureuse) —
 Mais il n'est pas venu, ni ne viendra, Dieu sait !
 Des rives du passé¹¹².

le pont s'est écroulé / Les cloches du Nord se mirent à sonner / La mère demande : « Pour qui les cloches sonnaient » / C'est pour Adèle et votre fils aîné (bis) / Voilà le sort des enfants obstinés (bis).

¹⁰⁹ F. Vielé-Griffin, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹¹ *Ibid.*

Il semble donc bien y avoir une complémentarité entre le poème et les citations de la chanson. Mais des décalages, voire des contradictions, s'instaurent parfois entre les deux. Ainsi, dans le poème, l'obstacle à la réalisation des désirs de la jeune fille semble moins résider dans l'interdiction maternelle que dans l'absence de l'Aimé :

Tu sais, pourtant, que nul ne t'attend là,
Et que ta voix en vain l'en appela ;
— Tu le sais bien — et ne peux t'en leurrer¹¹³.

Une grande partie du poème est consacrée à la rêverie de la jeune fille au sujet d'un amoureux idéal, attendu, mais inconnu.

On remarque ensuite que la réplique du frère « Mets ta robe blanche et ta ceinture dorée¹¹⁴ » intervient alors que plusieurs strophes ont déjà décrit la jeune fille au bal :

Tu n'as livré ta taille en la danse sonore
Qu'au Seul pour qui tu veux que brillent tes colliers ;
Ton rire et ton regard distraits au loin des groupes
Ne cherchaient qu'un retour de son âme ignorée...
Le ciel s'épure au chant des rondes et des coupes¹¹⁵.

La chronologique de l'histoire est donc perturbée, et le passage aux temps du passé vient renforcer cette confusion.

Enfin, Vielé-Griffin modifie la fin de la chanson : la jeune fille voit, ou croit voir venir à elle le Fiancé,

Il viendra par le fleuve en l'aurore nouvelle
Dont blanchit l'aube ;
Il vient à moi, debout dans sa nacelle,
Et j'ai vêtu ma ceinture et ma robe ;
Le voyez-vous, dressé dans l'éclat de ses armes,
Lui dont le pur regard a défié tous charmes,
Et dont l'âme n'eut pas d'alarmes ?

Je t'attendis longtemps, doux prince,
Mes yeux en sont las, ma vue en est noyée ;
O mène-moi vers ta province, emmène-moi, la dévoyée, ô mon doux prince¹¹⁶ !

Puis il semble inventer un vers, qu'il présente comme la suite de la chanson : « Elle fit trois pas et la voilà noyée¹¹⁷ ».

La marche narrative est donc troublée par cette alternance entre le poème et les citations de la chanson, tant sur le plan temporel que sur le plan de la causalité. Les développements en vers libres s'enroulent autour des vers de la chanson avec une grande liberté et traitent avec désinvolture les lois de l'espace et du temps.

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 32. Nous n'avons pas connaissance d'une version populaire présentant ce vers.

Une autre source de confusion naît de la multiplicité des situations énonciatives qui se trouvent juxtaposées ou imbriquées. Dans les citations de la chanson, le récit est hétérodiégétique, avec des passages au discours direct livrés sans introduction. Dans les bribes de la chanson sélectionnées par Vielé-Griffin, l'on n'entend jamais la voix de la jeune fille, tandis que le reste du poème déploie au contraire sa subjectivité, mais de manière ambiguë, car il peut s'agir du poète s'adressant à son personnage, à la deuxième personne, ou d'une forme de monologue intérieur. À la fin, elle s'adresse à son prince au discours direct, avant de se noyer.

Les strophes qui introduisent et concluent le poème nous invitent, quant à elles, à interpréter le poème comme la mise en narration d'un état d'âme, en allégorisant les motifs de la chanson. Ainsi, la vie est un fleuve :

Au cours du fleuve clair, bandes bariolées,
Les rives se déroulent : le rêve des veilles
A vu passer la vie éparse aux plaines folles¹¹⁸,

L'image de l'écroulement du pont — que Vielé-Griffin n'a pas conservée dans son dénouement — est transposée dans la deuxième strophe :

Quelles heures, d'entre les mortes, furent nôtres
Saurait-on, au gouffre où s'écroulèrent,
Un à un, les pans de nos châteaux de liesse,
Discerner en l'amas le rubis de la voûte,
Et tous nos luxes, pièce à pièce¹¹⁹?

Cette image est reprise à la fin du poème, quand les cloches du Nord trouvent également un écho dans l'image baudelairienne de la cloche fêlée :

Avril est mort d'amour, et nos âmes sont vieilles
— Chants de cloche fêlée —
La ruine où mon cœur saigna ses lentes veilles
Aux fossés, pierre à pierre, est roulée ;
Et dans la nuit, comme pour pardonner :
*Les cloches du Nord se sont mises à sonner*¹²⁰

Tout ce miroitement entre les citations de la chanson, les vers s'adressant à la deuxième personne du singulier à la jeune fille et les strophes élégiaques consacrées à l'âme meurtrie par l'amour a pour effet de perturber une lecture narrative logico-temporelle du texte, sans l'éliminer tout à fait. Les personnages et les événements perdent leur unicité en apparaissant comme le reflet d'autre chose.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 32. « Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis / Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits, / Il arrive souvent que sa voix affaiblie // Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts, / Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts », dit le poème de Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [1857-1861], Paris, Hatier, 2003, p. 91.

On trouve un jeu d'échos similaire entre une chanson de type populaire et un lyrisme individuel dans d'autres textes de Vielé-Griffin comme « Pour un bouton de rose ¹²¹ », qui cite « À la claire fontaine ». Plusieurs situations spatio-temporelles se trouvent superposées par le biais d'un enchâssement de réminiscences qui permet au poète de déployer l'histoire d'amour, au-delà de ce que dit la chanson populaire, en privilégiant toujours le retentissement subjectif des événements.

3.2.4. *Les Palais nomades de Gustave Kahn*

Observons pour finir le premier poème de la section « Lieds » des *Palais nomades* de Gustave Kahn, qui joue aussi du contraste entre répétition et liberté, dans un nouveau mode d'exploitation de la chanson, aboutissant à un hermétisme plus grand. Dans le « lied » de Gustave Kahn « File à ton rouet ¹²² », des éléments narratifs affleurent dans chaque couplet : le premier évoque le départ de « cavaliers fringants », le deuxième couplet parle de « celui dont la tendresse épanouie / Souffre aux nerfs, aux soucis, à l'ouïe, » et qui « s'en ira pour consoler ses doutes » : cette fois l'événement est énoncé au futur. Le troisième couplet évoque encore un personnage masculin, mais au présent, et dans un univers maritime :

Et voici, las des autans et des automnes
 Au ciel noir des flots qui tonnent,
 Le voici passer qui vient du fond des âges [...] ¹²³

Les refrains sont consacrés à la femme, à sa solitude et à son immobilité. Quelques détails des refrains introduisent l'idée d'une tension narrative, dans la crainte et l'attente :

seule à ton rouet, file, crains et pleure ¹²⁴,
 Les chansons s'évident aux heures plus légères
 Proches du retour sonore des marins ¹²⁵.

On est loin ici, de la « chanson-conte » de Catulle Mendès, où l'on pouvait suivre une histoire, malgré les solutions de continuité. Ce qui pourrait conférer une cohérence au récit : identité du personnage, situation spatio-temporelle, est systématiquement dévoyé. C'est le personnage féminin auquel le lied s'adresse, qui fait le lien entre ces différentes bribes narratives, mais le statut de ce personnage est lui-même ambigu. En effet, on peut

¹²¹ « Pour un bouton de rose » dans « Trois Chansons françaises », dans F. Vielé-Griffin, *La Clarté de vie* [1897], *Œuvres*, t. II, Slatkine Reprints, 1977, p. 110.

¹²² Cf. *supra*, p. 114.

¹²³ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 116.

voir dans cette femme un personnage impliqué dans les différentes narrations suggérées, et incarnant chaque fois la figure universelle de la femme qui attend l'homme parti parcourir le monde et les mers. Mais on peut aussi voir en elle une narratrice, auquel cas les différents couplets seraient les bribes des chansons qu'elle fredonne en filant à son rouet. Par la mise en abyme de plusieurs lieds narratifs dans un poème en vers libres, les récits sont présentés avec une sorte de distance onirique. De même que le motif de la chanson populaire fournit un symbole de lyrisme, enchâssé dans le poème en vers libres, il fournit des bribes de narrations, non développées. Ne sont gardés que quelques motifs universels : le départ, la crainte, l'attente, le retour, la désillusion.

Des brèves chansons stylisées de Maeterlinck ou de Mauclair à la longue ronde de Vielé-Griffin, qui enroule le subjectif autour d'une fine trame narrative, en passant par le lied onirique de Kahn, qui enchâsse de multiples éclats de narrations, ces textes sont très différents. Pourtant, la narration y est chaque fois tronquée, contournée, dévoyée. Les ellipses et les juxtapositions sont source de discontinuité et créent une ambiguïté entre enchaînement métaphorique et enchaînement temporel et causal. L'utilisation des pronoms, le brouillage énonciatif, rendent la référenciation incertaine, et rendent problématique l'unicité des personnages et des événements propre au récit, ménageant une ambiguïté entre fiction narrative et allégorie. Les modes de l'irréel permettent de tramer des narrations virtuelles, dans toutes les chansons énumérant des hypothèses comme chez Charles Cros, dans « Ronde flamande » :

Si j'étais roi de la forêt,
Je mettrais une couronne
Toute d'or ; en velours bleuet
J'aurais un trône,

En velours bleu, garni d'argent [...] ¹²⁶

Ou dans « Nocturne », où plus de la moitié du récit « raconte » la mort de la narratrice au futur :

Puisque je n'ai plus mon ami,
Je mourrai dans l'étang, parmi
Les fleurs, sous le flot endormi.

Au bruit du feuillage et des eaux,
Je dirai ma peine aux oiseaux
Et j'écarterai les roseaux ¹²⁷.

¹²⁶ Charles Cros, *Le Coffret de santal* [1873], Paris, Gallimard, 1972, p. 33.

¹²⁷ C. Cros, « Nocturne » dans « Chansons perpétuelles », *Le Coffret de santal*, op. cit., p. 29. C'est ce texte qui a été mis en musique par Chausson sous le titre de *Chanson perpétuelle*, op. 37, en 1898.

La logique est malmenée : les « Chansons de fou » qui servent d'intermède entre les différentes sections des *Campagnes hallucinées* (1893) d'Émile Verhaeren sont emblématiques de cette caractéristique de la narration dans la chanson symboliste. Le fou s'y définit par le récit de sa démente, fragmentaire, absurde et travaillé par le vide :

Le crapaud noir sur le sol blanc
Me fixe indubitablement
Avec des yeux plus grands que n'est grande sa tête ;
Ce sont les yeux qu'on m'a volés
Quand mes regards s'en sont allés
Un soir, que je tournai la tête. [...] ¹²⁸

Il existe aussi, rappelons-le, une section des *Palais nomades* intitulée « Chanson de la brève démente », qui confirme cette affinité de la chanson avec la folie. Il faut peut-être chercher l'origine de cette affinité dans les chansons de fous de Shakespeare, auxquelles un compositeur comme Chausson s'est aussi intéressé ¹²⁹.

Les thèmes narratifs et légendaires traditionnels sont transgressés : dans ces textes qui s'appuient sur l'intertextualité pour déjouer les attentes, les quêtes n'aboutissent pas, les rencontres n'ont pas lieu, les départs, eux-mêmes, ne se font pas, dans certains textes de Kahn. La chanson est souvent mise en abyme comme élément référentiel, à l'intérieur des chansons ¹³⁰, comme chez Vielé-Griffin, pour qui la « chanson », souvent affublée de l'adjectif « brève », est utilisée, à l'intérieur des textes, comme symbole de vanité et de la fugacité de bonheur :

Songes-tu, douce amour, que ton rêve
Est scellé d'un baiser à peine ?
Que toute chanson est brève ?
Que toute promesse est vaine ¹³¹ ?

Tous ces éléments ouvrent la voie d'une poétique suggestive et antiréaliste pour le conte en prose. Nous verrons en effet que cette dissolution de la narration se retrouve dans les contes poétiques de la même époque tels que les pratiquent Régnier, Gourmont, Mikhaël, Darío ou Lugones, et bien d'autres. La chanson pourrait bien être l'une des sources du récit poétique aux ambitions musicales. Elle pourrait jouer un rôle dans la crise

¹²⁸ Émile Verhaeren, *Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893, p. 17.

¹²⁹ Voir « Chanson de clown », dans les *Trois Chansons de Shakespeare*, traduction de M. Bouchor, op. 28, 1890-1897.

¹³⁰ Claude Duneton indique que cet effet de miroir entre l'énonciation et le contenu de l'énoncé est une caractéristique traditionnelle de la chanson de toile, où la demoiselle du récit est souvent représentée en train de chanter. Claude Duneton, *Histoire de la chanson française des origines à 1780*, t. I, Paris, Le Seuil, 1998, p. 180. Cet élément propice à l'autoréférentialité de la poésie et du chant n'a bien sûr pas échappé aux écrivains symbolistes.

¹³¹ F. Vielé-Griffin, *Fleurs du chemin et Chansons de la route*, dans *Œuvres*, t. I, Slatkine Reprints, 1977, p. 242.

du récit et dans les glissements génériques entre prose et poésie, à l'œuvre au tournant du siècle.

4. Recueils hétéroclites

Une autre manifestation de l'hybridité générique a lieu dans le caractère hétéroclite de certains recueils publiés à la fin du dix-neuvième siècle. Déjà, en 1874, *Le Drageoir aux épices* de J.-K. Huysmans¹ associait des nouvelles, des poèmes en prose, des poèmes en vers. *Le Coffret de santal* de Charles Cros² livrait également en 1873 des textes appartenant à des genres différents. Cette tendance à la bigarrure se remarque aussi dans *Les Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust (1896)³, *Les Minutes de sable mémorial* de Jarry (avec gravures sur bois par l'auteur dans l'édition de 1894)⁴, *Les Cahiers d'André Walter* (1891)⁵ et les *Poésies d'André Walter* (1892)⁶ de Gide, l'*Album de vers et de prose* de Mallarmé (1887)⁷, *Le Thé chez Miranda* de Jean Moréas et Paul Adam⁸ ou encore le *Musée de béguines* (1894) de Rodenbach⁹. Dans le domaine hispanophone, il en est de même dans *Azul...* de Rubén Darío publié en 1888¹⁰, dans *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones en 1909¹¹, ou encore dans *El Cencerro de cristal* de Güiraldes¹², publié en 1915.

On peut d'abord invoquer, dans certains cas, la jeunesse des auteurs : Proust avait vingt-cinq ans quand il publia *Les Plaisirs et les Jours* ; à la parution d'*Azul...*, Darío en avait vingt et un. Il s'agit souvent du premier recueil de ces artistes (c'est également le cas pour Charles Cros, Huysmans, Jarry, Gide et Güiraldes). Ils y réunissent tout ce qu'ils ont écrit jusqu'alors, pressés de confronter leur production au public. Les jeunes écrivains manquent d'une vision d'ensemble, et d'une production suffisamment abondante, pour pouvoir y pratiquer un véritable choix. Il s'agit donc de compilations de textes précédemment publiés en revues : la plupart des nouvelles et des études des *Plaisirs et les*

¹ J.-K. Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, Paris, E. Dentu, 1874.

² Charles Cros, *Le Coffret de santal*, Paris, A. Lemerre ; Nice, J. Gay et fils, 1873.

³ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* ; illustrations de Madeleine Lemaire ; préface d'Anatole France ; et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann Lévy, 1896.

⁴ Alfred Jarry, *Minutes de sable mémorial*, Paris, Mercure de France, 1891.

⁵ André Gide, *Les Cahiers d'André Walter. (Œuvre posthume)*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891.

⁶ André Gide, *Les Poésies d'André Walter. (Œuvre posthume)*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892.

⁷ S. Mallarmé, *Album de vers et de prose*, Bruxelles, Librairie nouvelle, 1887 (Anthologie contemporaine des écrivains français et berges. Série I, Vol. X).

⁸ J. Moréas, Paul Adam, *Le Thé chez Miranda*, Paris, Tresse et Stock, 1886.

⁹ Georges Rodenbach, *Musée de béguines*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.

¹⁰ Rubén Darío, *Azul...*, Valparaíso, 1888 ; Guatemala, 1890.

¹¹ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hermano Editores, 1909.

¹² Ricardo Güiraldes, *El Cencerro de cristal*, Buenos Aires, Librería « La Facultad » de Juan Roldán, 1915.

Jours ont d'abord paru dans *Le Gaulois*, *Le Banquet* ou dans *La Revue blanche* entre 1892 et juillet 1896. Quant aux textes d'*Azul...*, ils ont d'abord paru dans la presse chilienne, et plus particulièrement dans *La Época* entre le 7 décembre 1886 et le 23 juin 1888. Pour la seconde édition, Darío ajoute les textes écrits entre-temps.

La variété des styles vient aussi du pastiche, qui n'est jamais loin dans les textes des jeunes Proust et Darío, ce qui fait dire à Thierry Laget, au sujet des *Plaisirs et les Jours*, que

L'éclectisme, plus que le dilettantisme, est leur loi. Le classique s'y mêle au décadent, l'antique, l'archaïque, le romantique, le parnassien et le symboliste s'accordent, le réaliste, le naturalisme côtoient le psychologique¹³.

C'est ce hasard dans la réunion de textes disparates que Proust semble déplorer par la suite à diverses occasions :

Surtout, ne parlez jamais dans vos articles des *Plaisirs et les Jours*. Je les renie. Ils n'eussent jamais fait un volume, si dans les loisirs des vacances dans un château la triple amitié de M. Anatole France, de M^e Lemaire, de Reynaldo Hahn, ne m'avait fait rejoindre tout cela¹⁴.

demandait-il par exemple au critique Paul Souday, dans une lettre du 5 janvier 1921.

Thierry Laget établit à juste titre un lien entre la composition d'une revue littéraire comme *Le Banquet* et celle des *Plaisirs et les Jours* : la première « annonce cet œcuménisme, ce fouillis, ce refus des hiérarchies, que l'on retrouvera dans *Les Plaisirs et les Jours*¹⁵. » La forme même de *La Revue Blanche*, avec ses illustrations de Toulouse-Lautrec, Vuillard ou Bonnard, aurait déterminé celle du recueil :

Serait-ce un livre ? Il le compose comme le sommaire d'une de ces luxueuses revues qu'il lit ou auxquelles il collabore, mêlant les études, les portraits, les nouvelles, les pastiches, les poèmes, les jugements critiques, et, impressionné par l'exemple de la *Revue Blanche*, rêvant de les entrecouper de dessins et de partitions en fac-similé¹⁶.

Marcel Proust reproduirait, à lui seul, dans son recueil, la multiplicité des voix qui se côtoient dans une revue. L'origine journalistique des textes de Darío est également perceptible, dans le choix des thèmes parisiens (dans « La Ninfa » — « La Nymphe » —, ou « El Pájaro azul » — « L'Oiseau bleu »), qui rencontraient alors un grand succès auprès du lectorat féminin, mais aussi dans les adresses aux lectrices :

¹³ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, suivi de *L'Indifférent*, Gallimard, Paris, 1993, Préface, p. 35.

¹⁴ M. Proust, *Correspondance*, t. XX [1921], Paris, Plon, p. 46-47, citée par Thierry Laget, dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ T. Laget dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

A vosotras, madres de las muchachas anémicas, va esta historia de Berta, [...] Ya veréis, sanas y respetables señoras, que hay algo mejor que el arsénico y el fierro, [...]¹⁷

dans le style oral et rapide, par la multiplication des signes de ponctuation expressive et les phrases non verbales.

Ces textes, publiés en revues sitôt écrits, ne sont pas sans évoquer la pratique du journal intime ou du cahier de brouillon. Les revues sont les réceptacles des différentes tentatives, des ébauches de ces jeunes écrivains, comme le souligne Ortega y Gasset :

La revista debe acoger con preferencia los brotes que no siempre llegan a cuajar en libros : lo prematuro, lo íntimo, lo recóndito, los esquemas preformes de la obra¹⁸.

Les Cahiers d'André Walter d'André Gide renvoient aussi à l'intimité du journal intime, et à l'idée de collection d'esquisses, de fragments, de tentatives. Mais cette explication de l'hétéroclite par la jeunesse des écrivains n'est pas suffisante, car elle ne permet pas de justifier les recueils d'artistes mûrs comme Mallarmé ou Rodenbach.

On pourrait également trouver dans l'album, cet objet protéiforme aux multiples connotations, un modèle pour les recueils hétéroclites. Ce rapprochement se retrouve régulièrement sous la plume des critiques de l'époque, face à ces recueils déconcertants. Fénéon décrit ces recueils dont *Les Palais nomades* de Gustave Kahn sont selon lui le contre-exemple :

Développements philosophiques, fortes pensées vieilles dans les ana, ingénieux concetti, émouvants contes, — pages élaborées à la fortune de digestions, de rencontres et de soleils et qu'un jour le hasard extrait du fouillis des tiroirs pour les coaliser en albums, voilà le bilan de nos volumes de vers. Le volume de vers, tel que le conçoit M. Kahn, est autre. Il constitue réellement un poème¹⁹.

L'album est d'abord, d'après le dictionnaire Littré, un « Cahier que les étrangers portent en voyage, sur lequel ils engagent les personnes illustres à écrire leur nom, et ordinairement avec une sentence. » Il est donc associé au voyage et c'est un objet privé, qui n'est pas voué à la publication. C'est un cahier personnel, où l'on collecte des dessins, des collections diverses. On y recueille aussi des autographes, on y fait donc écrire les autres : l'album recueille une diversité de styles et une diversité de matières. L'« Album porteño » (Album de Buenos Aires) de Darío se présente comme un cahier d'esquisses recueillies au cours d'une promenade : « Acuarela » (« Aquarelle »), « Aguafuerte » (« Eau-Forte »)... Le

¹⁷ Rubén Darío, « El Palacio del sol » (« Le Palais du soleil »), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 199. « À vous, mères de jeunes filles anémiques, est dédiée cette histoire de Berta [...]. Vous verrez, mesdames, saines et respectables, qu'il y a mieux que l'arsenic et le fer [...]. »

¹⁸ Ortega y Gasset, *La Gaceta Literaria*, n° 1, Madrid, 1^{er} janvier 1927, cité par Guillermo de Torre, dans *Del 98 al barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 16. « La revue accueille de préférence les germes qui n'aboutiront pas toujours dans un livre : le prématuré, l'intime, le secret, les schémas préformés de l'œuvre. »

¹⁹ Félix Fénéon, « Kahn », dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 360 [1890], dans Félix Fénéon, Joan Halperin, *Œuvres plus que complètes*, vol. I, Librairie Droz, 1970, p. 622.

terme est utilisé au dix-neuvième siècle dans les titres de nombreux périodiques traitant de l'actualité culturelle. Il peut désigner des recueils pour les enfants ou encore des guides touristiques. De nombreux « Albums lyriques » ou « Albums chantants » recueillent des chansons, romances et ballades, tandis qu'il existe aussi des albums qui réunissent des séries d'œuvres picturales, gravures, scènes de mœurs, paysages ou caricatures. Outre que le mot « album » maintient une indécision sur la forme artistique adoptée (texte, dessin, ou chanson — beaucoup de brèves pièces musicales ont été intitulées « Feuilles d'album » à la fin du siècle), on remarque une première série de connotations liées à l'intimité, à l'anonymat et à une forme de légèreté populaire.

Mais l'album est aussi un objet mondain, associé au salon : « Cahier sur lequel on prie d'inscrire quelques lignes de prose, quelques vers, un dessin », selon la deuxième partie de la définition de Littré²⁰. Renée Vivien offre une parodie de ces albums mondains, dans *L'Album de Sylvestre*²¹, un recueil d'aphorismes déposés par les amis de Sylvestre, qui dénoncent le moralisme et le conformisme ; ces sentences sont encadrées de deux formules dénonçant l'idiotie des albums et de ceux qui écrivent dedans : « Où chacun de ses amis inscrit une "pensée" et dont la plupart sont parfaitement idiots. » dit l'épigraphe. La trentième pensée signée « Sylvestre » indique :

Les albums sont idiots. Les gens qui écrivent dans les albums sont idiots et ceux-là qui forcent leurs amis à devenir ou à demeurer idiots sont plus idiots encore²².

Le fameux *Album zutique*²³ réunit la dimension collective de l'album mondain et la visée satirique. Plusieurs écrivains choisissent ce terme pour intituler un recueil ou une section de recueil (« Album intérieur » dans *Le Pavé* de Richepin, Paris, Maurice Dreyfous, 1886 ; *Album de Paris* de Paul Leclercq, Paris, Floury, 1903), tirant profit des multiples connotations qui lui sont associées : mondaine, populaire, picturale ou musicale... on remarque toutefois que ce sont souvent des transpositions d'art, des poèmes en prose descriptifs qui appellent ce titre.

²⁰ Rappelons que le recueil de Proust devait s'intituler « Le Château de Réveillon », jusqu'en mars 1896, au moment de la mise en page avec M. Hubert, chef de fabrication chez Calmann Levy. Ce château appartenant à Madeleine Lemaire est précisément un lieu de réunions mondaines. Le recueil de Proust peut apparaître comme l'album de la maison.

²¹ Renée Vivien, *L'Album de Sylvestre*, Paris, Sansot, 1908.

²² *Ibid.*, p. 63.

²³ Ce livre de bord des réunions des zutistes, tenues entre 1871 et 1875 à l'Hôtel des Étrangers, fut exhumé en 1936.

Mallarmé, quant à lui, dans la lettre autobiographique qu'il adresse à Paul Verlaine le 16 novembre 1885, utilise le terme d'« Album » pour désigner un éventuel recueil de ses poésies publiées jusque-là dans des revues²⁴ :

Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main ; et quelque réussi que puisse être quelquefois un des morceaux ; à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et de prose*, je ne sais pas ; et cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment, (à côté de mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur)²⁵.

À l'album sont associés le hasard des circonstances et l'inachevé ; il s'oppose en cela au Livre qui lui, doit supprimer le hasard. On retrouve cette connotation péjorative du recueil réunissant des bribes et des ébauches liées aux circonstances, au sujet des *Plaisirs et les Jours*, dans la lettre de Proust citée précédemment.

Les poèmes d'albums sont des dons, associés à des occasions précises :

Si les *Poésies* se suivent en série discontinue, c'est aussi, Mallarmé ne cesse d'y insister, que leur composition s'est elle-même développée au gré des opportunités et des occasions, demandes ou commandes, remémorations ou commémorations, hommages à témoigner ou à rendre. Publiées d'abord comme telles ou inscrites dans quelques livres d'or ou albums privés, elles n'ont répondu à aucun schéma directeur²⁶.

Ainsi Mallarmé indique-t-il dans sa « Bibliographie » qu'il a recopié « indiscrètement » le poème « *Tout à coup et comme par jeu* » « à l'album de la fille du poète provençal Roumanille », et que « Petit Air II » « Appartient à l'album de M. Daudet²⁷. » De cela découle une « esthétique de la discontinuité²⁸ » et un effet de disparate :

La disparate du recueil exprime en somme la dimension circonstancielle des pièces recueillies et réitère dans l'absolu l'acte de donation dont la plupart sont issues. Car il entre dans le principe même de l'Album, collection de textes prélevés sur d'autres espaces, d'être ainsi fait d'une mosaïque de signes, d'indices et de traces, qui furent en prise plus ou moins directe sur leur référent ou leur surface d'inscription mais qui désormais demeurent comme en suspens au sein du recueil [...]²⁹.

L'album ressemble donc à une compilation ou à une anthologie. *Album de vers et de prose* de Mallarmé, publié en décembre 1887 et contenant neuf poèmes en vers et quatre poèmes en prose, fait partie d'une collection de fascicules intitulée « Anthologie

²⁴ Dans la « Bibliographie » qui clôt le recueil *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, Mallarmé désigne son recueil par l'expression « Ce Premier Cahier » puis parle d'« études en vue de mieux, comme on essaie les becs de plume avant de se mettre à l'œuvre », p. 73.

²⁵ Lettre « Autobiographique » de Mallarmé à Verlaine, du 16 novembre 1885, *Correspondance*, t. II, p. 302.

²⁶ Pascal Durand, « L'Album : une économie du don », *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998, p. 57.

²⁷ S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 74.

²⁸ Pascal Durand, op. cit., p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

contemporaine des écrivains français et belges », publiée à Bruxelles, Librairie nouvelle. Le volume consacré à Mallarmé est le dixième de la première série. Une brochure du même nom sera consacrée à Verlaine, *Album de vers et de prose*³⁰, en 1888. Elle recueille des poèmes en vers extraits des *Fêtes galantes*, de *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles*, et deux poèmes en prose issus de *Mémoires d'un veuf*³¹. Des extraits du recueil d'Henri de Régnier *Épisodes*³² sont associés à un texte en prose, « L'Escalier », dans le volume 46 de la série IV de la même anthologie, en 1887-1888. Dans ces brochures, non seulement les textes sont des morceaux choisis prélevés dans des recueils ayant leur cohérence propre, mais ils appartiennent de plus à des formes différentes. Le terme d'« album » semble donc avoir été choisi pour désigner à la fois la variété générique, la dimension fragmentaire et la brièveté des volumes de cette collection, n'excédant pas quinze pages.

D'autres titres de recueils évoquent aussi l'intimité, mais avec une connotation d'objet de luxe. Le recueil de Marcel Proust est un objet d'art à part entière, « un travail complet de composition artistique³³ », nous dit Pierre Daum, associant des textes, des peintures, des manuscrits de partitions en fac-similé, le tout étant très ornementé de vignettes et d'épigraphes. Chaque objet était lui-même mis en valeur par la mise en pages : « chaque morceau apparaissant sur un — ou deux ou trois — feuillet(s) autonome(s), pouvait être considéré comme un petit objet à lui tout seul³⁴. » Pour Thierry Laget, c'est le luxe qui fait la cohérence des *Plaisirs et des Jours* : la dimension hétéroclite donne

au volume l'aspect d'un herbier, ou de l'une de ces tables où dans le cabinet d'un amateur, sont répandus divers trésors [...]. Ce désordre, à la fois savant et négligé, évoque ces « vanités » du dix-huitième siècle, rappelant à l'homme que la vie est brève, qu'au milieu des plaisirs se cachent la souffrance et la mort³⁵.

Le poème liminaire du *Drageoir aux épices* de Huysmans, annonce « Un choix de bric-à-brac, vieux médaillons sculptés, / Émaux, pastels pâlis, eau-forte, estampe rousse, / Idoles aux grands yeux, aux charmes décevants, / Paysans de Brauwer, buvant, faisant carrouse, [...]»³⁶, exhibant l'absence de lien, voire le contraste entre les objets réunis. La dédicace évoque un « drageoir fantasque » et de « menus bibelots et fanfreluches³⁷ ». On retrouve ici

³⁰ Paul Verlaine, *Album de vers et de prose*, Bruxelles, Librairie nouvelle ; Paris, Librairie universelle, 1888.

³¹ P. Verlaine, *Mémoires d'un veuf*, Paris, Vanier, 1886.

³² Henri de Régnier, *Épisodes*, Paris, Vanier, 1888.

³³ Pierre Daum, *Les Plaisirs et les Jours, de Marcel Proust, étude d'un recueil*, Paris, Nizet, 1993, p. 181.

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 23.

³⁶ Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices, suivi de textes inédits*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 69.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

l'idée de fantaisie et de caprice, déjà associés aux recueils précédemment évoqués. Ce titre semble calqué sur celui utilisé par Charles Cros un an plus tôt : *Le Coffret de santal*, qui mêle lui aussi les genres : chansons, sonnets et « fantaisies en prose ». La « Préface » y annonçait déjà, sur un mode énumératif et dépréciatif une accumulation d'objets hétéroclites :

Bibelots d'emplois incertains,
Fleurs mortes aux seins des almées,
Cheveux, dons de vierges charmées,
Crêpons arrachés aux catins,
Tableaux sombres et bleus lointains,
Pastels effacés, durs camées,
Fioles encore parfumées,
Bijoux, chiffons, hochets, pantins,
Quel encombrement dans ce coffre !
Je vends tout. Accepte mon offre,
Lecteur. Peut-être quelque émoi,
Pleurs ou rire, à ces vieilles choses
Te prendra. Tu paieras, et moi
J'achèterai de fraîches roses³⁸.

La fantaisie et le caprice sont-ils de véritables principes poétiques, ou une manière de justifier, après coup, le caractère hétéroclite d'un recueil de jeunesse ?

La métaphore du livre-coffret est également chère aux écrivains hispano-américains. Darío fait ainsi l'éloge du livre d'A. de Gilbert, *Estudios y ensayos literarios* :

El libro es como una caja de cristal llena de pequeños bibelots de bronce, de joyas de oro, de alabastros, de camafeos, copas florentinas, medallas, esmaltes; y en el mármol se ve la huella del cincel de acero³⁹.

Il s'agit de reproduire dans un livre un intérieur d'artiste, décoré de bibelots et d'œuvres d'art, d'où la forte tendance au mélange des arts, voire aux transpositions d'art de type parnassien. Dans un contexte de fascination pour les objets d'art venus d'Europe, l'artiste s'identifie au collectionneur⁴⁰ et ce qu'il recueille, d'après Cristobal Pera, ce ne sont pas seulement des objets, mais des références et des styles :

³⁸ Charles Cros, *Le Coffret de santal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 25.

³⁹ A. de Gilbert est le pseudonyme de Pedro Balmaceda Toro, mort le 1^{er} juillet 1889. *Estudios y ensayos literarios* est une compilation de ses articles réalisée par Manuel Rodríguez Mendoza, Imprenta nacional, San Salvador, 1889. Rubén Darío écrit en sa mémoire cet article, cité dans Cristobal Pera, *Modernistas en Paris, el mito de Paris en la prosa modernista*, Paris-Lang, 1997, p. 40, ainsi que le conte « La Muerte de la imperatriz de la China ». « Le livre est comme une boîte en cristal, pleine de petits bibelots en bronze, de bijoux en or, d'albâtres, de camées, de coupes florentines, de médailles, d'émaux; et dans le marbre on perçoit la trace du ciseau d'acier. »

⁴⁰ La collection est un motif récurrent dans les romans et les contes symbolistes et modernistes (voir *De Sobremesa* de J. A. Silva, « La Muerte de la emperatriz de la China » de R. Darío, et évidemment, *À rebours* de Huysmans). Mais il permet également de comprendre la forme des recueils.

Su obra no será, pues, la máquina, sino el álbum o la colección o la tienda de novedades que exhibe los últimos artículos traídos de París o del Oriente coleccionado en París⁴¹.

La collection peut être assimilée, d'après lui, à une prise de possession des choses, une manière de se constituer un passé, un héritage⁴². Mais la conception que les écrivains hispano-américains se font de leur production protéiforme et fragmentaire n'est pas toujours aussi positive. La chronique était un genre assidûment pratiqué par les écrivains hispano-américains, qui gagnaient leur subsistance à Paris, ou en Amérique latine, en abreuvant les journaux de ces textes brefs et multiformes : descriptions, réflexions, récits. Le fil conducteur en est souvent la flânerie. Rubén Darío compare son travail de chroniqueur au labeur des Danaïdes, et le journal, à une amphore sans fond, à la fin d'une chronique sur le Grand Palais, « El Gran Palacio » :

Así, apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, [...] cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla ; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaidena de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario⁴³.

Une dernière référence pourrait être celle du musée. Georges Rodenbach publie en 1894 *Musée des béguines*, un recueil qui fait alterner neuf nouvelles qui se déroulent dans des béguinages, et neuf descriptions — ou poèmes en prose ? — sous-titrés « nature morte ». Ces textes sont des descriptions, au présent de vérité générale, d'objets ou de rituels du quotidien des béguines : « leurs enclos, leurs cornettes, leurs cierges, leurs cantiques, leurs fleurs, leurs images, leurs cloches, leurs chapelets, leurs aumônes ». B. Gicquel parle aussi pour *Les Plaisirs et les Jours* de M. Proust, de « musée imaginaire⁴⁴ ». Mais à la différence des recueils de Proust et de Darío, l'alternance entre textes narratifs de quelques pages et textes non narratifs plus brefs est ici rigoureusement régulière, ce qui convient parfaitement à la règle qui régit la vie de ces religieuses, et à la temporalité encadrée et ordonnée par le rituel.

Le caractère hétéroclite de ces recueils peut être le fruit involontaire des circonstances, mais il peut aussi être revendiqué en tant que tel. Il est le signe d'un foisonnement générique, d'une manière de revisiter les distinctions entre les formes et les genres, par des techniques de composition aux antipodes du classicisme. Ainsi le recueil de

⁴¹ C. Pera, *op. cit.*, p. 40. « Son œuvre ne sera donc pas la machine, mais l'album ou la collection, ou le magasin de nouveautés qui exhibe les derniers articles rapportés de Paris ou de l'Orient coleccionné à Paris. »

⁴² *Ibid.*, p. 149.

⁴³ R. Darío, *Peregrinaciones*, 1901, cité dans Cristobal Pera, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ Bernard Gicquel, « La Composition des *Plaisirs et les Jours* » dans le *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 249.

Paul Verlaine *Mémoires d'un veuf*, «ni un petit roman, ni un recueil de minuscules nouvelles⁴⁵», est-il emblématique d'un refus des catégories génériques à l'œuvre dans ces recueils «bric-à-brac⁴⁶». Les reproches d'un lecteur fictif mis en scène dans le texte «Apologie» pourraient être formulés pour chacun des recueils évoqués précédemment. Ce lecteur reproche à l'auteur de ne pas tenir les promesses génériques de son titre : «Vous moquez-vous avec votre titre qui ne tient pas ses promesses et le singulier tour qu'a pris cette espèce d'ouvrage⁴⁷?», ou encore «En un mot, cette partie du livre n'a pas le caractère de mémoires, tel qu'on entend d'ordinaire ce mot⁴⁸.» Il lui reproche sa brièveté, et d'associer des genres hétérogènes :

Comment d'abord se fait-il que le livre *Les Mémoires d'un veuf* soit si court relativement que vous vous voyiez forcé de le gonfler d'un scénario pour ballet et d'un motif de pantomime, fous futurs ou fous résignés? Pourquoi ne pas avoir placé dans un petit cartouche, au-dessous de cette ambitieuse appellation, le nom de vos choses pour la scène, au lieu de les confondre ainsi dans cet ensemble mal harmonieux⁴⁹?

Ce à quoi l'auteur répond par la liberté individuelle de l'artiste, la malléabilité des genres, et le droit à la discontinuité :

[...] mais j'ai le droit très net de me servir d'un mot commode, large, traditionnellement élastique, pour désigner une série d'impressions, de réflexions, etc., etc., émanant d'un homme qui serait aussi libre, indépendant, dégagé, aussi désintéressé qu'égoïste et le spectateur par excellence, par exemple, qu'un veuf. [...] Anecdotes, réflexions, maints quolibets, quelque littérature, l'histoire, tout et de tout y sera. Seulement ça manque et manquera de transition⁵⁰.

Mémoires, journal intime, «petite revue» littéraire, album, cahier, cabinet de curiosité, maison d'artiste, musée... autant d'objets ou de lieux qui réunissent des éléments prélevés dans des contextes différents et figés dans une forme d'atemporalité, «une réduction et une condensation du temps et de l'espace en un seul lieu⁵¹», réorganisé par la subjectivité de l'artiste. Toutes ces références renvoient à une forme de discontinuité, d'ébauche, de fragment. C'est pourquoi ces recueils hétéroclites s'apparentent à des laboratoires de formes. Quatre recueils du tournant du siècle vont nous permettre d'observer non seulement la diversité générique, mais les échanges et les interactions, tant thématiques que formels, qui s'établissent entre les différents genres. Tout d'abord, Georges Rodenbach,

⁴⁵ Paul Verlaine, *Mémoires d'un veuf* [1886], Paris, Gallimard, 1999, «Dédicace», p. 15.

⁴⁶ Voir au sujet de ce recueil, Arnaud Bernadet, «Divagations et grimaces de la prose : *Mémoires d'un veuf* (1886) de Verlaine», dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et Transgénéricité, La Licorne*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

⁴⁷ P. Verlaine, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55-57.

⁵¹ Bertrand Bourgeois définit ainsi la poétique de la maison-musée dans *Poétique de la maison-musée, 1847-1898. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art décadente*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 56.

associe des textes descriptifs brefs en prose et des nouvelles, dans *Musée de béguines* (1894), et crée ainsi un recueil rythmiquement agencé et multipliant les échos et les correspondances. Puis nous étudierons les échanges entre les contes et les poèmes en vers traditionnels ou libres, dans *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, un recueil qui épouse la figure de la chimère pour se jouer des attentes génériques et tonales. Ensuite, *Azul...* (1888) de Rubén Darío et *Les Plaisirs et les Jours* (1896) de Marcel Proust, nous offriront deux exemples de « livres albums », où se croisent des vers, des proses brèves descriptives ou satiriques, des contes, et qui posent la question d'un itinéraire poétique. *Les Plaisirs et les Jours* pousse l'exploration plus loin, en prolongeant la multiplicité des genres littéraires par le mélange des arts.

4.1. *Musée de béguines* de Georges Rodenbach

Le recueil de Georges Rodenbach, *Musée de béguines*, fait alterner des textes narratifs brefs, se déroulant tous dans l'univers des béguinages de Bruges, et des « Natures mortes », sortes de textes explicatifs et descriptifs, proches parfois du poème en prose, développant chacun un objet de cet univers : « Leurs cornettes », « Leurs cierges », « Leurs chapelets »... Le recueil offre donc une alternance entre une perception générale où les béguines sont désignées au pluriel comme un groupe indifférencié, dans les « Natures mortes », et l'approche d'un sujet particulier, de ses rêves, de ses souffrances, chaque narration étant centrée autour de la figure d'une sœur confrontée à un événement, à un moment précis du temps.

4.1.1. Les « Natures mortes »

Les « Natures mortes » commencent toujours sur un mode didactique et documentaire : « Ce qui fait le charme indéfinissable des Béguines entre toutes les religieuses, c'est peut-être l'ordonnance spéciale et plus modeste de leurs cornettes¹ », « Les Béguines affectionnent les cires, les cierges, tout le luminaire joli des offices² », « Les Béguines adorent les images religieuses³. » Le présent de vérité générale et le pluriel sont les marques de ce discours descriptif et définitoire, destiné à des néophytes. On reconnaît les caractéristiques du descriptif dégagées par Philippe Hamon : « le dépli d'une nomenclature⁴ » ; les sœurs sont aussi montrées à l'œuvre, lors de leurs occupations quotidiennes et rituelles, dans leur caractère itératif. Il semble que ce soient ces « Natures mortes » qui donnent le titre de « Musée » au recueil : outre la référence à la peinture, la vie des Béguines y est découpée en différentes tranches, présentées dans leur fixité immuable.

Pourtant, l'émotion du descripteur submerge peu à peu les explications objectives. Des réseaux de métaphores se tissent, et certaines de ces « Natures mortes » se terminent dans une explosion extatique de phrases nominales exclamatives. Ainsi, « Leurs cantiques » s'ouvre sur des notations explicatives : « À l'église, durant les offices du dimanche et des jours de fête, ce sont des Sœurs de la Communauté qui occupent le

¹ Georges Rodenbach, « Leurs Cornettes », *Musée de béguines* [1894], Paris, Séguier, 1997, p. 38.

² *Ibid.*, « Leurs cierges », p. 51.

³ *Ibid.*, « Leurs images », p. 83.

⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 139.

jubé⁵. » L'auteur commence par insister sur la fragilité de ces voix, sur leurs hésitations : « Elles sont à peine musiciennes, douées seulement d'un peu de voix, chantant d'instinct et de mémoire [...] »⁶. Mais peu à peu, ces voix hésitantes sont comparées aux « tremblements de goutte d'eau »⁷, aux « hésitations de cierge que l'on vient d'allumer »⁸, « fragilité d'un chant aussi cassable que le verre et d'autant moins enhardi qu'il doit enclore, dans sa transparence, une langue inconnue »⁹. La poétisation du texte va s'amplifier au fur et à mesure que les voix s'affermissent en communiant. L'émotion de l'énonciateur transparaît alors :

Ah ! les argentines syllabes latines, les *Gloria* et les *Agnus Dei*, quelle douceur d'anomalie ils ont dans ces bouches féminines, s'en effeuillant comme des fleurs dont elles ne savent pas le nom¹⁰.

Puis on évoque les moments d'unisson, et c'est la métaphore de la dentelle qui est filée :

Alors, dans le silence de l'église, le chant unanime s'élabore ainsi qu'une dentelle, frêle, mais aérien aussi, et naissant presque de l'air nu, comme un miracle. Les Sœurs juxtaposent leurs naïfs solfèges, combinent les fils épars de leurs voix sur le velours sombre de l'orgue. Chacune inocule sa fleur dans la trame, collabore au point vocal qui note à note se module, jusqu'à ce qu'enfin, sur le velours sombre de l'orgue, s'ajoute le cantique en dentelle totale¹¹.

Enfin, le dernier paragraphe mime l'extase des sœurs par une série de phrases nominales exclamatives et par une ultime comparaison, en guise d'apothéose :

Ah ! ces voix, si peu labiales, mystérieusement insexuelles ; ces voix douces comme de la ouate, fraîches comme des jets d'eau, insinuantes comme le vent dans les arbres, prolongées dans les nefes comme l'encens ! Sont-ce vraiment des voix humaines ? Sont-ce encore les voix des Sœurs du jubé qu'on entend ? Trop doux concerts qui n'appartiennent plus à la terre... Les Béguines ferment les yeux, glissent à l'extase... ce sont les Anges qui chantent... Et la musique descend comme un filet céleste qui pêche leurs âmes et les entraîne vers Dieu à travers une mer d'argent¹².

Par ces glissements du descriptif au lyrisme, dans le déploiement des comparaisons et de l'expressivité, ces textes miment en quelque sorte ce va-et-vient entre réalisme et mysticisme, entre matérialité et spiritualité, à l'œuvre dans chaque détail de l'existence des Béguines. Les objets comme le rituel jouent un rôle d'interface entre le monde et Dieu. Au plan du texte, ils sont à la fois référentiels et métaphoriques. Les choses font aussi la transition entre la description et la narration, car elles sont aussi les messagères de destinées, et jouent un rôle important dans les textes narratifs :

⁵ G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 58-59.

¹² *Ibid.*, p. 59.

Un long moment, effrayées par ce mystère des choses que soudain elles venaient de sentir presque physiquement et comme un attouchement sur elles de la Destinée, elles demeurèrent sans parler [...] ¹³.

Les objets font le lien entre les différentes dimensions de ces textes.

4.1.2. Les nouvelles

Chacun des neuf textes narratifs réalise le projet évoqué dans le prologue : « ah ! leur dire : “ma Sœur !” ; ah ! pouvoir entrer en elles, et que mon rêve s’emmielle à leurs âmes, et que je vive en elles comme un autre ange gardien ¹⁴ ! » Ainsi chaque nouvelle nous introduit-elle dans la subjectivité d’une sœur. Les monologues intérieurs et les développements au point de vue interne abondent. Chaque sœur a un secret qui la singularise et qui parfois la tourmente : sœur Ursule, dont les dentelles sont renommées dans tout Bruges et la province, a toujours refusé que ses dentelles soient utilisées à d’autres fins que celles du culte, mais un jour, elle accepte de faire un voile pour une jeune mariée. Par l’intermédiaire de ce couple, à peine entrevu au parloir, elle découvre l’amour, et doit lutter contre ces nouvelles pensées qui l’assailent. La singularité de cette sœur transparait dans ses dentelles, reconnaissables entre toutes, car elle y exprime sa subjectivité, modifiant les motifs, y transposant ses nerfs :

On recherchait ses dentelles, on les reconnaissait comme si elle les eût signées : vitrail de linge ; eau dormante qui ne se dépassait pas elle-même, mais ramifiée à l’infini, absorbée par places et bue, eût-on dit, par l’espace avide, ici gelée en petites banquises, là s’écoulant en une géographie de minces filets, de ruisseaux brefs se quittant, se reprenant...

Et ces transitions menues, ces fils intermédiaires, ces réseaux fins grillageant l’air nu, ce fouillis inextricable et lucide comme d’un écheveau de nerfs ¹⁵ !

Sœur Walburge est prise de mélancolie, un soir de Noël, et, pendant la nuit, elle rêve que ses vêtements se changent en parure de mariée. En vain, elle tente de saisir le voile de dentelle tissé par le givre sur la fenêtre de sa chambre. Sœur Marie des Anges, obsédée par les péchés véniels qu’elle compare à de la poussière qui s’amoncele sur son âme, devient folle, et finit par s’épousseter elle-même, à longueur de journée... Chacune de ces sœurs

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22. Rodenbach exprime souvent les affinités qu’il ressent avec ces religieuses. Ainsi, dans « Du silence », *Le Règne du silence*, Paris, Charpentier, 1891, p. 204, il s’exclame : « Oh ! Vous, mes sœurs, — car c’est ce cher nom que l’Église / M’enseigne à vous donner, sœurs pleines de douceur, / Dans ce halo de linge où le front s’angélise, / Oh ! Vous qui m’êtes plus que pour d’autres des sœurs / Chastes dans votre robe à plis qui se balance, / Ô vous mes sœurs en Notre Mère, le silence ! » Quand on connaît le rôle que Rodenbach assigne au silence dans sa poésie, on peut se permettre de voir dans ces béguines des sœurs en poésie. C’est en quelque sorte l’idée déployée dans ce recueil.

¹⁵ G. Rodenbach, *Musée de béguines*, p. 27.

apparaît comme un double de l'artiste, dans sa perception métaphorique des choses. La dentellière a, de plus, le don d'exprimer sa subjectivité et son originalité dans ses œuvres.

Le thème de la clôture et de l'enfermement vient renforcer cette impression d'une âme captive et en proie à elle-même. « L'Oiseau de linge » est, en cela, emblématique du recueil. Sœur Godelieve souffre de maux de tête :

La cornette de Béguine, emmaillotant sa tête, augmentait cette souffrance du battement intermittent de ses ailes dans le vent. On eût dit un oiseau de linge qui lui serrait le front, s'appesantissait parmi ses cheveux prisonniers¹⁶.

Cette image d'un oiseau tenant captive, la tête de la religieuse, revient de manière lancinante au fil du conte :

et déjà il lui semblait sentir par avance sa cornette s'alourdir, l'oiseau de linge — si frêle encore et presque immatériel — s'encolérer, peser ses ailes, et douloureusement lui couvrir le front.¹⁷
Et toujours cette indéradicable souffrance réapparaissant, poussant sa mauvaise herbe entre tous les remèdes; de plus en plus la tête chavirant sous l'oiseau de linge que la marche changeait en oiseau de plomb¹⁸.

Les images de la toile d'araignée, du filet, associées aux dentelles des béguines participent également de ce thème. Chaque béguine tisse elle-même sa propre toile, son propre piège. C'est donc la solitude inexorable de chaque sœur que ces récits mettent en évidence. Ces portraits d'individualités souffrantes entrent en contradiction avec les peintures idéalisées des « natures mortes », qui gomment, au contraire, toute individualité et toute singularité.

Il existe pourtant de multiples échos entre les « Natures mortes » et les nouvelles du recueil, puisqu'on y retrouve les mêmes objets, les mêmes obsessions. Les métaphores et les correspondances se ramifient entre tous les textes, et un motif métaphorique peut devenir le moteur narratif d'un conte, ou le point culminant, le dénouement du récit. « Leurs Cornettes » et « L'Oiseau de linge » fonctionnent par exemple en miroir. La nature morte a annoncé les métaphores du conte :

Chez les Béguines, ce sont des oiseaux de silence, battant de l'aile un peu, aux calmes envergures. Placides, elles se contentent de couvrir les cheveux captifs¹⁹.

Le thème de l'isolement et la transfiguration finale de l'oiseau en colombe du Saint-Esprit sont communs aux deux textes, mais la nature morte les traite sur le mode mélioratif, et le conte, sur un mode plus sombre :

Bonne influence aussi des cornettes sur leurs âmes. Elles y décolorent les vains bruits du monde, s'interposant aux oreilles où l'ouïe s'embrume, strictement adhérentes, tout hermétiques, fermoirs de virginité. Les Béguines, ainsi closes, n'entendent presque plus la vie. Elles écoutent seulement le

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

petit frisson, comme d'une respiration, de cet oiseau au vol plié que sont leurs cornettes, et dont la blancheur les fait rêver parfois que c'est le Saint-Esprit en forme de colombe descendu sur chacune²⁰.

Au moment de mourir,

[Sœur Godelieve] poussa un grand cri : « L'oiseau de linge ! l'oiseau de linge ! » comme si, après l'avoir fait longtemps souffrir, il redescendait du sein de Dieu — guéri et si léger désormais — se poser sur sa tête pour l'Éternité, comme la Colombe même du Saint-Esprit²¹ !

La métaphore développée par le poète dans le premier texte devient manifestation de démence chez le personnage de la nouvelle. Un autre motif, celui des fleurs de givre accrochées aux fenêtres, récurrent dans la poésie de Rodenbach, et plus précisément dans ce recueil, donne lieu à un développement narratif dans « Noces mystiques ». L'illusion de la sœur, la manière dont elle se débat entre la réalité et les songes constituent un moteur narratif, et le retour déchirant à la réalité tient lieu de dénouement.

Patrick Laude a bien montré « l'homogénéité symbolique » des textes de Rodenbach²². Les mêmes thèmes sont abordés dans la poésie en vers et dans les textes en prose. *Le Règne du silence* et *Les Vies encloses* sont les recueils poétiques les plus proches du *Musée de béguines*. On y retrouve les mêmes métaphores, les mêmes objets, les mêmes êtres. Mais, à notre sens, Patrick Laude évacue trop rapidement l'œuvre en prose de Rodenbach :

En dépit du succès de *Bruges-la-morte*, Rodenbach fut et demeure pour nous avant tout un poète, il est incontestablement moins narrateur et psychologue qu'homme de contemplation et d'imagination poétique. Et si certaines de ses œuvres non poétiques peuvent encore susciter notre intérêt, c'est vraisemblablement plus en raison de leur dimension imaginaire ou symbolique qu'en réponse à leur structure ou à leurs qualités narratives²³.

Si les « qualités narratives » de ses textes en prose ne sautent pas aux yeux, c'est qu'ils appartiennent à ce genre intermédiaire où l'intérêt narratif est dévoyé par le poétique. Les textes de *Musée de béguines* ne sont ni des poèmes ratés, ni des romans déficients, l'auteur semble y rechercher une nouvelle formule pour de nouveaux effets. Le choix d'un genre plutôt qu'un autre n'est sans doute pas livré au hasard ; or Rodenbach se livre à d'infimes transitions entre ses poèmes en vers, ses poèmes en prose et ses nouvelles.

Les différents genres qu'il pratique lui permettent d'exprimer sa subjectivité sous diverses formes. Les poèmes en vers du *Règne du silence* ou des *Vies encloses* livrent de longues suites d'alexandrins. C'est une poésie qui peut sembler descriptive, dans la mesure où le poète s'attache aux objets et aux éléments du paysage. Le présent oscille entre la

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

²² Patrick Laude, *Rodenbach. Les décors du silence, essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 7.

vérité générale et le présent d'énonciation, la première personne se fait discrète, elle se dérobe parfois sous un « nous ».

Douceur d'associer notre âme à cette vie
Des chambres, qui du moins sont bonnes à nos maux ;
Car, pour nous consoler, il ne faut pas des mots
Et leur silence aux linges frais nous lénifie
— tel un malade entrant dans un lit rafraîchi !
Ah ! Qu'on nous recajole ! Ah ! Quel mal à nos membres²⁴ !

Le poète reflète sa subjectivité dans les objets, qu'il transfigure par de multiples comparaisons et personnifications. Les objets songent, attendent, meurent.

Mon âme, tout ce long et triste après-midi,
A souffert de la mort d'un bouquet, imminente !
Il était, loin de moi, dans la chambre attenante
Où ma peur l'éloigna, déjà presque engourdi,
Bouquet dépérissant de fleurs qu'on croyait sauvés
Encor pour tout un jour dans la pitié de l'eau,
Gloxinias de neige avec des galons mauves,
Bouquet qui dans la chambre éteignait son halo
Et se désargentait en ce soir de dimanche !
Mon âme, tu souffris et tu t'ingénias
À voir ta vie, aussi fanée et qui se penche,
Agoniser avec ces doux gloxinias²⁵.

Dans les textes en prose, une objectivation plus forte a cours. Mais l'auteur explicite davantage les retentissements subjectifs et émotifs par des exclamations et une forte présence de la première personne dans les « Natures mortes » que dans les nouvelles. Dans ces dernières, la subjectivité du poète n'est pas formulée directement, mais elle est reflétée dans diverses destinées individuelles, de manière implicite. Enfin, à travers les différents genres, ce sont différentes manières de représenter le temps qui sont explorées. Sous cet angle, les nouvelles sont travaillées par une tension entre le développement, la singularité propres au narratif, et le figement dans une forme d'atemporalité, que l'on retrouve dans les poèmes en vers et les « Natures mortes ».

4.1.3. Un univers de correspondances

La dimension poétique de ce recueil en prose tient en grande partie aux correspondances qui l'imprègnent. L'univers du béguinage est un univers de correspondances. Les âmes, l'espace et le rituel se répondent, ce qui a pour effet de

²⁴ G. Rodenbach, « La Vie des chambres », *Le Règne du silence*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

souligner cette impression de clôture qui imprègne chaque texte et le recueil tout entier. Mais à travers cet univers de correspondances, c'est aussi un art poétique qui se devine.

La parure des sœurs et le paysage s'apparient mutuellement, et c'est un grand malheur quand d'aventure une sœur se sent « dépareillée », à l'instar de sœur Walburge de « Noces mystiques » : « Elle se sentait seule. Elle se sentait dépareillée²⁶ ». Les sœurs sont souvent comparées aux cygnes qui évoluent sur les canaux de Bruges :

[...] et quelques Béguines circulant çà et là, dans l'envol calme de leurs cornettes, sœurs des cygnes des longs canaux, déplaçant à peine un peu de silence, comme eux-mêmes, en nageant, déplacent à peine un peu d'eau²⁷.

Les Béguines étaient sorties de l'église et, prestes, transies, leurs cornettes battues par le froid vif, s'en retournèrent, sans parler, vers leurs couvents, — essors hâtifs de cygnes ayant peur de se prendre dans l'étang qui gèle et d'être captifs de leurs ailes tout à coup soudées aux glaçons²⁸...

les sœurs s'y sentaient progressivement moins nombreuses, se sentaient s'y étioier dans une paix léthargique, comme les cygnes des canaux sentent que c'est dans de l'eau morte que s'écoule le songe de leur vie²⁹.

Les chapelets sont dans le paysage :

Même leur habitude du chapelet est si permanente qu'elles ne voient partout que prétexte à dizaines et sans cesse égrènent, avec leurs yeux, des chapelets de nature qu'elles s'inventent : fleurs dans la pelouse de l'enclos, suivies une à une, relais d'Avé ; étoiles qui, le soir, à la fenêtre ouverte, leur servent encore à ponctuer des prières, leur sont comme le grand chapelet de la Nuit³⁰.

Le motif de la blancheur permet de faire le lien entre les âmes innocentes et pures, la cornette, la dentelle, les linges et les éléments du paysage, chaque texte du recueil insistant sur cet « unisson de blancheur³¹ ». Le blanc des cornettes semble déteindre sur les visages et sur les âmes, « décolorant en blanc la vie elle-même et toutes choses³² ». Le dénouement de « La Crèche » réunit une grande partie des motifs rencontrés au fil du recueil :

Douces voix de ces vierges, voix blanches comme leurs cornettes, comme on s'imaginerait que parfois chantent les cygnes, au clair de lune, parmi les nénuphars.

Contagion de la blancheur du papier qui passe dans les voix pour de naïfs solfèges³³ !...

Et consolées par leur foi naïve, les deux femmes, Monique et sa sœur, regardèrent de loin, avec moins de larmes, le petit enfant mort, rose et frêle dans la crèche, cependant que les hymnes, devenues plus douces, continuaient à se déplier et à monter vers les voûtes, blanches et flottantes maintenant comme une Assomption de langes³⁴ !

Ce motif de la blancheur est ambigu. Il peut être synonyme d'extase et de pureté, comme dans « L'Amour du blanc » :

²⁶ G. Rodenbach, *Musée de béguines*, *op. cit.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ *Ibid.*, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. 133.

³⁴ *Ibid.*, p. 135.

Aveuglante splendeur! Ouate virginale! Duvets de tous les vols blancs de l'espace! Manne d'hosties sur les murs, l'herbe, les arbres, les toits... unanime blancheur³⁵!

Ce conte est le seul qui ne soit pas un récit, développant une intrigue sur le plan temporel. L'ensemble présente à l'imparfait itératif le quotidien de sœur Béga, chargée d'entretenir le linge liturgique. Il ne lui arrive rien, c'est la blancheur des glaciers, symbolisant le figement, l'immobilité, spatiale et temporelle, qui est décrite, «un site du pôle, le seuil d'un glacier où nul ne s'aventure³⁶...» Le récit est immobilisé à la fois par l'extase et l'espoir qui animent la sœur. Mais le motif de la blancheur peut aussi prendre des connotations négatives. Walter Gershuny s'est interrogé sur le rôle prégnant du blanc et du noir dans les poèmes de Rodenbach :

Au fond, ces deux extrêmes du spectre chromatique représentent la négation de la couleur, ce qui implique, en même temps, une négation de la vie³⁷

La blancheur symbolise en outre certains bonheurs de femmes qu'elles ont abdiqués, et qui reviennent pourtant les hanter: parure de mariée, layettes de nouveaux-nés. Le blanc réserve toutefois des surprises. Sa transparence n'est pas vide pour les sœurs. Le linge est aussi un texte où des vérités peuvent apparaître en filigrane. Ainsi sœur Ursule, alertée sur l'amour par le couple entrevu au parloir, prend-elle soudain conscience du sens d'une phrase lue dans son Paroissien: «L'ange du Seigneur a annoncé à Marie et elle a conçu par l'opération du Saint-Esprit³⁸».

Tout à coup elle venait d'en pénétrer le sens, ce sens intime, équivoque, où le mystère de la chair transparaissait derrière le linge calme du texte³⁹.

Sœur Béga cherche aussi à déchiffrer le secret des linges blancs :

Elle tournait les yeux vers les surplis, les nappes d'autel, les cornettes, les voiles, formant sur le gazon des parterres éblouissants, prise tout à coup, sans savoir pourquoi, à rêver de sainte Véronique, non sans une secrète espérance d'apercevoir une minute la face de Jésus prise à ces pièges, et que ce serait la récompense de son amour du blanc et des linges⁴⁰.

On touche ici au pouvoir suggestif et révélateur du blanc, propre à la poésie selon Rodenbach et Mallarmé.

Dans l'univers des béguinages, tout devient dentelle ou broderie. Dans «Crépuscule au parloir», les sœurs se retrouvent le soir pour écouter des histoires. Ce soir-là,

³⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷ Walter Gershuny, «La Spiritualité et la Ville. La Flandre mystique de Georges Rodenbach», *Studia Neophilologica*, n° 55, Paris, 1983, p. 188.

³⁸ G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

Chacune s'enhardissait, tâchait à collaborer, à intercaler sa preuve comme une bobine de plus pour cette dentelle de la Peur qu'elles tissaient ensemble dans le clair-obscur du parloir⁴¹.

Le givre forme une dentelle sur les fenêtres⁴², « la gelée brode du linge aux vitres⁴³ »,

Même l'hiver, elles trouvent moyen de se leurrer par d'artificielles floraisons ; car le ciel complice, en ces rigoureux décembre et janvier du nord, maintient presque en permanence sur leurs vitres des fleurs de gelée : palmes d'argent, fougères, marguerites, profils de roses blanches — où les Béguines ont pris peut-être exemple pour leurs dentelles (ces bouquets de givre !), elles qui aiment les fleurs au point de passer leur vie à en créer avec des fils⁴⁴.

Elle improvisait [...] de grandes fleurs blanches ajourées, comme vu par elle, une nuit d'hiver, en dentelle de givre sur les vitres, et tout à coup ressouvenu⁴⁵...

Mais c'est surtout avec la musique que la dentelle est comparée, quand ce n'est pas la musique que l'on compare à de la dentelle : « le chant unanime s'élabore ainsi qu'une dentelle⁴⁶ ». Sœur Ursule de « Dentelles de Bruges » est comparée avec une musicienne :

Et c'était presque un art pour elle, laissant jouer ses doigts dans les fils de son carreau comme sur les cordes d'une harpe⁴⁷.

N'ont-elles pas la même origine, ces dentelles qui ne sont que des fleurs simples, comme les chansons populaires ne sont que des airs rudimentaires.

Et la correspondance entre elles est si évidente que, maintenant encore, lorsque Ursule entendait chanter à l'église, durant les offices, un secret instinct lui faisait suivre le déroulement d'un cantique comme d'une dentelle de sons qui se tisse au jubé⁴⁸.

Le glissement vers le texte se fait naturellement :

Elle égrenait ses bobines, comme un tourbillonnant rosaire, où les doigts avaient plus de part, cette fois, que les lèvres ; et la guipure était une sorte de texte, une litanie en l'honneur de Dieu⁴⁹.

Toutes ces métaphores autorisent un rapprochement entre le recueil de Rodenbach, tissant minutieusement les motifs, et ces ouvrages matériels ou impalpables comme la musique, où chaque sœur apporte son fil et tisse sa fleur dans la trame de l'ensemble.

Ainsi, de même que la dentelle « grillag[e] l'air nu⁵⁰ », l'existence des béguines s'apparente à une lutte perpétuelle contre le néant et le vide. Cette hantise du vide affleure à différents moments dans le recueil. Sœur Barbara en frémit, dans « Agonie de béguinage » :

⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴² Ce motif est récurrent dans la poésie de Rodenbach. En voici un exemple dans *Le Règne du silence*, p. 15-16 : « Et leurs frimas figés, flore artificielle, / Ne font pas oublier aux vitres d'autres soirs / Où de réelles fleurs naissent des carreaux noirs, / Des fleurs que la gelée élabore et nielle, // — Au lieu de ce grésil de linge mensonger — / Songe de fleurs qui ne leur est plus étranger, / Blancheurs où leur cristal se sent brusquement vivre, / Ramages incrustés dans le verre, et brodés / Sur les carreaux qui s'en sont tout enguirlandés, / Rideaux incorporés en dentelles de givre ! »

⁴³ G. Rodenbach, *Musée de béguines*, « La Sœur aux scrupules », p. 64.

⁴⁴ *Ibid.* « Les Fleurs », p. 76.

⁴⁵ *Ibid.*, « Dentelles de Bruges », p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26

⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

Et alors, pour peu qu'un mauvais hasard s'en mêlât, un autre décès ou le départ de quelqu'une pour un cloître, c'était le dépeuplement jusqu'au vide et au néant⁵¹.

Dans leurs activités quotidiennes, dans leurs rituels, on voit cette lutte se livrer. Les battements de cloche intermittents sculptent le vide et le silence, de même que les paroles ou la musique.

Les paroles devenaient plus rares ; et le silence entre chacune d'elles effrayait comme le vide qu'il y a entre les battements d'une cloche⁵².

Les cierges luttent parfois avec peine pour imposer leur flamme « presque au ras du néant⁵³ ». C'est encore cette lutte qui est mise en scène dans « Noces mystiques », quand la sœur Walburge tente de détacher la dentelle de givre accrochée à la vitre : « En vain ! le tissu ajouré s'érailla sous ses doigts. Les palmes se meurtrirent de béantes déchirures⁵⁴. »

Le texte se clôt avec la disparition de cette dentelle métaphorique :

En hâte elle ajusta ses habillements noirs, laça ses souliers noirs, se souvenant un peu de son rêve blanc de la nuit, et avec une vague tristesse, regarda — vers la fenêtre — le voile en dentelle de givre qui s'abolissait dans les vitres⁵⁵.

Dans « L'Amour du blanc »,

[...] même quand des moineaux affamés avaient éraflé du bec ou des pattes la chaste parure, quand, par endroits, la neige avait cédé, ouvrant brusquement une petite blessure noire, le vent vigilant faisait envoler des ormes du terre-plein quelques flocons qui venaient aussitôt s'étendre en charpie, et reprendre la neige⁵⁶.

Le recueil reproduit cette intermittence, ce jeu avec le néant, en juxtaposant des textes brefs, dont l'isolement fait écho à celui de chaque sœur.

Pourtant, le palpable et l'impalpable s'échangent leurs caractéristiques, ce qui confère au silence une présence réelle et une force active, voire créatrice. Les grains de poussière sont les « molécules du silence⁵⁷ », un coup de cloche fait « une large moire dans le silence, un coup tombé, comme une pierre dans le silence, comme une pierre dans l'eau qui élargit des ronds à la surface⁵⁸ », quand la cloche n'est pas « immobilisée au tombeau du Silence⁵⁹ », pendant les trois jours qui précèdent Pâques, ou que « le silence nocturne résorb[e] [ses] derniers chantonnements ensommeillés⁶⁰ » ; parfois, « les rires égrenés soutach[ent] de perles le silence des grands corridors⁶¹ ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

Le néant est aussi rendu palpable dans « La Sœur aux scrupules ». La sœur vit les péchés véniels comme une « incessante poussière » qui menace de l'annihiler,

Poussière subtile et inexorable, nombreuse comme si toutes les dunes, toute la chaîne de sable de la petite ville maritime où elle naquit, étaient entrées en elle⁶².

Puis la Sœur Marie des Anges perd la raison,

Ce n'est plus son âme, dont la notion a péri désormais, c'est son corps dont elle voit à présent l'imminent ensablement sous la cruelle poussière qui est le symbole et la semence même du Néant⁶³.

Il semble que ce soit dans cette lutte entre l'être et le vide que se logent les métamorphoses poétiques qui font l'univers des béguines. La transformation de l'habit de sœur Walburge sous l'influence de la lune en est emblématique. On ne compte pas les passages où le conteur s'attarde à décrire ces moments de transition où la lumière lutte avec l'obscurité ou inversement, où les formes se dissolvent ou se recomposent :

Et, sur la chaise solitaire, voici que la robe d'uniforme de la sœur, — encore une fois, était-ce la lune s'y posant au hasard? sombre et nocturne, s'influença à son tour de blancheurs grandissantes. De seconde en seconde, le noir reflua au long de l'étoffe, se tarissait dans les lés, se blottissait aux plis, se cramponnait aux coutures, puis fuyait unanimement, débusqué et vaincu, devant l'incendie blanc qui commuait la jupe, le corsage, tout le costume religieux, en une éblouissante robe à plis cassés de satin ferme et mat, une immaculée robe d'épousée qui attendait le moment de revêtir la vierge, toute croulée, mais rigide et glorieusement nuptiale sur la chaise éblouie de la chambre⁶⁴...

Dans une lettre du 25 mars 1888, Mallarmé félicitait Rodenbach pour son recueil poétique *Le Règne du silence*, et soulignait les affinités entre le silence et la poésie :

Votre titre, avant le volume ouvert, provient de quelqu'un d'initié au sens de la poésie qui en effet n'a qu'à prendre la parole pour tout ce qui s'exprime tacitement et directement à nous, et émeut la rêverie; et cet art consiste, n'est-ce pas? le suprême, à ne jamais en les chantant, dépouiller des objets, subtils et regardés, du voile justement de Silence sous quoi ils nous séduisirent et transparait maintenant le Secret de leur Signifiance⁶⁵.

En mettant en scène ces figures de béguines artistes, qui font collaborer le vide et le silence à leurs œuvres, les textes du *Musée de béguines* semblent vouloir figurer le travail poétique lui-même.

Patrick Laude assigne une dimension atemporelle au silence, dans la poésie de Rodenbach :

Le temps impliquant changement sur la chaîne de l'antérieur-postérieur et donc mouvement et diversité, le silence — en tant que réduction de la diversité et du « mouvement » sonore — se trouvera associé à l'a-temporalité⁶⁶.

⁶² *Ibid.*, p. 69.

⁶³ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵ Henri Mondor, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach. Lettres et textes inédits : 1887-1898*, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 48.

⁶⁶ P. Laude, *op. cit.*, p.59.

L'obsession du silence, dans les nouvelles du *Musée de béguines*, participe de la tension de ces textes narratifs vers l'atemporel. Mais il faut souligner que ce silence est un support autour duquel le texte se construit : il est évoqué, représenté, il est source de mots, d'images et de sons.

Musée de béguines juxtapose des genres différents, mais il est emprunt d'une régularité, dans l'alternance entre proses brèves descriptives et proses narratives, qui épouse le rythme liturgique du béguinage. Les deux genres en présence dans ce recueil ont des traits opposés : les « Natures mortes » sont des descriptions intemporelles, dont aucun personnage singulier ne se détache. Les nouvelles se concentrent sur les transformations dans le temps qui affectent un personnage singulier. L'alternance entre ces textes crée donc un effet de contraste. Pourtant, les thèmes évoqués sont similaires, et les motifs métaphoriques semblent naître dans les « Natures mortes », pour s'incarner dans des récits où ils prennent une fonction narrative. Ajoutons que chacun des deux genres représentés dans le recueil est lui-même touché par l'hybridité : les « Natures mortes » oscillent entre le didactique et le lyrique, les textes narratifs mettent en scène une tension entre le temporel et l'atemporel. La *mimèsis* émerge comme une dentelle arrachée au vide et à l'impalpable. Enfin, les religieuses mises en scène dans ce recueil sont les sœurs en poésie de l'auteur, et la vie du béguinage y apparaît comme une grande métaphore de l'art poétique.

Peut-être Rodenbach a-t-il choisi d'articuler le poétique et le narratif dans ce recueil, dans l'alternance des poèmes en prose et des contes, mais aussi au sein des contes eux-mêmes, car ces deux dimensions du texte littéraire sont propres à transcrire les ambivalences entre le matériel et le spirituel, entre la communauté anonyme et les multiples singularités qui s'y croisent, entre une temporalité figée dans l'itératif du rituel, la « Minute d'éternité⁶⁷ » d'une procession, et les transformations des existences humaines jalonnées d'espoirs et de déceptions.

⁶⁷ G. Rodenbach, *op. cit.*, « Dentelles de Bruges », p. 37.

4.2. *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, recueil chimérique

En 1909, l'écrivain argentin Leopoldo Lugones publie un recueil qui associe trente-neuf poèmes, dont certains en vers libres¹, quatre contes et quatre pièces de théâtre en vers : « Teatro quimérico » (« Théâtre chimérique »). Le qualificatif « chimérique » semble être particulièrement bien adapté à ce recueil, pour plusieurs raisons. Dans cet ouvrage entièrement consacré à la lune, la chimère est une métaphore souvent utilisée, pour désigner l'astre nocturne,

Yo seré el novel paladín que acople
En tu « tabla de expectación »,
Las lises y quimeras de su blasón².

Sobre el lago que agrupa
Macilento sauzal en su ribera,
Deslízase ligera
Una ideal chalupa
Que es un poco de luz y de quimera³.

La chimère signifie tantôt l'animal mythologique hybridant plusieurs espèces, tantôt l'illusion. Elle permet paradoxalement de représenter la lune, tout en soutenant son caractère irréprésentable. La chimère désigne également l'effet produit par la lune ; le thème de l'impuissance amoureuse et créatrice se développe alors :

El lunático que por ti alimenta
Una pasión nada lasciva,
Entre sus quiméricas novias te cuenta⁴

Dolorosamente pura,
El alma, de tal manera,
Se reduce en su quimera
Como una fuente en su hondura⁵.

Quisieras huir conmigo
Hacia un país de quimera⁶

¹ Ils sont au nombre de seize, d'après Isabel Paráiso, *El Verso libre hispánico, orígenes y corrientes*. Le vers libre de L. Lugones a ceci de particulier que les mètres et les schémas rythmiques sont dispersés, mais il n'abandonne pas la rime. Bien au contraire, cette dernière est pour l'auteur la marque primordiale du vers, et non le mètre ou le rythme. Il lui confère une valeur musicale.

² L. Lugones, « Himno a la luna » (« Hymne à la lune »), *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 124. « Je serai le nouveau paladin qui unira sur ton "tableau d'affichage", les lys et les chimères de son blason. »

³ *Ibid.*, « El Taller de la luna » (« L'Atelier de la lune »), p. 211. « Sur le lac que la hâve saulaie relie à son rivage, glisse légère une idéale chaloupe qui est un peu de lumière et de chimère. »

⁴ *Ibid.*, « Himno a la luna », p. 112. « Le lunatique qui pour toi nourrit une passion nullement lascive, parmi ses chimériques fiancées te compte. »

⁵ *Ibid.*, « Quimera lunar » (« Chimère lunaire »), p. 159. « Doulousement pure, l'âme, ainsi, retourne en sa chimère, comme la fontaine dans sa source. »

⁶ *Ibid.*, « Valse noble », p. 191. « Tu voudrais fuir avec moi vers un pays de chimère. »

La lune est pourvoyeuse de chimères, sa lumière suscite des visions irréelles et insolites. Elle représente donc un espace idéal, parce qu'illusoire, objet du désir des poètes et des fous. Les poèmes de Lugones peuvent être comparés à des chimères par les rapprochements incongrus provoqués par les juxtapositions de métaphores, mais cette image de la chimère rejaillit sur l'ensemble du recueil, que l'on peut qualifier de « chimérique », parce qu'il réunit les deux dimensions de la chimère : assemblage d'éléments hétéroclites, d'une part ; illusion et fantasmagorie, de l'autre.

Du point de vue générique, on est d'abord frappé par la grande variété de ce recueil : poèmes de formes diverses, contes, théâtre en vers. Cette diversité générique a pour corollaire une multiplicité de modes énonciatifs. Les poèmes sont pour la plupart adressés à la lune ou à la femme aimée, au présent d'énonciation, quand la lune n'est pas elle-même identifiée à la femme aimée. Le poète décline les métaphores pour chercher à définir l'astre mystérieux et ses pouvoirs. Ces poèmes font peu appel à la narration, mais sont souvent construits sur des énumérations de métaphores :

Luna de oro falso,
Bola de la sandez,
Linterna del cadalso,
Comadre del mal juez⁷ ;

ou de phrases descriptives débouchant le plus souvent sur des comparaisons, comme dans ces quelques strophes prélevées dans différents poèmes du recueil :

Luna de los ensueños, sobre la tarde lila
Tu oro viejo difunde morosa enfermedad,
Cuando en un solitario confín de mar tranquila,
Sondeas como lúgubre garza la eternidad⁸.

A través de páramos sin ventura,
Paseas tu porosa estructura
De hueso fósil, y tus poros son mares
Que en la aridez de sus riberas,
Parecen maxilares
De calaveras⁹.

Tu albo circuito
de disco griego,
es reloj ciego
del infinito¹⁰.

⁷ *Ibid.*, « Jaculatoria lunar » (« Jaculatoire lunaire »), p. 136. « Lune en or faux, boule de la bêtise, Lanterne de l'échafaud, conseillère du mauvais juge. »

⁸ *Ibid.*, « Plegaria de carnaval » (« Prière de carnaval »), p. 153. « Lune des songes, sur le soir lilas ton or vieux diffuse une morose maladie, lorsqu'en un confin solitaire de mer tranquille, tu sondes comme un lugubre héron l'éternité. »

⁹ *Ibid.*, « Himno a la luna », p. 125. « À travers des étendues sans heurs, tu promènes ta poreuse structure d'os fossile, et tes pores sont des mers qui dans l'aridité de leurs rivages, paraissent des maxillaires de têtes de mort. »

L'ironie imprègne ces cascades d'images qui multiplient les discordances entre le langage poétique et les objets prosaïques. Pourtant, la forme presque invocatoire de ces poèmes leur confère une tonalité lyrique. Les poèmes de Lugones jouent de l'assemblage hétéroclite et des ruptures de tonalités, dans une perpétuelle oscillation entre lyrique, ironique, réalisme, idéalisme. Le poète n'hésite pas à juxtaposer des prosaïsmes, des termes scientifiques, des expressions populaires, des formules publicitaires, pour rompre le lyrisme. Ces effets de dissonances s'accompagnent parfois de ruptures rythmiques. Ces poèmes s'inscrivent dans une visée polémique, posée dès les textes liminaires, véritables diatribes contre le bon goût bourgeois.

Dans les contes, le point de vue change : le narrateur est hétérodiégétique¹¹. La lune elle-même est présente et exerce une influence néfaste sur l'action des personnages, mais elle n'intervient pas comme personnage à part entière. Les poèmes et les contes diffèrent donc essentiellement par l'énonciation et par la présence ou non d'un développement narratif. Les pièces du « Teatro quimérico » adoptent l'énonciation théâtrale, mais le traitement de l'action y est souvent problématique. Ajoutons la variété générique, au sein de cette seule section, qui offre successivement un dialogue en prose, une églogue en vers, une pantomime et un conte de fées. Dans son théâtre, Lugones multiplie également les dissonances entre lyrisme et prosaïsme.

4.2.1. Échos thématiques

Il est toutefois possible de discerner une forme d'interaction entre les poèmes et les contes au sein du recueil. Ces échos sont d'abord d'ordre thématique. Les principaux thèmes abordés dans les poèmes : éternité de la lune, illusion, influence néfaste de la lune sont repris dans les contes. Mais ceux-ci semblent être des illustrations, par des cas particuliers, de la vérité évoquée dans les poèmes : la vanité des hommes qui s'agitent sous la lune éternelle. Les quatre contes narrent des histoires d'amour impossibles, figées le plus souvent dans des scènes de tête-à-tête lors desquelles la lune et le silence collaborent à la perte des personnages.

¹⁰ *Ibid.*, « Nocturno » (« Nocturne »), IV, p. 170. « Ton albe circuit de disque grec est l'horloge aveugle de l'infini. »

¹¹ *Ibid.*, Au début de « La Novia imposible » et de « Francesca », le narrateur se met brièvement en scène comme passeur d'une histoire lue ou entendue, mais il n'intervient pas comme personnage.

Dans « Inefable ausencia » (« Absence ineffable »), un jeune homme retrouve sa fiancée, après plusieurs mois de séparation. Mais l'émotion laisse place à la déception, quand il s'aperçoit que c'est l'absence qui nourrit son amour pour la jeune femme, et que le rêve est supérieur à la vie. Le texte raconte cette prise de conscience, dont la lune semble être responsable : « ¡ Ah sugestionones insensatas de la luna¹² ! » Le conte est ponctué de brefs paragraphes qui décrivent le progrès de la lune dans la nuit, un progrès parallèle à l'évolution des sentiments du jeune homme.

« Abuela Julieta » (« Grand-mère Juliette ») raconte comment une femme de soixante-dix ans, tante Olivia, et son neveu de cinquante ans, Emilio, se sont caché leur amour pendant quarante ans. Deux fois par semaine, le neveu rend visite à sa tante pour jouer aux échecs. Un soir, Olivia annonce à son neveu que le rossignol qu'il lui a offert s'est mis à chanter, deux soirs auparavant. Cette nouvelle déclenche les confessions, et pendant plusieurs heures les longs silences succèdent aux révélations mutuelles. Mais quand le rossignol se met à chanter ce soir-là, un retour à la réalité se produit. La lune éclaire la chevelure blanche de la tante, et Emilio prend conscience de toute l'absurdité de leur tragédie :

Mas la luna, propicia por lo común a los hechizos, rompió esta vez el encanto. Uno de sus rayos dio sobre la cabeza de la anciana, y en los labios del hombre sonrió, entonces, la muerte¹³.

Quand Olivia demande à son neveu de rester ce soir-là : « Quédate ; ya tienen bastante con los cuarenta años de vida que los hemos dado¹⁴ », Emilio répond

No, mi pobre tía, el rocío nocturno hace daño a los viejos. El ruiseñor ha cantado ya, y el ruiseñor es la alondra de la media noche¹⁵...

« La Novia imposible » (« La Fiancée impossible ») raconte comment un homme sombre dans la folie et la mort, pour être tombé amoureux de ce qu'il croit être une déesse, mais qui est en réalité le reflet de la lune sur un lac :

Veré cómo se reclina mansamente sobre mi corazón, cómo me inunda con su belleza ; la beberé en insaciables besos, y envuelto en la úmeda sábana que cobija nuestro amor, esta noche, amigo mío, dentro de una hora más, angelicamente, ¡ dormiré con la Luna¹⁶ !

« Francesca » est une réécriture de l'histoire de Francesca da Rimini. Mariée de force à un odieux époux, elle aime son beau frère Paolo. Pendant dix ans, ils prennent

¹² *Ibid.*, p. 130. « Ah ! suggestions insensées de la lune ! »

¹³ *Ibid.*, p. 199. « Mais la lune, communément propice aux sortilèges, rompit cette fois l'enchantement. L'un de ses rayons tomba sur la tête de la vieille femme, et sur les lèvres de l'homme, alors, la mort sourit. »

¹⁴ *Ibid.* « Reste ; elles suffisent, les quarante années de notre vie que nous leur avons données. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 200. « Non, ma pauvre tante, la rosée nocturne est douloureuse aux vieilles personnes. Le rossignol a déjà chanté et le rossignol est l'alouette de minuit... »

¹⁶ *Ibid.*, p. 257. « Je verrai comment elle s'appuie doucement sur mon cœur, comment elle m'inonde de sa beauté ; je la boirai en baisers insatiables, et enveloppé dans le drap humide qui abrite notre amour, cette nuit, mon ami, dans une heure, angéliquement, je dormirai avec la Lune ! »

garde à ne se rencontrer que de jour : «[...] sólo se veían a la luz del sol, en tácito convenio de no encontrarse por la noche¹⁷. » Seulement, un soir, plongés dans la lecture de *La Divine comédie* de Dante, ils se laissent surprendre par le crépuscule, et la lune favorise la révélation amoureuse :

Galoteo fue el libro... — dice el poeta. ¡Oh, no, Dios mío! Fue el astro.
[...] La luna seguía su obra, su obra de blancura y de redención, más allá del deber y de la vida¹⁸ ...

Le mari les surprend et les assassine, bien qu'il n'y ait pas eu de réel adultère :

Materialmente, no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera; pero el esposo vio en sus ojos el adulterio con tan vertiginosa claridad, con tal consentimiento de rebelión o de delito, que les partió en corazón sin vacilar un ápice¹⁹.

Dans ces quatre histoires, l'amour entre les personnages est empêché, la frustration devant le réel ou la recherche d'un idéal irréel semblent être orchestrées par la lune. Les connotations romantiques liées à la lune sont traitées avec ironie dans l'ensemble du recueil, mais on perçoit quelques nuances entre les poèmes et les contes. Alors que les poèmes insistent sur la lune comme source d'illusion et de chimères, comme nous l'avons vu plus haut dans «El Taller de la luna» et dans «Himno a la luna», dans les contes, la lumière de la lune a un rôle paradoxal : elle est responsable d'une illusion funeste dans «La Novia imposible», mais dans les trois autres contes, elle dissipe les illusions, les doutes et les mensonges, d'une manière non moins funeste. On peut percevoir une forme d'ironie dans cette ambivalence du rôle de la lune au sein du recueil : dispensatrice de rêve dans les poèmes, quand elle est traitée sur le mode référentiel dans des textes en prose et à dominante narrative, elle devient source de désillusion et provoque le retour à la réalité triviale.

La lune est également associée à l'éternité et à l'infini. Les poèmes du recueil font de la lune un symbole de l'infini et des vérités immuables : «Todo es en tí inmóvil como un axioma²⁰» lit-on dans «Himno a la luna». Dans «Aria de media noche» («Aria de minuit»), le poète évoque son «éternelle magie²¹». Aussi un contraste douloureux s'établit-il dans les histoires, entre l'infini de la lune et des aspirations des personnages, et

¹⁷ *Ibid.*, p. 402 «[...] ils ne se voyaient qu'à la lumière du soleil, selon un accord tacite de ne pas se rencontrer la nuit. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 407-408. «*Galeoto* fut le livre... — dit le poète. Oh ! non, mon Dieu ! Ce fut l'astre. [...] La lune poursuivait son œuvre, son œuvre de blancheur et de rédemption, par-delà le devoir et la vie...»

¹⁹ *Ibid.*, p. 408. «Physiquement, ils n'avaient pas péché, car ils ne s'étaient pas encor touchés, ne s'étaient peut-être même pas parlé; mais l'époux vit dans leurs yeux l'adultère avec une clarté si vertigineuse, avec un tel consentement de rébellion et de délit, qu'il leur planta un pic dans le cœur, sans hésiter. »

²⁰ *Ibid.*, «Himno a la luna», p. 126. «Tout en toi est immobile comme un axiome »

²¹ *Ibid.*, «Aria de media noche», p. 139. «Captaré la clave / De tu eterna magia», «Je saisisrai la clé / De ton éternelle magie »

le caractère transitoire des existences humaines. Cette notion d'éternité se retrouve dans les contes. La lune y est évoquée dans des moments où le temps semble se suspendre. Ainsi, à l'acmé du conte « Abuela Julieta » le temps s'immobilise, le passé et l'avenir se réunissent en un présent qui favorise la communication des âmes. L'éternité et l'impassibilité de la lune semblent rejaillir sur la temporalité des personnages :

Los años, las canas, el influjo de las conveniencias, fueron desvaneciéndose. Ya no había sino dos almas, resumiendo en una sola actualidad de amor, el ayer y la mañana. [...] La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impassibilidad de los astros eternos²².

Mais là encore, l'ironie veut que la représentation de la lune dans un texte narratif soit confrontée au temps qui passe. C'est dans « Abuela Julieta » que cette ambivalence est la plus claire, mais la fin de « Francesca » met aussi en évidence cette concurrence entre le temps suspendu de l'extase et le temps humain de la tragédie : Malatesta, le mari, ayant été prévenu par le nain du château,

[...] aun debió correr para llegar a tiempo, pues era la pieza más distante de la torre. El éxtasis duraba aún; pero los ojos, secos ahora, brillaban como astros de condenación con toda la ponzoña narcótica de la luna²³.

Le conteur juxtapose l'évocation du temps, matérialisé par la course de l'époux, et le moment d'éternité, présenté comme un reflet de la lune dans les yeux des personnages. Dans « Inefable ausencia », l'éternité de la lune met en valeur, par contraste, le caractère fugitif de l'amour humain : « ¡Cómo brillaba, cuán inexorable brillaba aquella luna de la eternidad²⁴!... » lit-on, en contrepoint du monologue intérieur du personnage en train de prendre la décision de ne plus jamais revoir sa fiancée.

Il existe des échos plus précis entre les contes et certains poèmes. Le « je » énonciateur des poèmes semble s'incarner dans différents personnages qui sont comme des métaphores du poète : Pierrot, le marginal incompris, le rossignol plaintif et solitaire, tous les lunatiques mis en scène dans les contes. Ainsi reconnaît-on le personnage d'« Inefable ausencia », « anacoreta del amor perfecto que sólo vive de dolor y de imposible²⁵ », dans le « je » qui évoque ses « fiancées chimériques », dans « Himno a la luna ». Dans le poème

²² *Ibid.*, p. 198. « Les années, les cheveux blancs, le poids des convenances, commencèrent à s'évanouir. Il n'y avait plus que deux âmes, résumant en une seule actualité d'amour, l'hier et le demain. [...] La lune illuminait cette miette de tragédie dans l'impassibilité des astres éternels. »

²³ *Ibid.*, p. 408. « [...] il dut même courir pour arriver à temps, car c'était la pièce la plus distante de la tour. L'extase durait encore; mais les yeux, désormais secs, brillaient comme des astres de condamnation avec tout le poison narcotique de la lune. »

²⁴ *Ibid.*, p. 131. « Comme elle brillait, combien inexorable elle brillait, cette lune de l'éternité!... »

²⁵ *Ibid.*, p. 132. « anachorète de l'amour parfait qui ne vit que de douleur et d'impossible. »

«A mis cretinos» («À mes crétins»), on reconnaît l'amoureux aliéné de «La novia imposible» :

Y la luna en enaguas,
Como propicia náyade
Me besaré, cuando haya de
Abrevarme en sus aguas²⁶.

Certains arguments sont traités plusieurs fois, par le biais des différents genres du recueil. Les poèmes contiennent des bribes de narrations qui peuvent être reprises dans les contes — à moins que les poèmes ne fassent allusion, de manière fragmentée et elliptique, aux narrations développées dans les contes. «El Pescador de sirenas» («Le Pêcheur de sirènes») est un poème en vers libres qui raconte comment un pêcheur tente de capturer des sirènes. Il ne s'est pas aperçu que la lune était à l'origine de ses visions : «Le bastaría mirar el firmamento... »; «Las nubes se reflejan en el agua²⁷ » et finit par se jeter à l'eau. L'argument n'est pas sans rappeler celui du conte «La Novia imposible», où l'on évoque également la sirène :

— ¿se trata, entonces, de una sirena?...
— No, de una diosa²⁸.

mais les tonalités diffèrent. L'argument est traité de manière ironique et désinvolte dans le poème, à l'image de cette description où les sirènes sont comparées à des champignons et à des outres :

Bogan muy cerca de la superficie
Blancas y fofas como enormes hongos,
O deformando en desconcertante molicie
Sus cuerpos como vagos odres oblongos²⁹.

Dans le conte, qui rappelle la *leyenda* de G.A. Bécquer, «El Rayo de luna» («Le Rayon de lune»), ce thème prend une dimension fantastique et lyrique.

Le traitement d'un même matériau par le moyen de genres différents remet donc en question l'idée classique selon laquelle chaque sujet exige un genre et une forme spécifiques. Mais Lugones se livre même à une inversion, dans la mesure où l'on attendrait que le registre lyrique, consacré à l'expression des sentiments, soit réservé à la poésie, et que le registre ironique, qui se moque des sentiments qu'il exprime, soit le fait de la prose.

²⁶ *Ibid.*, p. 103. «Et la lune en jupons, / Comme une naïade propice / Me baisera, quand il lui faudra / M'abreuver dans ses eaux. »

²⁷ *Ibid.*, p. 145-146. «Il lui suffirait de regarder le firmament... »; «Les nuages se reflètent dans l'eau »

²⁸ *Ibid.*, p. 255. «Il s'agit donc d'une sirène?... / — Non, d'une déesse. »

²⁹ *Ibid.*, p. 143. «Elles nagent tout près de la surface / Blanches et molles comme d'énormes champignons / Ou déformant avec une mollesse déconcertante / Leurs corps comme de vagues outres oblongues. »

Certains poèmes apparaissent dans le recueil comme des réservoirs de narrations. Plusieurs ébauches de récits sont enchâssées dans «Himno a la luna», premier poème en vers libres du recueil, dédié à la lune. On peut y reconnaître des anticipations des contes en prose, comme dans cette strophe qui semble annoncer «Abuela Julieta³⁰», par le motif du rossignol et les allusions à Shakespeare et à Beethoven :

Desde el soto de abedules,
El ruiseñor en su estrofa,
Con lírico delirio filosofa
La infinitud de los cielos azules.
Todo el billón de plata
De la luna enriquece su serenata;
Las selvas del Paraíso
Se desgajan en coronas,
Y surgen en la atmósfera de nacarado viso
Donde flota un Beethoven indeciso —
Terueles y Veronas³¹...

Chaque strophe indépendante ouvre, par le biais de la métaphore, un nouvel espace susceptible d'enfanter une nouvelle fiction. À travers les différentes images de la lune, ce sont autant d'espaces fictifs qui sont prêts à être investis par la narration³². Ici, la lune est étroitement associée au lyrisme du rossignol, qu'elle stimule. Les références à Beethoven et à *Roméo et Juliette* de Shakespeare sont associées, sous forme allusive, aux motifs du rossignol et de la lune : on pense aux nocturnes de Beethoven ou à sa sonate surnommée «Clair de lune». Quant au rossignol, il évoque la célèbre scène V de l'acte III de *Roméo et Juliette*, où les amants réunis se demandent si c'est le rossignol ou l'alouette qu'ils entendent chanter. La référence à Shakespeare se retrouve plusieurs fois dans le recueil, notamment dans «Luna maligna», un sonnet qui se termine par ces deux tercets associant la lune à la fatalité et à l'instabilité :

El dulce Shakespeare canta
Su distinción de infanta;
Mas, cuando su alma aduna

Con Julieta infelice,
Swear not by the moon, dice :

³⁰ Robert M. Scari fait remarquer à juste titre que, dans «La Muerte de la luna», le thème de la frustration annonce également l'intrigue de «Abuela Julieta»; Robert M. Scari, «Los Cuentos de *Lunario sentimental*», dans *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Facultad de Folisofía y Letras, n^{os} 2-3, p. 885.

³¹ L. Lugones, *op. cit.*, p. 122. «Depuis le bois de bouleaux, / Le rossignol dans sa strophe, / avec un lyrique délire, philosophe / L'infinité des cieus azurs. / Tout le billion d'argent de la lune / Enrichit sa sérénade; / Les forêts du Paradis / Se défont en couronnes / Et surgissent dans l'atmosphère de moire nacréée / Où flotte un Beethoven indécis — / Des Teruels et des Vérones... »

³² Au sein de cette prolifération d'images, «Himno a la luna» ébauche d'autres embryons de récits, qui ne seront pas développés dans des contes : l'histoire d'un chanteur qui tombe à l'eau et se fait dévorer par un requin, des histoires d'amour manquées...

“No juréis por la luna”³³...

Ces motifs se retrouvent, retravaillés dans la matière narrative du conte « Abuela Julieta ». Le rossignol y tient une place très importante, puisqu’il fait le lien entre le lyrisme et la fatalité. Dans ce conte, le motif du rossignol fait la transition entre Shakespeare et Beethoven, entre tragédie et romantisme³⁴.

— Pero este ruiseñor, afirmó Emilio, no es de los veroneses. Es la clásica Filomela, o ruiseñor alemán, el único pájaro que compone, variando incesantemente su canto; mientras aquellos recitan estrofas hechas. Un verdadero compatriota de Beethoven³⁵.

Ce rossignol est comme le complice de l’illusion shakespearienne ourdie par la lune :

La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impasibilidad de los astros eternos. Inmediato a ellos, sobre el piano, un viejo Shakespeare perpetuaba en menudas letras las palabras celestes del drama inmortal. En la blancura luminosa de la noche, muy lejos, muy lejos, diseñábanse inalcanzables Veronas. Y como para completar la ilusión dolorosa que envolvía las dos viejas almas en un recuerdo de amores irremediabilmente perdidos, el ruiseñor, de pronto, se puso a cantar³⁶.

Dans ce passage, l’ordre des motifs est modifié par rapport à celui du poème : la référence à Shakespeare précède et semble susciter l’intervention du rossignol. Enfin, on retrouve l’allusion au paradis, déjà présente dans « Himno a la luna » : « No advertían, siquiera, que fuese ridículo, pues dominábalos la emoción de su paraíso comprendido³⁷. »

Tous ces motifs étroitement liés dans la strophe de « Himno a la luna » se trouvent développés dans une narration et dans les dialogues entre les personnages du conte. Mais ce dernier explicite davantage l’intertextualité shakespearienne, comme le souligne déjà le titre. Il réunit en une seule scène les deux temps forts de *Roméo et Juliette*. Dans la scène II de l’acte II, la nuit est le moment de vérité et de révélation amoureuse, mais la lune est source d’un pressentiment funeste. C’est dans cette scène, reprise dans le poème de Lugones « Luna maligna », que Roméo prononce ces mots :

Lady, by yonder blessed moon I vow,

³³ *Ibid.*, p. 223. « Le doux Shakespeare chante / Sa distinction d’infante ; / Mais, quand son âme s’attache // À la malheureuse Juliette, / *Swear not by the moon*, dit-elle : / “ Ne jurez pas sur la lune”... » Il est fait ici allusion à la scène II de l’acte II de la pièce, où Juliette se défie de l’inconstance de la lune.

³⁴ La présence et le rôle dramatique du rossignol dans ce conte, suggèrent de multiples intertextes. Dans le mythe de Philomèle raconté dans les *Métamorphoses* d’Ovide, Philomèle est violée par son beau-frère, qui lui coupe la langue. Le texte de Lugones partage avec ce mythe le thème sous-jacent de l’inceste et du mutisme.

³⁵ *Ibid.*, p. 196. « Mais ce rossignol, affirma Emilio, n’est pas de ceux de Vérone. C’est la classique *Philomèle*, ou rossignol allemand, l’unique oiseau qui compose, variant incessamment son chant ; alors que les premiers récitent des strophes toutes faites. Un vrai compatriote de Beethoven. »

³⁶ *Ibid.*, p. 198. « La lune illuminait cette miette de tragédie dans l’impasibilité des astres éternels. Tout près d’eux, sur le piano, un vieux Shakespeare perpétuait en petites lettres les paroles célestes du drame immortel. Dans la blancheur lumineuse de la nuit, très loin, très loin, se dessinaient d’inaccessibles Vérones. Et comme pour compléter l’illusion douloureuse qui enveloppait les deux vieilles âmes dans un souvenir d’amours irrémédiabilmente perdus, le rossignol, soudain, se mit à chanter. »

³⁷ *Ibid.*, p. 199. « Ils ne remarquaient même pas que c’était ridicule, car l’émotion de leur paradis compris les dominait. »

That tips with silver all these fruit-tree tops³⁸ —

et que Juliette l'interrompt :

O swear not by the moon, th'inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable³⁹.

L'autre scène est la scène V de l'acte III, où les amants, qui ont profité de la nuit pour se retrouver, entendent chanter le rossignol :

JULIET. — Wilt thou be gone ? It is not yet near day.
It was the nightingale and not the lark
That pierc'd the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pomegranate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.
ROMEO. — It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east⁴⁰.

Dans le conte de Lugones, la révélation amoureuse et la séparation sont réunies dans une même scène, et, par deux fois, le rossignol joue le rôle de déclencheur. Mais ces références à Shakespeare sont l'occasion d'inversions ironiques, comme le souligne le titre oxymorique « Abuela Julieta » : si les Roméo et Juliette de Shakespeare sont d'éternels adolescents, Emilio et Olivia sont des personnes âgées, et c'est dans cette contradiction que se situe le tragique du conte de Lugones. Comme le souligne Emilio dans les derniers mots du conte, pour les anciens, c'est le chant du rossignol et non celui de l'alouette, qui donne le signal du départ. Si le drame de Shakespeare se déroule en quelques journées d'une grande densité, les deux héros de Lugones ont vécu quarante ans sans s'avouer leur amour, et la fin du conte ne correspond pas à ce que l'on pourrait appeler un dénouement de tragédie : c'est seulement une veillée un peu plus longue que les autres, mais qui ne va probablement pas bouleverser les habitudes des deux parents.

L'écho avec la pièce de théâtre de Shakespeare fait du rossignol un moteur dramatique dans le conte, tandis que l'écho avec le poème « Himno a la luna » permet de l'identifier comme le ferment du lyrisme et du romantisme, qui vient rompre la monotonie

³⁸ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London, New York, Routledge, 1980, p. 132.

« Ma dame, je m'engage par cette lune sacrée / Qui ourle d'argent clair ces feuillages chargés de fruits... » W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2001, p. 76.

³⁹ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, p. 132. « Oh, ne jure pas par la lune, l'astre inconstant / Qui varie tout le mois sur son orbite, / J'aurais trop peur / Que ton amour ne soit tout aussi changeant. » Traduction d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p.76.

⁴⁰ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 184-185, « — Veux-tu partir ? Ce n'est pas encore le jour. / C'était le rossignol, non l'alouette, / Qui perceait le tympan craintif de ton oreille. / Il chante chaque nuit sous ce grenadier. / Crois-moi, mon bien-aimé, c'était le rossignol. / — C'est l'alouette, hélas, messagère du jour, / Et non le rossignol. Vois, mon aimée, / Quelles lueurs, là-bas, ourlent envieusement / Les nuages à l'est et les séparent. » Traduction d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 138.

du quotidien et le secret de quarante années, qui vient rompre également les longues plages de silence qui jalonnent cette soirée : « El silencio del saloncito se volvió angustioso. [...] Y pasó otra hora de silencio ⁴¹. » Il s'établit une sorte de collaboration entre le rossignol et la lune, entre le chant et le silence. Or, dans le poème liminaire du recueil « A mis cretinos », Lugones associe déjà la lune, le lyrisme et le chant, mais pour mettre en relief un lyrisme supérieur du silence, dans un rare moment où le lyrisme n'est pas perturbé par l'ironie :

Largamente vibradas
Por sus rayos de estrellas,
Cantan mis noches bellas
Como liras sagradas.

Pero trae el encanto
Lunar que las dilata,
Un silencio de plata
Más lírico que el canto.

Y en mi triste persona,
Palpita, grave y tierno,
El himno del eterno
Rruiseñor de Verona ⁴².

Cette alternance de silence et de musique peut faire penser au principe du vers qui repose sur la respiration du blanc typographique. La valorisation d'un « lyrisme silencieux » semble faire écho à l'idée d'une concurrence entre la poésie et la musique. Lugones semble placer son idéal dans le « solitaire et tacite concert », cher aussi à Mallarmé.

4.2.2. Des narrations lyriques

Paradoxalement, les prosaïsmes désamorcent le lyrisme des poèmes, mais dans les contes du *Lunario sentimental*, les échos des poèmes sont l'objet d'un basculement dans le lyrisme, et d'une remise en question d'une narration traditionnelle.

Par deux fois, dans « Abuela Julieta », le rossignol est associé au lyrisme et à la poésie : à la fin du conte,

El rruiseñor cantaba... Cantaba, sin duda, los lloros cristalinos de su ausencia, las endechas armoniosas de su viudez ⁴³.

⁴¹ L. Lugones, *op. cit.*, p. 197-198. « Le silence du petit salon devint inquiétant. [...] Et passa une autre heure de silence. »

⁴² *Ibid.*, « A mis cretinos », v, p. 106. « Vibrant longuement / Par leurs rayons d'étoiles, / Chantent mes belles nuits / Comme des lyres sacrées. // Mais c'est un silence d'argent / Plus lyrique que le chant / qui provoque l'enchantement / Lunaire qui les dilate. // Et dans ma triste personne / Palpite, grave et tendre / L'hymne de l'éternel / Rossignol de Vérone. »

et dans une comparaison avec Beethoven, où le chant du rossignol est associé à la composition et à l'improvisation :

[...] el único pájaro que compone, variando incesantemente su canto; mientras aquellos recitan estrofas echas⁴⁴.

Or Lugones a écrit trois textes autour du motif du rossignol shakespearien : un texte en vers libres, un sonnet, et un conte en prose, trois textes qui semblent illustrer la variété formelle évoquée, en abyme, par Emilio. De multiples indices nous conduisent à identifier le motif poétique du rossignol au poète qui, sous l'influence de la lune, compose et varie à l'infini ses créations. Les poèmes en vers libres incarnent à eux seuls cette « variation incessante » du chant, mais l'ensemble du recueil l'illustre également, par les multiples formes qu'il convoque. Cette valorisation de la liberté créatrice peut être rapprochée de l'idée de « divagation », qui donne son titre à l'un des poèmes du recueil, « Divagación lunar ». En convoquant le rossignol, ce cliché de la poésie romantique, au point qu'il en soit comme la métonymie, Lugones revendique une nouvelle forme de nocturne : s'il rejette une certaine figure du sujet lyrique, symbolisée par Philomèle ou le rossignol, il conserve la forme fantaisie, dans une valorisation de la divagation qui donne leur indépendance aux mots par rapport au réel⁴⁵.

Dans « Inefable ausencia », le lyrisme et la poésie s'insinuent dans la narration avec la lune. C'est d'abord sur le plan formel que les évocations de la lune font entrer la poésie dans le récit. Elles créent un effet de scansion, par leur retour à l'intérieur du texte narratif.

La première évocation de la lune est discrète, élément parmi d'autres, d'une description du crépuscule :

Crepúsculo lejano; arboledas en torno; claridad de excesiva palidez; fuentes que lloraban invisibles, encantado el silencio de previstas glorietas. Al desfallecimiento crepuscular mezclábase un poco de luna que empezaba a desteñir la pradera inmediata⁴⁶.

Puis les paragraphes sont de plus en plus brefs, et de plus en plus rapprochés, au moment de la prise de conscience de l'amant :

⁴³ *Ibid.*, p. 199. « Le rossignol chantait... il chantait, sans hésiter, les pleurs cristallins de son absence, les plaintes harmoniques de son veuvage. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 196. « L'unique oiseau qui compose, variant incessamment son chant; alors que les autres récitent des strophes toutes faites. » Alain Montandon signale que Jules Michelet a formulé cette opposition entre le rossignol compositeur et les autres oiseaux, dans *L'Oiseau*, Librairie Hachette, Paris, 1958, p. 249, dans Alain Montandon, « La Leçon du rossignol », dans *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 222.

⁴⁵ Voir Alfredo A. Roggiano, « Qué y Qué No del *Lunario sentimental* », *Revista Iberoamericana*, n° 94, 1976, p. 71-77.

⁴⁶ L. Lugones, *op. cit.*, p. 128. « Crépuscule lointain; bosquets alentour; clarté d'une excessive pâleur; fontaines qui pleuraient invisibles, le silence enchanté de tonnelles appropriées. À l'évanouissement crépusculaire se mêlait un peu de lune qui commençait à déteindre sur la prairie voisine. »

Ahora la arboleda simulaba un promontorio, la pradera un lienzo amarillento, el cielo un vidrio azulino bajo el plenilunio. Pero a la distancia, más allá de la pradera, la superficie del río se azogaba inquietamente. Y el silencio era tan grande afuera, que ambos retrocedieron en el balcón⁴⁷.

La magnificencia lunar se extasiaba en aquel silencio⁴⁸.

La luna ascendía, desliendo su luz en las aguas cuyo esplendor evocaba los pasos milagrosos de Jesús⁴⁹.

¡Ah sugerencias insensatas de la luna! Sobre el brillo insondable del piélago, se adivinaba suspensa la góndola de Dalti, caídos los remos, la cabeza del pescador rendida sobre el hombro de la romántica condesa⁵⁰.

Enfin les paragraphes s'espacent à nouveau,

¡Cómo brillaba, cuán inexorable brillaba aquella luna de la eternidad⁵¹!...

La luna, en el cénit ahora, no proyectaba una sombra. Reinaba la luz en su vasta pureza, y la inmensidad blanca y silenciosa producía un ligero vértigo⁵².

et les derniers mots du conte sont encore pour la lune : « ¡Ah, cómo resplandecía la luna, la luna de las romanzas, la luna de los solitarios y de los tristes⁵³!... »

Ces paragraphes semblent être des fragments de poèmes reflétés dans le conte, à l'image de la lune qui se reflète perpétuellement dans les éléments du décor. Ils jouent de la répétition et de la variation, et ils reprennent certains des procédés des poèmes du recueil, comme l'utilisation de métaphores dans les descriptions de la lune et de ses effets. Une tension formelle a lieu, entre la répétition des motifs liés à la lune, signe de permanence, ayant pour effet d'immobiliser le temps, et le flux narratif du conte, signe de changement, de transformation.

Ajoutons que c'est l'action de la lune elle-même, sur les êtres et les paysages, qui est métaphorique : sous son influence, les réalités se transforment en autre chose, tout en restant elles-mêmes. Ce travail poétique, métaphorique, de la lune, est mis en évidence dans le poème « El Taller de la luna » :

Desde su alta tribuna,
En artístico imperio
De blancura y de misterio,
Trabaja la luna. [...]

Las masas de luz blanca

⁴⁷ *Ibid.*, p. 130. Maintenant, le bosquet simulait un promontoire, la prairie une étoffe jaune, le ciel une vitre bleutée sous la pleine lune. Mais au loin, au-delà de la prairie, la surface du fleuve s'étamait de manière inquiétante. Et le silence était si grand dehors, que tous deux revinrent sur le balcon. »

⁴⁸ *Ibid.* « La magnificence lunaire s'extasiait dans ce silence. »

⁴⁹ *Ibid.* « La lune s'élevait, diluant sa lumière dans les eaux dont la splendeur évoquait les pas miraculeux de Jésus. »

⁵⁰ *Ibid.*, « Ah! suggestions insensées de la lune! Sur l'éclat insondable de l'océan, on devinait suspendue la gondole de Dalti, les rames abandonnées, la tête du pêcheur inclinée sur l'épaule de la romantique comtesse. »

⁵¹ *Ibid.*, p. 131. » Comme elle brillait, combien inexorablement brillait cette lune de l'éternité!... »

⁵² *Ibid.*, « La lune, maintenant au zénith, ne projetait aucune ombre. La lumière régnait dans sa vaste pureté, et l'immensité blanche et silencieuse provoquait un léger vertige. »

⁵³ *Ibid.*, p. 132. « Ah, comme elle resplendissait la lune, la lune des romances, la lune des solitaires et des gens tristes. »

Van transformándose con arte futuro,
Mezcladas a la sombre que se estanca
En los follajes como un fluido obscuro.
Y es tenebroso pórvido la barranca,
Y cantera de mármol cualquier muro⁵⁴.

Le motif du reflet de la lune qui vient transfigurer les réalités terrestres, omniprésent dans les textes poétiques du recueil, semble être transposé dans la poétique des contes. Le moteur dramatique est poétique.

Dans « Inefable ausencia », l'une des métaphores utilisées pour désigner la lune, « la góndola de Dalti », ouvre un rapprochement avec un poème des *Contes d'Espagne et d'Italie* d'Alfred de Musset, « Portia » :

(Canta, Porcia, canta tu romanza de adioses y quimeras, mientras la brevedad del minuto alegre anuncia la inminencia del desengaño. Canta tu romanza de amor, tan melancólica, porque la misma plenitud de la dicha que alaba es el comienzo de la presentida desventura⁵⁵...)

Ce poème de Musset raconte comment Portia est séduite par le jeune cavalier Dalti. Celui-ci tue le comte Luigi, le vieux mari de Portia, et fuit avec elle. Alors qu'ils sont dans une barque, au large de Venise, il lui révèle qu'il n'est qu'un pauvre pêcheur. Mais avant de briser l'illusion, il lui demande de chanter sa romance. La lune est évoquée dans le poème de Musset, au moment où Dalti propose à Portia de le quitter :

L'horizon était vide, et les flots transparents
Ne reflétaient au loin, sur leur abîme sombre,
Que l'astre au pâle front qui s'y mirait dans l'ombre⁵⁶.

Lugones choisit le moment de la romance de Portia : alors que Dalti tient enfin dans ses bras l'objet de ses désirs, le chant représente le moment suspendu, avant la révélation et le désenchantement. La jeune femme ne sait pas encore que l'homme pour qui elle a tout quitté n'est qu'un pauvre pêcheur. C'est le moment qui précède la chute dans la réalité triviale :

— songez bien, dit Dalti, que je ne suis, comtesse,
Qu'un pêcheur ; que demain, qu'après, et que sans cesse
Je serai ce pêcheur. Songez bien que tous deux
Avant qu'il soit longtemps nous allons être vieux ;
Que je mourrai peut-être avant vous⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.*, « El Taller de la luna », p. 207. « Depuis sa haute tribune, / En un empire artistique / De blancheur et de mystère, / La lune travaille [...] / Les masses de lumière blanche / Se transforment avec un art futur, / Mélangées à l'ombre qui stagne / Dans les feuillages comme un fluide obscur. / Et le ravin est en porphyre ténébreux, / Le moindre mur une carrière de marbre. »

⁵⁵ *Ibid.*, p. 131. « (Chante, Portia, chante ta romanza d'adieux et de chimères, quand la brièveté de la minute de joie annonce l'imminence de la désillusion. Chante ta romanza d'amour, si mélancolique, parce que la plénitude même du bonheur qu'elle chante, est le commencement de l'infortune pressentie. »

⁵⁶ Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 148.

⁵⁷ *Ibid.*

Étrangement, Lugones s'est emparé d'un détail du texte de Musset, ce moment suspendu où le bonheur est prêt à basculer dans le malheur, pour le déployer dans un texte narratif en prose, dénué d'événements dramatiques à proprement parler, tandis que le conte en vers de Musset possède une trame narrative beaucoup plus développée. La romance de Portia, ce chant accompagné à la mandore, dont le contenu n'est précisé à aucun moment, peut être considérée comme une mise en abyme du poème de Musset. Les derniers mots du conte de Lugones associent encore la lune à la romance⁵⁸. Aussi, par un effet de miroir, cette dimension lyrique rejaillit-elle également sur le conte de Lugones, qui lui, est en prose, mais qui éclipse tout événement extérieur aux pensées et aux sentiments des personnages. Une forme de lyrisme semble se substituer à une autre. Le conte de Lugones n'est plus en vers, mais il est travaillé par la poésie, dans les effets de scansion du motif de la lune, par la dilatation temporelle d'un seul moment narratif, et par une narration où les seuls événements sont une transfiguration silencieuse des sentiments. Faut-il voir dans une nouvelle allusion aux chimères, insérée dans la mise en abyme de la romance, une image de ces genres hybrides, fluctuants, que Lugones est en train d'expérimenter ? Dans les trois principaux contes du recueil, Lugones joue de l'allusion intertextuelle (Shakespeare, Musset, Dante), et l'on s'aperçoit que, si ces intertextes jouent un rôle sur les plans thématique et dramatique, ce sont aussi des modèles narratifs (tragédie, conte en vers) qui permettent de brouiller les caractéristiques génériques du conte, et de mettre en évidence l'originalité du traitement de la narration par Lugones.

Dans les contes de Lugones, le moteur dramatique semble, paradoxalement, être poétique. C'est un autre élément de l'intrusion du lyrisme dans la narration. On a vu que dans chacun des quatre contes, la lune était un agent funeste, bien que n'agissant pas directement. Son mode d'influence est poétique. Des échos se tissent entre la lune et les personnages, notamment par la couleur blanche. Dans « Abuela Julieta » par exemple, les deux événements dramatiques majeurs du conte sont associés à la blancheur. Quand Emilio révèle son amour, le narrateur utilise, par deux fois, l'image de montagnes de glace qui s'effondrent :

Allá en el alma del hombre, en una oscuridad espantosamente uniforme, derrumbábanse grandes montañas de hielo⁵⁹.

Allá dentro, en la negrura remota, les mantañas de hielo continuaban derrumbándose⁶⁰.

⁵⁸ Cf. *supra*, p. 181.

⁵⁹ L. Lugones, *op. cit.*, p. 197. « Là, dans l'âme de l'homme, dans l'obscurité épouvantablement uniforme, de grandes montagnes de glace s'écroulaient. »

or la lune est aussi comparée à de la glace dans certains poèmes du recueil :

La luna viejecita,
En un vago hielo se derrite,
Quizá soñando un íntimo escondite
Que fuera a la vez templo y ermita⁶¹.

Ensuite, alors que la première description du personnage d'Olivia insistait sur sa jeunesse :

La vida no la aplastaba con su peso de años redondamente vividos; al contrario, la abandonaba, y esto volvía translúcida y ligera. No podía decirse, en realidad, que fuese vieja; apenas advertíanse sus canas⁶².

c'est le reflet de la lune qui fait apparaître la blancheur de la mort sur les personnages :

Uno de sus rayos dio sobre la cabeza de la anciana, y en los labios del hombre sonrió, entonces, la muerte. ¡Blancos! ¡Si estaban blancos, como los suyos, esos cabellos cuya opulencia fragante recordaba aún a través de tanto tiempo⁶³!

Le poème dédié «A Rubén Darío y otros complices» («À Rubén Darío et autres complices») associait déjà la lune et les cheveux blancs du vieillissement :

La novia eterna y lejana
a cuya nívea belleza
mi enamorada cabeza
va blanqueando cana a cana⁶⁴.

ce motif est incarné dans le développement narratif de «Abuela Julieta».

La fiancée d'«Inefable ausencia» se prénomme Blanca, et plusieurs détails la rapprochent de la lune : plusieurs détails la rapprochent de la lune : ses mains, d'une froideur étrange, comparées à deux « morceaux de glace⁶⁵ », la brillance de ses vêtements et de ses yeux, qui brillent « comme la rosée⁶⁶ ». Le jeune homme se prend à désirer une fiancée distante et éternelle, comme la lune. C'est pourquoi il décide de quitter Blanca pour toujours. Là encore, le moteur dramatique, ce qui provoque une transformation dans le personnage, est une association poétique entre sa fiancée et la lune.

Enfin, dans «Francesca», la blancheur de la lune glisse encore sur les personnages pour préfigurer la mort :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 198. «Là à l'intérieur, dans la lointaine noirceur, les montagnes de glace continuaient à s'écrouler.»

⁶¹ *Ibid.*, «El sol de media noche» («Le Soleil de minuit»), p. 221. «La lune petite vieille, / Dans une vague glace se morfond, / Rêvant peut-être d'une retraite intime / Qui fût à la fois temple et ermitage.»

⁶² *Ibid.*, p. 194-195. «La vie ne l'écrasait pas du poids des années hâtivement vécues; au contraire, elle l'abandonnait, et cela la rendait translucide et légère. On ne pouvait pas dire, en réalité qu'elle était vieille; on percevait à peine ses cheveux blancs.»

⁶³ *Ibid.*, p. 199. «L'un de ses rayons tomba sur les cheveux de la vieille femme, et sur les lèvres de l'homme, sourit, alors, la mort. Blancs! oui ils étaient blancs, comme les siens, ces cheveux dont il se rappelait encore, à travers tout ce temps, l'abondance parfumée!»

⁶⁴ *Ibid.*, «A Rubén Darío y otros complices», p. 108. «L'éternelle et lointaine fiancée / Pour la beauté nivéenne de qui / Ma tête amoureuse blanchit / Cheveu à cheveu.»

⁶⁵ *Ibid.*, p. 128. «dos trozos de hielo»

⁶⁶ *Ibid.*, p. 131. «sus ojos brillaban como el rocío»

Pálidos hasta la muerte, la luna aguzaba todavía su palidez con una desoladora convicción de eternidad; [...]

La luna seguía su obra, su obra de blancura y de redención, más allá del deber y de la vida⁶⁷...

Cette « œuvre de blancheur » de la lune est le réel moteur dramatique du conte et pourrait presque s'appliquer à l'ensemble des textes du recueil.

L'observation des multiples échanges, thématiques et formels, entre les contes et les poèmes de *Lunario sentimental*, permet de mettre en évidence l'originalité l'originalité de ces récits, véritables « chimères génériques ». Le lyrisme des poèmes déborde sur les contes, d'abord par un phénomène d'échos thématiques, cristallisés par le motif de la lune : chant du rossignol, aspirations à l'éternité et à l'infini. C'est aussi dans la forme de la narration, et dans la représentation du temps, que les poèmes trouvent un écho dans les contes : il se produit une tension entre une structure musicale, reposant sur la répétition de motifs qui suggère la possibilité de nier ou du moins de suspendre le temps, et la réalité du flux narratif qui souligne au contraire le caractère inéluctable du temps. Enfin, le lyrisme s'insinue dans les contes comme moteur narratif, dans la mesure où une causalité poétique semble diriger l'enchaînement des événements. Dans ces récits épurés, qui se concentrent parfois dans une unique situation spatio-temporelle et un unique événement, les personnages n'ont pas l'initiative, ils semblent être soumis à l'action des analogies orchestrées par la lune.

Il faudrait toutefois étudier en détail comment le lyrisme est travaillé par l'ironie dans ce recueil. Les poèmes sont presque tous énoncés à la première personne du singulier, mais de nombreuses métaphores cavalières, dans la lignée d'une certaine « Ballade à la lune » de Musset⁶⁸, leur confèrent une tonalité humoristique qui produit un décalage avec la tonalité lyrique attendue⁶⁹. Les contes ont une tonalité plus sérieuse, plus pathétique. Les motifs de la lune, du rossignol, les différentes métaphores ne sont pas traités avec la même désinvolture que dans les poèmes. L'ironie affleure pourtant dans le décalage entre les aspirations lyriques des personnages et la réalité prosaïque qui est la leur. Et c'est la distance d'une énonciation à la troisième personne qui permet cette fois à l'ironie de se faire jour.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 408. « Pâles jusqu'à la mort, la lune aiguissait encore leur pâleur avec une désolante conviction d'éternité; [...] La lune poursuivait son œuvre, son œuvre de blancheur et de rédemption, par-delà le devoir et la vie... »

⁶⁸ « C'était, dans la nuit brune, / Sur le clocher jauni, / La lune, / Comme un point sur un *i*. » A. de Musset, *Premières poésies*, Paris, Gallimard, 1976, p. 71. Le voyeurisme de la lune mis en scène dans ce poème de Musset est aussi un élément réinvesti plusieurs fois dans le recueil de Lugones.

⁶⁹ Cf. *supra*, l'extrait d' « Himno a la luna », cité p. 170 : « hueso fósil », « maxilares de calaveras ».

4.3. *Azul...* de Rubén Darío, un itinéraire poétique ?

Azul... se compose de deux grandes parties. La première, en prose, réunit des contes « Cuentos en prosa » (« Contes en prose »), puis des tableaux en prose, « En Chile » (« Au Chili »), encore un conte en prose « La Muerte de la emperatriz de la China » (« La Mort de l'impératrice de Chine »), avant « A una estrella » (« À une étoile »), sous-titré « Romanza en prosa » (« Romance en prose »). La deuxième partie est dédiée à la poésie en vers : « El Año lírico » (« L'Année lyrique ») consacre un poème à chaque saison ; suivent « Pensamiento de otoño » (« Pensée d'automne »), une traduction d'un poème d'Armand Silvestre, « A un poeta » (« À un poète »), « Anagke », puis deux séries de sonnets, « Sonetos aureos » (« Sonnets dorés ») et « Medallones » (« Médailleurs »), dédiés à des écrivains. Enfin, trois poèmes en français viennent clore le recueil. La première édition ne comprenait que les « Cuentos en prosa » et « El Año lírico », ce qui renforçait l'effet de symétrie. Dans les éditions ultérieures, les prologues et les poèmes en français disparaîtront. Nous allons voir que la symétrie entre prose et poésie lyrique est trompeuse. La composition de ce recueil est sans doute en grande partie née du hasard ; pourtant, en observant l'ordre des textes, on perçoit la mise en scène d'une recherche formelle par l'auteur, qui prend tantôt figure de narrateur, tantôt de poète.

La plupart des textes de la section « Cuentos en prosa » répondent à la définition minimale d'un conte : ils racontent des histoires, en prose. On remarque par ailleurs un substrat merveilleux, en s'en tenant aux seuls titres qui convoquent un roi, un satyre, une nymphe, la reine Mab, un palais, un oiseau bleu... Nous verrons plus tard plus en détail que ces contes sont déjà guettés et envahis par le lyrisme, mais signalons déjà « La Canción del oro » qui, par son titre musical, semble être une intrusion de la partie lyrique dans la prose. Juan Valera, dans sa lettre datant d'octobre 1888, et utilisée ultérieurement comme prologue par Rubén Darío, remarquait d'ailleurs que cette « Canción del oro » n'était pas un conte : « La "canción del oro" sería el mejor de los cuentos de Ud si fuera cuento [...] »¹, il rapprochait plutôt ce texte de la « litanie ».

Observons maintenant la section « En Chile » ; d'abord envisagée pour faire à elle seule un recueil, elle semble jouer ici un rôle de transition entre la prose et le vers. Le syncrétisme artistique y est particulièrement manifeste, parce qu'il s'agit de transpositions

¹ Juan Valera, lettre citée dans Rubén Darío, *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 118. « La "chanson de l'or" serait votre meilleur conte si c'était un conte [...] »

d'art, d'après Rubén Darío lui-même, et parce que l'auteur s'ingénie à brouiller l'identité artistique du héros, peintre et poète. La section est elle-même divisée en deux : l'une consacrée à Valparaiso, « Album porteño » (« Album de Buenos Aires »); l'autre, à Santiago du Chili « Album santiagués » (« Album de Santiago »). La plupart des textes renvoient, par leurs titres, à des œuvres picturales : « Acuarela », « Paisaje », « Aguafuerte ». Dans le premier texte intitulé « En busca de cuadros » (« En quête de tableaux »), on apprend qu'il s'agit d'un poète à la recherche de tableaux sur les hauteurs de Valparaiso. Le terme d'« album » maintient l'ambiguïté sur la nature des tableaux, puisqu'un album peut aussi recueillir des dessins que des textes. Mais l'auteur précise bien que le personnage Ricardo, « poeta lírico incorregible² », part « sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lapiz³ ». Ce poète lyrique fuit « las máquinas y de los fardos⁴ ». Or ce terme nous renvoie à l'un des contes de la première section intitulé « El Fardo », récit aux procédés et à l'atmosphère particulièrement réalistes. On semble donc quitter le conte prosaïque, qui naît de l'observation du monde fourmillant et de l'activité de la ville, pour joindre les hautes sphères et l'isolement de la poésie lyrique. Mais les choses ne sont pas si simples, car le narrateur prend un malin plaisir à donner une forte valeur poétique — notamment par le jeu des sonorités — à l'énumération pittoresque de tout ce que le poète Ricardo fuit :

[Huyendo] del ruido monótono de los tranvías y el chochar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto⁵; [...]

D'autre part, cette série de textes est elle-même présentée comme une narration. Un horizon d'attente romanesque s'instaure quand on lit « e iba pensando en idilios⁶ ». Les allusions au monde des contes jalonnent les textes : ainsi, « una casita como hecha para un cuento dulce y feliz⁷ » apparaît dans « Acuarela », les événements mythologiques affleurent dans « Paisaje » : « un huaso robusto, uno de esos fuertes campesinos, toscos hérocles que detienen un toro, apareció de pronto en lo más alto de los barrancos⁸ » et dans

² R. Darío, *op. cit.*, p. 221. « incorregible poète lyrique ».

³ *Ibid.*, « sans pinceaux, sans palette, sans papier, sans crayon ».

⁴ *Ibid.*, « les machines et les ballots ».

⁵ *Ibid.*, p. 221-222. « [Fuyant] le bruit monotone des tramways et le bruit des chevaux caracolant sur le pavé ; les courses des courtiers devant la bourse ; le troupeau des commerçants ; le cri des vendeurs de journaux ; le brouhaha incessant et l'interminable bouillonnement de ce port. »

⁶ *Ibid.*, p. 222. « et il marchait, rêvant à des idylles ».

⁷ *Ibid.*, p. 223. « une maisonnette sortie d'un conte doux et heureux ».

⁸ *Ibid.*, p. 221. « Un paysan robuste, un de ces solides fermiers, de ces rustiques héros capables de maîtriser un taureau, apparut soudain en haut des précipices ».

« Aguafuerte » : « En aquella negrura de caverna, al resplandor de las llamaradas, tenían tallas de cíclopes⁹ », sans être complètement réalisés dans une narration.

Dans le dernier texte, intitulé « La Cabeza », le poète se retrouve chez lui, à sa table de travail, face à ses feuillets blancs. Toutes les impressions de la journée sont transmues en sons et en couleurs. Il se livre ici un jeu amusant entre la prose et les vers. En effet, le narrateur décrit, en prose poétique, les « silvas » et « sonetos » — formes métriques précises — qui résonnent dans la tête du poète. Le texte reste en suspens sur l'expression « Además¹⁰... » Ainsi cette section semble-t-elle servir de transition entre les contes et la partie lyrique du recueil. Mais elle suggère aussi que le lyrisme n'est pas forcément là où l'on croit.

Le cadre narratif de ces quelques poèmes en prose et le terme d'« album » laissent entendre que l'on a affaire à une sorte de journal intime du poète, qui servirait de matière première à la poésie lyrique. Ce jeu entre textes en prose et poésie versifiée, à l'œuvre dans *Azul...* de Rubén Darío peut être rapproché des *Cahiers d'André Walter* et des *Poésies d'André Walter* d'André Gide. Ces deux ouvrages n'ont pas été publiés simultanément, mais à un an d'intervalle (1891 et 1892), et dans une note de la préface à l'édition définitive de 1930, André Gide précisait, à propos des *Poésies* qu'il donnait avec les *Cahiers* :

Je les écrivis presque toutes en moins de huit jours, peu de temps après la publication des *Cahiers*, ce qui explique leur titre, et cette attribution à un André Walter imaginaire, encore que celui-ci fût déjà mort en moi. Même il ne me paraît pas que l'André Walter des *Cahiers* eût été bien capable de les écrire ; je l'avais déjà dépassé¹¹.

Mais la récurrence du nom d'André Walter invite tout de même à envisager une continuité entre le texte en prose, en forme de journal (qui intègre aussi des passages versifiés d'ailleurs), et le recueil de poésies en vers. L'hésitation entre les genres est ici manifeste, car si les *Cahiers* s'interrogent sur l'écriture poétique, c'est bien l'écriture d'un roman qui est mise en abyme — et en question — avec le *Cahier noir* où le personnage d'André Walter entreprend d'écrire un roman, *Allain*, lui-même sous forme de journal. Or c'est un recueil de poésies, les *Poésies d'André Walter*, qui semble éclore de tout cela.

⁹ *Ibid.*, p. 225. « Dans la noirceur de cette caverne, à la lueur des flammes, ils avaient des carrures de cyclopes. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 227. « De plus... »

¹¹ André Gide, note de la préface [à l'édition définitive de 1930], *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* avec des fragments inédits du *Journal*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

Quant à la seconde partie d'«En Chile» de Darío, «Album santiagués», elle ne possède pas le même cadre narratif que la première. Les différentes transpositions d'art sont plus indépendantes les unes des autres, l'objectif des descriptions n'est plus seulement la nature perçue sous l'angle de l'art pictural, on y rencontre des descriptions de véritables tableaux. L'énonciation change également — nous n'avons plus un récit où le poète est désigné par la troisième personne, mais le narrateur, qui hésite encore entre peintre et poète, y parle en son nom propre, et fait entendre sa voix, même discrète : «He aquí el cuadro [...]»¹², «He visto ayer por una ventana»¹³, «Y yo, el pobre pintor de la naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos [...]»¹⁴; il s'adresse à son lecteur : «Estáis viendo [...]»¹⁵, «Mirad»¹⁶.

Le rôle de transition de cette section se précise, si l'on compare la deuxième partie du conte «Palomas blancas y garzas morenas» («Colombes blanches et hérons noirs») et le poème en prose «Paisaje» d'«Album santiagués», sans vouloir en tirer des conclusions générales sur les différences entre les deux genres. On peut tout d'abord souligner les points communs entre ces deux textes qui possèdent probablement, comme le signale José María Martínez¹⁷, une origine autobiographique commune. La première partie du conte raconte comment le narrateur-personnage a, un jour, embrassé sur la joue sa cousine, plus âgée, qui se moquait de lui. La deuxième est consacrée à Elena, la première femme avec qui il ait échangé un vrai baiser, un soir au crépuscule, au bord d'un lac «enchanteur»¹⁸ au Nicaragua. Dans le poème en prose, la scène se passe également au crépuscule, au bord d'une lagune, qui semble receler «un pays enchanté»¹⁹. Les descriptions du crépuscule présentent quelques similitudes :

Había un crepúsculo acariciador, de aquéllos que son la delicia de los enamorados tropicales. En el cielo opalino se veía una diafanidad apacible que disminuía hasta cambiarse en tonos de violeta oscuro, por la parte del oriente, y aumentaba convirtiéndose en oro sonrosado en el horizonte profundo, donde vibraban oblicuos, rojos y desfallecientes, los últimos rayos solares²⁰.

¹² Rubén Darío, *op. cit.*, «Acuarela», p. 229. «Voici le tableau».

¹³ *Ibid.*, «Naturaleza muerta» («Nature morte»), p. 231. «J'ai vu hier par une fenêtre».

¹⁴ *Ibid.*, «El Ideal» («L'Idéal»), p. 234-235. «Et moi, pauvre peintre de la nature et de Psyché, faiseur de rythmes et de châteaux aériens».

¹⁵ *Ibid.*, «Un Retrato de Watteau» («Un Portrait de Watteau»), p. 230. «Vous êtes en train de voir».

¹⁶ *Ibid.*, p. 231. «Regardez».

¹⁷ José María Martínez, dans Rubén Darío, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸ *Ibid.*, p. 216. «un lago encantador».

¹⁹ *Ibid.*, p. 233. «un país encantado».

²⁰ *Ibid.*, «Palomas blancas y garzas morenas», p. 216. «Il y avait un crépuscule caressant, de ceux qui font les délices des amoureux des tropiques. Dans le ciel opalin on voyait une paisible diaphanéité diminuer jusqu'à prendre des tons de violet obscur, du côté de l'Orient, et augmenter pour se changer en or rosé sur l'horizon profond, où vibraient, obliques, rouges et déclinants, les derniers rayons du soleil.»

[...] cuando del sol quedaba apenas en el cielo un tinte violeta que se esfumaba por ondas, y sobre el gran Andes nevado un decreciente color de rosa que era como una tímida caricia de la luz enamorada²¹.

lit-on dans «Paysaje».

Mais l'énonciation est différente : le conte est raconté à la première personne, et appelle une lecture autobiographique, par les détails réels que le narrateur nous livre : prénom de la cousine, nom du collègue où il a dû partir, rôle de la grand-mère, etc. «Mi prima Inés era rubia como una alemana. Fuimos criados juntos [...]»²². Dans le poème en prose, le narrateur n'est qu'un observateur extérieur de la scène, et les amants restent anonymes.

La structure du texte et l'intérêt narratif diffèrent également du tout au tout : l'objet du poème en prose est la description d'un paysage. Le texte commence par celui-ci, et notamment par un saule qui semble être l'élément principal du tableau, comme le souligne la personnification dont il fait l'objet :

Hay allá, en las orillas de la laguna de la Quinta, un sauce melancólico que moja de continuo su cabellera verde en el agua que refleja el cielo y los ramajes [...]. Al viejo sauce llegan aparejados los pájaros y los amantes²³.

La description des amants, dont on nous dit qu'ils sont «l'âme du tableau²⁴», est ensuite littéralement imbriquée dans la description du paysage, à l'image du deuxième paragraphe :

Allí es donde escuché una tarde — cuando del sol quedaba apenas en el cielo un tinte violeta que se esfumaba por ondas, y sobre el gran Andes nevado un decreciente color de rosa que era como una tímida caricia de la luz enamorada — un rumor de besos cerca del tronco agobiado y un aleteo de la cumbre²⁵.

Par la suite, les paragraphes font alterner l'évocation du paysage crépusculaire et celle des amants, les deux se faisant écho, puisque la couleur rose sera, par exemple, reprise dans le dernier paragraphe, pour parler de la bouche de la jeune femme, «y en el pecho una rosa fresca, como su boca roja que pedía el beso²⁶», ce qui l'identifie à la «lumière amoureuse» caressant le Mont enneigé du début. Les baisers sont évoqués dès le deuxième

²¹ *Ibid.*, «Paysaje», p. 233. «[...] alors que le soleil ne laissait plus dans le ciel qu'une teinte violette qui s'estompait en ondulant, et sur les grandes Andes enneigées, une décroissante couleur rose, telle la timide caresse de la lumière amoureuse.»

²² *Ibid.*, «Palomas blancas y garzas morenas», p. 211. «Ma cousine Inés était blonde comme une Allemande. Nous fûmes élevés ensemble [...].»

²³ *Ibid.*, «Paysaje», p. 233. «Il y a là-bas, au bord de la lagune de la Quinta, un saule mélancolique qui baigne continuellement sa chevelure verte dans l'eau qui reflète le ciel et les ramages. [...] Au près du saule viennent en couples les oiseaux et les amants.»

²⁴ *Ibid.*, p. 234 «y eran el alma del cuadro aquellos dos amantes».

²⁵ *Ibid.* «C'est là qu'un soir j'ai écouté — alors que le soleil ne laissait plus dans le ciel qu'une teinte violette qui s'estompait en ondulant, et sur les grandes Andes enneigées une décroissante couleur rose, telle la timide caresse de la lumière amoureuse — une rumeur de baisers près du tronc accablé et un battement d'ailes dans la cime.»

²⁶ *Ibid.*, p. 234. «et sur sa poitrine, une rose fraîche, comme sa bouche rouge qui réclamait un baiser.»

paragraphe, ce ne sont pas les gestes des amants, mais leur présence qui importe. Ils appartiennent au paysage, qui n'est pas subordonné à la description de leur idylle, mais sur le même plan.

Dans le conte, le crépuscule est décrit une fois pour toutes, et toute la narration est tendue vers un dénouement, l'échange du premier baiser avec Elena, retardé jusqu'aux tout derniers paragraphes, et qui n'a lieu qu'au moment où le soleil a disparu :

De pronto y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos en la boca, todos trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo : el primer beso recibido de labios de mujer²⁷.

Dès lors, le paysage s'évanouit, alors que dans le poème en prose, le crépuscule est saisi dans son moment le plus resplendissant :

su fiesta de nubes, plumas de oro, alas de fuego [...] derrama la magnificencia de su pompa, la soberbia de su grandeza augusta. [...] Al resplandor crepuscular [...]²⁸.

Le conte repose sur le contraste entre deux femmes : Inés, la blonde, moqueuse et indifférente, associée aux colombes blanches, et Elena, la brune, aimante, associée aux hérons bruns (le terme est féminin en castillan, ce qui rend l'identification avec la jeune femme plus naturelle). Le passage de l'une à l'autre prend une dimension initiatique très puissante pour le narrateur-personnage. Or, étrangement, par une sorte d'éloignement qui vient confondre les formes et les couleurs particulières, le poème en prose semble réunir les deux femmes en une seule. En effet, l'amoureuse du « Paisaje » est d'abord décrite comme brune « los cabellos negros²⁹ », mais dans le dernier paragraphe, elle est blonde : « ella rubia [...] vestida con un traje gris³⁰ ». Cette robe grise a elle aussi déjà été mentionnée dans le conte, mais bien pour évoquer Inés : « Llevaba un traje — siempre que con ella he soñado la he visto con el mismo — gris, azulado, de anchas mangas [...]³¹. » Dans le poème en prose, les deux femmes sont donc bel et bien confondues en une figure générale de l'Amoureuse.

Signalons enfin le rôle des oiseaux, qui sont porteurs d'un fil conducteur musical et poétique dans ces deux textes. Dans la première partie du conte, la cousine Inés est entourée de quelques « palomas albas, arrulladoras, con sus buches níveos y amorosamente

²⁷ *Ibid.*, « Palomas blancas y garzas morenas », p. 218. « Tout à coup, et comme attirés par une force secrète, en un moment inexplicable, nous nous sommes embrassés sur la bouche, tout tremblants, baiser pour moi suprême et des plus sacrés : le premier baiser reçu des lèvres d'une femme. »

²⁸ *Ibid.*, « Paisaje », p. 234. « sa fête de nuages, plumes d'or, ailes de feu [...] répandait la magnificence de sa pompe, la superbe de son auguste grandeur. [...] Au flamboiement du crépuscule [...]. »

²⁹ *Ibid.*, « Paisaje », p. 233.

³⁰ *Ibid.*, p. 234. « elle, blonde [...] portant une robe grise [...]. »

³¹ *Ibid.*, « Palomas blancas y garzas morenas », p. 215. « Elle portait une robe — chaque fois que j'ai rêvé d'elle, je l'ai vue la porter —, gris bleuté, aux larges manches [...]. »

musicales³² ». Dans la deuxième partie, les « garzas morenas » sont des pourvoyeuses de poèmes : « Me imaginaba junto a mi amada, que de aquel país de la altura³³, me traerían las garzas muchos versos desconocidos y soñadores³⁴. » La référence aux oiseaux et à la musique était déjà présente quand le narrateur décrivait le crépuscule : « en el fondo de nuestras almas cantaban un unísono embriagador como dos invisibles y divinas filomelas³⁵ ». Enfin, dans « Paisaje », après la description des deux amants, nous lisons : « Y sobre las dos almas ardientes y sobre los dos cuerpos juntos, cuchicheaban en lengua rítmica y alada las dos aves³⁶. » On remarque que les deux « divines Philomèles » allégoriques du désir et de l'extase amoureuse évoquées dans la deuxième partie du conte, ne sont plus au fond des âmes, mais au-dessus, incarnées dans « Paisaje » en de vrais oiseaux, doubles des amants, ayant trouvé refuge dans le même saule. Si bien que, lorsque l'on rapproche ces deux textes, la limite entre le référentiel et l'allégorique se trouve estompée.

Le rapprochement de ces deux textes permet d'observer comment Rubén Darío varie les formules à partir d'une inspiration unique. Le poème en prose tend à l'abstraction, en gommant la singularité des personnages et en privilégiant le moment cosmique du coucher du soleil, tandis que le conte exploite la tension dramatique d'une intrigue amoureuse, même minimaliste. Cependant, le poème en prose déteint sur le conte, qui offre une place importante à la description poétique et qui confère aux objets du récit un statut incertain, entre le référentiel et le métaphorique.

« A una estrella », qui porte le sous-titre de « Romanza en prosa », est le dernier texte de la section en prose. Il constitue une nouvelle étape dans la tension de la prose vers le lyrisme. Le terme de « romanza » désigne en castillan, d'après le dictionnaire de la Real Academia Española, une aria, d'un caractère simple et tendre. La référence est donc ici musicale, et non plus picturale ; connotation musicale encore soulignée par la forme italienne *romanza*, et non *romance*, choisie par Darío. L'expression « romanza en prosa » laisse attendre une forme souple comme un récitatif, par l'absence de métrique. D'ailleurs, dans la note explicative que Rubén Darío donne sur ce texte, il utilise le terme de

³² *Ibid.*, p. 215. « colombes blanches, roucoulandes, aux gorges neigeuses, et amoureuxment musicales. »

³³ Le narrateur-personnage vient d'évoquer la Chine.

³⁴ *Ibid.*, p. 217. « J'imaginai, près de ma bien-aimée, que de ces hauts pays, les hérons me rapporteraient de nombreux vers inconnus et de songe. »

³⁵ *Ibid.*, p. 216. « Dans le fond de nos âmes c'était comme deux invisibles et divines philomèles qui chantaient un unisson enivrant. »

³⁶ *Ibid.*, « Paisaje », p. 234. « Et au-dessus des deux âmes ardentes et au-dessus des deux corps enlacés, chuchotaient en une langue rythmique et ailée, les deux oiseaux. »

« capricho » (caprice), c'est-à-dire, d'après le même dictionnaire, une œuvre d'art dans laquelle le génie (genio) ou la fantaisie (fantasía), brisent l'observance des règles. Il peut s'agir d'une pièce musicale composée, mais de forme libre et fantaisiste.

Le poète s'adresse, en prose, à une étoile, et la phrase « ¡quién besara tus labios luminosos³⁷ ! » vient ponctuer, comme un refrain, chacune des quatre étapes du texte. Là encore, comme dans « En Chile », les poèmes en vers, voire les formes fixes comme le sonnet, sont utilisés comme métonymies de la poésie tout entière : « He cantado en mis sonetos y en mis madrigales³⁸ tu místico florecimiento [...] »³⁹. » Il y a pourtant, semble-t-il, une différence entre la romance que l'on est en train de lire et ces poèmes en vers, seulement évoqués dans la prose, et situés dans un passé proche, avec l'emploi du passé composé. Peut-être fait-il allusion au sonnet « Vénus » qui appartient à la deuxième partie du recueil, poème que l'on peut qualifier de narratif, puisque le poète y raconte comment il est descendu dans le jardin pour calmer sa mélancolie, que Vénus brillait dans le ciel, et qu'il l'a identifiée à une reine orientale, qu'il a voulu la rejoindre, mais que Vénus le regardait d'un air triste. La fréquence des termes « lira » et « lírico » pour évoquer l'étoile (« lírica y amorosa en tu sublime resplandor⁴⁰ ») ou le vent (« lleva vibraciones de liras eólicas⁴¹ »), permet également d'établir un lien avec la séquence suivante, en vers, intitulée « El Año lírico ».

La troisième partie de la romance commence par cette adresse à l'étoile : « Quería cantarte un poema sideral que tú pudieras oír, quería ser tu amante ruiseñor, y darte mi apasionado ritornelo, mi etérea y rubia soñadora⁴². » On ne sait si le poète exprime par cet imparfait un souhait non réalisé, ou si c'est une manière de désigner le poème qu'il est en train d'écrire. Il est étonnant de remarquer que dans ce texte d'hommage en prose, comme dans « Album porteño », l'on ait moins affaire à l'incantation à l'étoile, aux différentes étapes de cette histoire d'amour — et d'écriture — impossible, ses désirs, ses déceptions, ses hésitations, qu'à son récit indirect.

³⁷ « Qui baisera tes lèvres lumineuses ! »

³⁸ Outre une dimension musicale, la référence aux sonnets et aux madrigaux introduit une idée de variété formelle. Le madrigal n'est pas une forme fixe comme le sonnet. Il ne présente ni répétition strophique ni refrain.

³⁹ *Ibid.*, « A una estrella, Romanza en prosa », p. 245. « J'ai chanté dans mes sonnets et dans mes madrigaux, ta mystique floraison [...] »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 246. « lyrique et amoureuse dans ta sublime splendeur ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 247. « porte les vibrations des lyres éoliennes ».

⁴² *Ibid.*, p. 247. « Je voulais te chanter un poème sidéral que tu puisses entendre, je voulais être ton amant rossignol, et t'offrir ma ritournelle passionnée, mon éthérée et blonde rêveuse. »

C'est donc une sorte de mise en abyme de la poésie versifiée dans la poésie en prose, guidée par le caprice et la fantaisie, qui s'établit.

Un mouvement inverse s'instaure dans la partie versifiée. Dans «Primaveral» («Printanier») par exemple, le poète semble vouloir rivaliser avec les histoires du rossignol :

Yo voy a decirte rimas,
tú vas a escuchar risueña ;
si acaso algún ruiñeñor
viniese a posarse cerca,
y a contar alguna historia
de ninfas, rosas y estrellas,
tú no oirás notas ni trinos,
sino enamorada y regia,
escucharás mis canciones
fija en mis labios que tiemblan⁴³.

Les oiseaux sont pourtant désignés plus loin comme les poètes : «de la lira universal el ave pulsa una cuerda⁴⁴». Dans la strophe suivante, c'est le poète lui-même qui évoque les nymphes, et leurs hymnes d'amour, en écho aux histoires virtuelles du rossignol évoquées plus haut. Dans «Autumnal» («Automnal»), nous lisons :

En las pálidas tardes
me cuenta un hada amiga
les historias secretas
llenas de poesía;
lo que cantan los pájaros,
lo que llevan las brisas,
lo que vaga en las nieblas,
lo que sueñan las niñas⁴⁵.

La poésie, la musique et les histoires appartiennent à une même matière, et sont l'objet d'une rivalité entre le poète et les mythiques oiseaux chanteurs.

Certains poèmes de cette section sont structurés comme de vraies narrations : «Estival» commence par exemple, par décrire la rencontre amoureuse d'un couple de tigres du Bengale magnifiques, puis l'arrivée du prince de Galles et de sa troupe de chasseurs, qui tuent la femelle. Dans la dernière strophe, le tigre mâle rêve qu'il dévore des femmes et des enfants.

⁴³ *Ibid.*, p. 252. «Je vais te dire des rimes / tu vas les écouter en souriant / si quelque rossignol / vient à se poser auprès, / et conter quelque histoire / de nymphes, de roses et d'étoiles, / tu n'écouteras ni ses notes ni ses trilles, / mais amoureuse et royale, / tu écouteras mes chansons / attentive à mes lèvres tremblantes. » Dans ses vers aussi, Darío recourt à la figure de la prétérition et annonce comme à venir, des vers qu'il est déjà en train de livrer. Ce procédé produit une forme de dédoublement du texte, à la fois présent et à venir.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 254. « de la lyre universelle l'oiseau pince une corde ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 263-264. « Dans les pâles soirées / une fée de mes amies me conte / les histoires secrètes / pleines de poésie; / ce que chantent les oiseaux, / ce que portent les brises, / ce qui erre dans les nuages, / ce dont rêvent les petites filles. »

Plusieurs principes de composition coexistent dans *Azul...* On peut avoir l'impression que le recueil met en scène un itinéraire de la prose au vers. Il n'est pas anodin de remarquer que les sonnets, formes métriques les plus codifiées du recueil, se situent à la fin du recueil, ce qui suggère tout de même une forme d'itinéraire de la prose vers la poésie la plus contrainte. Pourtant, les genres s'échangent leurs caractéristiques dans ce recueil où une apparente symétrie entre prose et lyrisme se trouve remise en question dans le détail des textes. Ainsi la poésie en vers se trouve-t-elle mise en abyme dans les textes en prose, et les narrations trouvent refuge dans les poèmes versifiés.

4.4. *Les Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust, un livre-album

Les Plaisirs et les Jours est aussi un bon exemple de recueil hétéroclite de la fin du dix-neuvième siècle. Outre la présence de partitions de Reynaldo Hahn, et de dessins et d'aquarelles de Madeleine Lemaire, le recueil est composé de cinquante-huit textes appartenant à des genres différents : six nouvelles, réparties sur l'ensemble du recueil ; une section intitulée « Fragments de comédie italienne », comprenant quatorze textes satiriques, sortes de portraits à la manière de La Bruyère ; un texte satirique isolé, « Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet » ; huit poèmes en vers regroupés dans la section « Portraits de peintres et de musiciens » ; et une section de trente textes à dominante descriptive et poétique, intitulée « Les Regrets, Rêveries couleur du temps ». Le livre recueille des textes en prose, des textes en vers, voire de la poésie en prose¹, des récits, mais aussi des discours. Certains textes sont isolés, d'autres sont regroupés en séries. Certains sont brefs ; d'autres, plus longs (neuf lignes pour le texte v des « Fragments de comédie italienne » dans l'édition « Folio Gallimard », vingt-quatre pages pour « La Fin de la jalousie »). Le statut de l'énonciateur varie beaucoup. Tantôt il se fait narrateur, souvent homodiégétique, mais aussi hétérodiégétique parfois ; tantôt il s'adresse directement à un destinataire fictif. Tantôt sa posture est celle de la confession ; tantôt, celle de la rêverie poétique. Ajoutons à ces différences de nature formelle une variété de tons, de l'ironie des « Fragments de comédie italienne » au lyrisme des « Regrets, Rêveries couleur du temps », du ton moraliste au ton poétique.

L'indécision générique de ce recueil est sensible dans la multiplicité des termes qui ont été utilisés pour désigner ces textes à l'époque de leur parution. Anatole France, dans sa préface de 1896, parle de « tableaux », de « portraits », de « peintures de genre »² ; P. Perret, dans son article « À travers champs » publié dans *La Liberté* le 26 juin 1896, parle de « courtes, fines et souvent cruelles histoires », puis de « courtes nouvelles », de « descriptions », de « paysages », de « vers », de « récits », de « contes de fées », de « tableaux »³. Pour Léon Blum, *Les Plaisirs et les Jours* contiennent des « nouvelles

¹ Dans une lettre à Thadée Natanson du 5 septembre 1893, Proust lui envoie « Présence réelle », qu'il présente comme un « petit poème en prose de deux pages », *Correspondance*, t. I, 1880-1895, Paris, Librairie Plon, 1970, p. 231.

² Anatole France, « Préface », dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L'Indifférent*, *op. cit.*, p. 288.

³ P. Perret, « À travers champs », *La Liberté*, 26 juin 1896, article reproduit dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 289-292.

mondaines, histoires tendres, vers mélancoliques⁴ ». Proust lui-même a désigné son recueil au statut incertain de différentes manières : il évoque tantôt son « volume⁵ », un « recueil de petites choses⁶ ». Le terme d'« article⁷ » traîne encore parfois dans sa correspondance, ce qui montre bien la problématique mutation de la revue en livre. Bernard Gicquel traduit bien l'impression que laisse la lecture des *Plaisirs et les Jours* :

celle d'un papillonnement de thèmes, d'images, de situations à peine développées et dont la multiplicité, indifférente à tout ordre évident, semble le fruit du caprice, l'œuvre d'une fantaisie désordonnée et luxuriante⁸.

4.4.1. Le mélange des genres

Si l'on entre plus en détail dans l'observation du recueil, on remarque que l'indécision générique est également présente au sein des séries (nouvelles, textes satiriques des « Fragments de comédie italienne », tableaux, poèmes en prose des « Regrets, rêveries couleur du temps »), qui pourraient à première vue paraître homogènes.

4.4.1.1. « Fragments de comédie italienne »

La plupart des textes des « Fragments de comédie italienne » sont des réflexions au présent de vérité générale, mais Proust utilise des personnages pour mettre en scène et incarner les ridicules de la vie mondaine qu'il décrit : « Les Maîtresses de Fabrice », « Les Amies de la comtesse Myrto » (seuls les textes V et X ne nomment aucun personnage). Aussi, s'il n'y a pas de narration, y a-t-il toutefois ébauche de fiction. Dans cinq textes⁹, l'auteur s'adresse au personnage dont il veut faire la satire. Ainsi le quatrième texte de la section « Snobs » intitulé « À une snob » est-il entièrement adressé au personnage, à la deuxième personne :

Votre âme est bien, comme parle Tolstoï, une forêt obscure. [...] On vous dit vaine ? [...] N'avez-vous pas aussi vos chimères qui ont la forme et la couleur de celles qu'on voit peintes sur les blasons¹⁰ ?

⁴ Léon Blum, *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1896, t. XI, n° 74, p. 46, cité dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 293.

⁵ M. Proust, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, lettre de septembre 1893, p. 233.

⁶ *Ibid.*, lettre du 5 novembre 1893 à R. de Billy, p. 245.

⁷ *Ibid.*, lettre du 8 décembre 1893 à C. Grandjean, p. 261.

⁸ Bernard Gicquel, *op. cit.*, p. 249.

⁹ VI-I « Cydalise », VII-IV « À une snob », VIII « Oranthe », XII « Éventail », XIII « Olivian ».

¹⁰ M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, « À une snob », p. 88-89.

Dans quatre textes¹¹, il parle du personnage à la troisième personne, mais s'adresse avec insistance au lecteur, l'intégrant ainsi dans sa fiction mondaine.

Augustin entre dans un salon; je vous le dis en vérité, tenez-vous sur vos gardes et n'allez pas oublier qu'il est votre ami véritable¹².

L'on peut donc dire que les «Fragments de comédie italienne» relèvent surtout de la forme du discours.

Deux textes prennent toutefois la forme d'un récit : le texte I est une petite narration au passé en trois étapes correspondant aux trois amours successifs de Fabrice. Les trois étapes jouent sur les alternatives et les contrastes entre les différentes femmes : la beauté de la première est gâchée par son intelligence, la beauté de la seconde reflète trop sa stupidité, la troisième est parfaite, « Mais elle ne prit pas la peine de faire pour lui ce qu'avaient fait les deux autres : l'aimer¹³. » Ce dénouement en forme de chute souligne bien la dimension allégorique ou didactique de ce récit. Le texte XI « Scénario » est une forme hybride : le début du texte est théâtral, les répliques des personnages sont encadrées par des didascalies, mais un épilogue au passé simple introduit tout d'un coup la distance temporelle du récit : « elle s'enfuit et il ne la revit jamais que le torturant d'un regard indifférent et sévère¹⁴... »

On peut rattacher les textes appartenant à la section «Fragments de comédie italienne» au genre du portrait¹⁵, pratiqué par La Bruyère et hérité d'un auteur de l'Antiquité comme Théophraste. On retrouve, comme l'a signalé Germaine Brée¹⁶, l'utilisation du présent, la sonorité des noms propres, l'ironie des multiples questions et interpellations. Ajoutons la brièveté et le caractère fragmentaire, déjà présents chez La Bruyère, mais aussi la grande variété formelle : dans la multiplicité des points de vue adoptés et les glissements entre récit, dialogue, discours, entre vérité générale et fiction.

¹¹ *Ibid.*, VII-I, VII-III « Contre une snob », IX « Contre la franchise », X.

¹² *Ibid.*, « Contre la franchise », p. 91.

¹³ *Ibid.*, « Les Maîtresses de Fabrice », p. 81.

¹⁴ *Ibid.*, « Scénario », p. 95.

¹⁵ J. Lafont fait une différence entre « portrait » et « caractère », dans les *Cahiers de l'Association internationale d'Études françaises*, n° 18, à propos des « Maximes et Portraits », « discussion » p. 274, cité dans La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 20 : « Le portrait vise à la connaissance individuelle à partir de thèmes généraux », « le caractère, au contraire, vise à établir un type, par des traits concrets, par des actions ». Sans vouloir entrer en détail dans ces distinctions, il semblerait que les textes de Proust se rapprochent davantage du « caractère ».

¹⁶ Germaine Brée, « Une étude du style de Proust dans "les Plaisirs et les Jours" », *The French Review*, vol. XV, March 1942, n° 5, p. 401-409.

4.4.1.2. « Regrets, Rêveries, couleur du temps »

Il est difficile d'identifier les genres auxquels appartiennent les textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps », même si on les a parfois regroupés sous la dénomination commode mais floue de « poèmes en prose ». Il est vrai que la tonalité lyrique, voire élégiaque, est une constante de tous les textes de la section, qui multiplient également les procédés poétiques tels que les images, les jeux sonores et rythmiques.

Huit textes se présentent sous forme de récits au passé¹⁷, mais des récits fragilisés, envahis par les descriptions, les réflexions générales, ou insérés dans des adresses. Huit textes sont des discours développant des idées au présent de vérité générale sur les êtres, le temps, l'amour, la mer¹⁸. L'auteur y utilise le pronom *nous*, qui peut désigner l'ensemble des hommes, ou du moins ceux qui partagent sa sensibilité¹⁹. Notons toutefois un resserrement du texte autour d'un « je » dans deux pièces qui se terminent en adresse à la femme aimée²⁰. Il est difficile d'identifier le statut de cette personne qui n'est, ni un « je » autobiographique, ni un narrateur, ni le « je » lyrique du poème. « Reliques » (VIII) et « Perles » (XX) sont des réflexions sur la présence dans l'absence, sous forme de discours. Dans « Reliques », le narrateur s'adresse aux objets ayant appartenu à la femme aimée ; dans « Perles », il s'adresse à la femme aimée elle-même. Douze textes sont des descriptions²¹, mais ces tableaux de paysages extérieurs s'avèrent être bien souvent l'occasion d'un épanchement lyrique, ou de réflexions générales, là encore, sur le temps ou l'amour. Parfois, une fine trame narrative permet de justifier et d'encadrer la description, qui se voit alors projetée dans le passé. Ce sont, d'après Pierre Daum, des « souvenirs d'impressions²² ». Pour lui, tous les textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps » peuvent être identifiés comme des discours : « [Cette classe de texte] oblige en fait à constater que tout texte est un discours, et qu'il recèle en lui-même plus ou moins d'indices

¹⁷ M. Proust, *op. cit.*, VI, VII, IX « Sonate clair de lune », XIV « Rencontre au bord du lac », XVII « Rêve », XXII « Présence réelle », XXIV « Comme à la lumière de la lune ».

¹⁸ *Ibid.*, IV « Famille écoutant la musique », V, X « Source des larmes qui sont dans les amours passés », XIII « Éloge de la mauvaise musique », XV, XXI « Les Rivages de l'oubli », XXIV « Comme à la lumière de la lune », XXV « Critique de l'espérance », XXVIII « La Mer ».

¹⁹ Comme le précise Pierre Daum dans *Les Plaisirs et les Jours, de Marcel Proust, étude d'un recueil*, *op. cit.*, p. 23 : « [...] un certain nombre de textes sont des lois générales [...] énoncées par un "nous", qui représente soit des lecteurs virtuels, soit des personnages particuliers ayant la même sensibilité que le "je". »

²⁰ M. Proust, *op. cit.*, XXV « Critique de l'espérance » et IV « Famille écoutant la musique ».

²¹ *Ibid.*, I « Tuileries », II « Versailles », III « Promenade », IX « Sonate clair de lune », XVIII « Tableaux de genre du souvenir », XIX « Vent de mer à la campagne », XXIII « Coucher de soleil intérieur », XXVI « Sous-bois », XXVII « Les Marronniers », XXIX « Marine », XXX « Voiles au port ».

²² P. Daum, *op. cit.*, p. 110.

d'une mise en scène du narrateur et de son destinataire²³. » Cette mise en scène continuelle serait donc le signe d'un « refus du roman²⁴ ». Retenons pour notre part une dimension subjective prépondérante, même dans le cas de textes qui contiennent une trame narrative, et une indécision générique due, précisément, à un statut de l'énonciateur, difficile à définir.

4.4.1.2.1. Des récits fragiles

La plupart des récits des « Regrets, Rêveries couleur du temps » peuvent être qualifiés d'allégoriques. Ils tiennent lieu d'illustration d'une idée générale, parfois exprimée en introduction du texte. Ainsi, le texte VI commence par une série de phrases péremptoires au présent de vérité générale exposant la supériorité de l'imagination sur la réalité. Suit un récit illustrant cette vérité : « J'ai connu un petit garçon de dix ans [...] ». L'idée de l'influence de l'imagination sur la perception des êtres est également illustrée dans « Rencontre au bord du lac » (XIV), et dans « Rêve » (XVII). « L'Étranger » (XVI) raconte la rencontre de Dominique avec son âme, qui lui reproche de l'avoir délaissée. Mais Dominique renonce à congédier ses convives ce soir-là, et retombe dans la vanité et l'oubli de son âme. La majeure partie du conte est constituée d'un dialogue entre Dominique et son âme, incarnée dans l'étranger. Nous sommes ici à la frontière entre l'allégorique et le fantastique. « Rencontre au bord du lac » met quant à lui en abyme l'idée de symbole, puisqu'il raconte la cristallisation d'une image, si forte qu'elle finit par remplacer la réalité. En effet, le narrateur, désespéré par l'indifférence de la femme aimée, croit soudain la voir le saluer au bois et le regarder d'un air implorant. Un peu plus tard dans la soirée, il est détrompé sur l'identité de la personne rencontrée au bois, mais « les petites mains » qui l'ont salué reviennent dans son souvenir de manière obsédante : « je fermis les yeux pour revoir ses petites mains qui me disaient bonjour, [...] ses petites mains gantées qu'elle tendait doucement au bord du lac comme de frêles symboles de paix, d'amour et de réconciliation²⁵ ». Le récit joue d'un contraste entre la situation idéale, allégorisée par les « petites mains », « frêles symboles de paix », et la situation réelle, développée dans un récit déceptif. Ainsi, dans ces petits récits, l'intérêt illustratif d'une

²³ M. Proust, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, « Rencontre au bord du lac », p. 187.

vérité générale semble-t-il prendre le pas, comme dans une fable, sur l'intérêt purement narratif.

Ensuite, les récits sont fragilisés par le statut des événements qui les composent. La plupart de ces histoires sont intérieures. Les changements (c'est-à-dire les événements narratifs) ont lieu dans les pensées des personnages. Le texte VII raconte le lent renoncement à la vie et à ses souvenirs d'un personnage qui se sait condamné par une maladie de cœur. Dans « Rencontre au bord du lac », comme on l'a vu, le processus narratif repose sur une désillusion du narrateur. « Rêve » (XVII) raconte comment un rêve mettant en scène une femme que le narrateur trouvait jusque-là « sans charme et sans esprit » a profondément bouleversé ses sentiments à son égard. Les revirements de l'action sont purement émotifs. La « Sonate Clair de lune » raconte l'effet de la vision d'un clair de lune sur la sensibilité d'un personnage. « L'Étranger » repose sur un dédoublement du personnage de Dominique dialoguant avec son âme. Dans « Présence réelle » (XXII), le narrateur semble dans un premier temps raconter le souvenir heureux d'un voyage avec la femme aimée en Engadine, et les émotions partagées alors avec elle. Or on s'aperçoit qu'elle ne l'accompagnait que dans ses pensées. Dans la dernière partie du texte, le narrateur ne se soucie plus de cette femme, mais paradoxalement, elle lui rappelle encore ces endroits où elle n'est jamais allée. Aussi, le narrateur-personnage ne se souvient-il pas d'événements réels, extérieurs, mais de pensées, qui pour lui ont une réalité supérieure.

La nature de l'intérêt narratif est problématique dans ces récits. Le texte VII raconte le renoncement à la vie d'un personnage (désigné par le terme vague de « capitaine ») qui sait sa mort prochaine. Celui-ci commence par parcourir ses souvenirs par l'intermédiaire d'objets rassemblés dans une malle. Il retire d'abord de ces souvenirs une sensation de plaisir, puis s'aperçoit avec douleur que ce sont des « ombres insaisissables ». Il se met alors à adorer ces ombres, mais, comme elles lui échappent de plus en plus, il ressent d'abord une profonde peine, puis cette peine elle-même disparaît. « Puis, comme tous les hommes, il mourut. » Ce récit ne se termine pas sur le modèle d'un dénouement, mais sur celui d'un essoufflement progressif. Quand tous les souvenirs et tous les chagrins ont été consommés, la vie comme le récit s'achèvent. Dans « Sonate Clair de lune », le récit se retire derrière la description. Dans une première partie, le narrateur raconte comment, resté seul, près de Honfleur, anxieux à cause de son père et de l'indifférence d'une femme, Pia, il s'est endormi sur l'herbe. Il rêve alors d'un coucher de soleil, dont le retentissement fait disparaître en lui les soucis. Quand il se réveille, il retrouve son rêve dans la réalité, sous l'effet de la lumière de la lune. La réalité est transfigurée, fantomatique, comme rêvée. Le

paysage est alors intériorisé, la lune est une âme sœur, et la mélancolie remplace la tristesse. Dans une deuxième partie, une femme, « Assunta » — déjà évoquée dans la première partie —, rejoint le narrateur-personnage. Dans « l'unisson » de leur « tristesse », ils communient dans les pleurs avec la lune. Même si une chronologie se distingue clairement, le déroulement de ce récit est moins narratif que métaphorique. Les fatigues, les soucis de la vie s'estompent avec le jour, la mélancolie se lève avec la lune, dédoublée dans le personnage d'Assunta, la « tête blanche levée sur un vaste manteau sombre²⁶ ». La dernière phrase, qui fait écho au titre, invite également à rapprocher le personnage d'Assunta de la lune : « et mon cœur qui voyait enfin clair dans son cœur²⁷. » Le dénouement est un épanchement de l'émotion, une communion des personnages avec « le mystère universel », mais aucune trame narrative ne se trouve dénouée à la fin du texte. Les personnages dont on suggère au début qu'ils ont un rôle actanciel d'opposants, le père du narrateur et Pia, sont tout simplement oubliés, effacés, à la fin du texte. « Comme à la lumière de la lune » (XXIV) commence comme un récit au passé composé et au plus-que-parfait : « La nuit était venue, je suis allé à ma chambre, anxieux de rester maintenant dans l'obscurité sans plus voir le ciel, les champs et la mer rayonner sous le soleil²⁸. » Mais la majeure partie du texte est une description du paysage « à la lumière de la lune ». La lumière irréaliste que la lune répand sur les choses est comparée à un souvenir :

La douce lune me les rappelait plutôt qu'elle ne me les montrait [...]. Et j'ai passé des heures à regarder dans la cour le souvenir muet, vague, enchanté et pâli des choses qui, pendant le jour, m'avaient fait plaisir [...]²⁹.

Cette métaphore du souvenir superpose une dimension temporelle au phénomène visuel de la lumière nocturne. Or on s'aperçoit, avec le dernier paragraphe, qu'il faut inverser le comparant et le comparé. Toute cette description n'était qu'une métaphore pour parler de « l'amour [qui] s'est éteint » :

voici, comme à la lumière de la lune, tous mes bonheurs passés et tous mes chagrins guéris [...]. Et je ne puis cesser de regarder ce clair de lune intérieur³⁰.

On s'aperçoit ici que le récit commence par céder la place à la description, qui elle-même se mue en métaphore pour révéler un épanchement lyrique sur le souvenir de l'amour éteint.

²⁶ *Ibid.*, « Sonate Clair de lune », p. 179.

²⁷ *Ibid.*, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, « Comme à la lumière de la lune », p. 203.

²⁹ *Ibid.*, p. 204.

³⁰ *Ibid.*

« Vent de mer à la campagne » (XIX) est un texte très étrange et elliptique, qui joue sur la collision de différentes situations spatio-temporelles. Le texte commence par une description au présent des jeux du vent et de la lumière du soleil dans un paysage campagnard de Champagne : « Le vent met une ardeur folle et inutile à disperser les rafales du soleil³¹. » Mais ce paysage est comparé à un paysage de bord de mer :

Arrivés en haut de ce chemin qui, brûlé de lumière et essoufflé de vent, monte en plein soleil, vers un ciel nu, n'est-ce pas la mer que nous allons apercevoir blanche de soleil et d'écume³² ?

Ce n'est pas la mer, mais un souvenir — qui lui est sans doute associé — qui surgit : deux phrases au plus-que-parfait intercalent un souvenir dans cette description : « Comme chaque matin vous étiez venue, les mains pleines de fleurs et des douces plumes [...] »³³. La suite du texte revient au présent, mais sur un mode dysphorique : « Les plumes tremblent à mon chapeau, le pavot s'effeuille à ma boutonnière, rentrons promptement³⁴. » Nous sommes ici à la limite entre description et narration : l'ellipse porte sur l'événement lié aux plumes et aux fleurs, sur l'identité et sur le rôle des personnages en présence. Ne restent que les répercussions émotives de cet événement.

Dans ces textes qui utilisent une trame narrative, on s'aperçoit que l'intérêt narratif est dévoyé. Mais, dans d'autres textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps », c'est le refus, ou l'impossibilité du récit qui sont mis en valeur. Dans « Reliques » (VIII), le narrateur-personnage (mais peut-on l'appeler « narrateur » ?) reproche aux objets qui ont appartenu à la femme aimée de ne pas pouvoir raconter :

[V]ous n'avez pas senti votre bonheur et vous ne pouvez pas le raconter. [...] n'avez-vous rien retenu d'elle, et ne m'en direz-vous rien ? [...] n'avez-vous rien gardé [...] ?³⁵

La vie de cette femme est donc suggérée, en creux, dans le silence de l'impossible narration. Déjà, dans le texte VII, le personnage du « capitaine » voyait dans les objets de sa malle

comme une fresque très vaste qui dépeignait sa vie sans la raconter, dans sa couleur passionnée seulement, d'une manière très vague et très particulière en même temps, avec une grande puissance touchante³⁶.

Dans « Rêve » (XVII), le narrateur-personnage déplore que « le souvenir du rêve [soit] déjà bien défiguré dans ce récit³⁷. »

³¹ *Ibid.*, « Vent de mer à la campagne », p. 195.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, « Reliques », p. 175.

³⁶ *Ibid.*, p. 173.

³⁷ *Ibid.*, « Rêve », p. 193.

Si le récit affleure dans de nombreux textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps », ce sont des récits fragilisés, où l'intérêt narratif est dévoyé, soit par le déchiffrement de l'allégorie, soit par la dimension subjective des événements, dans ces textes où le cadre de l'action s'avère être souvent l'âme humaine, soit par la dimension suggestive et elliptique du traitement des événements. La forme des dénouements est révélatrice de ce passage à l'arrière-plan de l'intérêt narratif : l'estompement, l'épanchement lyrique remplacent une véritable résolution.

4.4.1.3. Les nouvelles

Les nouvelles des *Plaisirs et les Jours* sont plus conformes à une narration traditionnelle que les récits des « Regrets, Rêveries couleur du temps ». Dans une lettre de 1904, Proust présentait ainsi *Les Plaisirs et les Jours* à Henry Bordeaux :

Il y a quelques vers là-dedans, mais c'est surtout un volume de nouvelles. Il y en a une ou deux, notamment *la Fin de la jalousie*, qui sont je crois assez vivantes³⁸.

On ne sait ce que Proust entendait par « vivantes » en 1904, mais à l'époque de la parution du volume, P. Perret reprochait à ces nouvelles aux « cadres vagues » de pécher « contre les règles » de la nouvelle « classique³⁹ » :

[Le lecteur attentif] regrette que de jeunes ouvriers enlèvent à ce bel art si français de la « nouvelle » ses proportions justes et rigoureuses ; il songe au grand maître oublié, à cet inimitable Mérimée dont l'habileté, pour être exacte, n'en demeure pas moins toujours si admirablement sereine⁴⁰.

Les nouvelles des *Plaisirs et les Jours* ont une structure chronologique plus ferme que celle des récits des « Regrets, Rêveries couleur du temps ». Le décompte du temps dans « La Mort de Baldassare Silvande » est par exemple extrêmement précis, puisque la nouvelle raconte un compte à rebours avant la mort du personnage principal. Les narrations sont constituées de véritables événements « romanesques⁴¹ », qui bouleversent, de l'extérieur, le destin de personnages, comme la rencontre du petit voisin, dans « Violante ou la Mondanité », la rencontre de M. de Laléande dans « Mélancolique Villégiature de

³⁸ M. Proust, *Correspondance*, t. IV, p. 104, cité dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 344.

³⁹ P. Perret, *op. cit.*, p. 290.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁴¹ D'après la définition de Jean-Yves Tadié, dans *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Gallimard, 1995, chap. XII « Temps et événements », les événements romanesques sont ceux qui sont imposés, de manière imprévue, par la vie : « [...] ils sont le point précis où le héros rencontre le monde. L'événement, pris à son tour comme forme, assure la confrontation des personnages et de ce qui n'est pas eux, altérité de l'espace et du temps », p. 341 et « Dans la *Recherche*, appartiendra au romanesque tout ce qui sera imposé, de manière imprévue, par la vie [...]. C'est la trace du destin », p. 361.

Madame de Breyves », comme l'accident de la belle-sœur de Baldassare, ou l'accident mortel d'Honoré, dans « La Fin de la jalousie ».

Cependant, de nombreux éléments rapprochent ces nouvelles de récits des « Regrets, Rêveries couleur du temps ». Tout d'abord, les événements sont principalement subjectifs : chaque nouvelle raconte comment un personnage se débat avec ses pensées, ses désirs, ses remords. Les événements « objectifs » se trouvent au second plan. L'action est rarement l'effet de la volonté du héros. Au contraire, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur une funeste absence de volonté :

[...] les aspirations changeantes de son cœur et de sa pensée ne rencontraient pas en elle une volonté qui, sans les limiter, les dirigeât, l'empêchât de devenir leur jouet charmant et fragile⁴².

nous dit-on de Violante. « Ce qui désolait le plus ma mère, c'était mon manque de volonté⁴³ », nous dit la jeune fille de la « Confession d'une jeune fille ». Les personnages imaginent des « romans » où la réalité correspondrait à leur désir, mais ceux-ci ne se trouvent pas réalisés, et les chapitres se terminent souvent de manière décevante : ainsi des vaines tentatives de M^{me} de Breyves pour entrer en contact avec M. de Laléande. Dans ces nouvelles, les narrations suivent souvent un mouvement de balancier : les personnages oscillent entre la vanité et la vérité, l'illusion et la lucidité. Mais il ne s'agit pas du déroulement rigoureux d'un monologue délibératif. Les personnages ne semblent pas maîtres de leurs pensées, qui surviennent comme des personnages dans leur existence. Baldassare Silvande et Honoré de « La Fin de la jalousie » parviennent, *in extremis*, avec la mort, à une forme de sérénité et de détachement. Mais « La Confession d'une jeune fille » s'achève sur le ressassement et une angoisse non résolus. « La Mélancolique Villégiature de Madame de Breyves » reste en suspens sur la souffrance de M^{me} de Breyves et son obsession. L'été n'est pas terminé, et le lecteur ignore si, avec le retour de la saison des mondanités parisiennes, la rencontre avec M. de Laléande aura enfin lieu. La fin de « Violante ou la Mondanité » est un résumé en demi-teinte, de la fin de la vie du personnage : elle n'aura pas eu la volonté de quitter la vie mondaine pour retrouver la vérité de ses aspirations mystiques et artistiques.

Enfin, on le voit, ces nouvelles ont pour fonction d'illustrer une vérité morale ou psychologique. Les multiples épigraphes citant Emerson, *L'Imitation de Jésus-Christ*, ou M^{me} de Sévigné, le soulignent. La fin de « Violante ou la Mondanité » est révélatrice de cet intérêt satirique ou moral qui prend le pas sur l'intérêt narratif :

⁴² M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, « Violante ou la Mondanité », p. 69.

⁴³ *Ibid.*, « La Confession d'une jeune fille », p. 144.

Augustin avait compté sur le dégoût. Mais il avait compté sans une force qui, si elle est nourrie d'abord par la vanité, vainc le dégoût, le mépris, l'ennui même : c'est l'habitude⁴⁴.

La nouvelle se termine sur une maxime, où « l'habitude » prend presque figure d'allégorie, comme si tout le récit n'avait pour fonction que de mener à la révélation de cette vérité. Dans ces nouvelles, le récit est donc bien fragilisé selon des processus qui rappellent ceux des « Rêveries couleur du temps ».

4.4.1.4. Ambiguïté des tonalités

L'indécision générique tient également à l'ambiguïté des tonalités dans *Les Plaisirs et les Jours*. Germaine Brée⁴⁵ a habilement décrit les caractéristiques des deux styles qui se partagent le recueil : d'une part, le style satirique pastichant La Bruyère, jouant de la symétrie des maximes, de dissonances ironiques, aux phrases clairement articulées qui multiplient les questions et le vocabulaire moral ; d'autre part, un style lyrique accumulant les épithètes et les superlatifs, les terminaisons féminines qui traduisent une forme de langueur, les images, les jeux de sonorités. Mais cette dualité n'est pas si clairement distribuée dans le recueil. L'on est par exemple étonné de lire, dans les « Fragments de comédie italienne », le portrait de Cydalise. Certes, le texte ressemble aux autres fragments parce que c'est un portrait, formulé sous la forme d'une adresse au personnage. Le nom de « Cydalise » a aussi, semble-t-il, une fonction de généralisation. On sait en effet que le mot est utilisé avec une valeur générique, pour désigner les jeunes fiancées des artistes bohèmes, notamment chez Nerval dans les *Petits châteaux de Bohême*⁴⁶. Mais le ton diffère des autres pastiches de La Bruyère. À mesure que la description tente d'approfondir le mystère du personnage, dont la posture hiératique rappelle les portraits de peintres préraphaélites, on s'éloigne de la réalité mondaine, par des références au monde légendaire, qui tournent à la rêverie :

⁴⁴ *Ibid.*, « Violante ou la Mondanité », p. 79.

⁴⁵ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 401-409.

⁴⁶ Nerval évoque en effet « les folles chansons » des Cydalises, dans le « Premier Château — I. La Rue du Doyenné », puis un poème des « Odelettes » s'intitule « Les Cydalises ». Dans « Le Château du diable », c'est la femme aimée qu'il nomme ainsi. D'après Bruno Tritsmans, *Écritures nervaliennes*, vol. L des *Études littéraires françaises*, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 117, il aurait emprunté ce prénom à Gautier dans « Le Château du souvenir », publié dans *Le Moniteur universel*, le 30 décembre 1861, et dans *Émaux et Camées*, et à Houssaye, « La Bohême du Doyenné » dans *Les Paradis perdus, Poésie complète*, 1858. Le prénom sert à désigner la maîtresse du peintre Camille Rogier, dont Gautier s'était épris à son tour.

[...] comme d'une à qui ce qu'elle aurait voulu eût été refusé, dès avant sa naissance, par les fées.
[...] comme d'une princesse venue de très loin, à travers les siècles, princesse aux vêtements d'une harmonie ancienne et rare⁴⁷.

Le conditionnel passé répété « J'aurais voulu vous faire raconter vos rêves, vos ennuis⁴⁸ » souligne à la fois la subjectivité de l'énonciateur et la discordance entre le désir et la réalité. Dans une lettre de 1907 à Reynaldo Hahn, Proust développe le caractère transfiguré et fantasmatique de ce portrait, plus poétique que satirique :

Elle [M^{me} Jean de Reszké, qui inspira ce texte] ne pourra se reconnaître dans ce miroir où ne s'est reflété qu'un aspect [...] — peut-être irréel et en tout cas si fragmentaire, si passager, si relatif à moi, — d'elle-même, que je suis peut-être le seul à pouvoir en le confrontant à un souvenir y trouver quelque vérité. Non, M^{me} de Reszké pour moi, c'est Viviane, la fêrique apparition, au seuil de la forêt de Brocéliande ou du Lac d'Amour [...]⁴⁹.

À l'inverse, beaucoup de textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps » associent les réflexions générales et les effusions lyriques. Le texte v pourrait presque faire partie des « Fragments de comédie italienne », puisqu'il commence, dans un style analytique, comme une satire du « scepticisme » et du « dilettantisme » des « femmes d'aujourd'hui », « perroquets attardés » des « modes de l'esprit » qui « mettent toutes choses sur le même plan⁵⁰ », mais s'achève sur une évocation lyrique de la volupté qui émane de ces comportements. Les dernières phrases font écho aux « Fragments de comédie italienne » par l'allusion au portrait : « les plus justes portraitistes de ce temps ne les montreront, je suppose, avec rien de bien tendu ni de bien raide⁵¹. » Mais la synesthésie finale annihile toute l'objectivité de l'observation des mœurs : « Leur vie répand le parfum doux des chevelures dénouées⁵². »

Un même mouvement est perceptible dans « Source des larmes qui sont dans les amours passées » (texte X), qui analyse d'abord froidement le « contraste entre l'immensité de notre amour passé et l'absolu de notre indifférence présente⁵³ », mais se clôt sur une phrase lyrique pour évoquer la prescience que l'on peut avoir de cette vérité, au moment même où l'amour se croit éternel : « et l'amour, l'amour qui sera encore levé sur nous

⁴⁷ M. Proust, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ M. Proust, *Correspondance*, t. VII, p. 239-240, citée dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours...*, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁰ M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 169.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, « Source des larmes qui sont dans les amours passées », p. 180.

comme un divin matin infiniment mystérieux et triste mettra devant notre douleur un peu de ses grands horizons étranges, si profonds, un peu de sa désolation enchanteresse⁵⁴... »

Enfin, dans « Amitié » (texte XI), un glissement s'effectue du général au particulier dans le changement des pronoms personnels, signalé par P. Daum⁵⁵. En effet, le texte commence par une phrase au présent de vérité générale associée au pronom indéfini : « Il est doux quand on a du chagrin de se coucher dans la chaleur de son lit [...] »⁵⁶ ; puis le « nous », qui inclut soit le lecteur, soit l'ami, apparaît : « Mais il est un lit meilleur encore, plein d'odeurs divines. C'est notre douce, notre profonde, notre impénétrable amitié⁵⁷. » Enfin, le texte se termine sur le « je » : « Quand il est triste et glacé, j'y couche frileusement mon cœur⁵⁸. » Le texte se resserre peu à peu sur l'intimité d'un sujet autobiographique. Germaine Brée signale la subtilité de l'emploi des pronoms dans *Les Plaisirs et les Jours*. Elle voit notamment dans le pronom personnel *nous* un élément commun aux deux « genres » (celui des pastiches de La Bruyère et celui des « Rêveries »).

On voit que la distinction des sections ne recoupe que superficiellement la dualité des tonalités au sein du recueil. Le lyrique et le satirique se côtoient au sein d'un même texte, et l'un comme l'autre peuvent affleurer là où l'on ne les attend pas. Ceci ne vient pas clarifier l'indétermination générique du recueil, déjà soulignée sur d'autres plans.

4.4.1.5. Un principe de composition dans *Les Plaisirs et les Jours* ?

L'on a essayé à plusieurs reprises de découvrir, coûte que coûte, une unité, un principe de composition, dans *Les Plaisirs et les Jours*. Puisque les genres sont si manifestement multiples, on se tourne vers les thèmes récurrents. Ainsi, B. Gicquel s'appuie sur les thèmes qui dominent le recueil pour identifier une structure symétrique rigoureuse. La première partie du recueil articulée autour des « Fragments de comédie italienne » traite de la mondanité, des vices et de l'artifice qu'elle engendre. Après la section en vers, la fin du recueil, articulée autour des « Regrets, Rêveries couleur du temps » est davantage consacrée à la vie spirituelle, à l'âme se retrouvant avec elle-même

⁵⁴ *Ibid.* p. 181.

⁵⁵ P. Daum, *op. cit.*, p. 52. Pour lui, ces ambiguïtés représentent « une tension vécue par l'écrivain entre une tendance au classicisme (attitude influencée par les récits hétérodiégétiques de M^{me} de La Fayette, de Balzac, ou des grands romanciers russes), et une tendance — toute symboliste, surtout dans sa version décadente — à l'épanchement d'un moi », p. 51.

⁵⁶ M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, « Amitié », *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

ou avec la nature. Le recueil suivrait donc un itinéraire, de l'oubli de soi dans la vie mondaine, à la « possession définitive des vérités ultimes⁵⁹ ». La place centrale des « Portraits de peintres et de musiciens » signifierait que l'art est une expérience purificatrice de « révélation du fond des choses⁶⁰ », comme la mort, qui fait l'objet du premier et du dernier textes. Pourtant, il finit par conclure sur l'échec de cette construction symétrique, à cause des correspondances, et des échos infinis qui brouillent la structure d'ensemble :

[...] soit qu'impuissante à englober tous les thèmes de l'œuvre dans un cadre coercitif, elle fasse ressortir plus vivement, par l'échec de sa tentative, combien la vie qu'elle ambitionnait d'êtreindre et qui échappe à sa force ordonnatrice est rebelle à toute emprise géométrique et, en dernier ressort, impénétrable⁶¹.

L'hypothèse d'un itinéraire a été plusieurs fois évoquée. Pierre Daum, qui reprend les analyses de Jean Peytard⁶², remarque le retour d'un même prénom, Honoré, dans différents textes du recueil. Ce prénom est associé à des personnages possédant quelques caractéristiques communes (le sens de l'observation, une sensibilité artistique), mais, d'après Jean Peytard,

Honoré n'est pourtant pas encore un personnage-acteur qui prend force et forme de ses rapports actanciels : ce que *la Fin de la jalousie* lui apportera⁶³.

La constitution du personnage n'est donc pas encore achevée. Yves Sandre, souligne quant à lui, un point commun entre tous les textes du recueil :

Il semble que toutes les pièces du recueil soient autant d'« apprentissages » — tous les héros sont jeunes — d'expériences plus ou moins dramatiques qui tendent à s'achever dans l'absolu de la nature, de la mort et, implicitement, dans l'absolu de la création littéraire⁶⁴.

Il n'est pas anodin qu'un recueil d'apprentissage mette en scène une multiplicité de situations d'apprentissage. Mais, pour lui, ce qui préside à la composition des *Plaisirs et les Jours* est une « banale loi de variété⁶⁵ » entre textes longs et courts, encadrés par deux récits d'agonie.

⁵⁹ Bernard Gicquel, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁶¹ *Ibid.*, p. 261.

⁶² Jean Peytard, « Un prénom en quête de personnage : Honoré dans *Les Plaisirs et les Jours* », *Cahiers de lexicologie* 51. *Revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, Paris, 1987, cité dans Pierre Daum, *op. cit.*, p. 171.

⁶³ Jean Peytard, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁴ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, notice d'Yves Sandre, p. 906.

⁶⁵ *Ibid.*

Il semble en effet qu'il faille reprendre, après Pierre Daum, ces propos de Gérard Genette :

Mais il me paraît fâcheux de chercher « l'unité » à tout prix, et par là de forcer la cohérence de l'œuvre — ce qui est, on le sait, l'une des plus fortes tentations de la critique, l'une des plus banales (pour ne pas dire des plus vulgaires), et aussi l'une des plus aisées à satisfaire, n'exigeant qu'un peu de rhétorique interprétative⁶⁶.

L'absence d'unité thématique ou générique ne signifie pas que ce livre soit privé de sens et de cohérence. Si le caractère hétéroclite de ce recueil semble avoir attiré l'attention des critiques de l'époque, il ne semble pas les avoir beaucoup gênés — bien que l'on puisse parfois mettre en cause la sincérité de certaines prises de position — il aurait même été apprécié en tant que tel. Pour P. Perret, par exemple, « L'étonnante variété de ce livre n'est pas son moindre attrait⁶⁷. » Pour L. Blum,

Nouvelles mondaines, histoires tendres, vers mélodiques où se mêle la musique de Reynolds Hahnw [sic], fragments où la précision du trait s'atténue dans la grâce molle de la phrase, M. Proust a réuni tous les genres et tous les charmes⁶⁸.

Peut-être faut-il chercher la cohérence de ce recueil dans sa diversité même. Pierre Daum, qui essaie de comprendre pourquoi certains textes écrits et publiés par Proust entre 1891 et 1895 ont été écartés du recueil, propose plusieurs hypothèses : certains sont trop liés à l'actualité, d'autres trop didactiques, enfin, un troisième groupe de textes comme « Beauté véritable », « Avant la nuit », « Conversation », « Allégorie », comportait trop de ressemblances avec les pièces des *Plaisirs et les Jours*. L'exigence de variété pourrait donc bien avoir été un des facteurs de composition de ce recueil.

4.4.2. Le mélange des arts

Le caractère hétéroclite des *Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust vient aussi du mélange des arts qu'il mettait en œuvre dans l'édition originale⁶⁹. Il s'y jouait un dialogue entre les textes de Proust, les peintures de Madeleine Lemaire d'une part, et le manuscrit des partitions de Reynaldo Hahn d'autre part. L'hommage aux peintres et aux musiciens, situé au centre du recueil, souligne l'importance de ces deux arts pour l'auteur, mais cette présence est également perceptible dans le détail des textes des *Plaisirs et les Jours*. On peut interpréter ce mélange comme un éclectisme proprement décadent, ou comme une

⁶⁶ G. Genette, « Discours du récit » dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 272.

⁶⁷ P. Perret, *op. cit.*, p. 292.

⁶⁸ Léon Blum, *op. cit.*, p. 293.

⁶⁹ Marion Schmidt y voit un *Gesamtkunstwerk* dans la tradition wagnérienne, dans *Proust dans la décadence*, Paris, Champion, 2008, p. 14.

quête de syncrétisme artistique. Il faut se demander quelles implications cette multiplicité des arts et la recherche de leurs correspondances, dans le recueil, peuvent avoir dans l'usage des genres et des formes littéraires.

4.4.2.1. Les nouvelles

La musique et la peinture sont évoquées dans les nouvelles qui mettent en scène des esthètes. L'art y apparaît comme un modèle de détachement par rapport aux vanités de la vie mondaine. Ainsi, dans « La Mort de Baldassare de Silvande », dont le héros se sait condamné, l'idéal de renoncement consiste à pouvoir regarder sa vie comme un objet esthétique extérieur à soi :

La rechute n'eut pas la même vertu qu'avait eue la première attaque vers la fin de laquelle il avait commencé à se détacher de la vie, non pour la voir encore dans sa réalité, mais pour la regarder, comme un tableau⁷⁰.

Dans les protestations de Violante face aux remontrances de son précepteur Augustin, on remarque que les « chansons » jouent un rôle similaire, elles entrent en antithèse avec la vacuité de la vie mondaine :

Dès que ma situation sera faite et mes vacances finies, je quitterai le monde pour la campagne, nos bonnes gens simples et ce que je préfère à tout, mes chansons⁷¹.

Le thème de la musique tient une place très importante dans « Mélancolique villégiature de Madame de Breyve », s'intégrant finement au développement narratif, non sans ironie parfois, de la part du narrateur. C'est d'abord par le truchement de l'organisation d'un concert que M^{me} de Breyve tente d'obtenir une entrevue avec M. de Laléande, bien que celui-ci soit reconnu comme un piètre violoncelliste. Puis, une phrase des *Maîtres chanteurs*, entendue lors de la soirée où M^{me} de Breyve a rencontré M. de Laléande pour la première fois, se transforme pour l'héroïne en « véritable *leitmotiv* de M. de Laléande ». Les œuvres de Wagner deviennent l'objet d'une idolâtrie déplacée. La musique et l'ensemble des phénomènes esthétiques jouent un rôle dans l'idéalisation de ce quasi-inconnu, à l'œuvre dans l'imagination de M^{me} de Breyve :

Elle maudissait enfin sa pensée sous ses plus divines espèces, le don suprême qu'elle avait reçu et à qui l'on a, sans avoir su lui trouver son nom véritable, donné tous les noms, — intuition du poète, extase du croyant, sentiment profond de la nature et de la musique, — qui avait mis devant son amour des sommets, des horizons infinis, les avait laissés baigner dans la surnaturelle lumière de son charme et avait en échange prêté à son amour un peu du sien [...] ⁷².

⁷⁰ M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, 1993, p. 60.

⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

⁷² *Ibid.*, p. 126.

L'amour de l'art se coule dans la matière narrative de cette nouvelle : il amplifie l'illusion de l'héroïne et aiguillonne sa voluptueuse souffrance.

« Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet » entre en résonance avec ces textes, mais aussi les « Portraits de peintres et de musiciens », ainsi que les partitions de Reynaldo Hahn, quand les deux personnages « dégoûtés de la bicyclette et de la peinture, se [mettent] sérieusement à la musique⁷³. » Bouvard et Pécuchet rivalisent alors de stéréotypes sur la musique de Wagner, de Massenet, mais encore de Reynaldo Hahn, à qui l'un reproche son admiration pour Verlaine, et l'autre, le caractère impressionniste de sa musique :

Malgré l'effort de tous vos beaux messieurs, notre beau pays de France est un pays de clarté, et la musique française sera claire ou ne sera pas, énonçait-il en frappant la table pour plus de force⁷⁴.

À travers les nouvelles du recueil, différentes représentations de l'art sont offertes, de l'objet mondain et utilitaire à l'émotion esthétique sincère, en passant par l'idolâtrie illusoire. Mais la dédicace et la section des « Regrets, Rêveries couleur du temps » accordent plus de place encore aux différents arts.

4.4.2.2. Présence de la peinture dans la dédicace et les « Rêveries couleur du temps »

L'on peut distinguer trois tendances dans les fonctions de la peinture, au sein des proses brèves du recueil. Comme dans les nouvelles, Proust choisit des toiles qui lui permettent de traduire la résignation et la grandeur d'âme. La peinture participe d'une esthétisation du réel, mais les références picturales sont surtout l'occasion d'un traitement poétique de la temporalité, dans ces proses narratives et descriptives.

La peinture est utilisée, à plusieurs reprises, sous forme de comparaisons, pour évoquer des personnes ou des souvenirs. Ainsi, dans la dédicace « À mon ami Willie Heath », Proust compare le dédicataire à un seigneur peint par Van Dyck « attendant sous les arbres, debout, mais reposé⁷⁵ », ou au *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci. Si le point de départ de la comparaison est une similitude d'attitude et de décor, « ce fond de feuillages à l'ombre desquels Van Dyck a souvent arrêté la promenade d'un roi⁷⁶ », ce sont

⁷³ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁵ *Ibid.*, « À mon ami Willie Heath », p. 40.

⁷⁶ *Ibid.* D'après Thierry Laget, Proust fait ici référence au tableau « L'Homme au pourpoint » (Louvre), auquel le « Portrait de peintre » est déjà consacré, reprenant la même expression « debout, mais reposé ».

ensuite des caractéristiques morales qui la justifient : « l'élégance pensive », qui est « une élégance morale », le pressentiment de la mort et à la fois la résignation devant elle⁷⁷. Ensuite, c'est « la mystérieuse intensité de [sa] vie spirituelle » qui le rapproche des tableaux du Vinci⁷⁸.

Dans deux autres textes, ce sont les souvenirs qui sont comparés à des tableaux, en tant qu'ils sont des représentations différées du réel. Dans le texte VII des « Regrets, Rêveries couleur du temps », le « capitaine » — lui aussi au début d'un processus de détachement de la vie et de résignation devant la mort — se plonge dans les souvenirs amassés dans une grande caisse,

et c'était comme une fresque très vaste qui dépeignait sa vie sans la raconter, dans sa couleur passionnée seulement, d'une manière très vague et très particulière en même temps, avec une grande puissance touchante⁷⁹.

Dans le texte VIII intitulé « Tableaux de genre du souvenir », l'énonciateur affirme : « Nous avons certains souvenirs qui sont comme la peinture hollandaise de notre mémoire⁸⁰ ». Ce qui rapproche ces souvenirs des tableaux de genre de la peinture hollandaise, c'est la simplicité des personnages, l'absence d'événement, « le naturel des caractères⁸¹ ». C'est aussi la « lumière douce » de l'éloignement temporel qui baigne la scène. La vie de régiment est comparée à « une suite, coupée de lacunes il est vrai, de petits tableaux pleins de vérité heureuse et de charmes sur lesquels le temps a répandu sa tristesse douce et sa poésie⁸². » La référence à la peinture souligne chaque fois une perception esthétique du réel, mais aussi une tension vers l'atemporel et un évitement de la narration.

Les deux derniers textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps », « Marine » et « Voiles au port », suggèrent, par leurs titres, une référence à la peinture, mais exploitent poétiquement une tension entre le statisme et le dynamisme.

« Marine » se présente comme une quête de souvenirs, de « ces paroles dont j'ai perdu le sens⁸³ », en Normandie, près de la mer. À la différence des textes précédents, où la référence à la peinture permettait de souligner l'absence d'événement, de narration, de succession chronologique, ici, la rencontre du paysage est narrativisée comme une quête et une attente : l'apparition de la mer est retardée « avec l'anxiété aussi, par une brusque

⁷⁷ *Ibid.* C'est ici le « Portrait de Charles I^{er} d'Angleterre » par Van Dyck (Louvre) qui est suggéré.

⁷⁸ *Ibid.* « Saint Jean Baptiste » lui aussi au Louvre.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁰ *Ibid.*, « Tableaux de genre du souvenir », p. 194.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, « Marine », p. 210.

déchirure de la haie, d'apercevoir tout à coup l'invisible et présente amie [...] ⁸⁴ », et mise en scène : « Tout à coup je la verrais ⁸⁵ ». C'est alors seulement que le texte se fait tableau, mais peut-être vaudrait-il mieux parler de diptyque, car deux paysages sont successivement décrits : une mer bleue, un jour de chaleur et de « soleil éclatant », et une mer jaune, un jour de mer agitée. Après le déplacement de la quête (« je prendrais les chemins », « je suivrais un chemin ⁸⁶ »), l'auteur joue à évoquer le mouvement figé dans la perception : « Des voiles blanches comme des papillons seraient posées sur l'eau immobile, sans plus vouloir bouger, comme pâmées de chaleur ⁸⁷ ». Dans le deuxième tableau, la mer « agitée » est comparée à « un grand champ de boue, avec des soulèvements, qui de si loin paraîtraient fixés, couronnés d'une neige éblouissante ⁸⁸. » Mais le récit comme les tableaux ne sont jamais actualisés, puisque tout le texte demeure dans le virtuel, par l'emploi constant du conditionnel.

« Voiles au port » commence par mettre en scène des spectateurs dans le tableau : « Dans le port étroit et long [...] les passants s'arrêtaient pour regarder, comme de nobles étrangers arrivés de la veille et prêts à repartir, les navires qui y étaient assemblés ⁸⁹. » Les navires sont personnifiés et chaque élément visuel est l'occasion d'une réflexion sur le destin et le temps. Là encore, la référence à la peinture est l'occasion d'un jeu sur le mouvement et l'immobilité (« leur élan silencieux et immobile ⁹⁰ »), relayé par une multitude d'antithèses : « frêles et résistants », « vers l'Océan qu'ils dominent et où ils sont comme perdus », « ces routes glissantes, antiques comme le monde et nouvelles comme le passage qui les creuse » ⁹¹.

Dans ces deux textes, la référence à la peinture n'évade pas une dimension temporelle, la superposition des moments permet d'annuler la chronologie, tout en conservant le mouvant de l'instant.

Sans que la référence à la peinture soit toujours explicite, plusieurs textes des « Regrets, Rêveries couleur du temps » font penser à des tableaux impressionnistes, dans la mesure où ils tentent de saisir les nuances du temps, météorologique ou chronologique ⁹².

⁸⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, « Voiles au port », p. 211-212.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Mais Ninette Bailey nous fait remarquer, dans « Couleur picturale et couleur poétique dans “Les Plaisirs et les Jours” », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 16- 1966, p. 411-422, que si Marcel Proust emprunte quelques procédés « sensoriels » aux peintres impressionnistes, comme les

« Tuileries » par exemple, a lieu au printemps, « Versailles » à l'automne, et « Promenade » à la fin de l'hiver. Mais dans chaque texte, c'est aussi le changement, la métamorphose, qui intéressent l'auteur. Dans « Tuileries », il tente d'exprimer la lumière de l'instant fugitif, entre deux passages de nuages, par la métaphore du sommeil léger : « Au jardin des Tuileries, ce matin, le soleil s'est endormi tour à tour sur toutes les marches de pierre comme un adolescent blond dont le passage d'une ombre interrompt aussitôt le somme léger⁹³. » Le premier paragraphe décrit le jardin ensoleillé, dans « l'ardeur du printemps », mais, soudain, le ciel s'assombrit, et le deuxième paragraphe reprend les éléments de la première description, les métamorphosant par des connotations négatives : « Les bassins au fond desquels se prélassent le ciel bleu luisent comme des regards⁹⁴ » devient « Les bassins, où nul azur ne brille plus, semblent des yeux vides de regard ou des vases pleins de larmes⁹⁵ » ; « Irisés de soleil et soupirant d'amour, les jets d'eau montent vers le ciel⁹⁶ » devient « L'absurde jet d'eau, fouetté par la brise, élève de plus en plus vite vers le ciel son hymne maintenant dérisoire⁹⁷ ». Avec le soleil, c'est le sens qui a déserté le paysage.

« Versailles » fonctionne en diptyque avec « Tuileries » : ce n'est plus le soleil, mais l'ombre de l'énonciateur qui « descen[d] une à une les marches⁹⁸ ». Et ici, c'est aux traces de lumière et de couleur dans la grisaille automnale que s'attache l'auteur : « Seuls, les dahlias, les œillets d'Inde et les chrysanthèmes jaunes, violets, blancs et roses, brillent encore sur la face sombre et désolée de l'automne. [...] un massif soudain aperçu de ces fleurs d'automne luit richement dans l'obscurité et fait à nos yeux habitués à ces horizons en cendre une violence voluptueuse. [...] Mais quelle pureté plus virginale en ce doux géranium blanc, penché avec une retenue gracieuse sur les eaux frileuses entre leurs quais de feuilles mortes⁹⁹. »

Dans « Voiles au port », c'est cette pause temporaire entre deux voyages, entre le passé et l'avenir, que le poète tente de capter. Ce tableau littéraire joue à rendre visible le temps, mais audible aussi, car des assonances et des allitérations créent, dans la phrase, des

ombres bleues, l'antéposition des adjectifs ou l'éclairage liquide, Proust ne cherche la plupart du temps pas à faire voir. Les termes de couleurs et de teintes sont trop imprécis pour cela. En revanche, les précisions qu'il apporte aux couleurs orientent vers la personnification. Il choisit des adjectifs qui possèdent une acception psychologique, des formes nominales connotées, comme « blancheur » pour l'innocence : « Il cherche [...] à nous faire partager leurs résonances affectives et la puissance onirique que certaines ont pour lui. » Elles sont aussi le médium par lequel il perçoit une harmonie rassurante du cosmos.

⁹³ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

échos entre ce qui se rapporte au présent et ce qui se rapporte au passé : « leurs voiles étaient molles encore du vent qui les avait gonflées¹⁰⁰ », « leur beaupré s'inclinait obliquement sur l'eau comme hier encore leur démarche¹⁰¹ », « de la proue à la poupe, la courbure de leur coque semblait garder la grâce mystérieuse et flexible de leur sillage¹⁰². »

Proust choisit des zones intermédiaires ou changeantes, intermittentes, qui lui permettent de multiplier les antithèses et les images de fusion, comme dans « Sous-bois », construit sur une opposition entre l'élancement et le repos : « Couchés sur le dos [...], nous pouvons suivre du sein d'un repos profond la joyeuse agilité de notre esprit qui monte [...]. Élançés et debout, dans la vaste offrande de leurs branches, et pourtant reposés et calmes¹⁰³ », relayée par d'autres oppositions : « sympathiser avec une vie si antique et si jeune¹⁰⁴ », « leur étincelante et sombre immobilité¹⁰⁵ », « balançant la lumière sur leurs cimes et remuant l'ombre à leurs pieds »¹⁰⁶.

Les descriptions des « Regrets, Rêveries couleur du temps » ne sont donc pas statiques. Non seulement elles sont souvent intégrées dans le cadre chronologique de la promenade, mais c'est même leur objectif de saisir le passage du temps et d'en livrer une vérité poétique. Les multiples personnifications des éléments du paysage confèrent une intention aux événements de la nature, si bien que la description frise par moments la narration. Ce genre transitoire entre prose et poésie, entre narration et lyrisme, semble être propice à cette subtile traduction, non chronologique, du temps.

4.4.2.3. La musique

La musique tient aussi une place importante dans « Les Regrets, Rêveries couleur du temps ». Qu'elles soient présentes en tant que thème, ou sous forme métaphorique, les références à la musique nous donnent accès à une conception particulière du lyrisme.

Le texte « Sonate Clair de lune » suggère par son titre une référence à la sonate pour piano en *do* dièse mineur, op. 27 n° 2 de Beethoven, surnommée « Sonate Clair de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 207

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 208

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 208.

lune »¹⁰⁷. Mais dans une lettre à Reynaldo Hahn du 16 septembre 1894, Proust écrivait de Trouville : « Il fait un temps charmant, des clairs de lune dont vous lirez une interprétation selon vous¹⁰⁸. » On peut donc être tenté de lire ce texte comme une tentative de transposition d'une musique sous forme de texte littéraire. « L'interprétation » signifierait le passage d'un système musical à un système littéraire. Il est possible que Proust fasse allusion ici au conte mis en musique par Reynaldo Hahn en 1891, intitulé « Au clair de lune »¹⁰⁹. Quelle que soit la référence musicale précise, si tant est qu'il y en ait une, on est étonné de ne rencontrer presque aucune allusion à la musique dans le texte de Proust. Au contraire, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur « le vaste silence de la nuit tout entière¹¹⁰ », « ce silence de sommeil¹¹¹ », très brièvement interrompu par le son du feuillage. La dominante du texte est visuelle. Le texte tenterait-il de donner forme au paysage et aux émotions suscitées par l'audition de la musique, qu'il s'agisse de la sonate de Beethoven, ou de la pièce de Reynaldo Hahn, dont les titres sont déjà des métaphores visuelles ? Les seuls termes musicaux interviennent à la fin du texte, sous forme métaphorique, pour évoquer « l'unisson » des tristesses : « Alors nous comprîmes que la lune pleurait et que sa tristesse était à l'unisson de la nôtre¹¹² », et « les accents poignants et doux de sa lumière nous allaient au cœur¹¹³ ». La métaphore musicale est ici utilisée pour évoquer la lumière du clair de lune, et l'effet qu'elle produit. Ce n'est donc pas une musique réelle, mais un mode de perception et de compréhension musical, qui semble être mis en récit ici, comme le montrent les oppositions entre intelligence rationnelle et compréhension sensible :

Je ne comprenais pas quelle mystérieuse ressemblance unissait mes peines aux solennels mystères qui se célébraient dans les bois, au ciel et sur la mer, mais je sentais que leur explication, leur consolation, leur pardon était proféré et qu'il était sans importance que mon intelligence ne fût pas dans le secret, puisque mon cœur l'entendait si bien¹¹⁴.

¹⁰⁷ Beethoven n'a pas intitulé lui-même cette sonate ainsi, mais « Sonata, quasi fantasia ». C'est le poète Ludwig Rellstab qui lui donna ce surnom, après la mort du compositeur.

¹⁰⁸ M. Proust, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 326, citée dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 339.

¹⁰⁹ Ce conte et les illustrations de Louis Montégut furent publiés accompagnés de onze pièces musicales de Reynaldo Hahn, et d'une préface d'Alphonse Daudet. Cette facture n'est pas sans rappeler celle du recueil *Les Plaisirs et les Jours* lui-même. Les pièces s'intitulent « Promenade », « Babillage au soleil », ou encore « Lune ». Une inspiration similaire transparaît dans la pièce de 1890 de Reynaldo Hahn, intitulée « Demi-sommeil » et portant en exergue cette phrase des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand : « Je m'endormis ; mon repos flottait sur un fond vague d'espérance... » Voir le site internet consacré à Reynaldo Hahn, <http://reynaldo-hahn.net/>.

¹¹⁰ M. Proust, « Sonate Clair de lune », *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 180.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

Le texte s'achève sur une résolution symbolisée par l'unisson, mais une résolution plus musicale que narrative. On pourrait d'ailleurs déceler une structure musicale dans le texte de Proust, en identifiant les personnages du père du narrateur et de Pia (associés à la douleur et à l'angoisse), d'une part, et le personnage d'Assunta (associée au réconfort), d'autre part, à des thèmes qui alternent au gré de leurs apparitions dans la réalité ou dans les pensées du narrateur-personnage. On a déjà remarqué comment, dans ce texte, l'auteur posait les jalons d'une narration puis s'en détachait. Au début, le narrateur se dit épuisé par « le souvenir et l'appréhension des exigences de [son] père, de l'indifférence de Pia, de l'acharnement de [ses] ennemis¹¹⁵ ». Il est encore pris dans des contraintes temporelles, le passé et l'avenir sont source de souffrance. Puis une analogie se tisse entre l'irréalité dont le clair de lune enrobe les choses, et les perceptions, elles-mêmes irréelles, provoquées par le rêve et par la musique, sources d'un sentiment de plénitude. Dès lors, le narrateur n'a plus d'autre préoccupation que celle d'un présent sans limites, et pourtant emporté par l'écoulement du « fleuve de clarté¹¹⁶ », et par celui des pleurs qu'il partage avec Assunta et la lune. Il semble bien qu'une perception musicale se substitue à une perception narrative, au fil de ce texte : une expérience du temps qui se détache des exigences rationnelles. Dans son article « Contre l'obscurité », publié dans *La Revue blanche* le 15 juillet 1896, Proust parle de

la véritable *heure d'art* de la nature, le clair de lune où pour les seuls initiés, malgré qu'il luise si doucement sur tous, la nature, sans un néologisme depuis tant de siècles fait de la lumière avec de l'obscurité et joue de la flûte avec le silence¹¹⁷.

Le texte « Sonate Clair de lune » mime cette extase esthétique. Dans son article « Ni début ni fin : Proust et l'expérience du temps », Stéphane Chaudier, commentant les descriptions de la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swann*, montre que la musique est décrite par Proust comme

un flux inintelligible : la succession des qualités (et des contraires) « largeur », « ténuité », « stabilité », « caprice » ne construit pas une chronologie, mais un mouvement sans début ni fin et, de ce fait, dépourvu de sens¹¹⁸.

Ce « flux inintelligible » et cette fusion dans un présent « sans début ni fin » sont déjà présents, nous semble-t-il, dans cette « Sonate Clair de lune », texte qui s'achève et se

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁷ O. Barrot, P. Ory, *La Revue blanche, Histoire, anthologie, portraits*, U.G.É. 10/18, Paris, 1989, p. 71.

¹¹⁸ Stéphane Chaudier, « Ni Début, ni fin : Proust et l'expérience du temps », *Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, [en ligne], disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document759.php>.

prolonge à la fois, dans une série de phrases recourant à l'imparfait d'aspect sécant : « elle pleurait sans savoir pourquoi », « elle entraînait dans son doux désespoir ¹¹⁹ ».

La musique est associée à une communion, à un message, compréhensible malgré son inintelligibilité, à un mouvement que la subjectivité transforme en images visuelles. Dans le texte intitulé « Famille écoutant la musique », le thème de la communion revient, mais on s'aperçoit que l'auteur utilise la métaphore du récit pour évoquer l'effet produit sur les auditeurs :

Tous alors, comme si un messager qu'on ne peut voir faisait un récit palpitant, semblent attendre avec anxiété, écouter avec transport ou avec terreur une même nouvelle qui pourtant éveille en chacun des échos divers ¹²⁰

puis des images spatiales d'« élans brisés par des chutes profondes », d'« infinis lumineux », de « mystérieuses ténèbres », de « mêlée des accords », de « galop des vivaces » ¹²¹, correspondent à la subjectivité de celui qui perçoit la musique.

Dans « Présence réelle », la métaphore musicale est encore utilisée pour signifier une communion spirituelle et émotive :

Quand nous les aperçûmes [des papillons] qui revenaient de l'autre rive, décelant ainsi qu'ils jouaient et librement se promenaient sur les eaux, une harmonie délicieuse résonna pour nous ; eux cependant revenaient doucement avec mille détours capricieux qui varièrent l'harmonie primitive et

¹¹⁹ Ce texte annonce en effet discrètement certains motifs associés à la sonate de Vinteuil, dans *La Recherche du temps perdu*, décrite ainsi dans *Un amour de Swann* : « D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. [...] Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont pourtant peut-être les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables [...]. » M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 254-255.

Le « clair de lune » est ici utilisé au sein d'une comparaison de la partie de piano avec « la mauve agitation des flots ». Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Swann commente cette sonate pour le narrateur. L'allusion au clair de lune prend cette fois une teinte ironique, car Swann perçoit dorénavant dans la Sonate les réminiscences des conditions de son audition passée : « N'est-ce pas que c'est beau cette Sonate de Vinteuil ? me dit Swann. Le moment où il fait nuit sous les arbres, où les arpèges du violon font tomber la fraîcheur. Avouez que c'est bien joli ; il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel. [...] le clair de lune empêche les feuilles de bouger. C'est cela qui est si bien peint dans cette petite phrase, c'est le Bois de Boulogne tombé en catalepsie. Au bord de la mer c'est encore plus frappant, parce qu'il y a les réponses faibles des vagues que naturellement on entend très bien puisque le reste ne peut pas remuer. [...] je compris par d'autres propos de lui que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase. » M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988, p. 103-104.

¹²⁰ M. Proust, « Famille écoutant la musique », *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 168.

¹²¹ *Ibid.*

dessinaient une mélodie d'une fantaisie enchanteresse. Notre âme devenue sonore écoutait en leur vol silencieux une musique de charme et de liberté et toutes les douces harmonies intenses du lac, des bois, du ciel et de notre propre vie l'accompagnaient avec une douceur magique qui nous fit fondre en larmes¹²².

La présence insistante du champ lexical de la musique, pour décrire une expérience visuelle, rend manifeste la fusion entre état d'âme, contemplation visuelle et écoute musicale. Enfin, c'est la mer qui est comparée à la musique dans « La Mer », où l'on retrouve les mêmes caractéristiques que dans les textes précédents :

Elle nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme¹²³.

L'image de « l'élan sans cesse brisé de chutes » de la mer était déjà utilisée dans « famille écoutant la musique » pour décrire la musique. Le référentiel et le métaphorique s'échangent leurs attributs d'un texte à l'autre.

Ces textes mettent en évidence une communauté profonde entre la réception des objets esthétiques, picturaux et musicaux. Mais les proses dédiées à la musique et aux impressions qu'elle procure sont particulièrement intéressantes pour leur mode de représentation. On a pu noter la narrativisation à l'œuvre dans l'écoute de la musique, rythmée par l'attente, la surprise, les transformations, les retardements et les résolutions. Si ces récits sont compréhensibles, ils ne sont pas intelligibles rationnellement. Ce langage qui ne porte pas « la trace des choses », mais qui « imite les mouvements de notre âme » permet de concilier narration, représentation d'événements et d'une temporalité, et l'absence de référentialité. Ainsi le thème de la musique ou la musique évoquée sous forme de métaphore sont-ils des ferments de lyrisme dans la prose des « Regrets, Rêveries couleur du temps ».

4.4.2.4. La musique de Reynaldo Hahn et son interaction avec les poèmes de Proust

Les brèves pièces musicales de Reynaldo Hahn insérées dans *Les Plaisirs et les Jours* sont conformes à la vogue des « feuillets d'album » et confirment l'analogie entre le recueil de Proust et l'album mondain. Les « Portraits de peintres » ont été déclamés par Charles Le Bargy, peut-être accompagnés, mais plus probablement suivis par la musique de Reynaldo Hahn, interprétée par Édouard Risler dans le salon de Madeleine Lemaire le

¹²² *Ibid.*, « Présence réelle », p. 200.

¹²³ *Ibid.*, « La Mer », p. 210.

28 mai 1895¹²⁴. La musique favorise donc la reconnaissance mondaine des textes de Proust. Mais elle joue surtout un rôle dans le syncrétisme artistique à l'œuvre dans l'ensemble du recueil. Ces pièces utilisent la forme lied, mais donnent une impression d'improvisation par leurs multiples et brutaux changements d'ambiances. Elles sont disposées en regard des poèmes en vers de Proust, consacrés aux quatre peintres : Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau et Antoine Van Dyck. C'est l'occasion d'un miroitement entre la poésie, la musique et la peinture, où chacun, avec les moyens formels qui lui sont propres, cherche à rendre les effets de l'autre. Comme nous allons le voir, Proust a pu utiliser des métaphores musicales pour évoquer la peinture¹²⁵ ; Reynaldo Hahn joue sur l'ambivalence des termes à connotations tantôt picturales, tantôt poétiques et tantôt musicales, afin de brouiller les repères entre les différentes formes artistiques¹²⁶. En se consacrant à des peintres et à certaines de leurs toiles emblématiques, la musique et la poésie cherchent à traduire des sensations visuelles et à s'approcher de l'instantanéité de la représentation picturale.

4.4.2.4.1. Les poèmes

La dimension visuelle est évidente dans les poèmes de Proust, qui s'appuie sur sa connaissance de tableaux admirés au Louvre. Les paysages, les personnages, les couleurs et les nuances tiennent une place importante dans ces poèmes où des détails précis sont empruntés à des tableaux réels : la « plume rose au chapeau¹²⁷ » des cavaliers, dans le

¹²⁴ Dans *Le Gaulois* du 29 mai 1895, numéro 5495, p. 2, on peut lire ce compte rendu : « Hier, chez M^{me} Madeleine Lemaire après un dîner, réception très sélect : des personnalités du monde artistique, élégant et aristocratique. Soirée musicale des plus brillantes, consacrée aux œuvres du distingué compositeur Reynaldo Hahn. On a entendu et applaudi M^{mes} Eames-Story, [...] MM. Fugère, Edmond Clément et Risler, qui surtout ont admirablement fait valoir les belles œuvres que M. HAHN a composées sur des poésies finement ciselées par M. Marcel Proust. Chacun des Portraits de peintres est un petit bijou. Dans l'assistance : Princesse Edmond de Polignac, [...] comtesse du Pont de Gault-Saussine, [...] M^{mes} Baignières, [...] comte Robert de Montesquiou, M. de Heredia et ses filles, comte Primoli, M. Anatole France, [...] M^{me} Feydeau, M. Marcel Prévost. »

¹²⁵ Dans deux quatrains ajoutés au texte sur Van Dyck, à l'attention de Reynaldo Hahn, les correspondances entre peinture et musique sont encore plus insistantes : « Du souvenir des yeux à l'oubli clair des soies / — « silences » des regards ou « trilles » de dentelles ! / C'est un chant grave et doux comme des violoncelles / Qui consolent l'exil et méprisent les joies ; // Silence qui s'est tu et qui parle, adagio, / O bel ! au bois dormant, qu'éveilla Reynaldo, / Pour qu'il en soit béni, souris à l'enchanteur, / Reynaldo, citharède, poète et chanteur ! » Pierre Clarac et André Ferré, *Album Proust*, Pléiade, 1965, p. 150-151, cité dans Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 330.

¹²⁶ Dans les « Portraits de musiciens », le croisement entre les arts a aussi sa place. Proust utilise le champ lexical de l'architecture et la référence à Watteau, dans son poème sur Gluck. Le poème sur Schumann commence comme la description d'un paysage.

¹²⁷ M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 132.

poème « Albert Cuyp », est empruntée au tableau *Départ pour la promenade*, par exemple. Mais Proust ne se limite pas à un tableau par peintre. La plupart de ses poèmes adoptent une structure qui commence par une présentation générale des thèmes et des atmosphères propres au peintre, avant de se concentrer avec plus de précision sur tel ou tel personnage. On passe alors de l'indéfini au défini. « Paulus Potter » commence par exemple par évoquer les « ciels uniformément gris¹²⁸ » et les « plaines transies¹²⁹ », avant de se concentrer sur le sujet de *Chevaux à la porte d'une chaumière* : « Un laboureur tirant des seaux rentre¹³⁰ ». De même, « Antoine Van Dyck » s'ouvre sur une évocation générale des sujets nobles traités par le peintre

Douce fierté des cœurs, grâce noble des choses
Qui brillent dans les yeux, les velours et les bois¹³¹

avant de se concentrer sur le portrait du duc de Lennox :

Et toi par-dessus tous, promeneur précieux,
En chemise bleu pâle, une main à la hanche,
Dans l'autre un fruit feuillu détaché de la branche,
Je rêve sans comprendre à ton geste et tes yeux :
Debout, mais reposé, dans cet obscur asile,
Duc de Richmond, ô jeune sage ! — ou charmant fou ? —
Je te reviens toujours : Un saphir, à ton cou,
A des feux aussi doux que ton regard tranquille¹³².

Les champs lexicaux des différents poèmes traduisent également les impressions visuelles attachées à chaque peintre : chez Cuyp, la luminosité, l'importance de l'aérien, que Proust renforce par des allitérations liquides (« Cuyp, soleil déclinant dissous dans l'air limpide¹³³ ») ; la pesanteur et la grisaille des toiles de Potter (« Sombre chagrin des ciels uniformément gris »), amplifiées par l'anaphore de l'adverbe *sans* (« Qui s'étendent sans fin, sans joie et sans couleur »), et par un rythme haché, au moment d'évoquer le personnage et sa jument (« Un laboureur tirant des seaux rentre, et, chétive, / Sa jument résignée »)¹³⁴. Mais ces poèmes ne sont pas les transpositions rigoureuses de tableaux précis. Ils s'apparentent à une superposition de toiles, si bien qu'une nouvelle image idéale et multiple naît dans l'esprit du lecteur. Comme l'a signalé J. Theodore Johnson¹³⁵, ce procédé était déjà celui employé par Baudelaire dans « Les Phares ».

¹²⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 134.

¹³³ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁵ J. Theodore Johnson, « Proust's Early Portraits de peintres », dans *Comparative literature studies*, Vol. IV, n^{os} 1 et 2 1967, published by the University of Maryland at College Park, p. 397-408.

4.4.2.4.2. Les pièces musicales

Reynaldo Hahn offre quelques indications qui font référence, de manière presque figurative, aux tableaux sources d'inspiration. Ainsi retrouve-t-on les chevaux d'Albert Cuyp dans la pièce qui porte ce nom : « Un peu lourd, comme la croupe des chevaux flamands » (mesures 24 et 25¹³⁶). Le pianiste reprend dans ses indications de jeu certains champs lexicaux des poèmes. L'atmosphère des tableaux de Watteau se retrouve dans des indications comme « Fantastique et langoureux¹³⁷ », « À l'ombre, avec une sonorité chaude et douce¹³⁸ », « Un peu alangui, comme un souvenir¹³⁹... » Les ambiguïtés du vocabulaire servant à désigner aussi bien des sons que des couleurs permettent au musicien de suggérer un matériau pictural, en précisant sous la première mesure « Très estompé, très léger¹⁴⁰ », ou en parlant de sonorité « chaude », alors que cet adjectif est également utilisé pour désigner un type de couleur. Dans « Paulus Potter », l'attitude résignée des personnages du tableau est préconisée pour l'interprète : « en traînant un peu... désolé¹⁴¹ ». La référence picturale, tout analogique qu'elle soit, imprègne bien les pièces de Reynaldo Hahn, sous forme d'allusions, dans les indications de jeu fournies par le compositeur. Mais il s'agit encore de texte, et, comme l'a souligné J.-L. Backès, ces indications, peu utiles pour l'interprète de ces pièces, s'apparentent à d'« aimable[s] et innocente[s] plaisanterie[s]¹⁴² ».

Si l'on s'intéresse à la matière musicale en elle-même, comment la source picturale se manifeste-t-elle ? Signalons tout d'abord qu'il est souvent difficile de déterminer si la partition suit le poème ou si le compositeur s'inspire directement de sa propre réception des peintres en question. Comme le dit J. T. Johnson, il s'agit de parvenir à une émotion esthétique similaire par des procédés artistiques différents. Quels sont ces procédés ?

Si l'on suit les analyses de Nicolas Vardon¹⁴³, Reynaldo Hahn, qui choisit pour « Albert Cuyp » la tonalité de fa majeur, souvent associée au cadre bucolique, a suivi la structure du poème de Proust, en composant une musique qui s'inspire du parcours spatial

¹³⁶ Reynaldo Hahn, *Portraits de peintres, pièces pour piano d'après les poésies de Marcel Proust*, Paris, Heugel, [s.d.], p. 3.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴² Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 112.

¹⁴³ Nicolas Vardon, « *Portraits de peintres* » d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn. Une tentative d'union entre les arts, mémoire de master II de musique, option musicologie, sous la direction de M^{me} Michèle Barbe, UFR de Musique et de Musicologie, Université Paris IV-Sorbonne, 2008, [en ligne], disponible sur <http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsdiversNV.htm>.

du regard sur la toile. Il consacre, au début et à la fin de la pièce, des accords répétitifs à valeurs égales (doubles croches ou triolets de croches) dans l'aigu, à l'évocation des ciels, également signalés par l'indication «aérien, très calme, très égal¹⁴⁴». Pour Nicolas Vardon, un renversement des derniers accords de la première partie, est responsable de l'effet «aérien», fidèle à l'impression visuelle soulignée par le poète au début, et à la fin de son texte, par un retour au «brouillard d'or pâle et de repos¹⁴⁵». Au centre de la pièce, le rythme pointé et la tessiture grave pourraient marquer l'apparition des chevaux, puis le passage une quarte au-dessus glisserait vers les cavaliers, les trilles permettant de souligner la grâce des personnages. Pour «Paulus Potter», la tonalité mineure, le motif mélodique obstiné et les brouillages de l'harmonie¹⁴⁶ s'accordent avec l'atmosphère grise et triste des tableaux et du poème. L'économie de moyens employés par le compositeur, «l'ambitus restreint de la ligne mélodique¹⁴⁷» seraient fidèles à la simplicité rustique du sujet de la peinture. Pour «Antoine Van Dyck», les personnages nobles «seraient connotés par la même personnalisation de l'accord de onzième de dominante avec sixte ajoutée¹⁴⁸», un accord que l'auteur associe à une «pose harmonique face à la pose royale et ducale décrite sans le poème¹⁴⁹». Enfin, pour «Antoine Watteau», Nicolas Vardon fait remarquer le caractère impressionniste du «halo sonore¹⁵⁰» qui ouvre la pièce. De même, des accords sans aucune parenté, mesures 50 à 54, «brouill[ent] l'entendement de l'œuvre», cet «élément musical impalpable¹⁵¹» traduisant l'effet de flou, déjà souligné dans le poème. L'égrènement des accords transposerait, selon lui, la douceur des tons de Watteau.

¹⁴⁴ R. Hahn, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁵ M. Proust, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁶ « Plus généralement, il y a toujours un élément corrupteur mélodique contre l'harmonie, qui provoque un flou dans l'entendement du ton de *mi*. Lorsque l'on s'apprête à entendre la tierce de l'accord de *mi*, la septième *ré*, appoggiature du *do*, est frappée en même temps que le *sol*, désorientant le propos traditionnel harmonique. De même, lorsque la phrase musicale se pare de la sensible *ré* dièse, celle-ci glisse chromatiquement, dans une résolution exceptionnelle, vers le *ré* bécarre. L'usage de la broderie inférieure à la basse sur le temps, brouille encore l'assise harmonique. » Nicolas Vardon, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁰ « La pièce s'amorce par un tapis sonore *ppp* de quintolets de doubles en *fa* dièse. La fluidité délicate de ce passage, inscrite grâce à une longue liaison, est, de surcroît, mise en exergue par l'harmonie aux degrés et états faibles. Rarement sur la fondamentale, l'enchaînement harmonique s'obtient par le traitement mélodique de l'accord le plus souvent en broderie, et principalement à distance de tons, encourageant l'usage de la gamme par tons. Développée, en outre, dans un type d'écriture fondé sur l'accord brisé, cette première section donne à entendre, par ces spécificités musicales de la musique française de la Belle Époque, un halo sonore que l'on peut associer à la physionomie impressionniste ou au langage de Claude Debussy. » *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁵¹ « Ce retour aux deux premières sections débouche à une "parenthèse" d'accords n'ayant aucune parenté entre eux, si ce n'est le *fa* — ou *mi* dièse — note pivot des quatre premiers accords. La couleur sonore de chaque accord plaqué, clairement séparé par une pause, brouille l'entendement de l'œuvre par cet effet, se rapprochant d'un élément musical impalpable », *ibid.*, p. 115.

Ajoutons que, dans cette pièce qui prend place parmi de nombreuses musiques inspirées par le même peintre, l'intertextualité et l'autocitation interviennent également. Ainsi la deuxième section rappelle-t-elle «Mandoline» de Fauré¹⁵² par les «arpèges brisés staccato¹⁵³» et le choix d'une même tonalité, déjà utilisée par Reynaldo Hahn pour sa mélodie «Fêtes galantes», composée en 1892. J. T. Johnson a aussi signalé l'effet de tournoiement obtenu par les multiples changements de clés dans cette pièce, reprenant peut-être le «tournoiement» associé à ce peintre par Baudelaire dans «Les Phares», et par Verlaine dans «Clair de lune». La poésie, la peinture et la musique deviennent difficiles à discerner dans toute cette tradition esthétique.

Mais, outre des références figuratives à la peinture — le désir de transcrire des formes, des couleurs, des effets visuels —, c'est, de manière plus fondamentale et abstraite, un certain traitement du temps, propre à la peinture, qui inspire le poète et le musicien. J. Theodore Johnson l'a mis en évidence : les artistes choisis par Proust, et les peintres de manière générale, parviennent à triompher du temps¹⁵⁴ : ils fixent des instants, et les rendent éternels. Il s'agit donc d'un véritable défi pour des arts comme la poésie et la musique, qui demandent à se déployer dans le temps. Or, comme dans d'autres textes du recueil, Proust est attiré par des moments de transition, qu'il cherche à capter dans ses vers, conférant profondeur et densité à l'instant fugitif. Le paysage d'«Albert Cuyp» est saisi au moment du coucher de soleil. Les énumérations des cinq premiers vers tendent à fixer l'instant dans une imitation d'instantanéité, tout en insistant sur son caractère transitoire par des notes floues : «dissous», «trouble», «fumant», «brouillard d'or»¹⁵⁵. Les cavaliers sont «prêts», saisis dans l'instant, mais tendus vers l'avenir proche. Les énumérations et les appositions se retrouvent dans les derniers vers d'«Antoine Watteau», dont la scène est saisie au crépuscule. J. Theodore Johnson a signalé l'insistance sur l'ambiguïté, dans le quatrième vers : «Le vague devient tendre, et le tout près, lointain¹⁵⁶.» Dans le poème consacré à Van Dyck, où l'on retrouve encore les énumérations et les

¹⁵² Fauré, op. 58 n° 1, écrite en 1891 extraite du recueil de 5 *Mémoires* «de Venise».

¹⁵³ D'après le site «Reynaldo Hahn», *op. cit.*

¹⁵⁴ «The shimmering late afternoon light in the Potter and Cuyp landscapes can only weaken, the twilight vaporous atmosphere of Watteau will soon pass into night, Cromwell will soon cut down Van Dyck's proud English nobles. And yet these ephemeral, transitory moments have been arrested.» J. T. Johnson, *op. cit.*, p. 402. «La lumière vacillante de fin d'après-midi dans les paysages peints par Potter et Cuyp ne peut qu'aller en déclinant, l'atmosphère diaphane et crépusculaire chez Watteau sera bientôt plongée dans la nuit. Cromwell renversera bientôt les fiers aristocrates anglais peints par Van Dyck. Et pourtant ces moments éphémères et transitoires ont pu être fixés.»

¹⁵⁵ M. Proust, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

appositions, Proust met en exergue la singularité de l'instant qui précède une mort prochaine :

Tu triomphes, Van Dyck, prince des gestes calmes,
Dans tous les êtres beaux qui vont bientôt mourir¹⁵⁷

Les adverbes de temps soulignent alors cet entre-deux, l'instant où le passé et l'avenir coexistent : « vont bientôt mourir », « sait encore s'ouvrir »¹⁵⁸. Dans « Albert Cuyp » et « Paulus Potter », l'utilisation du verbe « rêver » traduit une immobilité qui n'est pas vide, la scène se chargeant de tout l'invisible des pensées et des rêves : « Les bœufs dont le troupeau / Rêve¹⁵⁹ »,

Sa jument résignée, inquiète et rêvant,
Anxieuse, dressant sa cervelle pensive [...] ¹⁶⁰.

La fin du poème consacré à « Albert Cuyp » révèle l'enjeu de tous ces textes, ils servent à « respirer [des] minutes profondes¹⁶¹ ».

Reynaldo Hahn cherche le même type d'effets de suspension du temps, par des indications de jeu « aérien, très calme, très égal » au début d'« Albert Cuyp », pour cette série d'accords captant, d'après J. Theodore Johnson, la « luminescence statique¹⁶² » du ciel. Cette utilisation statique des accords ou de la basse se retrouve dans « Antoine Van Dyck ». La référence picturale lui inspire aussi des procédés de répétition : dans « Paulus Potter », la même mélodie est répétée, les quatre pièces sont construites en arche, avec une reprise de la première section à la fin. Le dernier accord de septième, non résolu¹⁶³, à la fin de la partie centrale d'« Albert Cuyp » (mesure 52)¹⁶⁴, l'utilisation du pianissimo, des silences dans la dernière section de « Watteau », provoquent également cette impression de suspension du temps.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶² J. Theodore Johnson, *op. cit.*, p. 404.

¹⁶³ D'après le site « Reynaldo Hahn », *op. cit.*, il s'agit d'un « arrêt suspensif sur la dominante de *Si* bémol »

¹⁶⁴ Pour cette pièce, J. T. Johnson précise : « The third and final section of the piece (m. 53-68) beautifully captures the profound minute that the cavaliers are experiencing. These measures, marked “Très reposé — un peu vague” are made up of triplets alternating between right and left hands. Although the chords change, there is an effect of sameness becoming softer, but not slower, at the end of the piece. This final section is much like the opening measures of the piece, but now one feels that time has been arrested, a *tour de force* in an art form which is by very nature dynamic and sequential », p. 404. « La troisième et dernière section de la pièce (mesures 53 à 68) fixe la minute profonde vécue par les cavaliers. Les mesures indiquées “Très reposé — un peu vague” sont composées de triolets, joués alternativement à la main droite et à la main gauche. Même si l'harmonie change, ces mesures produisent l'effet d'une stabilité qui devient encore plus douce, mais non pas plus lente, à la fin de la pièce. Cette section finale ressemble aux premières mesures de la pièce, mais on ne ressent pourtant pas un arrêt de l'écoulement du temps, ce qui représente un *tour de force* [en français dans le texte] au sein d'une forme d'art par nature dynamique et séquentielle. » D'après le site « Reynaldo Hahn », *op. cit.*, « arrêt suspensif sur la dominante de *Si* bémol ».

4.4.2.5. Le dépassement du langage pictural

La matière picturale et atemporelle des poèmes de Proust est pour beaucoup dans la force poétique qui s'en dégage. Mais la densité de l'instant naît de tout ce que le langage poétique substitue à la représentation visuelle. Ainsi le spectre des sensations est-il élargi dans ces textes qui prolongent la vue par le toucher et l'odorat dans l'évocation de « l'air vif » et des « fraîches ondes¹⁶⁵ », par exemple dans « Albert Cuyp ». Le travail sur les sonorités et les rythmes enrichit la vision d'une matière sonore, avant même le traitement purement musical du sujet par Reynaldo Hahn.

La poésie et la musique introduisent une dimension narrative au sein des scènes évoquées, sans briser totalement la force et la densité de l'instantané pictural. Ainsi le poème « Albert Cuyp » s'achève-t-il sur le dynamisme d'un verbe de mouvement : « Ils partent respirer ces minutes profondes¹⁶⁶ » ; et la pièce de Reynaldo Hahn prolonge elle-même la scène, en soulignant, par des indications sur la partition, la progression des cavaliers : « en s'éloignant » (mesure 50), puis « Ils sont partis » (mesures 51 et 52)¹⁶⁷. La dernière section, qui reprend la première sur un rythme plus posé (« Très reposé... un peu vague¹⁶⁸ »), offre l'interprétation musicale de ces « minutes profondes » que tout spectateur ou auditeur est invité à « respirer » à son tour. Plus qu'un développement purement narratif, le déploiement d'une temporalité dans le poème et dans la pièce musicale, est ce qui permet d'évoquer la jouissance différée de l'instant, le retentissement de l'émotion artistique. Reynaldo Hahn joue encore de cet atout temporel de la musique lorsqu'il indique, à la reprise du thème d'« Antoine Watteau », mesure 47 : « Un peu alangui comme un souvenir¹⁶⁹... » C'est toute la tension entre découverte et mémoire, dans l'écoute musicale, qui est mise en évidence et exploitée ici.

Enfin, c'est encore la réception artistique que Proust met en scène dans ses poèmes, par l'introduction d'une subjectivité et d'un lyrisme que Reynaldo Hahn prolonge dans ses propres pièces. Proust exprime, par un vocabulaire affectif, la tonalité des tableaux dont il s'inspire : « Paulus Potter » déploie par exemple le champ lexical de la tristesse et du spleen avec des termes comme « sombre chagrin », « tristes », « tièdes pleurs »,

¹⁶⁵ M. Proust, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ R. Hahn, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

« résignée », « inquiète », « anxieuse »¹⁷⁰. Mais c'est dans « Antoine Van Dyck » que le lyrisme est le plus présent, avec une ponctuation expressive, des apostrophes : « Et toi par-dessus tout, promeneur précieux », « Duc de Richemond, ô jeune sage ! », l'intervention de la première personne du singulier (« je rêve sans comprendre »)¹⁷¹. La musique relaye cette dimension lyrique des textes de Proust, par des consignes d'expressivité : « plus expressif¹⁷² » à la mesure 8 de « Paulus Potter », « Tendre, expressif¹⁷³ », à la mesure 21 d'« Antoine Watteau », puis « Poétique¹⁷⁴ », à la mesure 24. Des procédés proprement musicaux comme le choix des tonalités, la répétition lancinante du motif mélodique dans « Paulus Potter », les variations de tempo, permettent au musicien de rejoindre le lyrisme du poète.

La collaboration entre ces deux amoureux des arts¹⁷⁵ permet de croiser et de travestir les langages d'une manière vertigineuse. Mais les tableaux de Cuyp, Potter, Watteau ou Van Dyck restent absents pour le lecteur et l'auditeur. La poésie et la musique reconstituent les œuvres picturales par leurs moyens propres, sur le mode de la suggestion. Le retentissement subjectif et affectif de la rencontre avec l'œuvre d'art, les métamorphoses du souvenir et du fantasme comptent plus que la représentation objective. C'est peut-être pour la même raison si les « Portraits de peintres » ne se présentent pas sous forme de mélodies. À une articulation simultanée du texte et de la musique, les artistes ont préféré une audition différée de l'un et de l'autre : le texte dépeint des tableaux en l'absence de ceux-ci, et la musique joue avec le souvenir du texte.

À travers une perception dynamique mais visuelle de la musique, une perception temporalisée de la peinture, une perception musicale de l'espace et des tableaux de la nature, le recueil *Les Plaisirs et les Jours* joue à remettre en question la distinction entre les arts spatiaux et temporels. C'est une vérité de l'expérience esthétique, commune à toutes les formes artistiques, qui ressort de ce recueil. Le réel est poétisé, dans la mesure où les personnages et les événements sont évoqués à travers le prisme de l'art, l'expérience

¹⁷⁰ M. Proust, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷² R. Hahn, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ « Il m'est impossible de mettre de l'ordre dans mes admirations. Je n'arrive même pas à faire une liste de mes préférences en musique, en peinture, en poésie ; je ne puis jamais m'arrêter définitivement sur aucun nom : il s'en présente toujours un autre qui me fait hésiter », écrit Reynaldo Hahn au début de son journal, *Notes, journal d'un musicien*, première partie « Juvenilia », [en ligne], disponible sur <http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRHnotes.htm>.

esthétique pouvant même devenir matière narrative, événement à part entière. Le mélange des arts affecte le traitement de la temporalité et de la représentation dans les textes. Malgré les différences formelles et génériques, que les textes soient en vers ou en prose, narratifs, descriptifs, lyriques, on note une tendance à échapper à la succession chronologique, par la discontinuité, le saisissement de l'instant, sans occulter le dynamisme et le mouvement, dans la recherche d'un enchaînement plus musical que logique.

Qu'ils soient le fruit des circonstances et des hésitations de jeunesse ou qu'ils soient nés d'un réel projet artistique, les recueils hétéroclites sont révélateurs d'une tendance vers le mélange et la bigarrure, au tournant du dix-neuvième siècle. Les auteurs y revendiquent une liberté de composition qui tranche avec l'unité de ton et de genre qui caractérisait la constitution des recueils jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle. À travers une poétique de la fantaisie et du caprice s'y déploie une subjectivité créatrice, indifférente aux normes. À travers une poétique de la fantaisie et du caprice, une subjectivité créatrice, indifférente aux normes, s'y déploie. Ces recueils, dont l'indéfinition appelle les métaphores (albums, livres-coffrets, livres-musées), révèlent une volonté de faire dialoguer les formes et les genres, que ce soit par le contraste ou par l'écho. Proses poétiques, lyriques, descriptives, narratives, vers rigoureux, vers libres, collaborent à travers des genres multiples comme le poème, le poème en prose, le journal, le conte, la chronique, au sein de projets littéraires singuliers, qui exploitent également les ressources d'autres arts comme la peinture ou la musique. L'on a pu observer que la réunion de genres disparates était souvent l'occasion de jeux d'échos : les thèmes circulent et se métamorphosent en fonction des différents genres dans lesquels ils s'incarnent. Les contes empruntent aux poèmes une représentation statique ou cyclique du temps, la prose et le vers intervertissent les tonalités qui leur sont traditionnellement associées : la prose peut être lyrique et le vers ironique... Ce sont donc les mutations formelles et génériques du tournant du siècle que l'on peut observer dans ces recueils hétéroclites.

La fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième constituent bien une époque d'indétermination et d'hybridité génériques. Les discours et les polémiques de l'époque sur les formes et les genres nous ont montré qu'une redéfinition du poétique affectait les représentations classiques. Le conte, tel que le pratiquent les symbolistes et les modernistes, occupe alors une place charnière et indécidable. Ce sont les transformations dans la représentation de la poésie, et la pensée d'une poésie spécifique à la prose, qui ont permis au mot *conte* d'accueillir de nouvelles implications, comme celle de subjectivité, et d'en privilégier certaines, qui existaient déjà, comme l'idée d'autonomie par rapport au réel. Comme on a pu l'observer, le conte et le poème en prose n'étaient pas perçus comme des genres antinomiques. La chanson poétique, si elle est en elle-même, représentative du *continuum* formel entre tous les codes d'expression poétique, a aussi favorisé une articulation entre le lyrisme et la narration, source de nouvelles formules narratives, proprement poétiques et suggestives. Enfin, l'abondance de recueils associant différentes formes, différents genres, voire différents arts, même s'ils ne se sont pas entièrement substitués, loin s'en faut, à des recueils plus homogènes, est encore un signe des recherches en cours du côté du mélange des genres. L'art narratif est particulièrement marqué par les échanges formels avec la poésie, la peinture et la musique. Plusieurs tendances de la poétisation du récit émergent des études qui précèdent : la discontinuité, la divagation, la fantaisie, l'atemporel, le rituel et la musicalité, l'incarnation narrative de motifs métaphoriques... Ce sont ces différents éléments qu'il s'agit d'observer maintenant plus en détails, dans la poétique des proses brèves narratives du symbolisme et du modernisme.

Deuxième partie : l'insaisissable conte symboliste

Les discours de l'époque symboliste et moderniste sont révélateurs d'une indétermination générique, occasionnée par la redéfinition du poétique et le déplacement des frontières entre poésie et prose. Nous avons pu observer que cette indétermination transparaisait dans des tentatives de synthèses génériques, dans l'association de différents genres au sein des recueils, dans la promotion de genres hybridant la prose et le vers, ou dans le succès de la chanson poétique, genre hybride s'il en est, accueillant toutes les formes, du vers régulier à la prose, en passant par les vers libérés et les vers libres, et alliant le lyrique au narratif. Dans ce contexte, le genre du conte apparaît comme difficilement saisissable. Comme on a pu le voir, ce genre narratif, relativement bref, et majoritairement en prose, est apprécié pour ses affinités avec le poétique. Les auteurs symbolistes et modernistes tendent à privilégier dans le mot « conte », souvent interchangeable avec « poème en prose », les implications de mythe, d'allégorie, de subjectivité, et certains de leurs contemporains leur reprochent d'oublier d'y raconter des histoires. Nous nous proposons donc maintenant d'observer un corpus non exhaustif de ces contes symbolistes et modernistes, aux marges du poème en prose, et de décrire ce qui les rend poétiques, ce qui cause à leur sujet une indétermination générique. Il s'agira de textes brefs en prose, écrits par des auteurs symbolistes et modernistes, souvent davantage connus pour leur pratique de la poésie versifiée. Ces textes ont été considérés par leurs auteurs comme des contes ou comme des poèmes en prose; ils ont parfois bénéficié successivement ou simultanément des deux appellations; parfois, c'est la critique du vingtième siècle qui a procédé à une révision de leur appartenance générique. Nous avons choisi des textes présentant une trace de narrativité, même minimale. Certains de ces contes possèdent une trame narrative proche de l'intrigue classique, avec des situations et des personnages singuliers, qui subissent des transformations et aboutissent à un dénouement offrant un point de vue configurant sur l'ensemble de l'histoire. Mais parfois, si une forme narrative transparait dans l'utilisation des temps, l'emploi du passé simple et de l'imparfait permettant de mettre en valeur des événements, il n'existe pas toujours d'action ou d'intrigue proprement dites. Enfin affleurent parfois seulement des traces de narrativité, plus sémantiques que grammaticales : des aventures, des transformations, des procès sont évoqués, sans être racontés dans la forme syntaxique canonique d'un récit. Ce

sont ces différents degrés de narrativité qui expliquent que ces textes aient été perçus à un moment ou à un autre comme des contes.

La poéticité de ces proses se manifeste à des échelles diverses : thématique, structurelle, ou stylistique. Une thématique lyrique imprègne les contes modernistes et symbolistes, qui mettent souvent en scène des personnages de poètes, et leur quête poétique. Ce sont les événements, la matière narrative elle-même, qui peuvent être qualifiés de lyriques, quand la rêverie, la contemplation, le chant ou le rituel constituent les temps forts du récit, et se substituent aux modes de l'action, traditionnellement représentée dans le récit. Avec l'importance accordée à la subjectivité et aux événements de la psyché, c'est le monde de l'âme qui devient le monde référentiel du conte. Si les actants des procès ne sont plus précisément des « hommes agissants », et que l'univers représenté ne correspond plus à un miroir réaliste de la vie, le récit traditionnel reste toutefois possible. Il est pourtant fréquent qu'une thématique poétique coïncide avec une inflexion lyrique du récit, dans sa forme même.

Indépendamment d'un contenu perçu comme poétique, on retrouve dans ces proses les critères de poéticité qui se dessinent dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. La poésie est alors perçue, comme l'a formulé Edgar Poe dans *Le Principe poétique*, comme une prescience de l'éternel, saisi dans la fulgurance de l'instant :

Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by Poetry – or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods – we find ourselves melted into tears – we weep then – not as the Abbate Gravina supposes – through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses¹.

Elle s'éloigne du singulier et du contingent pour tendre à l'abstraction et à l'universel, ainsi que le signifie Mallarmé, quand il oppose la poésie future au drame wagnérien :

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. Voyez-le, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste [...]. À moins que la Fable,

¹ Edgar Alan Poe, *The Poetic Principle* [*Home Journal*, 31 août 1850, puis *Sartrain's Union Magazine*, octobre 1850], *Essays and Reviews*, *op. cit.*, p. 77. « Inspiré par une prescience extatique des splendeurs situées au-delà du tombeau, nous nous efforçons, par de multiples combinaisons entre les choses et les pensées du temps, d'atteindre une portion de ces charmes dont les éléments mêmes n'appartiennent peut-être qu'à l'éternité seule. Ainsi quand par la poésie, ou quand par la musique, le plus ensorcelant des états poétiques, nous fondons en larmes, nous pleurons non pas, comme le suppose l'abbé Gravina, par excès de plaisir, mais par un certain chagrin irrité et impatient de notre incapacité à saisir *maintenant*, entièrement, sur cette terre, en une fois et pour toujours, ces joies divines et extatiques auxquelles nous atteignons *par* le poème ou *par* la musique en de brèves visions indéterminées », *Le Principe poétique* [connu en France à travers la paraphrase qu'en donne Baudelaire dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe », en 1857], traduction de James Lawler, dans E. A. Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, *op. cit.*, p. 1533-1534.

vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode².

Elle privilégie l'expression analogique, par les correspondances et les symboles, pour approcher l'indicible, dans une poétique de la suggestion qui remplace l'exigence d'imitation.

La poésie se rapproche donc de la musique, par le privilège qu'elle accorde à la suggestion et à l'ineffable, par l'initiative qu'elle laisse à la forme, et parce qu'elle substitue au développement rhétorique le retour, la variation, le contraste. C'est enfin la notion de rythme, manifestation du sujet créateur, qui fédère les différentes formes poétiques, du vers à la prose.

Tous ces éléments apparaissent comme peu compatibles avec le récit. L'ambiguïté de la fin du siècle, qui prône une poésie dégagée de la matière et du temps, mais valorise par ailleurs les formes intermédiaires et mêlées, rend problématique le statut des poèmes en prose narratifs et des contes poétiques. La dimension poétique de ces contes se traduira bien souvent par un bouleversement du narratif, dans sa conception rhétorique classique d'unité, de continuité et de clôture dans un dénouement. Ainsi la représentation du temps privilégiera-t-elle la fragmentation, la répétition ou l'atemporel, la causalité sera dévoyée et des principes poétiques tels que l'analogie ou l'association d'idées tendront à s'y substituer.

Mais, il faut insister sur ce point, cette tendance poétique ne signifie pas le renoncement au récit au profit d'un lyrisme détaché de toute incarnation. Si les écrivains symbolistes et modernistes écrivent des contes qu'ils persistent à nommer tels, c'est que l'implication narrative du terme les intéresse. Le récit perdure, même à l'état de fantôme ou de reflet stylisé; des fictions sont créées, avec leurs personnages et leur monde; un horizon d'attente narratif, impliquant temporalité et référentialité, continue d'être exploité. S'il existe une tension entre poésie et récit, dans les proses poétiques symbolistes et modernistes, elle est probablement recherchée pour les modes nouveaux de représentation et de narration qu'elle permet d'explorer.

Le glissement entre le narratif et le poétique dans les proses du symbolisme et du modernisme s'observe dans trois grandes tendances, qui recouvrent tant la thématique que la forme des textes : la discontinuité, la tentation de l'atemporel et la répétition.

² Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 173-174.

Nous verrons tout d'abord que la discontinuité se manifeste dans une poésie rhapsodique de la divagation qui épouse les méandres et les télescopes de la flânerie, de la rêverie, du rêve ou de la danse, mais qu'elle transparait également dans des tentatives de saisissement de l'instant, par la fragmentation du récit ou par la fascination de la pétrification. La poésie de la suggestion consistant à éviter la représentation directe de l'événement narratif, participe aussi d'une forme de discontinuité, puisqu'elle favorise l'absence et le non-événement, induisant une temporalité plus poétique que narrative. Enfin, ce sont les liens de causalité qui sont également touchés par la discontinuité. L'ignorance est exhibée et d'obscurs réseaux analogiques tendent à combler ces manques. Le fantastique et la folie sont propices à l'expression de cette causalité poétique.

Nous observerons dans un second temps comment certains contes tendent au poétique par le statisme et la répétition, deux manières de nier le développement temporel linéaire. C'est une prééminence du spatial et du descriptif qui sera d'abord mise en évidence : les catégories du narratif et du descriptif sont parfois inversées, si bien que le procès narratif se trouve reflété ou complètement absorbé, voire figé, dans la représentation de l'espace. Le rôle des objets, l'exploration d'une poésie de la couleur, les références picturales, révèlent la tentation de concentrer le récit en un emblème, et de neutraliser le développement temporel. Enfin, la répétition et le cycle, dans la mise en scène de rituels et dans l'utilisation de structures répétitives à refrains ou à motifs, sont l'occasion d'exhiber une musicalité du conte.

1. La discontinuité

Il semblerait que le récit classique se définisse en grande partie par la notion de continuité, impliquée dans l'exigence d'unité. L'image du fil, celle de la ligne sont en effet souvent convoquées pour représenter la chronologie et l'enchaînement causal à l'œuvre dans le récit. À ces éléments de continuité s'ajoutent celle du personnage, dont l'identité confère également une stabilité, garante de continuité dans le récit, ou encore la continuité de la *mimèsis* : le monde représenté dans le récit reste fondamentalement le même, du début à la fin, même s'il est sujet aux transformations narratives. Si l'un de ces éléments est perturbé ou rompu, le récit se trouve marqué par la discontinuité. Or il semblerait que la poétisation des récits à l'époque symboliste et moderniste passe justement en partie par l'exploitation d'une discontinuité. Il existe divers modes de discontinuité : nous évoquerons d'abord la divagation qui évite la ligne droite pour épouser les sauts et les télescopages, dans des textes de flânerie, de rêverie ou de rêves. Puis nous nous pencherons sur la discontinuité chronologique, qui tantôt isole les instants par l'ellipse, tantôt privilégie la durée, au sein du vide événementiel. Enfin, nous verrons que la discontinuité touche également les liens de causalité dans des textes qui valorisent les sauts analogiques, postulant une autre forme de continuité, tout en exhibant la dimension fragmentaire, incomplète, du symbole.

1.1. Poétique de la divagation

L'un des processus par lesquels les contes symbolistes et modernistes tendent au poème tient à une forme de divagation, une tendance rhapsodique cultivant la multiplicité et la discontinuité. Le terme de « divagation » se rencontre souvent dans les textes fin de siècle. Mallarmé le choisit pour intituler son recueil de proses publié en 1897. S'il exprime des réticences à l'égard de ce recueil, « Un livre tel que je ne les aime pas, ceux éparés et privés d'architecture », il connaît pourtant l'unité derrière la dispersion : « à travers tout ce hasard », « [...] les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique — si je les revois en étranger, comme un cloître brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine¹. » Darío

¹ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 69.

ou Leopoldo Lugones intitulent ainsi des poèmes², le mot revient souvent sous la plume de Remy de Gourmont, avec des connotations allant de la légèreté à la futilité, en passant par la volupté. Le terme est employé au dix-neuvième siècle au sens propre, à propos d'animaux malfaisants ou féroces qu'on a laissés libres, par négligence. La divagation renvoie à une errance, et par extension à une absence de plan ou de raisonnement, voire au désordre de l'esprit. On peut voir dans les divagations symbolistes ou modernistes une tentative de saisir le fonctionnement primitif de l'imagination. Elle n'est pas étrangère au conte, puisque Remy de Gourmont y voit par exemple, dans son article de 1904 sur les contes de fées, la spécificité de l'esprit celtique, incarné dans l'extravagance, la versatilité et l'imprévisibilité des fées³, par opposition à l'esprit latin.

En épousant la forme de la divagation, le récit se démultiplie, s'interrompt, repart, superpose les situations spatio-temporelles, défiant les lois temporelles et celles de la *mimèsis* réaliste. Nous nous proposons d'observer plusieurs figures de la divagation à l'œuvre dans les textes, tant sur le plan thématique que sur le plan formel : la flânerie, la rêverie, le rêve, l'hallucination d'origine narcotique ou encore la danse. Il s'agit de comprendre comment, à travers ces thèmes, la divagation peut être liée à une poétisation du récit, en remarquant qu'elle informe, avec des procédés similaires, des textes appartenant à des genres proches, comme le poème en prose, le conte ou la chronique. De plus, la divagation prend souvent une dimension métatextuelle, elle permet de fictionnaliser les processus créatifs, et offre, au sein du texte, une représentation du lecteur promeneur et déchiffreur de ces « cloître(s) [...] brisé(s) ».

Observons comment, au fur et à mesure d'une plongée dans l'inconscient et d'une déprise de la raison, les narrateurs puisent les modèles d'un autre art narratif, de la flânerie au rêve, en passant par la simple rêverie.

1.1.1. La flânerie

1.1.1.1. Promenades et flâneries

La promenade et la flânerie se trouvent aux sources du poème en prose. *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau (1778, édition posthume 1782), marquent l'une des étapes importantes de la poétisation de la prose, à la fin du dix-huitième siècle,

² Rubén Darío, « Divagación », *Prosas profanas* ; L. Lugones, « Divagación lunar », *Lunario sentimental*.

³ Voir à ce sujet l'article d'Anna Maria Scaiola, « Gourmont et les Contes de fées », *Cahiers de l'Herne*, Remy de Gourmont, Paris, 2003.

par le lyrisme de l'introspection et de l'harmonie avec la nature qui s'y déploie, par le discours poétique qui prend le pas sur le discours théorique dans des effets de prose poétique prononcés (jeux de rythmes, effets sonores, retours de motifs). Il existe un héritage romantique de la rêverie et de la fantaisie, associées aux nocturnes fantasmatiques. Les errances nocturnes de Nerval ont donné lieu à des textes au genre incertain, alliant récit, poésie et réflexions diverses, dans *Les Filles du feu* (1854), *Les Nuits d'octobre* (1852) ou les *Promenades et souvenirs* (1854). La flânerie se repère également dans les origines journalistiques du poème en prose⁴, dans des petits textes comme les « choses vues », les « scènes », les « tableaux de mœurs », offrant des descriptions pittoresques allant parfois jusqu'à l'anecdote à visée morale. La flânerie urbaine est propice à la nouvelle source d'inspiration poétique de la seconde moitié de dix-neuvième siècle : la prose s'attache désormais à la réalité du quotidien et à la modernité des villes. Elle permet de saisir sur le vif de petits tableaux. Le poète en prose se fait le « peintre de la vie moderne », croquant la ville et ses habitants. Ainsi ne compte-t-on pas les poèmes en prose qui exploitent la figure du rôdeur et la forme de la flânerie dérivant parfois en rêverie immobile. Lefèvre-Deumier, un précurseur du poème en prose au dix-neuvième siècle, intitula son recueil *Le Livre du promeneur ou les Mois et les Jours*, en 1854. Il n'est pas non plus anodin que Baudelaire ait envisagé des titres faisant référence à la promenade ou à la flânerie pour son *Spleen de Paris* : « Le Promeneur solitaire », « Le Rôdeur parisien »⁵, lui qui écrit, dans sa dédicace à Arsène Houssaye, que « l'idéal obsédant » du poème en prose naît « surtout de la fréquentation des villes énormes », et « du croisement de leurs innombrables rapports »⁶. La veine urbaine et déambulatoire perdure dans la pratique du poème en prose dans les années 1880, on retrouve encore la figure du rôdeur et de l'errance dans les poèmes en prose de Verlaine, regroupés dans les *Mémoires d'un veuf* en 1886.

La promenade est présentée plusieurs fois par Baudelaire comme une posture existentielle et artistique moderne. Ainsi décrit-il le flâneur comme un artiste se nourrissant de la vie des foules, de leur variété et de leur énergie, dans *Le Peintre de la vie moderne* :

⁴ Fany Béat-Esquier analyse cette question dans sa thèse de doctorat *Les Origines journalistiques du poème en prose ou le Siècle de Baudelaire*, soutenue à l'université Charles-de-Gaulle Lille 3, en 2006. Elle observe notamment comment Baudelaire s'empare des clichés de la « chose vue » pour les détourner, p. 225.

⁵ C. Baudelaire, lettre à Arsène Houssaye de Noël 1861. Dans une lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, il explique vouloir montrer « un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rhapsodique à chaque accident de sa flânerie », lettres citées par Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 105-106, provenant des *Œuvres complètes* de Baudelaire, t. III, éd. J. Crépet, Conard, 1926.

⁶ C. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 22.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. [...] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive⁷.

Dans *Le Spleen de Paris*, c'est le rôdeur parisien, avatar du poète, qui expérimente « cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe⁸. » Mais dans les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*, la comparaison entre l'écriture poétique et la flânerie est encore plus explicite :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés⁹.

La promenade et la flânerie offrent de multiples potentialités au poème en prose, par leur thématique urbaine, par la liberté de composition, la discontinuité qu'elles occasionnent et l'ambivalence entre observation et imagination qui les caractérise. Elles peuvent prendre le statut d'art poétique, la pensée, l'élaboration poétique et l'écriture étant parfois comparées à l'errance spatiale.

Si la flânerie présente des affinités avec la poésie, elle n'est pas non plus étrangère au conte. En prenant la figure du flâneur, le poète en prose se fait « déchiff[r]eur » d'« innombrables légendes »¹⁰. Il reconstitue des bribes d'histoires, le poème se met à conter. Il n'est pas étonnant que cette organisation du texte par le hasard de la flânerie soit reprise dans les contes. La promenade peut même être utilisée comme figure d'un art narratif. Ainsi, Remy de Gourmont, qui a lui-même écrit un conte intitulé « Fin de promenade », en fait une métaphore pour désigner le genre du conte :

Le conte, il me semble, réclame une condition particulière : il faut, pour l'écrire, l'illusion, au moins brève, d'être heureux ; une après-midi gaie convient. Et ceci l'apparente plus étroitement au poème que ne saurait faire une théorie raisonnée. Être heureux, c'est-à-dire avoir joui d'une fleur, de celles que l'on voudra, ou de l'éclat de tels yeux : alors on considère avec intérêt les jeux des autres êtres.

⁷ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 351-352.

⁸ C. Baudelaire, « Les Foules », *Petits Poèmes en prose*, op. cit. , p. 46.

⁹ C. Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du mal*, op. cit. , p. 104.

¹⁰ C. Baudelaire, « Les Veuves », *Petits Poèmes en prose*, op. cit. , p. 47-48.

En effet, étant heureux, ou presque, on ne peut plus rester chez soi, où on ne vit bien que par le désir. Un conte, c'est une promenade¹¹.

La promenade y est associée à un état d'esprit : l'ouverture à l'autre et la disponibilité face à ce qui peut surgir de l'extérieur, dynamisme du déplacement ; elle semble s'opposer à une attitude d'introspection et de narcissisme, mais n'exclut pas la subjectivité. Déjà, le conte d'Hoffmann « Des Vettters Eckfenster » (« La Fenêtre d'angle de mon cousin », 1825) avait mis en scène les potentialités narratives de l'observation d'une foule. Le narrateur rend visite à son cousin, un écrivain infirme qui ne peut plus écrire. Contre toute attente, celui-ci, installé derrière sa fenêtre, donnant sur la place du marché, lui donne une leçon d'art descriptif et narratif, faisant éclore devant lui une série de récits à partir des différents personnages observés. Les passants sont comparés à des énigmes, plusieurs hypothèses sont successivement élaborées, une fiction en remplace une autre, mais,

Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muß, ich mag wollen oder nicht¹².

s'exclame le narrateur du conte d'Hoffmann. Le conte tire un parti esthétique du bariolage et de la discontinuité, sautant d'un récit à l'autre, sans autre unité que celle du regard surplombant de l'observateur.

Le conte et le poème en prose semblent ici se croiser, sinon se rejoindre. La capacité à s'incorporer dans une multiplicité d'existences est le propre du poète moderne, mais aussi celui du conteur¹³. Le motif de la flânerie, comme thème et comme forme, nous

¹¹ R. de Gourmont, *Couleurs* suivi de *Choses anciennes*, Paris, Mercure de France, 9^e éd., 1920, p. 7-8.

¹² E. T. A. Hoffmann, « Des Vettters Eckfenster », *Die letzten Erzählungen*, Berlin, 1^{re} éd., 1825. « De toutes les combinaisons que tu déroules là, cousin, il est possible qu'aucune ne soit vraie ; et cependant, en regardant ces femmes, il me semble, grâce à ton exposition animée, que tout cela est on ne peut plus plausible ; et je suis, bon gré mal gré, obligé de le croire. » *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduits par Champfleury, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 286-287.

¹³ C'est ce que Gautier admire par exemple chez Balzac. Dans son article « Portrait de Balzac » paru dans *L'Artiste* en 1858, Gautier cite *Facino Cane* : « — Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses ; mais n'était-ce pas encore de l'étude ? J'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères. Aussi mal vêtu que les ouvriers, indifférent au décorum, je ne les mettais point en garde contre moi : je pouvais me mêler à leurs groupes, les voir concluant leurs marchés, et se disputant à l'heure où ils quittent le travail. Chez moi, l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur le champ au-delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et Une Nuits* prenait le corps et l'âme de certaines personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles. [...] Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre. [...] En entendant ces gens je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés ; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme et mon âme passait dans la leur ; c'était le rêve d'un homme éveillé [...] Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction », puis il commente : « Balzac, comme Vichnou, le dieu indien, possédait le don d'*avatar*, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents. [...] — Quoique cela semble singulier à dire en plein dix-neuvième siècle, Balzac fut un *voyant*. Son mérite d'observateur, sa perspicacité de physiologiste, son génie d'écrivain ne suffirent pas pour expliquer l'infinie variété des deux

invite à observer, de manière transversale, quelques caractéristiques communes aux contes et aux poèmes en prose.

1.1.1.2. Flâneries et « choses vues »

1.1.1.2.1. *Le Drageoir aux épices de Huysmans*

Un certain nombre de textes épousant la forme de la flânerie se situent aux frontières de la chronique, du poème en prose et du conte. Le recueil de proses de Huysmans, *Le Drageoir aux épices* (1874), comprenant des textes brefs et concentrés, mais aussi des pièces plus proches de la nouvelle, présente en outre quelques textes organisés selon le hasard d'une promenade. Ces textes-promenades posent un problème de définition générique. Suzanne Bernard souligne le « caractère presque épique » de ces « descriptions du grouillement parisien »¹⁴, mais leur refuse le statut de poème en prose, les désignant comme des « choses vues ». Ces textes, « La Reine Margot », « La Kermesse de Rubens »¹⁵, « La Rive gauche », pourraient presque être identifiés comme des contes, mais le seul moteur narratif que l'on y trouve est celui du hasard et du déplacement du narrateur. L'errance est même ce qui permet d'établir un lien chronologique entre « La Reine Margot » et le texte suivant, « La Kermesse de Rubens » et de justifier leur succession dans le recueil : « Le lendemain soir, j'errais dans les rues d'un petit village »¹⁶. Les événements sont des impressions et des perceptions : « soudain retentit à mon oreille »¹⁷, « j'aperçus une faible lueur »¹⁸. C'est le monde extérieur qui s'impose au narrateur-personnage, et non celui-ci qui va vers le monde pour agir sur lui. Les différents tableaux qu'il nous livre ont la discontinuité des tableaux d'une exposition, ou plutôt faudrait-il dire que le spectacle se métamorphose successivement en différents tableaux : le bal des pêcheurs apparaît « comme les peignait Rubens »¹⁹, des joueurs de cartes, « on eût dit un tableau de Téniers »²⁰, puis la danse villageoise de Téniers se transforme en « *Kermesse* de

ou trois mille types qui jouent un rôle plus ou moins important dans la *Comédie humaine* », Gautier, *Portrait de Balzac*, précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Éditions de l'Anabase, 1994, p.46- 47. Cité dans Fanny Bérat-Esquier, *Les Origines journalistiques du poème en prose ou le Siècle de Baudelaire*, p. 196.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 345.

¹⁵ Ce texte fut publié dans *L'Artiste* en novembre 1874 et dans *Le Musée des deux mondes* le 2 février 1876.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices suivi de textes inédits*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

Rubens²¹ ». Le dénouement, annoncé par le titre, est comme l'aboutissement d'une série de superpositions de tableaux. Dans «La Rive gauche», le narrateur nous livre le retentissement du paysage sur sa sensibilité, à travers des comparaisons et des métaphores. La rue de la Santé, la Bièvre «évoquent en [lui] comme de lointains souvenirs, ou comme les rythmes désolés de la musique de Schubert²² ». Les seuls événements sont des ouvriers ou des femmes qui passent avec un enfant, et qui «rompent seuls la monotonie de la route²³. » Une série de petites scènes et de spectacles sont juxtaposés sans autre transition que celle du déplacement spatial du narrateur. Le terme du texte coïncide avec le terme d'une journée, sans aucune forme de nécessité narrative : «Sa chanson terminée, il sortit. Nous en fîmes autant et allâmes nous coucher²⁴. » Ces textes à la structure déliée ont surtout une visée descriptive, l'écriture y rivalise avec l'art pictural, mais ils suggèrent aussi la possibilité d'organiser une narration autour des retentissements subjectifs de menues observations.

1.1.1.2.2. Flâneries hispano-américaines : une autre forme d'épique

Beaucoup de textes hispano-américains utilisent également le mode de construction de la flânerie, donnant lieu à des textes au genre indéfinissable. La section «En Chile» du recueil *Azul...* de Rubén Darío, où l'on suit le déplacement d'un narrateur sur les hauteurs de Valparaíso, et les descriptions successives des différents tableaux rencontrés sur sa route, rappelle l'organisation de certains poèmes en prose du *Drageoir aux épices* de Huysmans évoqués précédemment. La fortune de la chronique journalistique rédigée par des écrivains n'est pas étrangère à ce phénomène. On sait que les écrivains étaient envoyés en Europe par les journaux et les revues pour qu'ils informent leurs contemporains sur la vie culturelle et artistique européenne. Les expositions universelles, les musées, ont suscité de nombreuses chroniques qui adoptent le modèle de la déambulation et de la juxtaposition des réflexions et des rêveries suscitées par le spectacle extérieur. Les titres des recueils dans lesquels ces chroniques ont pu être rassemblées par la suite sont révélateurs : *Sensaciones de viaje* (1896) de Manuel Díaz Rodríguez, *La Caravana pasa* (1902) de Rubén Darío, *La Vida errante* (1919) de Gómez Carrillo. On y trouve toujours étroitement

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 131.

²³ *Ibid.*, p. 132.

²⁴ *Ibid.*, p. 136.

associées les notions de déplacement, de voyage, voire d'errance, de subjectivité et d'imagination. Pour le chroniqueur prolixe que fut Gómez Carrillo, le voyage répond à un goût de l'infini, à un désir de dépasser les limites de l'espace et du temps. Le mystère de l'inconnu attire le voyageur à l'aventure et au hasard des rencontres de lieux. Certains auteurs ont décidé d'insérer quelques chroniques dans des recueils de contes. C'est le cas de Gutiérrez Nájera, dans ses *Cuentos frágiles* publiés en 1883, ou encore de Luis Gonzaga Urbina, qui distingue une section de contes et une section de chroniques, dans ses *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, recueillis en 1915, mais écrits entre 1883 et 1915.

Le fameux conte de Gutiérrez Nájera «La Novela del tranvía²⁵» («Le Roman du tramway») présente un exemple intéressant de rêverie provoquée par un déplacement géographique. Comme le titre l'indique, le narrateur-personnage monte au hasard dans un tramway, un soir de pluie, pour dissiper sa tristesse par des tableaux divertissants. Au fur et à mesure des quartiers de Mexico traversés et des différents personnages qui montent et descendent, les pensées du narrateur vagabondent, donnant naissance à une série de fictions²⁶. Les détails qui l'entourent sont l'occasion de comparaisons ou de métaphores qui ouvrent des univers fictionnels, transfigurant la situation réelle en récit mythique virtuel. Ainsi la foule qui s'écarte pour laisser passer un nouveau passager est-elle comparée à la mer Rouge, puis c'est le tramway dans lequel on vient se réfugier qui est comparé à l'Arche de Noé. Un vieil homme au parapluie troué et aux vêtements rapiécés monte, c'est l'occasion pour le narrateur d'imaginer son existence : il lui invente une fille couturière et un fils qui s'est brisé les deux jambes. Il imagine qu'il pourrait se marier avec la jeune fille, et qu'il serait accueilli comme le Messie. Mais quand le vieil homme descend du wagon, le narrateur renonce à le suivre. Une femme de trente ans le remplace, le narrateur construit alors une histoire d'adultère, jusqu'à ce que la femme descende et qu'il la voie entrer dans une église, ce qui vient contredire tout ce qu'il avait imaginé. L'imagination du narrateur est à l'origine d'hyperboles romanesques dans lesquelles celui-ci joue un rôle de premier choix, mais qui retombent aussi vite qu'elles sont montées :

Pues bien : cuando tú estés en esa tibia alcoba y tu amante caliente con sus manos tus plantas, entumecidas por la humedad, tu esposo y yo entraremos sigilosamente, y un brusco golpe te echará por tierra, mientras detengo yo la mano de tu cómplice. Hay besos que se empiezan en la tierra y se acaban en el infierno.

²⁵ Publié le 20 août 1882 dans *La Libertad*, dans la section «Crónicas color de lluvia», avant d'être recueilli en 1883 dans *Cuentos frágiles*. Il sera également publié dans d'autres périodiques.

²⁶ Il faut noter que ce schéma est très répandu dans la littérature hispanophone. On le rencontre, comme le rappelle Pedro Pablo Viñuales Guillén dans «Sobre las raíces románticas del modernismo : *Los Cuentos románticos* de Justo Sierra», in *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. XXV, 1996, p. 204, dans *La novela en el tranvía* de Galdós, «La fantasía de un delegado de Hacienda» de Clarín, «Nada en quince minutos» de Eduardo Wilde.

Un sudor frío bañaba mi rostro. Afortunadamente habíamos llegado a la plazuela de Loreto, y mi vecina se apeó del vagón. Yo vi su traje; no tenía ninguna mancha de sangre. Nada había pasado: después de todo, ¿qué me importa que esta señora se la pegue a su marido? ¿Es mi amigo acaso²⁷?

«La Novela del tranvía» est à la charnière entre le conte et la chronique: le narrateur y interpelle ses lecteurs: «Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor²⁸», il les gratifie de ses réflexions géographiques et sociologiques sur la ville de Mexico. Ces divagations narratives sont source d'une esthétique de la multiplicité et du virtuel, intégrant une forte présence de l'énonciateur.

Les textes recueillis par Luis Gonzaga Urbina dans son recueil *Cuentos vividos y crónicas soñadas* présentent des dispositifs de divagation encore plus enchevêtrés. Ils ont tous une origine journalistique, mais l'élaboration d'un recueil a amené l'auteur à distinguer des genres, tout en maintenant des ambiguïtés, comme nous l'avons déjà signalé, les contes étant associés à la vie réelle, et les chroniques au rêve, dans une inversion des rapports attendus entre texte et réalité. Les pièces qui ont été disposées dans la section des «Cuentos vividos» conservent certaines caractéristiques divagatoires de la chronique.

Le point de départ de ces contes est toujours lié au hasard de la flânerie, et fortement ancré dans le quotidien du narrateur. Ainsi, le conte «Hijos de cómica» («Enfants de comédienne») est suscité par la vue d'enfants presque endormis au premier rang d'un théâtre. Dans «Mariposa de amor» («Papillon d'amour»), le narrateur est entré par hasard dans un cabaret à l'issue d'une flânerie désœuvrée, et alors qu'il assiste distraitement au spectacle, il croit reconnaître l'une des danseuses. Le personnage principal de «Un Entreacto de Sanson y Dalila» («Un Entracte de Samson et Dalila») est une danseuse aperçue à l'écart de la foule dans les coulisses d'un théâtre. Ces narrations qui naissent au détour d'une flânerie donnent l'impression que n'importe quel détail du réel, regardé à la loupe, peut s'amplifier jusqu'aux proportions d'un conte.

Mais la divagation se prolonge au-delà du prétexte introductif. Une fois le conte lancé, il se trouve interrompu par une multiplicité de digressions, réflexions générales sur les actrices dans «Hijos de cómica», expression de l'émotion du narrateur, introduction

²⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, México, Fondo de cultura económica, 1983, p. 25-26. «Bon: quand tu seras dans cette alcôve tiède et que ton amant réchauffera tes pieds engourdis par l'humidité, avec ses mains, ton époux et moi, nous entrerons discrètement, et un coup brusque t'enverra à terre, pendant que moi, je retiendrai la main de ton complice. Il y a des baisers qui commencent sur terre, et qui se terminent en enfer.

Une sueur froide baignait mon visage. Heureusement nous étions arrivés à la place de Loreto, et ma voisine descendit du wagon. Je vis sa robe; elle n'avait aucune tache de sang. Il ne s'était rien passé: après tout, que m'importe que cette femme roule son mari? est-ce mon ami?»

²⁸ *Ibid.*, p. 18. «Je vous donne ma parole que la ville est beaucoup plus grande.»

dans son intimité, comme dans ce moment qui précède l'entrée dans le souvenir, objet de la narration proprement dite :

[...] experimento, cuando vuelvo a él, una sensación de consuelo semejante a la que me produce ver mis premios de escuela, releer mis primeros versos, y abrir el estuche en que conservo el retrato de mi madre²⁹.

La narration est également interrompue par de longues descriptions qui tendent à prendre leur autonomie au sein du texte. Le théâtre de faubourg où s'est arrêté le narrateur-flâneur de «Mariposa de amor» fait par exemple l'objet d'une description minutieuse des moindres détails du décor. La dimension divagatoire vient encore d'une multiplicité de niveaux énonciatifs qui s'entrecroisent au fil du texte. Le conte «Hijos de cómica» se présente comme un enchâssement de souvenirs : la situation-cadre du texte est une lettre envoyée par le narrateur à un ami interpellé par l'expression «mi buen Carlos, joven abate³⁰». La lettre est écrite le soir du jour des Rois, et commence par le souvenir de ces enfants de comédiennes, aperçus en compagnie de Carlos aux séances du «Principal». Ce souvenir en suscite un autre qui fait l'objet du récit proprement dit : l'histoire d'une amitié avec un couple de chanteurs qui abandonnent leur enfant. La lettre s'achève sur un retour aux circonstances initiales (le soir de la nuit des Rois), suscitant une réflexion générale sur les enfants qui attendent leurs cadeaux, à l'exception des enfants de comédiennes :

Sólo a estos pobres chiquitines amodorrados es probable que no los visite el cortejo celeste. Al acostarlos, cuando los desnuden a tirones, no les dirán que deben dejar en el balcón un zapatito. — ¡Pobrecillos; son hijos de cómica³¹!...

On le voit, le récit se dédouble et se ramifie entre de multiples plans. C'est la subjectivité du conteur qui établit des connexions entre les différentes situations. La subjectivité peut même se substituer au récit comme objet principal du texte.

C'est que, au fil de ces textes, un parallèle s'établit entre le fonctionnement de la psyché et la flânerie géographique. Le conte «Mariposa de amor» dresse un parallèle intéressant entre la flânerie physique à travers un paysage urbain³², qui se prolonge dans le

²⁹ *Ibid.*, p. 8. «J'éprouve, quand je m'y reporte, une sensation de réconfort semblable à celle que me procure la vue de mes récompenses scolaires, la relecture de mes premiers vers, et le fait d'ouvrir l'écrin dans lequel je conserve le portrait de ma mère. »

³⁰ « Mon bon Carlos, jeune abbé ». Il s'agit probablement du dédicataire du conte, Carlos Díaz Dufoo.

³¹ *Ibid.*, p. 22. « Seuls ces pauvres gamins assoupis, c'est probable, ne seront pas visités par le cortège céleste. En les couchant, quand on les déshabillera en les secouant, on ne leur dira pas de laisser un petit soulier sur le balcon.

Pauvres petits; ce sont des enfants de comédienne!... »

³² « Anoche, no sabiendo a donde ir, porque esta ciudad de México es muy poco divertida en ocasiones, fuime sin rumbo, callejeando, callejeando, y más entretenido en seguir los saltos y vuelos de mi aburrida imaginación, que en contemplar la uniforme soledad de estas avenidas, cuyas aceras, de una rectitud desesperante, se alinean, estrechándose paralelamente, hasta juntarse en el horizonte, sin un zig-zag, sin una ondulación, sin un tropiezo, inflexibles como rieles de vía férrea tendida en la llanura. » *Ibid.*, p. 23 « Hier au soir, ne sachant où aller, car cette ville de Mexico est parfois peu divertissante, j'allai sans but, flânant,

spectacle de cabaret s'apparentant à un défilé désordonné de visions, et la divagation mentale, comparée à un tissage sans cesse recommencé :

Yo, con el hilo de la fantasía y la rueda del recuerdo, andaba tejiendo, en mi interior, telas de Penélope : me aburría, decididamente me aburría³³.

Un événement vient interrompre ces rêveries, quand sur la valse « Mariposa de amor », le narrateur reconnaît l'une des danseuses. Commence alors une quête dans les souvenirs, se transformant en errance, à travers la figure du petit Poucet qui ne retrouve pas son chemin dans la mémoire :

Me interesó la mariposa amarilla, y busqué entre mis recuerdos, el rastro de un suceso acontecido. Para salir del bosque, Pulgarcillo seguía migajas de pan; yo buscaba migajas de vida; y no las hallé³⁴.

Le souvenir se laisse deviner par des associations d'idées et des analogies,

¿Qué haces ahí, mariposa perdida, gusanillo de encajes burdos, pobre criatura de ojos claros y melancólicos que me hablan de un pasado que no recuerdo, pero que estoy cierto de que es algo puro y sano, porque, en medio de este olor de perfume barato y transpiración popular, llega a mi espíritu una suave ráfaga de incienso; [...]»³⁵?

Mais il se dérobe sans cesse :

flânant, et plus occupé à suivre les sauts et les vols de mon imagination ennuyée, qu'à contempler la solitude uniforme de ces avenues, dont les trottoirs, d'une rectitude désolante, s'alignent, se rapprochant parallèlement jusqu'à se rejoindre à l'horizon, sans un zig-zig, sans une ondulation, sans un obstacle, inflexibles comme les rails d'une voie ferrée s'allongeant dans la plaine. » Signalons au passage l'allusion à la tradition romantique de l'errance nocturne, et l'expression d'une conception moderne et désenchantée de la flânerie. Par un phénomène qui s'apparente à une prétérition, la formulation du regret est l'occasion de se livrer malgré tout à cette poésie de la nuit, et de contredire sa disparition par une permanence littéraire : « Ahora, las ciudades modernas han perdido ese encanto. Los focos eléctricos han matado la poesía de la luna, un foco más, ni tan brillante ni tan útil como los otros, que va, por arriba, olvidado y triste, rodando entre las nubes, como el último botón de la chupa del Pierrot legendario.

Las íes de Musset no existen ya; el pobre Espronceda no hubiera podido hoy rimar su « Estudiante de Salamanca ». Ahora sí que la luna es un mundo muerto, bien muerto : ¡ que entierren ese cadáver en la gran fosa azul del horizonte ! Es inhumano tenerlo insepulto. ¡ Con razón están tan pensativas las estrellas ! » *Ibid.*, p. 24. « Maintenant, les villes modernes ont perdu ce charme. Les réverbères électriques ont tué la poésie de la lune, un réverbère de plus, ni aussi brillant ni aussi utile que les autres, qui va, là-haut, oublié et triste, roulant entre les nuages, comme le dernier bouton de l'habit du Pierrot légendaire.

Les *i* de Musset n'existent plus; le pauvre Espronceda n'aurait pas pu aujourd'hui, rimer son "Étudiant de Salamanque". Cette fois, la lune est un monde mort, bien mort : que l'on enterre ce cadavre dans la grande fosse bleue de l'horizon ! C'est inhumain de le laisser sans sépulture. Les étoiles ont raison d'être pensives ! »

³³ *Ibid.*, p. 25-26. « Moi, avec le fil de la fantaisie et la quenouille du souvenir, j'allais tissant, à l'intérieur de moi, des toiles de Pénélope : je m'ennuyais, je m'ennuyais fermement. »

³⁴ *Ibid.*, p. 27. « Le papillon jaune m'intéressa, et je cherchai dans mes souvenirs, la trace d'un événement survenu. Pour sortir du bois, le Petit Poucet suivait des miettes de pain; moi je cherchais des miettes de vie; et je ne les trouvais pas. »

³⁵ *Ibid.*, p. 27. « Que fais-tu là, papillon perdu, petit ver aux grossières dentelles, pauvre créature aux yeux clairs et mélancoliques qui me parlent d'un passé dont je ne me souviens plus, mais dont je suis sûr qu'il est pur et sain, parce qu'au milieu de cette odeur de parfum bon marché et de transpiration populaire, arrive à mon esprit un doux effluve d'encens; [...] »

¿Dónde había yo conocido a la mariposa amarilla; dónde, en qué repliegue de la memoria estaba este insignificante episodio de mi existencia en el que la muchacha tristona hizo un papel breve pero simpático, no me cabía duda, simpático como una dulce y fugitiva sonrisa³⁶ ?

Bien qu'une intuition lui signale cette femme comme un petit papillon de pureté perdu dans la fange, le narrateur renonce à rencontrer la danseuse après le spectacle. Les obstacles rencontrés sur son chemin («un patio lleno de escombros y de charcos, con arcadas que se abrían en la sombra como enormes bocas de piedra³⁷») semblent redoubler l'échec de sa mémoire, dans un parallèle qui se confirme, entre l'intériorité psychique et l'extériorité spatiale. La quête du souvenir dans les méandres de la mémoire s'avère être le véritable objet de cette narration. Le vocabulaire narratif et dramatique souligne d'ailleurs la tension du récit : on attend la rencontre du souvenir comme on attendrait la résolution d'une intrigue, le dénouement d'un drame.

La casualidad, con sus inesperadas coincidencias, con sus golpes teatrales y efectistas, suele dar solución extraordinaria a estos pequeños problemas del acaso. Es ella quien ata y desata los frágiles nudos gordianos con que algunos ilusos entretenemos a la traviesa «loca de la casa». A veces, se detiene mucho para terminar, — como repartidor que retarda la última entrega — estas curiosas novelitas de la vida; a veces, en cambio, muchas veces, violenta la conclusión como folletinista disgustado de forjar enredos inverosímiles³⁸.

Le conteur désigne lui-même son conte comme la «page íntima de un desbaratado e ideal libro de memorias³⁹». Mais avant d'en être le scripteur, il en est le lecteur, étant parvenu, au bout de plusieurs heures, le lendemain de cette anecdote, à «déchiffrer le mystère de la “mariposa de amor”⁴⁰».

Ces contes élisant la flânerie comme prétexte et comme forme sont donc l'occasion de réfléchir sur le fonctionnement de la mémoire, par le biais de la «fantasía», qualifiée de «enredada» et de «caprichosa»⁴¹. Après une nuit de sommeil, le narrateur de «Mariposa de amor» finit par retrouver l'identité de la danseuse, quand un souvenir vient télescoper les impressions de la veille, et compléter l'identité et l'histoire de la jeune femme. Mais

³⁶ *Ibid.*, p. 28. «Où avais-je connu le papillon jaune; où, dans quel repli de la mémoire se trouvait cet épisode insignifiant de mon existence dans lequel la triste jeune fille avait joué un rôle bref mais sympathique, je n'en doutais pas, sympathique comme un sourire doux et fugitif?»

³⁷ *Ibid.*, p. 28. «une cour pleine de décombres et de flaques, avec des arcades qui s'ouvraient dans l'ombre comme d'énormes bouches de pierre».

³⁸ *Ibid.*, p. 29. «Le hasard, avec ses coïncidences inattendues, avec ses coups de théâtre à effets, donne souvent une solution extraordinaire à ces petits problèmes de la contingence. C'est lui qui fait et défait les fragiles nœuds gordiens avec lesquels nous autres rêveurs, nous distrayons l'espiègle “folle du logis”. Parfois, il attend beaucoup avant de conclure, comme un garçon qui retarde sa dernière livraison — parfois, en revanche, souvent, il force la conclusion comme un feuilletoniste lassé de forger des imbroglios invraisemblables.»

³⁹ *Ibid.*, p. 29. «la page intime d'un livre de mémoires désordonné et idéal».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29. «descifrar el misterio de la “mariposa de amor”».

⁴¹ «embrouillée» et «capricieuse», *ibid.*, p. 29.

celle-ci ne fait l'objet que de quelques phrases⁴², le véritable objet du récit est bien la quête du souvenir.

[...] ya sé quién eres, mariposa amarilla, bailarina de movimientos torpes; ya sé quiénes sois, cabecita rubia, ojos claros y melancólicos, perfil de adolescente, figura candorosa y angélica; sois un día puro de mi pasado, sois una visión paradisíaca de mi juventud, sois una estrofa de mi poesía virgen, sois una musa de mis primeros versos, sois un sueño mío⁴³.

En guise de conclusion, Urbina s'adresse au poète François Coppée :

Coppée, François Coppée, cantor de los humildes y de los desventurados, ¿qué te has hecho, que no me acompañas a ver estas triviales y dolorosas tragicomedias de la calle? ¿Porqué tú, poeta de lo tierno, te has vuelto defensor de lo injusto? ¿Por qué en vez de escribir poemas, escribes libelos políticos? ¿Por qué ennegreció el odio tu alma serena, como cuando alguien revuelve el lodo del cauce para oscurecer la transparencia de las ondas? ¿Por qué no estás con nosotros, alma contemplativa y piadosa?

¡Oh, buen Coppée, he aquí a dos de tus héroes; un viejo y una niña, un gusano de la tumba y una mariposa del vicio, que se unen en un beso y una lágrima!

¡Si tú lo vieras, quizá volverías a escribir *Cuentos sencillos*⁴⁴!

On pourrait croire qu'Urbina a souhaité écrire un « conte simple » en prose, à la manière du Coppée des *Humbles* ou des *Contes tout simples*. Pourtant, on vient de le voir, Urbina se tient loin du récit objectif et réaliste tel que le pratique Coppée. Les détours de la mémoire qu'il met en scène dans son conte, au point d'en occuper le premier plan, enveloppent les personnages et les événements d'un voile subjectif. La narration de type réaliste, l'histoire du personnage de la danseuse, est à peine suggérée entre deux scènes antithétiques : le souvenir de la jeune fille, adolescente, courant au-devant de son père, dans la rue ensoleillée, et la pauvre danseuse échouée dans un sordide cabaret de banlieue. Si ce sujet que l'on pourrait qualifier de « prosaïque », car il porte sur la misère des « Humbles », a pu être traité sous forme de poème en vers par Coppée, il devient « poétique » dans le traitement suggestif que lui réserve la prose d'Urbina. Chez Urbina, le conte se transforme donc en une aventure intérieure, il sert avant tout à narrativiser le fonctionnement de la psyché et de la mémoire.

⁴² La jeune femme était la fille d'un grand orateur, admiré du narrateur. Mariée à un poète qui mourut de delirium tremens à l'hôpital, elle tomba dans la misère, son enfant mourut de faim.

⁴³ *Ibid.*, p. 30. «Maintenant je sais qui tu es, papillon jaune, danseuse aux mouvements maladroits; maintenant je sais qui vous êtes, petite tête blonde, yeux clairs et mélancoliques, profil d'adolescente, figure candide et angélique; vous êtes un jour pur de mon passé, vous êtes une vision paradisiaque de ma jeunesse, vous êtes une strophe de ma vierge poésie, vous êtes une muse de mes premiers vers, vous êtes un de mes rêves.»

⁴⁴ *Ibid.*, p.31-32. «Coppée, François Coppée, chanteur des humbles et des malheureux, qu'es-tu devenu, pour que tu ne viennes pas assister avec moi à ces banales et douloureuses tragicomédies de la rue? pourquoi toi, poète de la tendresse, es-tu devenu défenseur de l'injuste? Pourquoi, au lieu d'écrire des poèmes, tu écris des libelles politiques? Pourquoi la haine a-t-elle noirci ton âme sereine, comme quand quelqu'un remue le fond boueux pour obscurcir la transparence des ondes? Pourquoi n'es-tu pas avec nous, âme contemplative et pieuse?

Oh bon Coppée, voici deux de tes héros : un vieil homme et une petite, un ver de la tombe et un papillon du vice, qui s'unissent dans un baiser et une larme!

Si tu voyais cela, peut-être que tu te remettrais à écrire des *Contes simples!* »

La transition entre ce type de texte et le poème en prose est parfois très ténue. Si l'on se penche sur « Coucher de soleil intérieur » de Marcel Proust, un texte beaucoup plus court que ceux évoqués jusqu'à présent, et ne présentant pas de narration, on perçoit comment la simple promenade de fin du jour dans la campagne, qui se mue à la fin du texte en « délire⁴⁵ », cristallise des registres à la fois lyrique et épique. Le spectacle du « vaste embrasement mélancolique⁴⁶ » provoque une exaltation, une fusion avec l'univers, mais aussi un sentiment épique, vidé de tout contenu narratif, hormis une projection passionnée dans l'espace :

Alors nous précipitons nos pas dans la nuit. Plus qu'un cavalier que la vitesse croissante d'une bête adorée étourdit et enivre, nous nous livrons en tremblant de confiance et de joie aux pensées tumultueuses auxquelles, mieux nous les possédons et les dirigeons, nous nous sentons appartenir de plus en plus irrésistiblement. C'est avec une émotion affectueuse que nous parcourons la campagne obscure et saluons les chênes pleins de nuit, comme le champ solennel, comme les témoins épiques de l'élan qui nous entraîne et qui nous grise⁴⁷.

La promenade entraîne cette intériorisation de l'aventure, qui se mue alors en exaltation lyrique. Il semble que les motifs narratifs de l'itinéraire initiatique ou de l'épopée se dégradent en divagations ou errances rêveuses. L'aventure devient une métaphore de la rêverie. Ce processus existe, à des stades différents, dans un grand nombre de textes brefs dont on a du mal à dégager l'identité générique.

1.1.1.3. La flânerie et le « génie du crime profond »

On vient de voir que la flânerie entraînait le récit vers la digression et l'épanchement lyrique. La flânerie est aussi l'occasion de jouer sur les ressorts du narratif. En même temps qu'il a inspiré à Baudelaire ses réflexions sur l'immersion de l'artiste dans la foule⁴⁸, « The Man of the Crowd » (« L'Homme des foules ») d'Edgar Poe a ouvert la

⁴⁵ « [...] nous nous enfonçons de plus en plus vite dans la campagne, et le chien qui nous suit, le cheval qui nous porte ou l'ami qui s'est tu, moins encore parfois quand nul être vivant n'est auprès de nous, la fleur à notre boutonnière ou la canne qui tourne joyeusement dans nos mains fébriles, reçoit en regards et en larmes le tribut mélancolique de notre délire », Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L'Indifférent et autres textes*, op. cit., p. 203.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁸ Rappelons que Baudelaire cite le conte de Poe dans *Le Peintre de la vie moderne* : « Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L'Homme des foules* ? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

voie d'une narratologie particulière, fondée sur l'errance et l'attente déçue. Comme les flâneurs d'Hoffmann, de Baudelaire ou de Gutiérrez Nájera, le personnage d'E. Poe se montre capable d'inventer la vie des passants dont il n'aperçoit que fugitivement les visages : « in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of glance, the history of long years⁴⁹. » Cette observation est pour lui l'occasion de dresser une taxinomie de la société, sa position lui donnant un pouvoir de maîtrise et de compréhension aiguë. Mais à la différence des flâneurs rencontrés précédemment, il se trouve soudain confronté à un personnage indéchiffrable. Une tension narrative est alors créée : à l'image d'un lecteur se lançant dans la lecture d'un roman ou d'une nouvelle, anticipant par de multiples hypothèses les ressorts du récit, le narrateur se lance à la poursuite du personnage, afin de percer son mystère :

As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense — of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated⁵⁰.

Plusieurs indices contribuent à créer un horizon d'attente romanesque chez le lecteur de Poe cette fois : la comparaison avec un démon de Retzsch, « a glimpse both of a diamond and of a dagger⁵¹ », entrevue à travers la déchirure du manteau, l'attitude angoissée de l'inconnu, le « strong shudder⁵² » qui le secoue au moment où un boutiquier le coudoie. Mais cette attente est déçue : le lecteur comme le narrateur tournent en rond à la poursuite de cet inconnu, et n'aboutissent qu'au vide de son regard, définitivement indéchiffrable. La nouvelle épouse donc le long cheminement sans but du rôdeur, qui de places en ruelles, en passant par un bazar, un théâtre, un débit de gin, revient à son point de départ, la Grande Rue de l'hôtel de D... Cette errance ne semble pas avoir d'autre but qu'elle-même, elle s'apparente à un ballet, avec ses changements de rythmes selon la densité de la foule dont le texte même épouse les « ondulations », mais aussi avec l'attitude

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état de convalescent, et vous aurez la clé du caractère de M. G. », dans Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, p. 349-350.

⁴⁹ E. A. Poe, « The Man of the Crowd », *Poetry and Tales*, New York, The Library of America, 1984, p. 392. « grâce à ma singulière disposition morale, je pouvais souvent lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil l'histoire de longues années », E. A. Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, p. 455. Traduction de Baudelaire.

⁵⁰ *Ibid.* « Comme je tâchais, durant le court instant de mon premier coup d'œil, de former une analyse quelconque du sentiment général qui m'était communiqué, je sentis s'élever confusément et paradoxalement dans mon esprit les idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur, d'intense et suprême désespoir. Je me sentis singulièrement éveillé, saisi, fasciné. » Traduction de Baudelaire, *op. cit.*, p. 455.

⁵¹ *Ibid.*, p. 393. « la lueur d'un diamant et d'un poignard », traduction de Baudelaire, *op. cit.*, p. 456.

⁵² *Ibid.*, p. 394. « le violent frisson », traduction de Baudelaire, *op. cit.*, p. 458.

physique du rôdeur, « his chin fell upon his breast⁵³ », ses roulements d'yeux, sa course agile et son « elastic tread⁵⁴ ». Ainsi cette nouvelle se livre-t-elle à un double dévoiement des ressorts classiques du narratif, par une poétique de la divagation et de la suggestion. L'événement romanesque est escamoté, la nouvelle ne livrant pas d'autre crime que celui que le narrateur a créé ou fomenté, dans son imagination.

Un conte de Rafael Barrett intitulé « Los Domingos de noche » (« Les Dimanches soirs ») peut être rapproché de celui de Poe, mais il semble, par certains aspects, en prendre le contre-pied. Le conte de Barrett met en scène un flâneur chasseur de femmes, influencé par ses nombreuses lectures :

Devoraba todo con delicia, por extrañío que les parezca, folletines de Escrich, y novelones de Dumas y Sue y soñaba con raptos y escalamientos, desafíos a la luz de la luna y frases generosas. Una madrugada, en lugar de acostarme después de la sesión del Levante donde nos reuníamos, me dio por vagar solo, a semejanza de Don Quijote, buscando doncellas que desencantar a lo largo de las calles solitarias⁵⁵.

Par le jeu de l'intertextualité, cette errance nocturne s'apparente à une variation sur les rôdeurs littéraires. L'impulsion de cette flânerie est d'abord poétique : « Había poesía en mí, o por lo menos tal me parecía. Con todos mis libros en la cabeza me hallaba dispuesto a redimir definitivamente a la primera pecadora que pasase⁵⁶. » Il se met à suivre une inconnue, l'aborde, elle lui propose de le suivre, l'entraîne dans les quartiers sombres de la ville, le fait monter dans un immeuble. Là, elle le fait entrer dans une pièce obscure où elle l'enferme. À la lumière d'une allumette, il aperçoit un cadavre. Il parvient finalement à s'enfuir, mais ni le crime, ni l'identité de la femme, ni même le lieu ne seront jamais élucidés. De nombreux éléments diffèrent du conte de Poe. Dans « The Man of the Crowd », le narrateur, qui pressent une histoire de crime, prend en filature un homme qui ignore être suivi. Dans « Noches de domingo », un homme suit une femme en quête d'une aventure galante. La même attente est créée chez le lecteur par l'introduction du conte : « Y usted, ¿no nos cuenta proeza amorosa, señor Martínez⁵⁷? » La femme le conduit délibérément où elle souhaite, et le met face à un crime qu'il n'avait pas soupçonné. Le cadavre recherché en vain dans le conte de Poe semble surgir dans celui de Barrett. Les

⁵³ *Ibid.*, « le menton tomba sur sa poitrine », traduction de Baudelaire, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 396. « pas élastique », traduction de Baudelaire, *op. cit.*, p. 459.

⁵⁵ Rafael Barrett, *Cuentos breves Del natural* [1911, posth], City Bell, De la talita dorada, 2008, p. 23. « Je dévorais tout avec délice, aussi étrange que cela puisse vous paraître, les feuilletons de Escrich, et les romans-fleuves de Dumas et de Sue et je rêvais de raptos et d'escalades, défis à la lumière de la lune, et de phrases généreuses. Un matin, au lieu de me coucher après la séance du Levante où nous nous réunissions, je me mis à errer seul, pareil à Don Quichotte, en quête de demoiselles à désenchanter au long des rues solitaires. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24. « Il y avait de la poésie en moi, ou du moins c'est ce qu'il me semblait. Avec tous mes livres dans la tête, je me sentais prêt à racheter définitivement la première pécheresse qui passerait. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24. « Et vous, vous ne nous contez pas une prouesse amoureuse, monsieur Martinez ? »

deux contes se rejoignent toutefois dans l'inexplicable et l'énigme irrésolue. La fulgurance avec laquelle le cadavre apparaît dans les ténèbres, dans le conte de Barrett, est significative de cet effet de discontinuité et de suggestion recherché par le conteur :

Aturdido, enciendo un fósforo.

Entre un catre viejo y una mesa desastillada, con los ojos abiertos de par en par y la mandíbula caída, enseñando el agujero negro de la boca, estaba tendido el cadáver de un hombre, encharcado en sangre.

Fue tal mi horror que no grité. Me quedé como una estatua y el fósforo se me apagó entre los dedos⁵⁸.

Après cette apparition, la notion du temps se perd : « Yo no sé cuánto tiempo estuve allí, ni cómo descubrí una claraboya por donde me escapé al tejado, [...] »⁵⁹. » Le narrateur est mis en présence d'une intrigue qu'il ne parvient pas à reconstituer.

On voit donc que la flânerie est non seulement l'occasion de mettre en question les ressorts du narratif, qu'elle peut être une figure de la création artistique, mais qu'elle peut aussi mettre en abyme les processus de lecture.

1.1.1.4. Les rôdeurs de Rodenbach : la flânerie comme « art subtil »

Dans *Le Rouet des brumes*, Georges Rodenbach met en scène, à plusieurs reprises, le personnage du flâneur, voire du rôdeur. La flânerie confère aux récits une dimension poétique plus prononcée que dans les exemples précédents, par l'accent qu'il met sur les processus analogiques.

La figure du rôdeur est diffractée dans le recueil en une multitude de personnages : « Un Soir » commence également par la flânerie d'un poète ; dans « Une Passante », le personnage de Dronsart se promène dans le jardin du Luxembourg — « Dronsart, en traversant le jardin du Luxembourg, s'attarda un moment, conquis aux splendeurs d'octobre, aux vieux arbres parant l'horizon de rousses tapisseries [...] »⁶⁰ — ; « L'Idéal » met encore en scène un flâneur :

Montaldo aimait à passer le mois de septembre à Paris à cause de la ville un peu déserte. Riche, désœuvré, misanthrope, il s'y livrait mieux à un dilettantisme d'une sorte très particulière : la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25. « Abasourdi, je craque une allumette.

Entre un grabat et une table fracassée, les yeux grands ouverts et la mandibule décrochée, montrant le trou noir de la bouche, le cadavre d'un homme baignant dans le sang était étendu. Mon horreur fut telle que je ne criai pas. Je restai comme une statue et l'allumette s'éteignit entre mes doigts. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25. « Je ne sais pas combien de temps je restai là, ni comment je découvris une lucarne par où je pus m'échapper par le toit [...] »

⁶⁰ Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes* [Ollendorff, 1901, posth], Biarritz, Séguier, 1997, p. 113.

flânerie qu'il s'était mis à pratiquer comme un art, un art très subtil, prétendait-il, complexe et amer, qui avait aussi ses délices, ses affres, ses trouvailles⁶¹.

Une attente de type narratif est suscitée par la suggestion d'une analogie entre le parcours sinueux d'une flânerie et celui d'un destin, comme dans cette description du « Chasseur des villes » :

On le devinait joyeux, à sa marche allègre, aux mouvements vifs de sa canne avec laquelle il dessinait dans l'air des arabesques, conformes peut-être aux lignes de sa main et contenant sa destinée⁶²...

Mais souvent, ces aventures multiples, faites de hasard, de dangers et de subterfuges, ne possèdent pas de dénouement. Ainsi le flâneur du « Chasseur des villes » met-il un point d'honneur à laisser ses poursuites en suspens :

Et tout cela jusqu'à la limite seulement de la certitude, la minute où la femme suivie acquiesçait. Une docilité immédiate, un rendez-vous prochain consenti, ou seulement un enjouement aimable présageant quand même la réussite finale, c'était assez, dans un cas comme dans l'autre, pour me satisfaire⁶³.

Comme le flâneur de « Chasseur des villes », Montaldo, le personnage de « L'Idéal », n'aborde jamais les femmes qu'il suit :

Lui ne l'abordait jamais, il la suivait seulement, pour qu'elle restât son rêve, son désir marchant devant lui. Ainsi la flânerie demeurait pour lui un plaisir sans danger. Au lieu de vivre la vie des autres, il préférerait le plaisir calme de l'imaginer⁶⁴.

Le texte est donc davantage construit sur le modèle énumératif de la série ou de la collection, que sur celui d'un déroulement narratif. La flânerie entraîne avec elle la discontinuité, elle se passe souvent de dénouement, et ne donne accès qu'à des fragments de destinées, qu'il appartient au flâneur de reconstituer :

Donc, en ses sagaces promenades, il prenait plaisir à conjecturer l'inconnu sur les visages, à sonder l'eau des yeux, à ausculter les âmes. Il y a ainsi bien des drames intérieurs, des mystères d'existence, des pensées qui jamais ne se formuleront, où sournoisement s'insinuer avec le crépuscule⁶⁵.

Quand il aperçoit une femme à la chevelure rousse extraordinaire, sa perspicacité se met en œuvre, il devient enquêteur, lecteur de l'énigme de la passante :

Sa flânerie aujourd'hui se pimentait d'un mystère noble. Le problème paraissait compliqué. Il la suivait déjà, nouant les fils, rejoinoyant les indices, pour reconstituer le roman de cette vie⁶⁶.

Dans « Une Passante », Dronsart va vivre deux ans avec l'inconnue croisée au jardin du Luxembourg sans jamais en éclaircir l'énigme. Il ne connaîtra même jamais son nom.

⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

⁶² *Ibid.*, p. 65.

⁶³ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁵ « L'Idéal », *ibid.*, p. 167.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 169.

Cette « fantaisie d'un soir⁶⁷ » anormalement prolongée pendant deux années est un fragment de temps, coupé du passé et de l'avenir. Celle qui se fait appeler Nel, « n'avait gardé aucune trace de personne, ni de rien⁶⁸ », « Jamais une minute elle ne transgressa ce silence strict où elle semblait s'être oubliée elle-même⁶⁹ ».

Certains de ces contes-flâneries sont pourtant pourvus d'un dénouement, mais on s'aperçoit que l'unité de ces récits qui multiplient les courses et les bifurcations, « ces brefs romans, ces enquêtes, ces monographies de passants⁷⁰ », provient moins d'un destin que d'un symbole, synthétisant la multiplicité des figures croisées. Dans « L'Idéal », le flâneur a suivi la jeune femme à la chevelure rousse, jusqu'à la boutique d'un « marchand de cheveux ». Mais la révélation du conte ne réside pas dans la résolution de l'énigme de la femme : pressée par le besoin, elle est venue proposer sa chevelure, mais trop unique, le marchand n'en a pas voulu. La révélation réside dans l'allégorie qui se dégage de toute cette aventure :

Montaldo en s'en retournant, demeura hanté par ce discours juste et pratique, hanté aussi par cette apparition qui n'avait pas surgi sans but dans sa flânerie. Il ne croyait pas au hasard. Rien n'est fortuit. Les passants sont employés pour un but qu'ils ignorent... Et chaque visage n'est que le masque humain d'une vérité éternelle qui chemine ; Montaldo avait compris le symbole ; et il appela désormais, en lui-même, l'inconnue à la sublime chevelure du vrai nom qu'elle a pour le Destin qui s'en sert : la dame de l'originalité⁷¹.

L'allégorie, le symbole sont ce qui vient remettre en question le hasard et la contingence de la flânerie : but ignoré de la promenade, finalité de la narration.

Le traitement que Rodenbach applique au récit dans ces textes peut être qualifié de poétique⁷². La dimension artistique de la flânerie est d'ailleurs souvent mise en valeur, comme nous l'a montré la description du flâneur du « Chasseur des villes », dessinant dans l'air « des arabesques ». La flânerie est un « art très subtil » pour Montalvo, le personnage de « L'Idéal ». Un parallèle est établi à plusieurs reprises entre la flânerie et le processus de l'analogie poétique. « Son esprit surexcité noua d'autres analogies », nous dit-on de Dronsart dans « Une Passante », et ce sont ces rapprochements, synesthésies et antithèses, qui vont faire porter son attention sur une jeune femme :

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 175.

⁷² Alain Chevrier fait bien remarquer, à propos du « Chasseur des villes », que le traitement que Rodenbach applique à ce thème n'est ni réaliste, ni décadent : « Maupassant eût fait plus grivois, les Goncourt ou Huysmans plus faisandé », *op. cit.*, p. 244. Si les thèmes urbains occupent une grande partie de la littérature de la fin du dix-neuvième siècle, on voit que la flânerie prend, chez certains auteurs, une dimension poétique et métapoétique.

Le cuivre des feuilles mortes craquant sous ses pas, lui évoqua celui des cors dans la forêt aux feuillages rouges. Et, à cause de l'antithèse des couleurs, il eut l'attention plus attirée sur une femme en noir — parmi ces dorures et ces enluminures du vieux jardin, qui se continuaient en lui⁷³.

On pourrait voir dans tous ces flâneurs des avatars de la figure du poète, et plus précisément, du Baudelaire des « Tableaux parisiens ». L'un de ces contes est directement inspiré par une anecdote survenue à Baudelaire lui-même, si l'on se réfère à l'article que Rodenbach a consacré au poète :

On peut considérer de la sorte telles mystifications laborieuses de Baudelaire, qu'il exerçait jusque vis-à-vis des humbles et des inoffensifs. Par exemple, passant un soir devant la boutique d'un charbonnier, il le vit, dans une pièce du fond, assis avec sa famille autour d'une table. Il semblait heureux ; la nappe était blanche ; le vin riait dans les flacons. Baudelaire entra. Le marchand vint vers lui, obséquieux, joyeux d'un client, attendant la commande.

— C'est à vous, tout ce charbon ? demanda-t-il.

L'homme fit signe que oui, ne comprenant pas.

— Et toutes ces bûches alignées ?

L'homme acquiesçait encore, croyant l'acheteur indécis.

— Et cela, c'est du coke ? c'est de la braise ? Il vous appartient aussi ?

Baudelaire examinait avec soin toutes les marchandises entassées ; puis, dévisageant le charbonnier :

— Comment ? C'est à vous, tout cela ? *Et vous ne vous asphyxiez pas ?*

Des mystifications de ce genre (et on en raconte de nombreuses plus ou moins authentiques) étaient sans doute le résultat d'un entraînement, un jeu de solitaire et d'incompris. À l'origine, Baudelaire dut y trouver un moyen de se mettre en garde contre la bêtise qui aurait pu rire de lui, ne le comprenant pas. Il prit l'avance, et, le premier, se moqua. Ce fut une sorte de légitime défense⁷⁴.

Le conte « Un Soir » se charge d'apporter un dénouement à cette histoire. Le poète revient quelques mois plus tard vérifier l'effet de sa suggestion : le marchand a sombré dans la mélancolie et il finit par « s'asphyxi[er] avec son dernier boisseau de charbon⁷⁵ ». L'arrière-plan baudelairien est omniprésent dans ces textes, « Une Passante » fait par exemple explicitement référence à « À une passante » des *Fleurs du mal*. Ces phénomènes d'intertextualité favorisent une réception poétique, d'autant plus que le conte apporte un développement narratif, mais ne va pas toujours au bout, comme contaminé par la source poétique de l'anecdote. Ces textes occupent bien une étape intermédiaire entre le poème en prose et la narration classique. On y retrouve, sous une forme contée mais éparpillée et diffractée, la passante et les chevelures baudelairiennes, dont ils gardent à la fois la fulgurance, la non-rencontre et les halos d'hypothèses.

Le personnage mis en scène dans « L'Ami des miroirs » pourrait, quant à lui, faire penser au Mallarmé du « Démon de l'analogie ». Le personnage de Rodenbach se croit traqué par les reflets des miroirs qu'il rencontre au hasard dans la ville :

⁷³ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁴ Georges Rodenbach, *L'Élite. Écrivains, orateurs sacrés, peintres et sculpteurs*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 23-24. C'est Alain Chevrier qui signale cette parenté entre les textes dans sa postface au *Rouet des brumes*, *op. cit.* p. 246.

⁷⁵ G. Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, *op. cit.*, p. 76.

Les miroirs me guettent. Il y en a partout, maintenant, chez les modistes, les coiffeurs, les épiciers même et les marchands de vin. Ah ! ces maudits miroirs ! *Ils vivent de reflets*. Ils sont à l'affût des passants⁷⁶.

Il décide de se protéger de ces reflets hostiles en collectionnant, chez lui, où il vit cloîtré, une multitude de glaces. La flânerie s'intériorise alors dans l'imaginaire du personnage :

Chacune est comme une rue, dit-il. Toutes ces glaces communiquent comme des rues... C'est une grande ville claire. Et j'y suis encore des femmes, des femmes qui s'y sont mirées, vous comprenez, et qui y demeurent à jamais⁷⁷...

Dans ce conte, une réflexion du narrateur définissant l'esprit de « L'Ami des miroirs », laisse penser que c'est Mallarmé qui a inspiré le personnage :

J'avais écouté mon ami parler comme s'il se plaisait une fois de plus à ces jeux subtils de conversation où il excellait. C'était un causeur unique... abondant quoique précieux. Il voyait des analogies mystérieuses, des corridors merveilleux entre les idées et les choses... Sa parole déroulait dans l'air des phrases ornementales qui allaient souvent finir dans l'inconnu⁷⁸.

En effet, dans l'article nécrologique que Rodenbach a consacré au poète, on trouve des formulations similaires : « découvrant entre toutes choses de secrètes analogies, des portes de communication, de merveilleux corridors⁷⁹ ». Le réseau des rues est dédoublé dans l'enchevêtrement des miroirs, qui lui-même reflète la pensée analogique du personnage. Cette concordance nous invite à aborder l'une des « Anecdotes ou poèmes » de Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », ayant lui aussi pour cadre une flânerie, bien que celle-ci soit discrètement évoquée : « Je sortis de mon appartement⁸⁰ », « Je fis des pas dans la rue⁸¹ », « quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier⁸² ». Ce sont bien les caractéristiques de la flânerie que nous retrouvons là : une marche « instinctive », dans l'apparent hasard des rues. Chez Mallarmé, toute l'aventure est intérieure, les événements ont trait à l'évolution de la « phrase absurde⁸³ » dans ses pensées : « La phrase revint⁸⁴ », le verbe « aller » est régulièrement suivi, non pas d'un complément de lieu, comme on pourrait s'y attendre dans le cadre d'un déplacement géographique, mais d'un verbe d'énonciation : « J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler ; bientôt la prononçant avec un silence après "Pénultième" »

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

⁷⁹ Georges Rodenbach, *Le Figaro*, 13 septembre 1898 (cité par François Ruchon, dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 142).

⁸⁰ S. Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », dans « Anecdotes ou poèmes », *Digavations*, *op. cit.*, p. 75.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 76-77.

⁸³ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁴ *Ibid.*

dans lequel je trouvais une pénible jouissance⁸⁵ », « j'allais murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance⁸⁶ ». Il s'agit bien d'une aventure de langage, traitée de manière narrativisée et dramatisée : « quand, effroi ! — d'une magie aisément déductible et nerveuse — je sentis que j'avais, ma main réfléchi par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse ...)⁸⁷ », « Mais où s'installe l'irréfusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier [...] »⁸⁸ ». L'expérience poétique de l'analogie est vécue comme une rencontre, comme un événement suscitant la terreur⁸⁹. Ce texte met en scène l'acte interprétatif (le narrateur-lecteur cherche à comprendre le sens de la phrase « La pénultième est morte », survenue spontanément dans son esprit, il cherche à la rationaliser : la phrase « vide de signification⁹⁰ » est interprétée comme un souvenir « je reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique⁹¹ », il cherche ensuite à justifier le syntagme « est morte », par le phénomène de la corde cassée), mais il porte aussi sur l'acte créatif, sur la place du hasard et sur la nature de l'inspiration. Cette dimension réflexive sur le fonctionnement de l'analogie poétique affleure également dans les textes-promenades de Rodenbach et chez d'autres conteurs ou chroniqueurs symbolistes ou modernistes. Se pose alors la question — que nous ne saurions résoudre ici — de la vérité de la représentation de l'activité créatrice qui est donnée au lecteur. L'événement, la rencontre, surgissant au détour d'une rue, l'idée ou l'image poétique, surgissant au détour d'une divagation mentale, semblent nier le travail et la volonté du créateur, qui invoque au contraire le hasard, et parfois, derrière ce hasard, de mystérieuses analogies qui lui préexistent avant de se révéler. La métaphore de la psyché livrée à ses fantaisies que nous retrouvons dans de nombreux textes de flâneries semble être redevable à une conception romantique de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

⁸⁹ Thierry Roger remarque que le tableau final réunit « tous les accessoires qui ont composé l'expérience qu'il vient de vivre : l'instrument à cordes et l'oiseau, la négativité temporelle du suranné (couleur jaune, thème de *l'antique* et des “choses fanées”, dont parle justement le poème précédent, *Frisson d'hiver*) et le mouvement de chute (oiseau “à terre”). » Ce qui est vécu comme surnaturel, c'est la coïncidence entre le début et la fin : « Une trop forte coïncidence le place *devant* son passé proche. En effet, ce vertige de la Ressemblance se double d'un vertige proprement temporel, qui donne l'impression que la flèche du temps s'est inversée : ce qui semblait progression n'est en réalité que régression. L'enchaînement chronologique intervertirait plutôt les deux moments, plaçant d'abord la vue des objets, puis leur animation musicale. Mais nous touchons là justement au nœud du récit, le flottement entre nature et surnature, pensée logique et pensée analogique », dans « Mallarmé et la transcendance du langage. Lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, n°143, septembre 2006, p. 11.

⁹⁰ S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 75.

⁹¹ *Ibid.*

l'inspiration poétique et de l'imagination créatrice en général. Thierry Roger a remarquablement posé ce problème dans son article. Alors que Jean-Pierre Richard rattache « Le Démon de l'analogie » à l'idéalisme de Mallarmé :

D'étonnantes rencontres analogiques tissent entre le monde mental et le monde objectif un réseau de coïncidences dont nous manque la preuve, le foyer. Et c'est ce manque même qui désormais s'érige en signification... Incompréhensible, la sensation semble nous venir d'ailleurs. L'absence visible de signifié permet à un au-delà, par définition indéchiffrable, de venir baigner de son mystère toute l'apparente absurdité de l'objet-signe⁹².

postulant une transcendance, même inaccessible, garante du sens, Thierry Roger propose une autre interprétation : le « jeu verbal purement analogique⁹³ » permet d'échapper à l'absurde.

Ce qui a été d'abord vécu comme un événement, objectif et extérieur au moi, malgré toute son étrangeté, se révèle n'être finalement qu'un pur effet du sujet imaginant et parlant⁹⁴.

Le moderne « Démon de l'analogie » remplace « L'Âge de la ressemblance » : « Désertant l'ontologie, l'analogie investit la psyché imaginante comme le langage poétique⁹⁵. » L'inspiration semble se confondre avec le hasard, mais

Ce qui semble hasard [...] se révèle en réalité construction verbale fondée sur l'analogie entre deux signifiants (*pénultième/nul*) et tirée d'une opération de réflexion (*la pénultième de pénultième*). Le hasard mallarméen se veut jeu de langage, fiction du signe. C'est justement en le simulant qu'il est possible de s'approcher de son abolition. Ainsi, le poète poesque substitue ce qu'il nomme *méthode du langage*, à savoir hasard tout à la fois *banni* et *feint*, aboli et simulé, à *l'enthousiasme*, hasard inconscient de lui-même⁹⁶.

Ainsi le hasard mallarméen est-il fictif, l'objet d'une construction du poète, et la poésie, le contraire d'un état de rêve :

Finalement, ce que le narrateur-personnage du *Démon de l'analogie* ne parvient pas à *expliquer*, mais que le poète *déplie* ironiquement, au terme de ce qui s'apparente à un récit d'apprentissage manqué ou à un jeu de dupes, c'est cette « supercherie » propre à la Littérature évoquée dans *La Musique et les Lettres* qui donne l'illusion de la « possibilité d'autre chose » — *l'autre* voix du poème —, et qui consiste à remplir le vide de la transcendance du Ciel par la fiction tout à la fois nécessaire et dérisoire d'une transcendance d'Encre et de Papier⁹⁷.

Il est peu probable que l'on puisse appliquer ces interprétations à tous les contes de flânerie. Cependant, ce rapprochement permet de mettre en évidence un propos métapoétique à l'œuvre dans bon nombre de ces textes qui mettent en scène, de manière fictive, l'acte créatif et l'acte interprétatif.

⁹² J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 60-61.

⁹³ Thierry Roger, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

La promenade ou la flânerie entraînent donc aux antipodes du récit classique construit autour d'une intrigue avec péripéties et dénouement. Outre qu'un déplacement spatial sans but expose à la contingence et à l'incohérence du réel, le chaos des associations d'idées et de la rêverie du narrateur se superpose à cette contingence. Mais la flânerie est certainement avant tout une fiction, et une mise en abyme de la fiction dans les processus imaginatifs des narrateurs inventant les romans des passants. Elle met à distance le romanesque, par l'hyperbole parfois ironique, comme chez Gutiérrez Nájera. Elle permet de montrer en acte, le processus de métamorphose du réel, à l'œuvre dans la fiction. Elle permet, par son apparente soumission aux contingences du réel, de justifier la forme rhapsodique du récit articulant liberté, discontinuité et subjectivité : le modèle énumératif de l'enchaînement des événements, la juxtaposition d'une multiplicité de fragments, l'absence d'explication et de dénouement, la place accordée aux digressions et au retentissement subjectif des événements dépassant celle des événements eux-mêmes. Enfin, elle permet à des conteurs en quête de nouvelles manières de narrer de donner une justification référentielle à un fonctionnement analogique du récit.

Quelques indices nous invitent à voir dans ces histoires d'errances ou de promenades une mise en abyme de la lecture. Les textes liminaires de recueils comme *La Canne de jaspe* de Régnier ou *Le Miroir des légendes* de Bernard Lazare se livrent à ce type de comparaisons. Dans «Le Jardin», Lazare invite son lecteur, «voyageur», à rejoindre les contrées imaginaires de Thulé et d'Avalon. Régnier, quant à lui, invite son lecteur comme il l'inviterait à se promener dans un jardin :

Écoute aussi chanter les fontaines. Elles sont intermittentes ou continues ; les jardins qu'elles animent sont symétriques. La statue y est de marbre ou de bronze ; l'if taillé. L'amère odeur du buis y parfume le silence, la rose y fleurit au cyprès. L'amour et la mort s'y baisent à la bouche. Les eaux y reflètent les ombrages. Fais le tour des bassins. Parcours le labyrinthe, fréquente le bosquet et lis mon livre, page à page, comme si, du bout de ta haute canne de jaspe, Promeneur solitaire, tu retournais, sur le sable sec de l'allée, un scarabée, un caillou ou des feuilles mortes⁹⁸.

Outre que ce passage présente des motifs très présents dans la plupart des contes de Régnier : les jardins, leurs fontaines, leurs statues et leurs bassins, la canne, la promenade solitaire... par un jeu entre le monde du lecteur et le monde du livre, l'auteur semble faire le vœu d'une lecture idéale, où l'on pénétrerait réellement dans un autre monde, où l'on éprouverait de véritables sensations, mais aussi une lecture qui s'identifierait complètement, dans son processus, avec ce qui est raconté et décrit dans le livre. En effet, Régnier commence par évoquer le paysage de son livre, puis dans un mouvement de mise

⁹⁸ H. de Régnier, « Au lecteur », *La Canne de jaspe* [1897], Paris, Édition d'art Devambez, 1924, p. II.

en abyme, il place le lecteur dans ce paysage pour effectuer la lecture, jouant par exemple sur la proximité sonore de « page à page » et de « pas à pas ». La lecture est moins une quête qu'une promenade où les rencontres ne peuvent être que fortuites :

Un roman ou un conte peut n'être qu'une fiction agréable. S'il présente un sens inattendu au delà de ce qu'il semble signifier, il faut jouir de ce surcroît à demi intentionnel sans y exiger trop de suite et en le considérant comme né fortuitement des concordances mystérieuses qu'il y a, malgré tout, entre toutes choses⁹⁹.

1.1.2. Les dérèglements de la perception

1.1.2.1. La rêverie

Un pas de plus dans la discontinuité, par l'incohérence des articulations et par le flou référentiel, est franchi avec les textes qui adoptent le modèle de la rêverie. La rêverie est un état passif : les images se succèdent et se combinent dans le cerveau, comme dans le sommeil, en dehors de toute volonté. C'est cet état intermédiaire entre veille et sommeil, où les associations d'idées ont libre cours, qui pouvait recouvrir, au dix-neuvième siècle, les idées d'extravagance, de chimère, voire de délire. La rêverie immobile est sans doute plus proche de l'incohérence du rêve, car l'énonciateur y est encore plus passif que dans la flânerie ou la promenade, le fil directeur d'un déplacement spatial n'opère plus. On observe pourtant que la métaphore de l'errance continue d'affleurer çà et là. La transition entre la flânerie et le rêve est d'ailleurs souvent ténue, car la cité elle-même est « pleine de rêves¹⁰⁰ ». Il est amusant d'observer comment Gutiérrez Nájera justifie un long préambule en forme de déambulation par la nécessité d'introduire son lecteur dans le merveilleux du rêve, dans « La Cucaracha » (« Le Cafard », 1883) : « El preámbulo anterior sirve únicamente para disponer el ánimo de mis lectores a la audición de lo maravilloso¹⁰¹. » La flânerie est une voie qui mène au rêve et le rêve intériorise la flânerie.

Ce modèle de la rêverie est souvent convoqué dans les contes et ses genres limitrophes pour la dimension imaginaire, non référentielle, de ce qui est raconté. Henri de Régnier développe cette affinité entre le songe et la fiction dans sa conférence « Le Bosquet de Psyché » :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰⁰ C. Baudelaire, « Les Sept Vieillards », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰¹ M. Gutiérrez Nájera, « La Cucaracha » [*La Libertad*, 26 août 1883], *Cuentos completos y otras narraciones*, *op. cit.*, p. 386. « Le précédent préambule ne sert qu'à disposer l'esprit de mes lecteurs à l'audition du merveilleux. »

Réfléchir n'est pas songer. Songer, c'est imposer aux choses, à travers l'âme, la grande transfiguration silencieuse. Tout songe est fiction, c'est faire du souvenir, la rêverie ; de la face, le masque, du bloc, la statue, de la ligne, l'arabesque ; des larmes, un philtre¹⁰².

La rêverie correspond donc à une poétique du détour, mais elle est aussi un modèle de façonnement artistique. Ses « ondulations » ont inspiré, si l'on en croit Baudelaire, la « prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime¹⁰³ » du poème en prose. C'est aussi la forme de la rêverie qui est à l'œuvre dans nos textes narratifs. Le conte a partie liée avec le songe pour sa dimension imaginaire, mais le rêve implique également que le récit adopte une forme peu classique. Boileau ne dit-il pas, au Chant III de son *Art poétique*, que le « poème excellent » ne peut être le fruit du « caprice », ni de « l'esprit chimérique¹⁰⁴ » ?

La référence à la rêverie et aux songes est un *topos* à la fin du dix-neuvième siècle, dans la présentation des recueils de contes. Ceux-ci sont « divers comme les songes qui nous hantent et les pensées qui nous assaillent¹⁰⁵ », dans le texte liminaire de *La Porte d'ivoire* de Bernard Lazare, « Et si j'appelle mon livre un mémorial de fantômes », dit Maclair au seuil de *Couronne de clarté*,

c'est que la vie purement subjective de mes fictifs personnages n'y prétend point à ce qu'on nomme la réalité, et désire n'équivaloir qu'à mes songes. Commencé au soir, sous ma lampe, il s'égare en quelques heures de rêverie, et finit, pâlit, meurt avec la factice lumière dans la clarté matinale : c'est la chimère d'une nuit, je n'en sais pas davantage¹⁰⁶.

Les Clés d'or du même auteur s'ouvrent sous le signe du songe, avec la fameuse citation de Poe, extraite de *Bérénice* :

Les réalités du monde m' affectaient comme des visions, et seulement ainsi, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient, non seulement la pâture de mon existence quotidienne, mais positivement cette unique et entière existence elle-même.

Puis la préface rapproche les différents contes du recueil des clés d'or qui ouvrent les « portes par où notre âme peut quitter notre corps pour aller sur les chemins libres de l'infini¹⁰⁷. » Les contes des *Amphores de Phéidas* de Jean de Tinan sont les « productions de nos paresseuses fatiguées et rêveuses¹⁰⁸ ». Manuel Gutiérrez Nájera n'invoque pas d'autre source, en introduisant son conte « Rip Rip el aparecido », lui-même consacré à l'histoire

¹⁰² Henri de Régnier, « Le Bosquet de Psyché », Conférence prononcée au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles le 16 février 1894, dans *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 292.

¹⁰³ C. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁴ Nicolas Boileau, *L'Art poétique, Œuvres complètes de Boileau*, t. II, Paris, Garnier frères, 1872, p. 368.

¹⁰⁵ B. Lazare, « Dialogue », *La Porte d'ivoire*, Paris, Armand Colin, 1897, p. 3.

¹⁰⁶ C. Maclair, *Couronne de clarté. Roman féérique*, Paris, Ollendorff, 1895, p. III.

¹⁰⁷ C. Maclair, *Les Clés d'or*, Paris, Ollendorff, 1897, p. VII.

¹⁰⁸ Jean de Tinan, *Les Amphores de Phéidas. Érythrée*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 19.

d'un personnage ayant dormi si longtemps que ses rêves l'ont vieilli et que ses proches ne le reconnaissent plus : « Este cuento yo no lo vi ; pero creo que lo soñé¹⁰⁹. »

Le titre du recueil de Rodenbach *Le Rouet des brumes* annonce cette atmosphère vague de rêverie qui empreint un grand nombre de ses pièces. Alain Chevrier souligne la récurrence de ce motif chez l'auteur, et le relève dans plusieurs poèmes comme dans *Le Règne du silence* :

Les rêves : des rouets auxquels, d'une main lasse
Nous envidons de la fumée et des rayons,
Du vent, des cheveux morts et des fils de la Vierge¹¹⁰ ;

dans « Les Lignes de la main » des *Vies encloses* : « Ce sont les fils brouillés d'un rouet endormi¹¹¹ », et encore dans « Les Jets d'eau », du *Miroir du ciel natal* :

Les jets d'eau sont des rouets
D'une soie impalpable et blanche ;
Au-dessus, la lune se penche ;
C'est la fileuse aux soins muets¹¹²...

Ces fragments de poèmes permettent de préciser l'imaginaire que l'auteur associe au rouet et à la brume : le sommeil, l'insaisissable, mais aussi la destinée. Dans le cadre d'un recueil de contes, outre l'écho d'une tradition populaire, dans l'attribut de la veillée nocturne, l'association du rouet et de la brume annonce l'ambivalence de ces textes qui tissent un fil narratif à partir d'une matière évanescence comme le rêve.

Le texte « Couples du soir » illustre bien ce modèle de la rêverie dans l'enchaînement de la narration. Le narrateur observe les couples qui se retrouvent devant chez lui, à la lisière entre la ville et la campagne, et à l'instar des flâneurs du même recueil, reconstitue des romans à partir du fragment, perçu depuis sa fenêtre :

Moi, je les regarde, je les accompagne, je les épie, je les envie, je les achève, je les reconstitue, comme des énigmes, les mosaïques rapportées d'un même tombeau. [...] Quel mystère passionnant ont ces problèmes qui passent. Une seule page nous est donnée du roman qui a commencé on ne sait comment... Joie subtile de le recomposer, d'en imaginer le début et la fin¹¹³ !

Le conte est lui-même un défilé de couples, énumérés et décrits au présent de narration, comme s'ils passaient devant nos yeux. Au fur et à mesure que le soir tombe, les couples se font plus graves, et deux temporalités se superposent : celle d'une soirée et celle d'une

¹⁰⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*, p. 32. « Ce conte, je ne l'ai pas vu ; mais je crois que je l'ai rêvé. »

¹¹⁰ G. Rodenbach, « Au fil de l'âme », *Le Règne du silence*, op. cit., p. 158.

¹¹¹ G. Rodenbach, *Les Vies encloses* [1896], dans *Œuvre poétique*, t. II, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 47.

¹¹² G. Rodenbach, « Les Jets d'eau », *Le Miroir du Ciel natal*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 110. Extraits cités dans la postface d'Alain Chevrier, G. Rodenbach, *Le Rouet de brumes*, Séguier, 1997, p. 224.

¹¹³ G. Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, op. cit., p. 29.

relation amoureuse. L'unique figure de « la fatalité de l'amour¹¹⁴ », d'abord diffractée dans une infinité de destins, finit par apparaître et remplacer les autres :

Aussi, lorsque le soir est définitivement tombé, parmi l'ombre où tout se fond, où les talus s'effacent, couleur de la nuit, si, par hasard, un dernier couple s'entrevoit encore, devant mes fenêtres, il me semble apercevoir l'Amour et la Mort enlacés, couple immortel, qui se hâte au fond du crépuscule, tandis que les clairons nostalgiques recommencent, comme embouchés par la grande lune rouge qui se lève¹¹⁵.

Quand la rêverie intervient comme le contenu principal d'un conte, on assiste à des ruptures dans l'enchaînement logique des événements. Plusieurs contes d'Henri de Régnier mettent en scène ce décrochage du réel dans la rêverie. Ainsi, dans « Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue », un narrateur-personnage remonte une rivière en Bretagne, et découvre la ruine du château de Barbe-Bleue. Alors qu'il observe la tour dans le crépuscule commence une rêverie sur la légende des cinq femmes de Barbe-Bleue, où les catégories temporelles ou logiques n'ont plus cours.

Dans la première édition des *Contes à soi-même* d'Henri de Régnier, une série de textes plus brefs que les autres, que l'on a pu identifier comme des poèmes en prose, compose la section « Soirs mondains ». On y retrouve la forme de la rêverie, mais elle tend à déborder sur l'ensemble du texte, laissant moins de place à l'exposition d'une situation réelle, avant le basculement. « Rencontre » met en scène une réminiscence qui reste à l'état latent pour le narrateur, lors d'une promenade nocturne. On retrouve cette spatialisation de la psyché et cette comparaison de l'attente du souvenir avec une quête géographique, dans le méandre des époques qui se croisent et se superposent. La mémoire est un lieu de rencontres.

Parmi tout ce passé épars des illuminations rétrospectives s'allumaient comme ces éclats d'éclairs aux vitres de soleil, des indécisions de périodes stagnaient en massivités des feuillages de là-bas, des heures s'éclairaient d'une subtile clarté, et, avec une insistance à vaincre l'oubli dégénérateur de ce qu'elle fut, à dessein amassé sur son souvenir, une figure s'approchait si près que je me levai pour en fuir la présence¹¹⁶.

Le texte s'achève et la vision fuit sans que l'indécision entre réalité et souvenir se soit éclaircie :

Celle qui avait prévenu ma songerie et que fuyait ma terreur du passé venait à moi par la fatalité des rencontres. La robe enfouissait ses plis sous une fourrure précautionneuse de quelque frisson vespéral et le visage souriait sous le dôme de l'ombrelle inclinée en arrière¹¹⁷.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁶ Henri de Régnier, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894, p. 142.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 143.

Dans ce texte qui met en relief, par son titre, un motif romanesque, nous nous situons à la limite indécidable entre le référentiel et le métaphorique. Les contes de rêveries jouent à s'en approcher.

De nombreux contes modernistes exploitent le rêve ou la rêverie comme matière narrative. «El Humo de la pipa¹¹⁸» (La Fumée de la pipe) de Rubén Darío présente par exemple une structure analogue à celle de Régnier : un narrateur-personnage nous raconte comment un jour, après un repas, il s'est mis à fumer la pipe. On part d'une situation réelle et prosaïque, mais chaque bouffée de fumée fait l'objet d'un paragraphe qui nous transporte dans un monde imaginaire et poétique. C'est bien la délimitation des mondes référentiels que la rêverie remet en cause dans le récit. Un va-et-vient entre le réel et le virtuel, entre la référentialité et l'allégorie, rend la représentation instable. Le conte consacré à une rêverie peut aussi ouvrir la voie au monologue intérieur, même si la plupart des textes maintiennent l'écran des temps du passé, sans livrer directement au lecteur l'immanence du «flux de conscience». On a déjà pu constater, avec certains textes d'Urbina, comment le conteur exploite, sans chercher à la gommer, la discontinuité des associations d'idées, des télescopages entre les différents plans de la conscience, les sensations, les souvenirs, les réflexions plus abstraites. Certains contes de Maurice Beaubourg, comme «Les Yeux¹¹⁹», enchâssent les longs passages de rêveries du personnage, s'apparentant au monologue intérieur, marqués par de nombreuses énumérations, des phrases entrecoupées. L'objet de la narration consiste moins dans des actions que dans l'acte créatif de l'imagination livrée à elle-même : «La conscience, à elle seule, est un acte, l'acte humain¹²⁰», semblent vouloir montrer certains de ces conteurs.

1.1.2.2. Contes oniriques

On rencontre une forme de divagation différente dans les récits qui relatent des rêves. Bachelard différencie la rêverie et le rêve par une affinité plus grande du rêve avec le conte : «La rêverie déplace des globes de pensées sans grand souci de suivre le fil d'une aventure, bien différentes en cela du rêve qui veut toujours nous conter une histoire¹²¹.» Il les différencie aussi par la permanence d'une «lueur de conscience» dans la rêverie :

¹¹⁸ R. Darío [1^{re} éd. dans *La Libertad Electoral*, Santiago, 19 octobre 1888], *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1997.

¹¹⁹ Maurice Beaubourg, *Nouvelles passionnées*, Paris, La Revue blanche, 1893.

¹²⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 5.

¹²¹ *Ibid.*, p. 90.

Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente — lui, en chair et en os, qui devient un « esprit », un fantôme du passé ou du voyage¹²².

Le récit de rêverie est marqué par la digression, le télescopage, la superposition de différents plans de conscience. Il est attentif à ses propres processus. Le récit de rêve dévoie aussi les règles de la narration classique, mais selon d'autres procédés. La subjectivité n'y tient pas la même place, il est plus elliptique que digressif. Le rêve tient une place importante dans les littératures fin de siècle, au point qu'il a pu être associé à une image caricaturale du mouvement symboliste, enfermé dans les décors factices d'un onirisme de convention. Le thème est prépondérant dans la peinture des préraphaélites, il imprègne celle de Gauguin et des Nabis. Le « rêve » et le « songe », termes que l'on dote souvent d'une majuscule à l'époque, ont un sens très large : ils désignent les visions secrétées par le cerveau dans le sommeil, mais ils sont aussi synonymes d'idéal, de féerie, ils servent à désigner l'imaginaire, le monde intérieur et poétique de l'artiste, opposé à la vie triviale et positive, et aux contraintes du quotidien. Il est un *topos* symboliste de la supériorité du rêve sur la vie. Le petit texte liminaire des *Songes* (1884) de Poictevin offre un exemple de cette représentation antithétique du réel et du rêve :

Persuadé, après Shakespeare, que nous sommes faits de la même étoffe que nos songes, je me décide à publier ceux-ci. En face la superbe ignorance et les continuelles lâchetés et les faux attendrissements et les vaines consolations et l'insipide vie de presque tous, — car combien rares ceux que tourmente le désir, le besoin d'être autre chose que correctement ternes sans plus même le risible d'un provincial endimanché, d'entendre enfin rêveusement l'abîme de l'Être ! — voici un document, sincère jusqu'à être disloqué, de deux capricieux¹²³.

De nombreux contes mettant en scène l'artiste ou le poète exploitent cette antithèse entre le réel prosaïque et le refuge idéal du rêve, à la manière de « La Chambre double » de Baudelaire. Mais le rêve recouvre, dans la littérature fin de siècle, une multitude d'aspirations. Les écrivains restent redevables d'une conception classique du rêve, dispensateur d'un message divin, permettant, moyennant une interprétation grâce à certaines clés, de prophétiser l'avenir. La référence à *La Vida es sueño* de Calderón est incontournable chez les auteurs hispanophones. Nervo en fait mention dans sa préface « Al lector » de *Mencía (Un sueño)*¹²⁴, histoire d'un personnage qui mène une double existence entre la veille et le sommeil. La conception romantique du rêve révélateur de vérités

¹²² *Ibid.*, p. 129.

¹²³ Francis Poictevin, *Songes*, Bruxelles, Henry Kistmaeckers, 1884, p. 3.

¹²⁴ « Este cuento debió llevar por título Segismundo o La Vida es sueño, pero luego elegí uno más simple, como con miedo de évocar la gigantesca sombra de Calderón », A. Nervo, « Al lector », *Mencía (Un sueño)*, *Cuentos misteriosos*, dans *Algunas narraciones*, México, Factoría ed., 1999, p. 61. « Ce conte devait s'intituler "Sigismond ou La vie est un songe", mais ensuite, j'ai choisi un titre plus simple, comme par peur d'évoquer l'ombre gigantesque de Calderon. »

mystiques est encore très présente, et les figures de grands rêveurs de la littérature que sont Nerval, De Quincey, Edgar Poe ou Baudelaire servent souvent de modèles aux héros des contes. Une œuvre rhapsodique jouant des ambiguïtés entre le réel et l’imaginaire comme *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert apparaît également comme l’une des voies de l’exploitation du rêve dans le récit. Ainsi, dans les contes fin de siècle, le rêve permet de figurer l’énigme du cosmos, sur fond de mysticisme et d’ésotérisme : Rubén Darío développe dans ses articles « El Mundo de los sueños » (« Le Monde des rêves »), publiés dans *La Nación* à partir de 1911, l’idée pythagoricienne que le rêve libère de notre enveloppe charnelle et donne accès à l’au-delà et à l’infini. Le rêveur entreprend un voyage dans l’au-delà, aspirant à une dissolution du « Moi » dans le nirvana : Pedro Emilio Coll, dans « El Sueño de una noche de lluvia » (« Le Rêve d’une nuit pluvieuse ») (*El Castillo de Elsinor*, 1901), ou Amado Nervo, dans « El Castillo de lo inconsciente » (« Le Château de l’inconscient »), mettent ainsi en scène des rêves à portée métaphysique ou mystique¹²⁵. Tantôt le rêveur tente de rejoindre un Inconscient collectif sans individus, sans temps et sans espace. Tantôt le rêve prend une visée radicalement individuelle, de plongée dans l’intériorité, de descente en soi-même, quitte à révéler des passions, des pulsions animales. Le rêve se fait métaphysique, érotique¹²⁶, il peut être source d’extase ou d’angoisses¹²⁷.

Il présente des affinités particulières avec le conte, pour sa dimension imaginaire et sa brièveté ; le terme est d’ailleurs souvent accolé à celui de « légende ». Il semble être l’une des voies de rénovation du récit par l’articulation qu’il met en œuvre entre narration et poésie. Les processus inconscients relevant d’une pensée visuelle, le récit de rêve se présente comme une succession d’images, il permet de déployer la description sans se préoccuper de transitions. Le rêve offre également une temporalité intéressante à exploiter : il se déploie dans le temps, mais selon un rythme particulier — la perception du temps y est perturbée, et des situations spatio-temporelles éloignées sont rapprochées de manière

¹²⁵ La même thématique est traitée avec ironie dans « Aguas del Aqueronte » (« Eaux de l’Achéron ») de Julio Herrera y Reissig, où un bric-à-brac de références poétiques et philosophiques signale la vanité et l’illusion du personnage.

¹²⁶ Voir « Péhor » de Remy de Gourmont, *Histoires magiques*, *op. cit.*

¹²⁷ Rappelons que les phénomènes oniriques ont fait l’objet de recherches au dix-neuvième siècle et plus particulièrement dans sa seconde moitié *Le Sommeil et les Rêves* d’Alfred Maury (1861-1865), *Les Rêves et les Moyens de les diriger*, d’Hervey de Saint-Denys (1867), *La Psychologie du rêve au point de vue médical* de Vaschide et Piéron, 1899. Alain Chevrier signale également, dans sa postface à Alphonse Siché, *Contes des yeux fermés*, Paris, Séguier, 1996 : Lemoine, *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique* (1855), des recherches sur la folie, le rêve et les phénomènes hallucinatoires, publiées dans les *Annales médico-psychologiques*, les expériences de somnambulisme menées par Charcot à la Salpêtrière, puis des ouvrages de Joseph Delbœuf, *Le Sommeil et les Rêves*, Philippe Tissié, *Les Rêves. Physiologie et pathologie*, 1890. Les ouvrages de Freud n’ont pas été connus des symbolistes français, les modernistes hispanophones ont pu en avoir connaissance, mais rappelons que *Die Traumdeutung*, paru en 1900, n’a été traduit en anglais que treize ans plus tard.

improbable. Le récit de rêve met en scène, au cœur du narratif, une aspiration à l'atemporel. Le rêve de Brahma, la quête d'ataraxie qui hantent de nombreux contes entrent en contradiction avec une temporalité narrative traditionnelle. La causalité se trouve également amplement perturbée dans « cette libre spéculation de l'esprit échappé aux menottes du garde-chiourme *Logique*¹²⁸ » : étrange sensation de comprendre l'incompréhensible, conciliation des contraires, ruptures et imprévu. Le rêve est donc une invitation herméneutique, quitte à laisser l'énigme indéchiffrable, et des phénomènes d'associations analogiques rappellent les processus de la création poétique. Enfin, le rêve offre un modèle de *mimèsis* antiréaliste, de déformation du réel. Trouver un langage approprié pour rendre compte de l'expérience onirique est donc une source de rénovation formelle. Comme le souligne Pascaline Mourier-Casile, les récits fin de siècle n'épousent pas encore complètement la rhétorique du rêve comme le feront plus tard les récits surréalistes et de l'avant-garde hispano-américaine :

Certes, il ne s'agit déjà plus d'exploiter un « genre littéraire » rhétoriquement codifié. Certes, le rêve n'est plus le simple prétexte d'une « fiction » ; il en est devenu la matière même. Il n'en reste pas moins que — à première vue — le récit continue de suivre sa dynamique propre, et que l'on ne se soucie pas encore de mouler le discours narratif sur le discours onirique. Freud n'a pas encore mis en lumière la dynamique du rêve, qui est, on le sait, à proprement parler une rhétorique. Des analogies entre le travail du rêve et le travail du texte, la littérature fin de siècle n'a encore, semble-t-il, que quelques très vagues intuitions¹²⁹.

Le récit de rêve, à valeur initiatique et allégorique, adopte souvent les caractéristiques d'une narration classique. D'ailleurs, le rêve est plus ou moins circonscrit dans le conte. Il est souvent encadré par une narration classique qui en neutralise la poussée irrationnelle. Le récit épouse rarement l'illogisme du rêve d'un bout à l'autre. Certains conteurs ne préviennent leurs lecteurs qu'en fin de parcours, par le réveil et le retour brutal à la réalité, bien souvent. L'effet de lecture ne sera pas le même selon que le rêve est annoncé comme tel, ou qu'il est d'abord donné comme la continuité du monde positif de la veille. De là des rêves plus ou moins obscurs, plus ou moins allégoriques. Mais si le rêve des contes symbolistes et modernistes n'est jamais la transcription fidèle d'une expérience réelle, cette dernière offre toutefois un modèle de forme, ou d'absence de forme dont il convient d'observer l'exploitation narrative.

¹²⁸ Alphonse Séché, *Dans la Mêlée littéraire* (1935), cité par Alain Chevrier dans Alphonse Séché, *Contes des yeux fermés*, op. cit., p. 134.

¹²⁹ Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Paris, L'Âge d'homme, 1996, p. 206-207.

La mise en scène du rêve au sein d'un récit traditionnel permet de créer des effets de décrochement référentiel, et d'ouvrir une porte sur une autre temporalité et une autre *mimèsis*. Régnier joue de ces effets de miroir déformant entre le rêve et la réalité : « Les Dîners singuliers » mettent par exemple en scène un basculement de la veille au songe. Le jour où M. d'Amorcœur doit se rendre au château de la princesse de Termiane, il erre dans la campagne, suit la rivière qui longe le château et s'assoit sur une borne de pierre pour attendre l'heure du rendez-vous.

Il me sembla que le crépuscule se faisait tout-à-coup ; le vieil hôtel dressait sa masse grisâtre. Je m'entendis sonner à la grille [...] ¹³⁰.

Le narrateur-personnage entre dans le château, les portes semblent s'ouvrir d'elles-mêmes devant lui. Il erre dans la demeure labyrinthique pendant des heures. Dans l'obscurité, il ramasse un objet, c'est une tête de statue dans laquelle il reconnaît la princesse de Termiane, mais qui s'effrite aussitôt. Quand il se réveille, l'heure du rendez-vous est passée depuis longtemps.

Dans ce texte, le rêve constitue l'événement principal du conte, et il prend une valeur initiatique. En effet, le conte est consacré à une figure de femme initiatrice, organisatrice de cultes singuliers :

Mon ami m'avait fait des récits passionnés de ces aventures intellectuelles qui se prolongeaient souvent jusqu'à l'aube. On se sentait en présence d'un être mystérieux en qui parlait une voix inconnue dont on restait à jamais anxieux. Sans s'expliquer sur la nature de ces oracles il me laissait entendre que leur beauté dépassait l'humain et liait à jamais au désir de les réentendre de nouveau et toujours ; et l'approche et la promesse de cette divinité secrète me faisaient attendre impatientement l'heure de mon accès à cette Éleusis révélatrice ¹³¹.

Ainsi le rêve qui remplace la rencontre réelle et « l'aventure intellectuelle » tant attendue par M. d'Amorcœur se charge-t-il de tout le mystère qui entoure cette nouvelle Éleusis. La quête initiatique et spirituelle est transposée dans le songe, qui en préserve l'hermétisme tout en invitant au déchiffrement. Au plan du texte, le parcours qui mène à l'appartement de la princesse fait l'objet de deux descriptions. Il est intéressant d'observer comment le rêve reprend et métamorphose la description faite par l'ami du narrateur :

Au soir dit, chaque arrivant, me racontait-il, quand je l'interrogeais sur le rituel de ce culte singulier, descendu à la grille et, la cour traversée, trouvait au vestibule un vieux valet à cheveux blancs ; chacun recevait de lui une petite lampe allumée. Sans que personne accompagnât le visiteur, il se dirigeait vers l'appartement de la Princesse. Le trajet, long, se compliquait d'un entrecroisement d'escaliers et de corridors. Les pas sonnaient sur le pavage des paliers ou les mosaïques des galeries, craquaient au parquet des grandes salles ou s'amortissaient aux tapis des salons. Il fallait écarter des draperies, pousser des portes, manier des serrures. La lueur de la petite lampe éclairait des files de statues et des rangées de bustes, le sourire d'un marbre ou la gravité d'un bronze, une nudité ou une attitude. La lumière, au passage, bombait la panse d'un vase, éveillait la dorure d'un meuble, scintillait au cristal d'un lustre. Des couloirs vides aboutissaient à des rotondes désertes et, de

¹³⁰ H. de Régnier, *Monsieur d'Amorcœur* dans *La Canne de jaspé*, op. cit., p. 33.

¹³¹ *Ibid.*

marche en marche, de porte en porte, on arrivait enfin à l'appartement de la Princesse de Termiane¹³².

Je m'entendis sonner à la grille; le sable de la grande cour criait sous mes pas. Je me voyais et je m'écoutais. Personne au vestibule. J'allumais la petite lampe qui m'était réservée. J'examinais les tailles de son cristal noir à veines roses. Toutes les portes s'ouvraient d'elles-mêmes devant moi; les galeries retentissaient d'échos lointains. J'arrivais aux appartements de la Princesse. J'appelais. Le salon vide menait à la rotonde sibylline dont m'avait parlé d'Orcamps. Je fouillais jusqu'au moindre recoin. Mon soin fut inutile. La nuit vint. Je me vis, la lampe à la main, dans un miroir; il me semblait reconnaître dans cette image de moi-même quelqu'un que je devais suivre, le guide fraternel de mon rêve. Nous visitâmes, pièce par pièce, l'immense palais. Je m'y perdis, je m'y retrouvai. La poussière des combles succéda au salpêtre des caves. Ma lampe s'éteignit. J'errai à tâtons pendant des heures interminables. Enfin la ténèbre grisonna; une ligne blanche filtra sous une porte. En me dirigeant vers ce côté mon pied heurta un objet. Je le ramassai. C'était une masse lourde et froide. Du genou je poussai le battant de la porte qui s'ouvrit, et la lumière blanche de l'aube éclaira entre mes mains la tête de marbre d'une statue.

Elle souriait et ressemblait à Madame de Termiane. Je la regardai et, peu à peu, je la sentis s'alléger et se fondre entre mes doigts où elle ne laissa qu'une légère poussière qu'un vent léger dispersa¹³³...

Le parcours initiatique marqué par la nécessité «il fallait écarter des draperies», et organisé malgré sa complexité, s'y transforme en errance vaine. Non seulement le personnage ne se rend pas là où il est attendu, mais son parcours ne respecte pas les règles savamment fixées par la tyrannique princesse. Mais l'échec n'est qu'apparent, car conformément au *topos* du rêve supérieur à la réalité, le narrateur accède à la beauté, au terme d'une initiation individuelle, au cœur de sa propre psyché. Tout culte extérieur est vain, la beauté imaginée dépasse la réalité. Le conte souligne cette conception par sa forme onirique évitant la représentation: le parcours initiatique est reflété dans un discours ou dans un rêve, mais jamais représenté directement. Ainsi, au-delà d'un message allégorique, c'est une poétique de l'obscurité, de l'errance et de l'absence, qui est mise en scène dans ces récits de déambulations qui se font écho et n'aboutissent pas au dénouement attendu.

Le rêve se caractérise par un mode d'enchaînement elliptique, parfois incohérent. On retrouve souvent, dans le récit de rêve, le motif de la flânerie, mais au déplacement géographique s'ajoute la métamorphose du paysage. Le déplacement géographique justifie la multiplication des espaces, la situation spatio-temporelle peut se modifier d'un moment à l'autre. C'est ce qui retient l'attention de Verlaine dans «Quelques-uns de mes rêves», où il se livre à une description minutieuse du Paris onirique: «C'est une ville inconnue, absurde et de tous aspects¹³⁴». Le récit met en valeur la toute-puissance créatrice du rêveur, architecte de fantaisie qui transforme la ville à son gré:

¹³² *Ibid.*, p. 29.

¹³³ *Ibid.*, p. 33-34.

¹³⁴ Paul Verlaine, *Mémoires d'un veuf* [1886], Paris, Gallimard, 1999, p. 17.

Le *vrai* Paris n'est pas sans intervenir dans ces divagations, mais toujours quelques modifications à moi, quelques innocents travaux d'édilité viennent y fourrer du baroque et de l'imprévu. C'est ainsi qu'à la hauteur du bazar Bonne-Nouvelle, entre le boulevard de ce nom et une rue qui s'y jette, j'installe un passage vitré, qui fait un coude, par conséquent. Cette galerie est très belle, large et marchande, incomparablement mieux que tout ce qui existe en ce genre. Je dote aussi les rez-de-chaussée de grilles-barrières et les sous-sols — extérieurs alors — de balustrades transversales, comme à Londres¹³⁵.

Le narrateur se plaît également à souligner les solutions de continuité et les incohérences de sa flânerie onirique : « Je ne sais comment on pénètre dans la ville proprement dite et c'est sans transition que me voici sur trois places successives, toutes la même¹³⁶ », « La vision se perd dans un demi-réveil, et le sommeil me retrouve arpentant à toutes jambes une de ces rues nouvelles¹³⁷ », « Du cimetière — où ne me mène pas la vision précédente, — j'ai deux aspects bien différents¹³⁸ ».

Dans ces descriptions de rêves que l'on rencontre chez Verlaine, le décor n'est pas le cadre d'une action, mais événement, par son surgissement incongru. Le rêve est donc lu comme un récit, dont les anomalies constitueraient l'intérêt principal.

C'est justement en jouant de cette dimension fragmentaire et visuelle que plusieurs auteurs hispano-américains ont exploité cette veine du récit de rêve. Ainsi, dans « Soñando » (« En rêvant »), Rafael Barrett ne cherche pas à ménager un quelconque effet d'hésitation chez son lecteur, prévenu par le titre qu'il a affaire à un récit onirique. Le rêve n'a pas ici d'autre visée que lui-même, il occupe toute la narration. Différents personnages d'une scène de carnaval, flottant dans les airs, se détachent : un professeur vient se plaindre au narrateur de ce que son chimpanzé lui tire dessus ; quand il cherche à rentrer chez lui, un poète se plante un couteau dans le corps en prétendant qu'il s'agit d'une plume et que ses veines sont de l'encre, et en barbouille le vêtement du professeur. Cette scène est entrecoupée de la vision fugitive d'une enfant qui « dit non » à un banquier. Suit la vision paradisiaque d'une adolescente « plus belle que Vénus¹³⁹ », sur une plage. Des oiseaux volent autour d'elle, elle les attrape et leur arrache les ailes, « pour qu'ils ne se fatiguent pas en volant¹⁴⁰ », répond-elle au narrateur. Désormais, un abîme le sépare de la fête aérienne qu'il voudrait rejoindre, la nuit efface la « grimace d'agonie¹⁴¹ » d'une femme en train de regarder le précipice. Le narrateur finit par nous suggérer une ébauche de concordance entre les éléments du rêve et le décor qui l'entoure à son réveil :

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁹ Rafael Barrett, *Cuentos breves. Del natural* [1896], p. 35. « más bella que Venus ».

¹⁴⁰ *Ibid.* « para que no se cansen volando. »

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 36. « aquel gesto de agonía. »

El resplandor se fue transformando en una nebulosa, y la nebulosa en la luna, luna serena y placida. Deseé ir a ella, y desperté. La luna era el globo de mi lámpara encendida. Sobre mi mesa de trabajo dormían mis libros¹⁴².

On voit ici combien le récit de rêve offre au conteur l'occasion de déjouer les attentes d'un récit traditionnel. Comme l'a bien montré Jean-Daniel Gollut, le récit de rêve n'a ni situation initiale stable ni dénouement, «la vision onirique [...] est vouée à l'interruption plutôt qu'à l'achèvement¹⁴³». Tous les événements sont mis sur le même plan, si bien qu'aucune intrigue, à proprement parler, ne se noue. Les sauts d'une situation à l'autre ne permettent pas au lecteur d'intégrer dans une histoire cohérente, la multiplicité des événements hétérogènes.

«La Pesadilla de Honorio» («Le Cauchemar d'Honorio», 1894) de Rubén Darío permet de préciser la spécificité temporelle et logique du récit de rêve, et de mettre en évidence la manière dont la prolifération s'empare de la forme du récit. Le conte intériorise la flânerie et l'angoisse de l'anonymat de la grande ville se mue en visions cauchemardesques. Le rêveur se trouve d'abord devant un paysage désolé, d'un «orientalismo portentoso y desmesurado¹⁴⁴», au milieu duquel se dresse une ville à l'architecture complexe. Dans le ciel, il perçoit des constellations énigmatiques, annonciatrices de catastrophes. Il pousse un gémissement qui a le pouvoir démiurgique de faire s'écrouler la ville gigantesque, «cual se rompe un fino hilo de araña¹⁴⁵». Une phrase fait alors irruption dans son esprit «La tyrannie de la face humaine¹⁴⁶», et le rêveur est saisi d'épouvante à l'approche de son martyr : un «anonador desfile» de «Fisonomías» et de «Gestos»¹⁴⁷. Suit la longue énumération des visages qui passent sous ses yeux : un roi, un empereur, «un noir, noir» «mort de rire»¹⁴⁸, puis des êtres sortis des farces et des représentations symboliques, des personnages de toutes origines géographiques, tous les types sociaux et littéraires, dans la «muchedumbre hormigueante de la vida banal de las

¹⁴² *Ibid.* «L'éclat se transforma peu à peu en nébuleuse, et la nébuleuse en la lune, lune sereine et placide. Je voulus aller à elle, et je me réveillai. La lune était le globe de ma lampe allumée. Sur ma table de travail dormaient mes livres.»

¹⁴³ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, J. Corti, 1993, p. 413.

¹⁴⁴ Rubén Darío [«Mensaje», publié dans *La Tribuna*, Buenos Aires, le 5 février 1894, puis dans *Buenos Aires*, le 16 février 1896], *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 190. «un orientalismo prodigieux et démesuré».

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 191. «comme un fil d'araignée qui se déchire».

¹⁴⁶ Le narrateur ne précise pas qui est ce «rêveur» dont la phrase surgit dans sa mémoire : il s'agit de Tomas De Quincey, lui aussi tourmenté par un océan se transformant en foule humaine. Darío reprend ici en partie un récit de rêve des *Confessions of an English Opium-Eater (Confessions d'un mangeur d'opium anglais, 1822)*, et la phrase est reprise par Baudelaire dans «À une heure du matin» : «Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même», *Petits Poèmes en prose, op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁷ R. Darío, *op. cit.*, p. 191. Un «défilé accablant» de «Physionomies» et de «Grimaces».

¹⁴⁸ *Ibid.*

ciudades¹⁴⁹ ». Suivent les masques de tous les théâtres du monde. Enfin, les visages se décomposent et le texte énumère des yeux, des nez, des bouches de toutes sortes. Alors, le rêveur s'évanouit et, dans un demi-sommeil, il reconnaît les bruits d'un carnaval qui passe dans la rue. Ici, le rêve est mis à distance, d'abord parce qu'il est raconté à la troisième personne, puis par l'apparence logique de l'introduction qui répond successivement aux questions « ¿Dónde? », « ¿Cuándo? », « ¿Cómo y porqué? »¹⁵⁰, mais ce cadre ne fait que mettre davantage en évidence les anomalies temporelles et logiques du récit : à la question de l'époque, le narrateur répond « En una hora inmemorial, grano escapado quizás del reloj del tiempo¹⁵¹ », on note également la coexistence du savoir et de l'ignorance dans l'esprit du rêveur : « Honorio sufre el influjo de un momento fatal, y *sabe* que en esa hora incomprendible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia¹⁵². » Le mode narratif est celui du surgissement et de l'évanouissement, la narration est hantée par la prolifération énumérative, source d'une dissolution de l'identité des personnages.

1.1.2.3. Contes narcotiques

Les contes qui prennent pour point de départ narratif ou comme source d'inspiration les effets hallucinatoires provoqués par certaines substances partagent avec les récits de rêves la discontinuité et les effets d'anamorphose. Ainsi, « Leyenda de hachisch » (« Légende de haschich ») de Clemente Palma évoque les effets de cette substance, consommée une nuit d'insomnie par le narrateur inconsolable de la mort de sa bien-aimée Leticia. Trois crises se succèdent, séparées par de brefs retours à la lucidité. Le narrateur croit d'abord passer plusieurs mois auprès d'un fakir qui l'initie à son art, et le conduit en un lieu retiré envahi par la putréfaction et la maladie. Là, il reconnaît dans la déesse « Vénus, Syphilie », méditant sur un lac pestilentiel, les traits de Leticia. Puis le narrateur fait une expérience de surpuissance et d'hyperesthésie, il est capable de voir en tous lieux, de faire bouger l'univers et même d'observer l'intérieur de son cerveau, où de minuscules gnomes attrapent les idées, sous forme de bulles, au moyen de filets. Enfin, une multitude d'insectes, couverts de portées musicales, profite de ses éclats de rire pour s'échapper de sa bouche. Les insectes se posent, et une musique se fait entendre. Les sons se transforment, dans l'âme du narrateur, en « cuadros sugestivos o en frases

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 192. « la foule fourmillante de la vie banale des villes ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 190. « Où? », « quand? », « Comment et pourquoi? »

¹⁵¹ *Ibid.* « en une heure immémoriale, grain échappé peut-être, à l'horloge du temps ».

¹⁵² *Ibid.* « Honorio ressent l'influence d'un moment fatal, et il *sait* qu'en cette heure incompréhensible tout est enveloppé dans la brume douloureuse d'une angoisse universelle. »

narrativas¹⁵³ » : un chien hurlant auprès du cadavre de son maître, un défilé de Kalmouks, des hyènes qui surgissent pour dévorer le cadavre. La musique change, et une tristesse infinie s'empare du narrateur qui inonde sa chambre et toute la ville avec ses pleurs. Une vignette de la *Cosmographie* de Münster, ouverte sur son bureau, coule dans l'eau de la chambre et se transforme en une barque en argent, pilotée par la nymphe du livre. Commence alors un long voyage dans des régions glaciaires, où errent les fiancées défuntes à la recherche de leurs amants infidèles, puis d'autres pays merveilleux sont traversés, enfin son guide se transforme en déesse de la « Beauté Immortelle », et s'élève lentement dans le ciel. Le narrateur parvient à lui prendre une mèche de cheveux, mais ayant posé le pied sur le pôle de la terre, il est emporté dans un tourbillon, et tombe évanoui. Au réveil, il se retrouve à son bureau, le livre ouvert devant lui, le portrait de sa bien-aimée sous les yeux et une mèche de ses cheveux à la main. Dans ce récit, le mode de l'hallucination permet de contourner l'exigence de singularité du personnage. La figure de Leticia est démultipliée sous trois formes : la déesse vénérienne, la nymphe et la déesse finale. Le conte est surtout original en ce qu'il allie discontinuité logique et continuité visuelle, par le processus incessant de métamorphose des images et des objets. À la différence d'autres récits de rêves qui juxtaposent des situations sur un mode paratactique, le narrateur de « Leyenda del haschich » justifie chaque nouvelle situation par la transformation d'un objet.

Il est admis que le monde du rêve autorise toutes les incongruités spatio-temporelles ou logiques. Mais il est intéressant d'observer comment le récit de rêve donne parfois lieu à un débordement des caractéristiques oniriques sur la représentation du monde donné comme réel.

Dans le « Cuento de Pascuas » (« Conte de Pâques »), de Rubén Darío, le narrateur raconte un réveillon mondain, pendant lequel son attention se porte sur une belle femme d'origine autrichienne, portant un ruban rouge autour du cou comme unique ornement. Une première divagation a lieu lorsque le narrateur se laisse aller, sous l'effet du vin, à une rêverie sur cette femme mystérieuse. La « pavane » jouée à ce moment par l'orchestre, suscite dans son esprit une multitude de souvenirs littéraires, dont le style énumératif et nominal mime le jaillissement désordonné :

¹⁵³ Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, Paris, Ollendorff, 1913, p. 149. « tableaux suggestifs ou en phrases narratives ».

La orquesta, con las oportunidades de la casualidad, tocaba una pavana. Cabelleras empolvadas, *moscas asesinas*, trianones de realizados ensueños, galantería pomposa y libertinaje encintado de poesía, tantas imágenes adorables, tanta gracia sutil o pimentada, de página de memoria, de anécdota, de correspondencia, de panfleto... Me venían al recuerdo versos de los más lindos escritos con tales temas, versos de Montesquiou-Fezensac, de Régnier, los preciosos poemas italianos de Lucini... Y con la fantasía dispuesta, los cuentos milagrosos, las materializaciones estudiadas por los sabios de los libros arcanos, las posibilidades de la ciencia, que no son sino las concesiones a un enigma cada día más hondo, a pesar de todo... La fácil excitabilidad de mi cerebro estuvo pronto en acción¹⁵⁴.

Un jeune Allemand rencontré ce soir-là l'invite chez lui, la conversation glisse vers l'occultisme, et le narrateur se voit offrir des pastilles d'un élixir permettant de percevoir les esprits qui nous entourent. Le retour à son domicile se transforme en une déambulation hallucinée dans Paris. Il retrouve, place de la Concorde, la femme au cordon rouge, qui lui apparaît au bout d'un moment comme Marie-Antoinette se dirigeant vers l'échafaud. Le narrateur accède à une sorte de mémoire universelle. Dans le jardin des Tuileries, anormalement ouvert cette nuit-là, il se trouve entouré de toutes les têtes célèbres ayant été séparées de leur corps dans l'histoire et dans la littérature : Orphée, Méduse, Holopherne, Jean-Baptiste, Marie Stuart... toutes les époques et tous les lieux, le réel, la fiction, la mythologie, se croisent ainsi dans le jardin des Tuileries, une nuit de « réveillon », éclairée par la tête de la lune. Le narrateur se demande si Paris aussi doit perdre sa tête. Le rêve se termine par ces chefs clamant que le Christ doit ressusciter, avant que la dernière phrase ne produise un brutal retour au réel prosaïque :

— ¡Cristo ha de resucitar ! ¡Cristo ha de resucitar !...
— Nunca es bueno dormir inmediatamente después de comer — concluyó mi buen amigo el doctor¹⁵⁵.

Ce récit est construit en deux phases qui permettent de montrer comment les éléments du réel sont réinvestis dans le rêve. Ainsi, le détail du ruban rouge se transforme en *leitmotiv* dans le conte, répété chaque fois que le personnage de l'Autrichienne est évoqué, et se précisant à mesure que le parallèle avec Marie-Antoinette se confirme : « con su cuello muy blanco, adornado con un único galón color de sangre¹⁵⁶ », avant que la comparaison ne s'inverse : « vi a la dama del hall del hotel, a la dama austriaca con el

¹⁵⁴ Rubén Darío [*Mundial Magazine*, décembre 1911], *Cuentos, op. cit.*, p. 290-291. « L'orchestre, par les circonstances du hasard, jouait une pavane. Des chevelures poudrées, des mouches assassines, des trianons de rêves réalisés, une galanterie pompeuse et un libertinage enrubanné de poésie, tant d'images adorables, tant de grâce subtile et pimentée, de pages de mémoire, d'anecdotes, de correspondance, de pamphlet... Venaient à ma mémoire des vers parmi les plus beaux écrits sur de tels thèmes, des vers de Montesquiou-Fezensac, de Régnier, les poèmes précieux italiens de Lucini... Et avec la fantaisie disposée, les contes merveilleux, les matérialisations étudiées par les sages des livres secrets, les possibilités de la science, qui ne sont que les concessions à une énigme chaque jour plus profonde, malgré tout... La facile excitabilité de mon cerveau fut vite en action. »

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 299. « — Christ doit ressusciter ! Christ doit ressusciter !... »

— Il n'est jamais bon de dormir immédiatement après manger — conclut mon bon ami le médecin. »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 296. « avec son cou très blanc, orné d'un unique ruban couleur de sang ».

cuello desnudo ; pero en el cual se veía, como un galón rojo, una herida purpúrea¹⁵⁷ ». La remarque de l'Allemand, au sujet de la mystérieuse femme du bal « — ¡ Fíjese usted ! ¡ Una cabeza histórica ! ¡ Una cabeza histórica¹⁵⁸ ! », annonce également la prolifération des têtes détachées de leur corps, le choix du mot « cabeza » et non « cara » ou « rostro »¹⁵⁹, produisant déjà un effet d'isolement de cette partie du corps, de décapitation. Ainsi le délire est-il contaminé par les éléments du réel qu'il transforme et qu'il fait proliférer selon un modèle énumératif, mais une observation attentive du texte montre que les passages consacrés à la situation référentielle réelle sont déjà eux-mêmes contaminés par le rêve, au point que l'on peut se demander si l'ensemble du conte n'est pas lui-même un récit de rêve. En effet, la description de la soirée mondaine qui est donnée au début du texte présente des caractéristiques oniriques, avec cette impression de tourbillonnement, cette série de brèves rencontres, de présentations fugitives, accrochant un ou deux détails marquants, mais laissant d'autres éléments comme les noms des personnages, dans l'ignorance :

No recuerdo bien quién fue el que me condujo a aquel grupo de damas, donde florecían la yanqui, la italiana, la argentina... Y mi asombro encantado ante aquella otra seductora y extraña mujer, que llevaba al cuello, por todo adorno, un estrecho galón rojo... Luego, un diplomático que llevaba un nombre ilustre me presentó al joven alemán políglota [...]¹⁶⁰.

Un processus comparable a lieu dans le conte de Marcel Schwob placé sous l'auspice de De Quincey par son épigraphe¹⁶¹, « Les Portes de l'opium ». Un dandy, nouvel avatar de l'artiste flâneur, en quête d'expériences nouvelles, explique ainsi sa « curiosité extravagante de la vie humaine » :

J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre, ou marchand, ou la femme que je voyais passer, secouant ses jupes, ou la jeune fille tendrement voilée qui entrait chez le pâtissier : elle relevait son voile à demi, mordait dans un gâteau, puis, versant de l'eau dans un verre, elle restait, la tête penchée¹⁶².

Cette curiosité le conduit à suivre un jour un homme jusque dans une maison d'opium, lieu qui l'attirait depuis longtemps par le mystère d'une petite porte étrange, percée au bas d'un « haut mur gris ». Au cours de son hallucination, le narrateur offre sa fortune à « la fille de

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 299. « je vis la dame du hall de l'hôtel, la dame autrichienne avec le cou dénudé ; mais sur lequel on voyait, comme un ruban rouge, une blessure pourprée ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 290. « Faites attention ! une tête historique ! une tête historique ! »

¹⁵⁹ « Cabeza » désigne le crâne, alors que « cara » ou « rostro » désignent le visage, la figure.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 289. « Je ne me souviens pas bien qui me conduisit vers ce groupe de dames, où fleurissaient la yanqui, l'italienne, l'argentine... Et mon étonnement enchanté devant cette autre femme séductrice et étrange, qui portait autour du cou, pour tout ornement, un fin ruban rouge... Ensuite, un diplomate qui portait un nom illustre me présenta au jeune Allemand polyglotte [...] »

¹⁶¹ « O just, subtle and mighty opium !... », Marcel Schwob, *Cœur double*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶² *Ibid.*

l'opium ». On lui enlève ses vêtements et il se retrouve mendiant, au pied d'une porte similaire à la première, mais donnant sur un autre paysage : « La rase campagne s'étendait devant moi ; l'herbe était brûlée, le ciel d'un bleu opaque. Tout m'était inconnu, jusqu'aux tas de crottins qui gisaient près de moi ¹⁶³. »

Le délire hallucinatoire est apparemment circonscrit dans le conte par une formule introductrice : « Alors, sans réflexion, j'allumai, et je tirai deux bouffées d'une fumée âcre et vénéneuse qui me rendit fou ¹⁶⁴ », et par l'évanouissement du mirage « Les lampes s'éteignirent, les panneaux tombèrent. La fille de l'Opium s'évanouit ¹⁶⁵ », qui signale la fin des effets hallucinogènes. Ces derniers consistent en une modification des repères spatiaux (le haut et le bas s'inversent, le narrateur croit être couché au plafond), et en des perceptions sensorielles de type synesthésique :

Les raies noires se mirent à grandir en sens inverse vers le plafond, et à diminuer vers le plancher, dans une sorte de gamme chromatique de dimensions qu'il me semblait entendre résonner dans mes oreilles ¹⁶⁶.

[...] chacune des couleurs de son costume et de sa peau semblait à l'hyperesthésie de mes sens un son délicieux dans l'harmonie qui m'enveloppait ; chacun de ses gestes et les poses de ses mains étaient comme des parties rythmées d'une danse infiniment variée dont mon intuition saisissait l'ensemble ¹⁶⁷.

Mais tout cela ne quitte pas le domaine du vraisemblable, dans la mesure où nous nous situons, en connaissance de cause, dans le point de vue d'un fumeur d'opium.

Pourtant, l'on décèle les signes d'un débordement des phénomènes liés à l'opium sur l'ensemble du conte. Le narrateur semble souligner lui-même cette interpénétration du rêve et du réel, quand il remarque « Car je vis passer devant mes yeux aussitôt, *bien qu'il n'y eût eu aucune transition* ¹⁶⁸, l'image de la porte et les figures bizarres du vieux homme au foulard rouge, du mendiant à l'écuelle et de la vieille à la robe jaune ¹⁶⁹. » On note par exemple ce mélange de connaissance et d'ignorance, et un mode d'interprétation analogique, propres au rêve, avant même le début de l'expérience narcotique, quand le narrateur se met à suivre un petit homme dans la rue :

Sous le gaz, sa figure semblait barrée d'ombre, et les yeux y étincelaient de lueurs si verdâtres que je fus invinciblement ramené à *l'idée de la porte* : dans l'instant je devins sûr qu'il y avait entre lui et elle quelque relation ¹⁷⁰.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁸ *Nous soulignons.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 114.

De même, en arrivant devant la porte qui l'avait mystérieusement fasciné lors de ses flâneries, le narrateur est saisi de ce mode d'intuition déjouant les lois du temps : « je fus illuminé de ce pressentiment soudain qui vous fait saisir, comme dans un éclair du temps, qu'on sait ce qui va se passer¹⁷¹. » Enfin, malgré l'évanouissement du décor, la fin du conte maintient l'ambiguïté entre le rêve et le réel. La vieille et le petit homme font traverser au narrateur un tunnel interminable à l'issue duquel il se trouve devant la même porte qu'au début, mais transposée dans un autre espace. La notion du temps se perd là encore : « Un temps inappréciable s'écoula. Je perdis la notion des heures, me sentant toujours entraîné¹⁷². » L'hallucination est-elle terminée ? Le long tunnel est-il encore du domaine du rêve ? Symbolise-t-il les années de dépendance inaccessibles au langage rationnel autrement que par cette forme d'ellipse métaphorique ? Ce conte fortement inspiré des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* de De Quincey, semble en être la concentration. En condensant l'histoire sur une seule prise d'opium, et par le procédé métaphorique du couloir au bout duquel le narrateur perd sa fortune et devient mendiant, le récit lui-même se livre à une modification de la temporalité. Seul un genre bref comme le conte peut parvenir à cet effet. Ainsi, « Les Portes de l'opium » sont l'occasion d'un jeu avec les lois de la narration : les personnages y échangent leurs identités (le narrateur et le mendiant), la causalité se transforme en mystérieuses lois d'analogies, la représentation du temps pâtit de césures, interdisant tout décompte rationnel.

Le conte « Les Trous du masque » de Jean Lorrain raconte également un délire dû à l'éther, mais à la différence de ce qui se produit dans les contes de Darío ou de Marcel Schwob, le lecteur ne l'apprend qu'à la fin, si bien qu'avant que l'on prenne la mesure de leur dimension hallucinatoire, les événements sont interprétés comme appartenant à un monde fantastique. L'entrée dans le rêve est dissimulée dans la continuité de la situation de veille, le narrateur étant en train d'attendre son ami De Jakels, pour se rendre à une sorte de bal masqué :

Assez étrange et même inquiétante à la longue, en y réfléchissant, cette veillée solitaire d'une forme masquée affalée dans un fauteuil ; dans le clair-obscur de ce rez-de-chaussée encombré de bibelots, assourdi de tentures avec, dans les miroirs pendus aux murailles, la flamme haute d'une lampe à pétrole et le vacillement de deux longues bougies très blanches, sveltes, comme funéraires, et de Jakels n'arrivait pas ! Les cris des masques éclatant au loin aggravaient encore l'hostilité du silence ; les deux bougies brûlaient si droites qu'un énervement finissait par me prendre et, soudain effaré devant ces trois lumières, je me levai pour aller en souffler une.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 117.

En ce moment une des portières s'écartait et de Jakels entra¹⁷³.

Il est difficile de savoir exactement où se situe la frontière entre le rêve et la réalité, même si peu à peu, quelques éléments étranges signalent un basculement dans l'irrationnel : le narrateur n'entend pas De Jakels ouvrir ni entrer, il n'entend pas non plus le bruit des chevaux et de la voiture : « Dans quel cauchemar, dans quelle ombre et dans quel mystère avais-je commencé de descendre¹⁷⁴ ? » demande-t-il un peu plus loin. À la fin, en revanche, la césure est très nette, quand De Jakels réveille le narrateur, et que le décompte rationnel du temps est renoué grâce au repère des deux bougies :

Et tu as encore bu de l'éther, grondait dans mon oreille la voix de de Jakels. « Singulière idée pour tromper ton ennui, en m'attendant. » J'étais étendu au milieu de ma chambre, le corps glissé sur le tapis, la tête posée sur mon fauteuil, et de Jakels, en tenue de soirée sous une robe de moine, donnait des ordres fébriles à mon valet de chambre ahuri, tandis que deux bougies allumées, arrivées à leur fin, faisaient éclater leurs bobèches et m'éveillaient... Il était temps¹⁷⁵.

Pendant le rêve, que le lecteur ignore être tel, les repères logiques et temporels sont perturbés. Les causes ne produisent pas les effets attendus dans le monde réel : les chevaux ne font pas de bruit, le bal auquel le narrateur et son ami sont venus assister, se passe de musique, et même de danse. Le lieu est indécidable : à la fois salle de bal, église et écurie, où des mangeoires jouxtent de grandes glaces de coiffeur et des stalles. L'identité des personnages n'est pas stable. Ainsi, les masques se promènent silencieusement dans la salle, puis on les retrouve assis dans les anciennes stalles du chœur, mais leurs vêtements se sont transformés :

Ils se tenaient là, muets, sans geste, comme reculés dans le mystère sous de longues cagoules de drap d'argent, d'un argent mat au reflet mort, car il n'y avait plus ni dominos, ni blouses de soie bleue, ni Colombines, ni Pierrots, ni déguisements grotesques ; mais tous ces masques étaient semblables, gainés dans la même robe verte, d'un vert blême comme soufré d'or, à grandes manches noires, et tous encapuchonnés de vert sombre avec, dans le vide du capuchon, les deux trous d'yeux de leur cagoule d'argent¹⁷⁶.

Micheline Besnard remarque, à juste titre, qu'une double déshumanisation est à l'œuvre ici : par la démultiplication du même et par l'informe qui s'empare des êtres¹⁷⁷. De Jakels, quant à lui, a disparu. Le narrateur lui-même s'aperçoit qu'il est revêtu du même costume, alors que son domino et ses bas de soie avaient été précisément décrits précédemment. Il se met à soulever les cagoules des personnages assis autour de lui, et ne trouve que du vide. De même, quand il soulève sa propre cagoule, devant un miroir, il découvre, « béant

¹⁷³ Jean Lorrain, *Histoires de masques*, suivi de *Contes d'un buveur d'éther* [1895], suivi de *textes inédits*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, p. 70.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁷ Micheline Besnard, « Le Masque de la mort verte. Jean Lorrain et l'abject », dans *Romantisme*, 1993, n° 79, p. 62.

d'effroi », qu'il n'y a « rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide¹⁷⁸ ». Les personnages sont vidés de substance et d'identité. Mais il faut signaler que, dès le départ, le conte s'ouvrait sur le vide, avec une entrée *in medias res* qui laissait un pronom anaphorique sans référent :

Vous voulez *en*¹⁷⁹ voir, m'avait dit mon ami de Jakels, soit, procurez-vous un domino et un loup, un domino assez élégant de satin noir, chaussez des escarpins et, pour cette fois, des bas de soie noire aussi, et attendez-moi chez vous mardi vers dix heures et demie ; j'irai vous prendre¹⁸⁰.

Que veut-il voir ? Nous ne le saurons jamais, parce qu'il n'y a justement rien à voir, ou plutôt parce que c'est le néant qui est donné à voir. Le texte met en scène sa propre autonomie référentielle.

C'est l'ensemble du texte qui est travaillé par le vide, dans la forme même de sa narration. En effet, comme dans la plupart des récits de rêve, les repères temporels sont perdus : « Depuis combien d'heures est-ce que j'errais seul au milieu de ces masques silencieux, dans ce hangar voûté comme une église ; [...] »¹⁸¹. » Mais au-delà de ces failles dans la perception temporelle, la narration représente les événements par un singulier jeu des temps. Des phrases sans verbe produisent un effet de suspension de la vision, en dehors de toute temporalité : « Une grande salle très haute, aux murs crépis à la chaux, des volets intérieurs hermétiquement clos aux fenêtres et, dans toute la longueur de la salle, des tables avec des gobelets de fer-blanc retenus pas des chaînes¹⁸². » Mais surtout, l'utilisation fréquente des imparfaits et des plus-que-parfaits donne l'impression que le personnage est comme spectateur de lui-même, et qu'il perçoit les choses une fois qu'elles sont advenues, sans jamais saisir le moment même de l'événement ou de la transformation : « en ce moment une des portières s'écartait¹⁸³ », « Vous êtes prêt, interrogeait sa voix », « “Hé bien, nous partons”, commandait la voix, et dans un bruissement de soie et de satin qu'on froisse, nous nous engouffrions dans l'allée de la porte cochère¹⁸⁴ », « Les chevaux s'arrêtaient, et de Jakels me lâchait pour ouvrir la portière¹⁸⁵ », « Ça et là des grandes glaces de coiffeur encadrées de papier doré se renvoyaient de l'une à l'autre la silencieuse promenade des masques, c'est-à-dire qu'elles ne se la renvoyaient plus, car ils s'étaient tous maintenant assis, rangés immobiles des deux côtés de l'ancienne église¹⁸⁶ », « alors

¹⁷⁸ J. Lorrain, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁹ *Nous soulignons.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸² *Ibid.*, p. 72.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

une horreur me prenait au milieu de tous ces êtres creux¹⁸⁷ ». L'étrangeté provient de l'utilisation de l'imparfait avec des verbes perfectifs. Les situations se succèdent, mais les transitions se perdent dans le flou de l'imparfait et du non accompli¹⁸⁸. Ainsi le récit de rêve est-il là encore l'occasion de jouer sur la représentation du temps, la narration masquant et exhibant à la fois ses solutions de continuité.

Comme la flânerie, le rêve offre au conteur une justification référentielle à l'éloignement des cadres narratifs traditionnels. Le rêve implique une structure narrative par juxtaposition elliptique de scènes. Le rêveur fait le lien entre les scènes, par sa présence de témoin, car il est peu souvent acteur. On remarque que les narrateurs de récits de rêves insistent sur l'atemporalité du rêve : un temps hors du temps, une faille dans la continuité temporelle de la veille. Ils signalent du moins une perte des repères traditionnels, quelques secondes valant pour des années, des siècles, « un universo en el que siempre están presentes el presente, el pasado y el futuro¹⁸⁹ ». Les narrateurs qui mentionnent ces anomalies se placent dans le système du monde réel. Ils jugent la temporalité à partir d'une référence traditionnelle. Toutefois, l'on note des manières de traduire cette temporalité atypique dans la forme de représentation des événements du rêve. Le récit onirique entraîne des effets de rythme singuliers, entre les descriptions extatiques, les effets duratifs ou imperfectifs des imparfaits ou l'accompli des plus-que-parfaits, là où l'on attendrait du passé simple dans un récit classique, les proliférations accélérées d'énumérations. Ensuite, le rêve permet de jouer avec les lois de la logique, comme le principe d'identité et de non-contradiction : un personnage, un objet peuvent être à la fois même et autre, sans provoquer d'étonnement dans l'esprit du rêveur, qui accède à l'incompréhensible, et conçoit parfaitement l'absurde. L'hermétisme qui en découle est une invitation au déchiffrement, il suggère une vérité obscure et supérieure. Mettre le lecteur dans le point de vue du rêveur, c'est lui suggérer une autre forme de logique. Enfin, le récit de rêve met en œuvre une *mimèsis* particulière, que l'on pourrait qualifier d'anamorphique. Le rêve est un miroir

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁸ Jean-Daniel Gollut a souligné l'importance de l'imparfait dans le récit de rêve, produisant un effet de « nivellement de relief », en l'absence de passé simple pour marquer les temps forts du récit. Ceux-ci sont pourtant indispensables pour « construire la figuration narrative en étagant ses éléments dans la profondeur de champ, et le moyen de conduire le sens en mettant plus ou moins en évidence les données de l'information », *Contes les rêves*, *op. cit.*, p. 270. Cette utilisation des imparfaits produit aussi un effet « d'expectative » : « l'imparfait ajoute au flottement quasi général du récit en donnant de l'action une image mal cernée, diffuse, à la façon de l'esquisse », *ibid.*, p. 289.

¹⁸⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, « Rip-Rip el aparecido », *Cuentos completos y otras narraciones*, *op. cit.*, p. 279. « un univers dans lequel sont toujours présents le présent, le passé et le futur ».

déformant du réel, il s'apparente ainsi au processus poétique de recréation du réel par une psyché individuelle. Le fil narratif s'appuyant sur une métamorphose des objets et des images tend à conférer une autonomie au monde du rêve, qui s'autoproduit. La référentialité — et c'est encore un point commun entre le récit de rêve et l'énoncé poétique — tend à disparaître¹⁹⁰.

Dans les récits inspirés par les expériences oniriques ou narcotiques, les différents plans référentiels sont souvent bien séparés les uns des autres, il est rare que l'on soit plongé d'un bout à l'autre dans un univers onirique. Le conte se termine souvent par un réveil et un retour dans le monde prosaïque familier, par le biais de quelques objets quotidiens. Le narrateur qui raconte le rêve au passé impose un point de vue rationnel aux événements irrationnels du rêve, circonscrits dans un passé révolu. La logique est sauvée. Cependant, l'on constate parfois un débordement des aspects oniriques sur la narration-cadre consacrée au monde réel, produisant un brouillage de référentialité, un flou dans les codes herméneutiques à adopter.

1.1.3. La danse de Salomé

Tous ces textes qui prennent pour objet ou pour prétexte une forme de divagation : flânerie, rêverie ou rêve, offrent souvent les indices d'une lecture métopoétique, et se présentent comme des apologies de l'improvisation et de la fantaisie, valorisées comme des principes créatifs. Mais c'est surtout l'arabesque, la volute, la courbe qui sont valorisées par les symbolistes, la courbe étant « la base de tous les modes d'art¹⁹¹ », selon Claude Debussy qui admire les arabesques dans la musique de Palestrina, Bach ou Lassus. De même, quand Régnier distingue la rêverie quintessenciée par l'écriture de la vaine causerie de salon, il utilise l'image de la volute et de l'arabesque :

Pour que la causerie soit utile, il faudrait qu'elle s'abstienne de l'anecdote, qu'elle reste une sorte d'arabesque verbale autour de l'idée plutôt que du fait ; qu'elle soit une sorte d'exercice délicat et momentané, comme la spirale de fumée du cigare ; une grille forgée, aux rinceaux contournés ou épanouis, balcons de phrases où l'esprit s'accouderait un instant¹⁹².

La danse, qui est une autre forme de divagation, est particulièrement emblématique de cette dimension métopoétique : « La danse, c'est la poésie avec des bras et des

¹⁹⁰ Pascaline Mourier-Casile parle de « référence sans référent » pour le récit de rêve, quand les personnages surgissent, sans avoir été annoncés ou présentés préalablement, dans *De la Chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁹¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹² Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits*, *op. cit.*, p. 389.

jambes¹⁹³», dit Baudelaire dans *La Fanfarlo*. Elle aussi est éphémère, insaisissable, alliance de multiplicité, de ruptures et de continuité. Elle partage avec la flânerie une mise en mouvement du corps, point de départ réel, terrestre et matériel, débouchant sur l'imaginaire, le spirituel, voire l'idéal. Surtout, la danse emblématise l'absence de but utilitaire de toute divagation :

La tendance de l'arabesque au mimétique et à l'asémantisme, son principe formel qui ne vise pas à l'harmonie mais à lier l'hétérogène jusqu'à la dissemblance, le caprice de l'inattendu, la finesse baroque d'une ligne devenue sa propre finalité, le jeu de la ligne pour elle-même dans une dérive narcissique universalisante, intéresse non seulement parce qu'elle pose la forme comme origine, mais également en vertu de son principe d'abstraction, source de spiritualité. Elle est imagination sans limites qui s'exprime par la ligne, le mouvement, indépendamment de toute chose¹⁹⁴.

Un conte de Gómez Carrillo, «El Triunfo de Salomé» («Le Triomphe de Salomé»), offre un éclairage intéressant sur la conception moderniste de l'improvisation et de la divagation. Le personnage principal est une danseuse qui ne vit que pour et par son art :

Bailaba, como cantan los pájaros, ejerciendo una función natural. Había nacido bailarina, y bailaba. Muy a menudo, en las mañanas de primavera, cuando el sol asaltaba las ventanas, llenando su alcoba de luz y su alma de alegría, una fuerza incontrastable hacía saltar del lecho para bailar, enteramente desnuda, ante su espejo, bailes caprichosamente improvisados. Y con la imaginación fuera del tiempo y del espacio, bailaba durante largas horas, sin esfuerzo sensible, hasta que, fatigada y jadeante, caía sobre un diván, respirando difícilmente¹⁹⁵.

L'improvisation est assimilée à une force naturelle qui mène le personnage, et qui a le don de le soustraire aux catégories du temps et de l'espace. Cette danse naturelle et improvisée est très différente de celle qui ouvre le conte et qui permet au narrateur de présenter le personnage de Marta :

Era una mujer de veinte años, alta, delgada, casi incorpórea, que bailaba, con ritmo lento y ademanes hieráticos, una danza sagrada de Alejandría o de Bizancio. [...] El cuerpo frágil palpitaba entre los velos policromos, mientras los brazos, cruzados detrás de la nuca, permanecían inmóviles... Y las figuras cadenciosas de la danza desarrollábanse, en la uniformidad monótona del mismo «paso», con inmovilidades de Olvido, con inclinaciones de Deseo, con sacudimientos de Resurrección, al compás de flautas lejanas. ... Y poco a poco, en la claridad de la sala, la belleza casi lívida de la bailarina se idealizaba, hasta despojarse, en apariencia, de sus velos, de su blancura, de su sonrisa, de sus joyas, de todo lo que

¹⁹³ C. Baudelaire, *La Fanfarlo* [*La Société des gens de lettres*, 1847], Pantin, Le Castor astral, 1990, p. 48.

¹⁹⁴ Alain Montandon, *Écrire la danse*, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 15.

¹⁹⁵ Enrique Gómez Carrillo [*Del amor, del dolor y del vicio*, Paris, Librería americana, 1901], dans Enrique Marini Palmieri (éd.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, *op. cit.*, p. 104. «Danser, comme chanter pour les oiseaux, était pour elle une fonction naturelle. Elle était née danseuse, et elle dansait. Très souvent, les matins de printemps, quand le soleil assaillait les fenêtres, remplissant sa chambre de lumière et son âme de joie, une force invincible la faisait sauter du lit pour danser, entièrement nue, devant son miroir, des danses capricieusement improvisées. Et avec l'imagination hors du temps et de l'espace, elle dansait durant de longues heures, sans effort sensible, jusqu'à ce que, fatiguée et haletante, elle tombât sur un divan, respirant difficilement.»

había en ella, en fin, de material y de humano, para convertirse en la evocación de un ensueño intangible¹⁹⁶.

Mais la danseuse, qui veut composer elle-même, avoue un jour à son frère — le compositeur et le chorégraphe habituel de ses spectacles — qu'elle a composé un ballet sur « Le Triomphe de Salomé ». Tout ce qui se rapporte à cette danse improvisée de Marta renvoie au désordre et à l'incohérence de la nature. La danse qui va emporter la danseuse atteinte de phthisie est l'antithèse de la danse hiératique, aux pas réguliers, aux cadences monotones, aux limites de l'immobilité et du désincarné, qui ouvre le conte. Tout y est au contraire mouvement et animalité dionysiaque :

Era un laberinto caótico de notas fantásticamente descabelladas, cuyo conjunto, no obstante, contenía una conmovedora armonía llena de gracia y de incoherencia. Más que una composición, en el sentido artístico de la palabra, era un fárrago de sonidos, una masa inextricable, un follaje enrevesado, algo como una selva virgen en la cual el aura de las mañanas serenas y el rudo viento de las noches invernales produjeran, a veces, cadencias divinamente salvajes¹⁹⁷.

Quand Luciano reprend la chorégraphie avec sa sœur afin de la rendre accessible au public, il utilise la métaphore du jardin, de la domestication de la nature :

cortaremos muchas ramas inútiles para dejar ver las flores, y luego cortaremos también algunas flores demasiado grandes. Tú trabajas como la naturaleza. Eres una loca. Ahora trabajaremos como humildes jardineros... ya verás¹⁹⁸.

Or ce travail de composition et de mise en ordre de l'œuvre de Marta est vécu comme une perte. L'écriture, notamment, est ce qui éloigne du jaillissement primitif de l'idée et du mouvement.

Marta también era dichosa, pues aunque de los acordes por su mente concebidos apenas quedaba, en las páginas escritas, sino la vaguedad del pensamiento primordial, creía siempre que « esa era su obra » [...] ¹⁹⁹.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 103-104. « C'était une femme de vingt ans, grande, mince, presque désincarnée, qui dansait, avec un rythme lent et des gestes hiératiques, une danse sacrée d'Alexandrie ou de Byzance. [...] »

Le corps fragile palpait entre les voiles polychromes, pendant que les bras, croisés derrière la nuque, demeuraient immobiles... Et les figures cadencées de la danse se déroulaient, dans l'uniformité monotone du même "pas", avec des immobilités d'Oubli, avec des inclinations de Désir, avec des secousses de Résurrection, au rythme de flûtes lointaines.

... Et peu à peu, dans la clarté de la salle, la beauté presque livide de la danseuse s'idéalisait, jusqu'à se dépouiller, en apparence, de ses voiles, de sa blancheur, de son sourire, de ses bijoux, de tout ce qu'il y avait en elle, enfin, de matériel et d'humain, pour se convertir en l'évocation d'un songe intangible. »

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 107. « C'était un labyrinthe chaotique de notes fantastiquement fantaisistes, dont l'ensemble, cependant, contenait une émouvante harmonie pleine de grâce et d'incohérence. Plus qu'une composition, dans le sens artistique du terme, c'était un fatras de sons, une masse inextricable, un feuillage épineux, quelque chose comme une forêt vierge dans laquelle la brise des matins sereins et le rude vent des nuits hivernales produiraient, tour à tour, des cadences divinement sauvages. »

¹⁹⁸ *Ibid.* « nous couperons beaucoup de branches inutiles pour laisser voir les fleurs, et ensuite nous couperons aussi quelques fleurs trop grandes. Toi, tu travailles comme la nature. Tu es une folle. Maintenant nous travaillerons comme d'humbles jardiniers... tu verras. »

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 108. « Marta aussi était heureuse, car bien qu'il ne restât, des accords conçus par son esprit, dans les pages écrites, qu'un vague reflet de la pensée primordiale, elle croyait toujours que "celle-là c'était son œuvre" [...] »

Mais là où la danse devient la plus protéiforme, véritable divagation gestuelle, c'est — paradoxalement — dans le sommeil de Marta. Alors, la multiplication des comparaisons vient traduire une fusion étrange entre la nature et le rêve. La fragmentation de la phrase amplifie la brutalité des changements de postures :

Dormida, también bailaba : bailaba en sueños, con la imaginación ; y mientras su cuerpo rendido permanecía inmóvil entre las sábanas, sacudido apenas por la respiración cada día más difícil, su cerebro febril se perdía, ligero como una mariposa, retorciéndose como una salamandra entre las llamas, ondulando como una rama joven — siempre idealmente agitado — en el torbellino rítmico del *Triunfo de Salomé* — su propio triunfo futuro —²⁰⁰.

Lors de cette coexistence du rêve et du réel, on remarque le retour d'expressions ayant servi à désigner la danse hiératique de Marta : son corps, comme ses bras précédemment, « permanecía inmóvil », « entre las sábanas » et non plus « entre los velos ». Les secousses de sa respiration reprennent les palpitations de son corps fragile. Cette danse en rêve réalise la synthèse des différents styles de Marta. Dès lors, la danse ne sera plus physique et incarnée, dans le conte, mais relèvera de l'imaginaire. « La fille d'Hérodiade » vient, dans le sommeil de Marta, lui suggérer des formes, par le récit de sa propre danse :

— Bailé, murmuraba la hija de Herodiada al oído de la artista dormida —, bailé largamente... así... muy largamente. Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes ; luego se enderezó con un movimiento de serpiente ; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, los brazaletes de mis tobillos, las joyas de mi cintura, todo mi ser se estremeció... Mis caderas se estremecieron. El estremecimiento simétrico de mis piernas infantiles y perversas hacían vacilar la voluntad del hombre envejecido... Bailé... muy largamente²⁰¹.

Marta puise son inspiration dans des œuvres d'art, mais étrangement, c'est dans la fixité de la peinture qu'elle trouve l'inspiration la plus puissante :

El alma de Salomé le había aparecido, más completa que en ningún libro, en algunas obras plásticas cuya inmovilidad aparente antojábasele más animada que las rítmicas evocaciones de la poesía²⁰².

Il existe un parallélisme au sein du conte entre la première description des improvisations de Marta, et la maladie, qui provoque la même perte de repères temporels : « Su cerebro había perdido la noción del tiempo²⁰³. » Seule l'heure ultime, l'heure de son spectacle, qui

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 109. « Endormie, elle dansait aussi : elle dansait en rêves, avec l'imagination ; et pendant que son corps épuisé demeurait immobile entre les draps, à peine secoué par la respiration chaque jour plus difficile, son cerveau fébrile se perdait, léger comme un papillon, se tordant comme une salamandre entre les flammes, ondulant comme une jeune pousse — toujours idéalement agité — dans le tourbillon rythmique du *Triomphe de Salomé* — son propre triomphe futur —. »

²⁰¹ *Ibid.*, p. 109. « — Je dansai, murmurait la fille d'Hérodiade à l'oreille de l'artiste endormie —, je dansai longuement... ainsi... très longuement. Mon corps doré et agile se plia comme un jonc devant Hérode ; ensuite il se redressa avec un mouvement de serpent ; et en cadence, secouant les colliers de mon sein, les bracelets de mes chevilles, les bijoux de ma ceinture, tout mon être se mit à frissonner... mes hanches frissonnèrent. Le frissonnement symétrique de mes jambes infantiles et perverses faisait vaciller la volonté du vieil homme... je dansai... très longuement. »

²⁰² *Ibid.*, p. 110. « L'âme de Salomé lui était apparue, plus complète qu'en aucun livre, dans certaines œuvres plastiques dont l'immobilité apparente lui semblait plus animée que les rythmiques évocations de la poésie. »

²⁰³ *Ibid.*, p. 113. « Son cerveau avait perdu la notion du temps. »

s'avère être également sa dernière heure, est mise en valeur par une série d'anaphores, mais cet isolement est encore une manière de nier le temps.

À la fin du conte, la danse sacrée se transforme en danse macabre, dans la chambre de la moribonde dont le spectacle a dû être annulé. La danse hiératique et codifiée du début et la danse dionysiaque déployant les incohérences de la vie et le désordre sauvage de la nature sont dépassées dans une danse où la mort s'incarne :

Quería bailar y bailó. Su torso blanco se crispó con un temblor de agonía; sus piernas largas y finas agitáronse rápidamente, sus caderas vibraron, se contrajeron, se encorvaron, se esponjaron, se desgonzaron con la ligereza vertiginosa de la locura²⁰⁴.

La crispation, l'agitation, la contraction remplacent les ondulations gracieuses et cadencées. L'art, la folie, et la mort provoquent un dernier bouleversement des lois temporelles : « Bailó toda su obra en el espacio de algunos minutos²⁰⁵. »

Ainsi, la danse de Marta n'a plus besoin de se déployer dans le temps et l'espace, mais rejoint la quasi-immobilité de l'œuvre picturale. La dernière danse de Marta vient compléter le musée qu'elle a rassemblé autour d'elle, où un buste de Donatello côtoie les Salomé du Vinci, du Titien, de Domenico Ghirlandajo, de Baudry ou de Moreau, épinglées aux murs ou glissées sous les cadres des miroirs, différentes Salomé, saisies à des moments différents du récit mythique. Les différentes danses de Marta permettent également de retracer l'histoire des représentations de l'homme dans le cosmos, de la danse hiératique, incarnant la stabilité, le lien au sacré et à la transcendance, en passant par l'arabesque romantique, infini de la nature et de l'imagination, et se terminant par la danse macabre d'une décomposition décadente de dérélition, de chaos et de folie. On retrouve bien ici les trois écarts définis par Alain Montandon à propos de la danse de Salomé : l'écart sacré, l'écart pathologique et l'écart poétique²⁰⁶.

Le développement narratif de ce conte s'élabore autour des différentes danses de Marta : la danse sacrée qui ouvre le texte, les improvisations de Marta au réveil, la danse sauvage du premier jet du « Triomphe de Salomé », et les multiples répétitions du spectacle, les danses imaginées par Marta immobilisée par la maladie, avant la danse macabre qui ferme le conte. « Le Triomphe de Salomé » n'aura pas eu lieu. La narration s'en tient à ses multiples préfigurations, c'est l'absence et le vide qui triomphent avec la

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 114. « Elle voulait danser et elle dansa. Son torse blanc se crispa avec un tremblement d'agonie ; ses jambes longues et fines s'agitèrent rapidement, ses hanches vibrèrent, se contractèrent, se replièrent, se dilatèrent et se libèrent avec la légèreté vertigineuse de la folie. »

²⁰⁵ « Elle dansa toute son œuvre en l'espace de quelques minutes. »

²⁰⁶ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 19.

mort de la danseuse²⁰⁷. La chute du texte, de la danse, et de la vie de Marta, est désignée comme une « dernière ondulation ». Le texte semble donc épouser les différentes métamorphoses qui sont l'essence même de la danse. Mais une sorte de déchéance se lit au fil des répétitions. Le mythe s'incarne à rebours, puisque c'est la danseuse qui est anéantie à la fin, elle qui espérait que les spectateurs lui offrirait leurs têtes après son spectacle.

À travers cette histoire d'une artiste puisant son inspiration dans le mythe et rivalisant avec lui, c'est l'écrivain qui rivalise avec d'autres œuvres d'art. C'est aussi un genre qui s'affirme, entre abstraction et narration :

Cet art cinétique, ayant dans toute sa nervosité les apparences du sacré, prophétise dans ses entrelacs un mystérieux destin. Du coup elle est également forme narrative, mouvement dont la digression est le paradigme²⁰⁸.

Un genre à mi-chemin entre la poésie et la représentation picturale, entre la folle divagation et la posture hiératique désincarnée : la forme brève, conte ou poème en prose.

Mallarmé compare l'art de la danse à une écriture corporelle :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe²⁰⁹.

Cet art de la métamorphose est propice à la recherche d'une écriture qui concilie l'immobilité picturale et le déploiement temporel musical, sinon narratif. Il constitue, comme l'a bien montré Bertrand Marchal, au sujet des *Salomé* de Flaubert ou de Huysmans, mais déjà dans la danseuse et le thyrses baudelairiens, un idéal de synthèse des genres, de la prose et du vers :

[...] la danseuse emblématique des *Fleurs du mal*, qui défait ou dépasse les oppositions originelles, porte aussi en elle, comme l'arabesque du « Thyrses », la tentation du poème en prose, et, au-delà, celle d'une poésie plus complète qui réaliserait, dans une chorégraphie verbale renouvelée, la synthèse de tous les arts²¹⁰.

²⁰⁷ Le conte de Gómez Carrillo est en cela emblématique d'un grand nombre de textes-divagations, qui tissent de perpétuelles digressions, tournent autour de leur sujet, et finissent par le dessiner en creux.

²⁰⁸ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁹ Stéphane Mallarmé, « Ballets » dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 192-193.

²¹⁰ Bertrand Marchal, *Salomé. Entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005, p. 28.

C'est donc parfois par la divagation que le conte se rapproche du poème. La divagation entraîne le récit vers des formes non classiques jouant de la fragmentation, de l'ellipse, de l'énumération, des recommencements. Elle donne lieu à une *mimèsis* singulière, dans la mesure où l'objet de représentation ne réside plus dans le réel objectif, mais dans la psyché, avec ses espaces et ses temporalités défiant les lois du monde positif. Ainsi la narration ne sert-elle plus à rendre compte d'une histoire bien délimitée dans un passé définitivement clos, mais déploie ses « volutes » dans un virtuel rarement actualisé. Le conte acquiert ainsi une autonomie proche de celle d'une conception moderne du poème : fin en soi, divagation qui ne mène nulle part, où le déplacement ou l'écart valent pour eux-mêmes. Dominique Combe a rapproché l'arabesque, telle que la conçoivent Mallarmé et Debussy, de la poésie pure et de la musique pure : « La musique est alors "pure" dans la mesure où l'arabesque se borne à être un ornement (non pas au sens musical mais de l'art ornemental) affranchi dans sa gratuité et son inutilité de toute signification, de tout sujet extramusical [...] ²¹¹. » Il serait excessif de rapprocher le conte, genre narratif et mimétique, de la notion de poésie pure. Toutefois, comme on vient de le voir, la forme de la divagation tend à détourner le récit de sa structure chronologique linéaire et de sa visée référentielle. Aussi avons-nous pu le constater, un grand nombre de ces textes de divagation se donnent aussi à lire comme des « poèmes critiques » : ils mettent en scène et interrogent l'acte créatif comme l'acte interprétatif. Tous ces éléments nous conduisent à penser que les contes de divagations ne sont pas radicalement différents des poèmes en prose qui mettent en scène le même type de figures.

L'observation de la poétique de la divagation à l'œuvre dans les contes et les poèmes en prose, a permis de mettre à jour trois formes de discontinuité qu'il s'agit maintenant d'explorer plus en détail : la discontinuité dans l'enchaînement de la diégèse, source de fragmentation ou de pétrification du récit ; une discontinuité logique, qui ouvre la voie à une « causalité poétique » ; une discontinuité mimétique, quand l'objet de représentation se dérobe, dans un jeu avec l'absence qui évoque le processus poétique de la suggestion.

²¹¹ Dominique Combe, « Mallarmé, "poésie pure" et musique », dans Merete Stistrup Jensen, Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 80-81.

1.2. Discontinuité narrative : saisir l'instant

On a pu constater dans les contes de divagations, qu'il s'agisse des récits de flâneries ou des récits de rêves, une tendance à la discontinuité. Mais le phénomène formel déborde la thématique urbaine ou onirique : le prétexte d'une divagation spatiale ou mentale n'est pas toujours invoqué. On observe en effet, dans les contes proches du symbolisme et du modernisme, une poétique qui consiste à capter l'instant, à isoler le moment, à le rendre autonome par rapport à la continuité de l'intrigue. Un double désir, qui peut paraître contradictoire, se lit dans cette esthétique : celui de figer ce qui fuit, d'immobiliser ce qui est par nature instable, en un mot, de suspendre le temps, ou celui de saisir l'essence même du transitoire, sans chercher à nier sa fugitivité.

Différentes visions de l'homme et du monde sont impliquées dans cette tendance à la discontinuité, à l'isolement de l'instant. Cette attention au transitoire peut être interprétée comme une attitude décadente, propre à rechercher, selon Jankélévitch, « l'instant empirique, qui est intervalle débité en tranches, et segment de durée¹ ». Mais elle peut être généralisée à toute une période, même si les implications en termes de vision de l'homme et du monde diffèrent selon les auteurs et les sensibilités. L'instant peut aussi avoir une dimension mystique, une intuition de l'éternité n'étant accessible que dans la fulgurance d'une vision éphémère. Ce sont les « joies divines et extatiques auxquelles nous atteignons *par* le poème ou *par* la musique en de brèves visions indéterminées² », selon Edgar Poe. Nihilisme et idéalisme peuvent se rejoindre dans un procédé formel. Le culte de l'instant peut naître d'un rejet de la continuité, parce qu'illusoire ou parce qu'inaccessible.

Ainsi certains contes valorisent-ils le discontinu, les événements libres, les intermittences. Dans les « Paroles de Monelle » de Marcel Schwob, le personnage revendique ce culte de l'instant, supprimant les liaisons et valorisant l'oubli — « oublie-toi toi-même³ », conseille-t-elle au narrateur —, mais favorisant une jouissance infinie de

¹ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1950, p. 347-348, cité par Évanghélia Stead dans *Le Monstre, le Singe et le Fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, Genève, 2004, p. 221.

² E. A. Poe, « Le Principe poétique », traduction de James Lawler, dans *Histoires, essais et poèmes, op. cit.*, p. 1533-1534. « [...] those divine and rapturous joys, of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses », E. A. Poe, « The Poetic Principle », *Essays and Reviews, op. cit.*, p. 77.

³ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 405. Les « Paroles de Monelle » révèlent une conception de l'univers qui n'est pas sans rappeler les propos de Nietzsche : « Il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité, ... il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout », cité par Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 229.

chaque moment. La poétique impressionniste de Marcel Schwob privilégie le moment dans toute sa densité, et indépendant d'une trame narrative. Ce culte de l'instant, on le voit tout de suite, rend problématique la narration, le récit étant, selon Roland Barthes, « cette grande catégorie du continu⁴ ». Ce prologue au recueil de Marcel Schwob apparaît donc comme un programme antinarratif, antilogique, et davantage, lyrique. Cette revendication radicale trouve des échos dans les pratiques narratives de la fin du siècle qui cherchent à circonscrire l'instant poétique et à en traduire le jaillissement.

La discontinuité narrative, par juxtaposition elliptique, permet de préserver une dynamique narrative, tout en isolant les instants, et de mettre ainsi en scène une coexistence entre l'éternel et le transitoire. Le logos classique qui impose continuité et achèvement se trouve ici remis en question. En effet, la discontinuité entraîne la dispersion et évite toute hiérarchisation entre les éléments. La parataxe, si l'on identifie le récit à la phrase, implique le refus de la subordination, afin que chaque instant, découpé par le vide, préserve son autonomie et son intensité. Ce procédé rapproche donc le conte du poème, par la représentation du temps qu'il met en œuvre, et parce qu'il adopte, à une autre échelle, la discontinuité propre au poème versifié, dont chaque vers se trouve isolé par le blanc typographique ou le silence de la diction.

Il convient d'observer cette discontinuité narrative à l'échelle du recueil, au sein de quelques « romans lyriques » fragmentés, narrations trouées qui échappent à une définition moderne du poème en prose, du fait de la récurrence d'un personnage et de la présence, même discrète, d'un arrière-plan fictionnel, mais trop peu cohérentes et continues pour prétendre au genre romanesque. À l'échelle du texte, la discontinuité narrative est là encore source d'une indéfinition générique. Quelques poèmes en prose et contes de Rubén Darío et de Manuel Machado nous permettront d'observer les ressorts stylistiques de la fragmentation et du culte de l'instant. Enfin, nous verrons comment la pétrification offre un modèle d'alliance entre figement et dynamisme qui permet aux conteurs d'aborder le paradoxe temporel de l'instant sur un plan à la fois thématique et formel.

⁴ R. Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques* [1964], dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1965, Paris, Le Seuil, 1993, p. 1300.

1.2.1. Romans lyriques fragmentés

La période qui nous occupe voit fleurir un certain nombre de recueils qui attirent l'attention par leur caractère fragmenté. Cette valorisation du moment, coupé de l'avant et de l'après, passe par le resserrement extrême de l'argument. Ce sont des histoires fulgurantes, des fragments centrés sur un événement fort (le moment de l'initiation, la métamorphose, la première nuit d'amour, moments d'extase). Ce qui pourrait paraître relativement traditionnel pour des nouvelles (ce genre étant censé favoriser la concentration) est ici poussé à un extrême qui tend à remettre en question la narration elle-même.

1.2.1.1. *Monsieur d'Amorcœur* d'Henri de Régnier

Dans la section de *La Canne de jaspe* d'Henri de Régnier intitulée « Monsieur d'Amorcœur », la causalité, nécessaire à la cohérence de la narration, est remise en question dans l'introduction du recueil, quand M. d'Amorcœur s'adresse au narrateur-cadre dans ces termes :

Écrire sa vie, retrouver l'ordre de nos statures, les motifs de nos actes, la place de nos sentiments, la structure de nos pensées, reconstituer l'architecture de notre Ombre ! Mais rien ne vaut que par la perspective où le hasard dispose les fragments où nous survivons. [...] Tout est perspective et épisodes. Une statue, de maints gestes intermédiaires, n'en fixe que le décisif. Quel souvenir médiocre vous garderiez de moi, si vous saviez tout de moi-même ! [...] Je détruirais une disparate nécessaire⁵.

Il précise un peu plus loin :

Tout homme à s'expliquer se diminue. On se doit son propre secret. Toute belle vie se compose d'heures isolées. Tout diamant est solitaire et ses facettes ne coïncident à rien d'autre qu'à l'éclat qu'elles irradiant.

On peut, pour soi, et encore, avoir vécu chacun de ses jours ; aux autres il faut apparaître intermittent⁶.

Ce texte liminaire annonce une poétique du fragmentaire, du disparate et de l'intermittence, rejetant l'explication et la causalité explicite. La statuaire est élue comme idéal de saisie du fugitif. Le recueil *Monsieur d'Amorcœur* juxtapose effectivement « quelques heures isolées ». Le narrateur M. d'Amorcœur raconte à son hôte quelques épisodes de sa vie, dignes d'être narrés, mais le personnage, tantôt marin, tantôt dandy, tantôt voyageur, découvreur d'îles fantastiques dans « Aventure marine et amoureuse »,

⁵ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

sujet d'un souverain tyrannique dans «Le Voyage à l'île de Cordic», moine recueillant une étrange confession dans «Le Signe de la clé et de la croix», a peu de stabilité sociale ou psychologique.

1.2.1.2. *La Croisade des enfants et Le Livre de Monelle de Marcel Schwob*

Beaucoup de contes de Schwob sont de brefs fragments d'histoires. Ils plongent le lecteur *in medias res* et se terminent parfois avant le dénouement. Le lecteur est dans une posture de «myopie» devant l'histoire, et toute perspective, toute profondeur temporelle se trouvent brouillées. *La Croisade des enfants* se présente comme une juxtaposition de récits : plusieurs locuteurs racontent ce qu'ils savent, ce qu'ils ont vu de ces enfants errant sur les routes. Mais la profondeur temporelle de chacun de ces récits est limitée à la situation d'énonciation de chaque locuteur, ce qui ressort de l'utilisation du présent et du passé composé : «J'ai vu un spectacle pieux et entendu les paroles des petits enfants⁷», dit le Goliard. On ne bénéficie d'aucun recul sur l'histoire qui permettrait une représentation objective du temps et des événements. *Le Livre de Monelle* juxtapose différentes sections liées au personnage de Monelle, mais autonomes les unes par rapport aux autres. Les différentes étapes de la section «Monelle» du *Livre de Monelle* sont juxtaposées de manière elliptique. Chaque épisode narre une rencontre et un bref échange entre Monelle et le narrateur-personnage, sans que le lien chronologique entre ces différentes rencontres soit clarifié. Le narrateur ne donne que de très vagues repères et souligne au contraire son ignorance :

Je ne sais comment je parvins à travers une pluie obscure jusqu'à l'étrange étal qui m'apparut dans la nuit. J'ignore la ville et j'ignore l'année : je me souviens que la saison était pluvieuse, très pluvieuse⁸.

Je ne sais pas où Monelle me prit par la main. Mais je pense que ce fut dans une soirée d'automne, quand la pluie est déjà froide⁹.

Les événements flottent dans une temporalité indéfinie. C'est une impression subjective — le souvenir de la pluie — qui remplace le repère temporel objectif. Les événements semblent discontinus et libres. La scène de rencontre a déjà été mise en relief dans les «Paroles de Monelle» dans l'énumération non chronologique de différentes prostituées sorties de l'obscurité pour porter secours à un homme dans la détresse et l'errance : «la pauvre Anne», «la petite Nelly», «la petite Sonia»... Les prostituées «ne sortent qu'une

⁷ M. Schwob, *La Croisade des enfants*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 483.

⁸ M. Schwob, *Le Livre de Monelle, ibid.*, p. 453.

⁹ *Ibid.*, p. 456.

fois de la foule nocturne¹⁰ », puis « les affreuses ténèbres les reprennent¹¹ ». Ensuite, l'antithèse entre l'obscurité et la lumière : « Elles sont sorties d'une impasse sombre pour donner un baiser de pitié sous la lampe allumée de la grande rue¹² », est reprise de manière obsédante dans l'ensemble du conte. Cette scène initiale est comme démultipliée dans toute l'œuvre. L'enchaînement des séquences se fait sur le mode du parallélisme, abolissant la succession chronologique ou l'enchaînement logique. Ce traitement indépendant des moments par le conteur correspond au rapport au temps prôné par Monelle dans les « Paroles de Monelle » : « Aie du respect pour tous les moments, et ne fais pas de liaisons entre les choses¹³. » Dans « Les Sœurs de Monelle », série de fragments juxtaposés, sans lien chronologique, un nouveau monde surgit à chaque nouveau texte. Souvent, l'*incipit* saisit un dialogue ou un geste en cours, et si le personnage est présenté, c'est de manière minimaliste : « Sitôt qu'elle fut assez haute, Ilsée eut coutume d'aller tous les matins devant sa glace et de dire : "Bonjour, ma petite Ilsée"¹⁴. » L'utilisation d'adjectifs anaphoriques sans référent, en début de récit, a pour effet de plonger le lecteur dans un monde déjà supposé connu : « À la jonction de ces deux canaux, il y avait une écluse haute et noire¹⁵ ». Le conte « La Voluptueuse » est particulièrement représentatif de l'aspect fragmentaire du récit : deux enfants jouent à reproduire le conte de « La Barbe bleue », or la fin laisse le dénouement en suspens, juste avant que Barbe-Bleue ne tranche la tête de son épouse : « — Ou... ouh ! cria-t-elle, ça va me faire mal¹⁶ ! » L'interruption sur l'énoncé d'un futur proche souligne l'effet d'inachèvement.

Aussi ces récits sont-ils construits sur le mode des parallélismes, des séries, des variations, selon un principe de réitération propre à la poésie versifiée. Cette fragmentation pose le problème de l'identité, qui n'existe que par la mémoire dans le récit, garante de permanence dans le changement. Monelle, désincarnée, n'est pas toujours explicitement reconnue. Seuls quelques motifs servent de lien entre ses différentes apparitions.

¹⁰ *Ibid.*, p. 398.

¹¹ *Ibid.*, p. 399.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 402.

¹⁴ *Ibid.*, 432.

¹⁵ *Ibid.*, p. 420.

¹⁶ *Ibid.*, p. 415.

1.2.1.3. *Les Chansons de Bilitis de Pierre Louÿs*

Les Chansons de Bilitis de Pierre Louÿs juxtaposent aussi différents épisodes autonomes de la vie du personnage éponyme. Cette œuvre est particulièrement emblématique de la pratique du recueil centré autour d'un personnage, mais cultivant la discontinuité narrative, dans la mesure où, en 1898, Pierre Louÿs a ajouté à l'édition in-18 du Mercure de France des *Chansons de Bilitis* le sous-titre « roman lyrique¹⁷ ». En quoi ce recueil peut-il être rapproché d'un « roman », ne serait-ce que sous l'angle métaphorique, et comment un roman peut-il être lyrique ?

Les Chansons de Bilitis de Pierre Louÿs sont présentées comme la traduction des vers d'une poétesse grecque du sixième siècle avant Jésus-Christ ayant connu Sapho. Le recueil commence par un récit dans la préface signée par Pierre Louÿs. Il raconte la vie de Bilitis comme un archéologue qui aurait trouvé des indices dans les différents poèmes et qui reconstituerait une histoire continue, un contexte cohérent. Il donne des repères référentiels : « Bilitis naquit au commencement du VI^e siècle avant notre ère, dans un village de montagnes situé sur les bords du Mélas, vers l'orient de la Pamphylie¹⁸. » Plusieurs éléments sont évoqués sous forme d'hypothèses, pour conférer plus d'authenticité au reste : « Elle semble n'avoir pas connu son père¹⁹ », « [...] il semble bien [qu'elle n'a jamais vu les nymphes]²⁰ », « [...] un amour sur lequel nous savons peu de chose, bien qu'elle en parle longuement²¹ ». On a même un repère historique : « [...] selon les conjectures de M. Heim qui établit avec vraisemblance quelques dates dans la vie de Bilitis, d'après un vers qui fait allusion à la mort de Pittakos²². » Cette préface explique aussi les conditions de découverte de ces chansons, gravées sur les murs du tombeau de la poétesse, « recouverts par des plaques d'amphibolite noire²³ ». Ainsi la fiction antique et archéologique justifie-t-elle la forme lacunaire du texte, tout en lui conférant une référentialité de type réaliste. La préface livre une tentative de récit reconstitué, tandis que les poèmes sont présentés comme les fragments ayant permis cette reconstitution. Le texte

¹⁷ À cela s'ajoute un extrait de la lettre inédite à Alfred Vallette, citée dans l'édition des *Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 323-324, où le poète demande que la nouvelle édition du recueil présente une chanson par page : « — Ne vous effrayez pas : il y a un moyen de tout concilier, c'est de considérer chaque morceau comme formant un *chapitre* de ce *roman lyrique*, et de l'imprimer en belle page, — en regard d'une page blanche. »

¹⁸ Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis traduites du Grec par Pierre Louÿs*, 1898, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 23.

en prose imite en quelque sorte la brièveté de l'épithaphe ou de l'épigramme antiques, dont la concision était justifiée par le support en marbre ou en pierre, difficile à travailler, comme le rappelle Alain Montandon dans *Les Formes brèves*²⁴. Il imite aussi le document antique, en ce qu'il n'est, bien souvent, plus accessible qu'à l'état de fragment.

Les Chansons de Bilitis ont des aspects qui justifient l'appellation de « roman ». Elles racontent la vie de Bilitis, de l'enfance à la mort. L'enchaînement des poèmes est lié à des événements romanesques : rencontre, amour, trahison. Ainsi, la première partie raconte comment la jeune Bilitis, farouche dans « Le Passant », s'éveille peu à peu à la sensualité. Puis plusieurs textes sont consacrés à l'amour de Lykas. Ce cycle se clôt sur une berceuse, signe de la naissance d'un enfant, et sur « Le Tombeau des naïades ». La seconde partie raconte comment Bilitis, exilée à Lesbos, s'initie aux coutumes de l'île, et rencontre Mnasidika. Un nombre important de textes est consacré à leur relation fusionnelle, puis viennent la jalousie et la rupture. Dans la troisième partie, Bilitis devient courtisane en Pamphylie. La trame narrative est plus discontinue, puisqu'elle épouse une série de rencontres sans lien les unes avec les autres. Arrivent peu à peu la vieillesse puis la mort. La cohérence « romanesque » du recueil est resserrée en 1898, par des déplacements de textes et des ajouts. Dans certains textes, Bilitis revient sur son passé. Dans « Métamorphose », qui appartient aux « Élégies à Mytilène », elle se souvient d'un amour ancien pour un jeune homme, qu'elle ne nomme pas, mais elle évoque son enfant : « Je me souviens d'avoir aimé... Ô Pannychis, mon enfant, en quelles mains t'ai-je laissée ? comment, ô malheureuse, t'ai-je abandonnée²⁵ ? » Un souvenir fugitif de cette première période revient également dans « Mélancolie », dans les « Épigrammes dans l'île de Chypre » : « Autrefois pourtant, je suivais dans les bois celui... Ah ! laisse-moi quelque temps. Je suis triste, ce soir²⁶. » L'un des derniers textes du recueil, « Souvenir de Mnasidika », fait également écho aux épisodes précédents : « Souvenir de Mnasidika, c'est alors que tu m'apparus, et tout, hors ta chère image, me fut importun²⁷. » Enfin, dans « Le Dernier Amant », le retour des noms propres souligne encore la continuité narrative du recueil : « Je brûlerai les souvenirs eux-mêmes. Je te donnerai la flûte de Lykas, la ceinture de Mnasidika²⁸. » Ces échos confèrent au personnage de Bilitis l'épaisseur de la mémoire.

²⁴ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 3.

²⁵ P. Louÿs, *op. cit.*, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, p. 291.

²⁷ *Ibid.*, p. 301.

²⁸ *Ibid.*, p. 309.

On suit également l'évolution psychologique du personnage, de l'innocence enfantine, à la lucidité grave de l'âge mûr.

Pierre Louÿs choisit ce terme de « roman » ; or ce genre traverse une crise à la fin du dix-neuvième siècle²⁹. Le terme ne peut donc pas renvoyer à un modèle précis. Le recueil de Pierre Louÿs est concentré sur un personnage principal, déroule des épisodes dans un ordre chronologique. Le moteur dramatique serait une quête de sensualité, d'amour et de plaisir, par Bilitis. Cette quête rencontre des obstacles : quand elle est trop jeune, quand la personne aimée la délaisse, quand la vieillesse s'interpose. Il lui faut plusieurs fois surmonter sa honte pour accéder au bonheur.

Mais le fil directeur des trois étapes de la vie de Bilitis est autant une fuite en avant qu'une quête. C'est la même histoire qui est racontée trois fois, et chaque étape du recueil se clôt sur une mort : « Le Tombeau des naïades », « Chant funèbre », et enfin « La Mort véritable ». Une dimension cyclique se superpose donc à la linéarité de l'existence de Bilitis. D'ailleurs, si *Les Chansons de Bilitis* est un roman, il s'agit d'un roman fragmenté et diffracté, comme le souligne l'auteur dans sa préface : « À défaut de belles anecdotes, je prie qu'on veuille bien se contenter des détails qu'elle nous donne elle-même sur sa vie de courtisane³⁰. » Ainsi quelques détails prennent-ils le pas sur l'unité des anecdotes, les « mises en intrigues³¹ ». Le fil est entrecoupé de multiples ellipses. L'auteur amplifie cette dimension lacunaire de la représentation de la vie de Bilitis, en insérant, dans la table des matières, des titres de chansons « non traduites ». Il existe donc non seulement la fiction d'un personnage du nom de Bilitis ayant existé, mais aussi la fiction d'un volume de poèmes plus complet que celui qui est proposé à notre lecture. Le lecteur n'accède qu'à une partie des fragments de la vie de Bilitis.

D'autre part, l'homogénéité des différents « chapitres » est beaucoup moins forte que pourrait le suggérer l'emploi générique du terme de « chanson ». Certains fragments font penser à quelques pages de journal intime, ou à de petites scènes dialoguées. Prenons par exemple « L'Amie mariée » et « Les Confidences ». Ces poèmes sont fortement ancrés dans les circonstances de la vie de Bilitis, comme le soulignent l'emploi du présent d'énonciation et celui du passé composé.

²⁹ Comme le prouve cette citation extraite de la préface de *Pierre et Jean* de Maupassant, 1887, « [...] le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Goriot*, *la Cousine Bette*, *Colomba*, *le Rouge et le Noir*, *Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *l'Assommoir*, ose encore écrire : ceci est un roman, cela n'est pas un roman, me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à l'incompétence. » Citée dans M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966, p. 53.

³⁰ P. Louÿs, *op. cit.*, p. 21.

³¹ Ce qui caractérise le récit, selon J.-M. Adam et F. Revaz, *L'Analyse des récits*, *op. cit.*, 1996.

Nos mères étaient grosses en même temps et ce soir elle s'est mariée, Melissa, ma plus chère amie.
Les roses sont encore sur la route ; les torches n'ont pas fini de brûler.
Et je reviens par le même chemin, avec maman, et je songe³².

Puis le texte suivant commence ainsi : « Le lendemain, je suis allée chez elle, et nous avons rougi dès que nous nous sommes vues³³. » L'écriture semble être strictement contemporaine des événements, malgré les remarques de la préface indiquant que Bilitis aurait écrit ses chansons de jeunesse bien longtemps après. Dans « Le Réveil », le temps de l'énonciation et le temps des événements semblent être à la limite de la coïncidence : Bilitis vient de se réveiller, elle savoure ce moment en suspens avant le commencement des activités de la journée :

Il fait déjà grand jour. Je devrais être levée. Mais le sommeil du matin est doux et la chaleur du lit me retient blottie. [...] Tout à l'heure j'irai dans l'étable. [...] J'irai donc. Mais pas encore. Le soleil s'est levé trop tôt et ma mère n'est pas réveillée³⁴.

À l'inverse, les « Chansons » ou « Hymnes »³⁵ constituent des pauses dans le « roman » de Bilitis. La dimension narrative y est moins nette, l'usage des personnes élargissent le « je » autobiographique vers une personne plus générale et plus universelle. Plusieurs d'entre elles sont des dialogues. L'énonciateur ne peut être Bilitis dans

Ombre du bois où elle devait venir, dis-moi où est allée ma maîtresse ? — Elle est descendue dans la plaine. — Plaine, où est allée ma maîtresse ? — Elle a suivi les bords du fleuve. — Beau fleuve [...]³⁶.

Les « chansons » introduisent un contrepoint ludique aux autres textes, par le jeu des répétitions et des enchaînements en séries. Le fil directeur consiste donc essentiellement dans la stabilité de l'énonciation, qui appartient toujours au même personnage Bilitis. Dans les « chansons », c'est Bilitis qui chante, et qui adopte momentanément l'énonciation propre à la chanson.

« J'ai écrit Bilitis *parce que* je ne voulais pas terminer mon roman³⁷ », dit Pierre Louÿs en faisant allusion à *Aphrodite*, roman qu'il écrivait à la même époque. Ni banal recueil de poèmes ni véritable roman, *Les Chansons de Bilitis* sont révélatrices d'une

³² P. Louÿs, *op. cit.*, p. 63.

³³ *Ibid.*, p. 65.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ « Chant pastoral », *ibid.*, p. 29, « Chanson (Tortie-tortue) », *ibid.*, p. 37, « Chanson (Ombre du bois) », *ibid.*, p. 69, « Chanson (Quand il est revenu) », *ibid.*, p. 97, « Chanson (La nuit est si profonde) », *ibid.*, p. 105, « Berceuse », *ibid.*, p. 111, « Chant funèbre », *ibid.*, p. 209, « Hymne à Astarté », *ibid.*, p. 213, « Hymne à la nuit », *ibid.*, p. 215, « Je chante ma chair et ma vie », *ibid.*, p. 227.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ P. Louÿs, lettre à G. Louis, 22 décembre 1897, cité dans *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 317.

hésitation très forte entre narration et poésie, qui se manifeste, entre autres, par une fragmentation du récit.

1.2.1.4. *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez

Ce type de construction fragmentée se trouve également chez un auteur moderniste tardif comme Juan Ramón Jiménez, dans son recueil en prose *Platero y yo*. Les personnages, l'intrigue, la représentation du temps et de l'espace sont pour l'auteur l'occasion de jouer des ambiguïtés entre conte et poème en prose.

Le recueil *Platero y yo* se concentre sur l'existence de deux personnages, captée à travers divers moments. Ce sont ces personnages qui confèrent au recueil sa stabilité, par la permanence de quelques indices descriptifs ou psychologiques. L'âne Platero est physiquement décrit, dès le premier extrait :

Platero es pequeño, peludo, suave ; tan blando por fuera que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro³⁸.

Le personnage du poète qui se désigne par la première personne du singulier au fil du texte, bénéficie quant à lui d'une description, un peu plus loin : « Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero³⁹. » Les personnages ont donc une consistance physique pour le lecteur. À cela s'ajoutent des constantes dans leurs comportements : Platero est joueur comme un enfant, le poète et lui aiment les enfants, secourent les pauvres gens et fuient les foules. D'autres détails contribuant à la représentation d'un univers stable résident dans les noms de personnages récurrents : Victoria, Lola, Pepa ou Blanca sont les enfants de la famille du narrateur, ils interviennent à différents moments. Mais la représentation du personnage de Platero n'est pas si claire. En effet, l'âne ne parle pas, il est décrit par le narrateur, qui interprète aussi ses réactions et lui prête des sentiments, des émotions. Dans une grande majorité d'extraits, le narrateur interpelle Platero, l'invite à s'émerveiller ou à s'apitoyer devant tel ou tel spectacle, si bien que le dialogue imaginaire qui imprègne l'ensemble du recueil se révèle souvent être un monologue déguisé. La psyché de Platero peut être interprétée comme le dédoublement de celle du narrateur. Dans un appendice,

³⁸ Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* [1914-1917], Madrid, Cátedra, 2000, p. 91. « Platero est petit, doux, velu ; si tendre d'aspect qu'on croirait qu'il est en coton, qu'il n'a pas d'os. Seuls les miroirs de jais de ses yeux sont aussi durs que deux scarabées de cristal noir. »

³⁹ *Ibid.*, p. 98. « En habit de deuil, avec ma barbe nazaréenne et mon petit chapeau noir, je dois avoir un aspect étrange, monté sur la mollesse grise de Platero. »

Juan Ramón Jiménez évoque cet état intermédiaire entre la compagnie et la solitude, « me das la compañía y no me quitas la soledad [...] y al revés, me consientes la soledad y no me dejas sin compañía⁴⁰ », et cette forme de dédoublement ou d'estompement entre les êtres et les choses :

Y hasta me parece, Platero, que tu burro espiritual, tu burro poeta se sale de tí, y mientras tu cuerpo empuja mi cuerpo, tu fantasía me empuja la fantasía (cuando se me ocurre esa canción que a ti también se te ocurre sin duda, la copla popular de los burros y los hombres que todavía no puedes cantar fuera, como el pájaro, como el agua, como Lolilla, como el viento en los pinos, como yo) para ayudarme a mí a coger en ella todo el sentimiento andaluz del mundo, el sentimiento tuyo y mío⁴¹.

La représentation des personnages est donc ambiguë : Platero bénéficie à la fois d'une existence propre et d'une existence imaginaire, dédoublement métaphorique de celle du narrateur-poète.

Le narratif n'est pas absent des textes brefs qui composent ce recueil. En effet, si une grande majorité d'entre eux sont descriptifs ou lyriques, quelques textes sont consacrés à un événement, une action, relatés au passé simple : le jour où le canari s'échappa de sa cage, et y retourna le soir venu (XXX) ; le jour de la procession des charrettes décorées en l'honneur de la vierge du Rocío, où Platero s'agenouilla en signe de dévotion (XLVII) ; la chienne qui parcourut des kilomètres pour récupérer les chiots qu'on lui avait retirés (LXI) ; la mort d'Anilla, frappée par la foudre un soir qu'elle s'était déguisée en fantôme (XVIII) ; ou encore l'histoire du perroquet qui répétait « ce n'est rien », pendant que le médecin français soignait un chasseur qui s'était blessé (XX). L'intrigue se résume à un unique événement, toutefois ; chacun de ces textes se présente comme une courte nouvelle, ménageant un dénouement en effet de chute.

Cependant, le recueil *Platero y yo* ne présente aucune intrigue, au sens traditionnel du terme. L'achèvement du recueil ne correspond pas à un dénouement, mais coïncide avec la mort de Platero. S'il y avait un moteur narratif à déceler au fil des textes brefs qui composent le volume, ce serait une quête de beauté chaque jour recommencée. En effet, ce recueil illustre, plus que tous les autres « romans fragmentés » évoqués jusqu'à présent, l'isolement de chaque instant poétique. Mais plutôt que de quête, il conviendrait davantage de parler d'une disponibilité à l'émotion. L'événement consiste chaque fois dans la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 267. « tu me donnes la compagnie et ne me privas pas de la solitude [...] et inversement, tu consens à ma solitude et ne me laisses pas sans compagnie ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 268. « Il me semble même, Platero, que ton âne spirituel, ton âne poète, émane de toi, et pendant que ton corps meut mon corps, ta fantaisie fait se mouvoir ma fantaisie (quand cette chanson me passe par la tête, qui te passe aussi par la tête, sans aucun doute, le couplet populaire des ânes et des hommes que tu ne peux pas encore chanter tout haut, comme l'oiseau, comme l'eau, comme Lolilla, comme le vent dans les pins, comme moi) pour m'aider à y saisir tout le sentiment andalou du monde, ton sentiment et le mien. »

jouissance de l'instant et de la nature. Ainsi, de nombreux textes s'emploient à traduire le sentiment de l'éternité qui se dégage du spectacle de la beauté, comme lors d'un coucher de soleil :

La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contagiada de eternidad, es infinita, pacífica, insondable⁴²...

La belleza hace eterno el momento fugaz y sin latido, como muerto para siempre aún vivo. Y el perro le ladra, agudo y ardiente, sintiéndola tal vez morir, a la belleza⁴³...

La fleur du chemin, un arbre, un regard, marqués à jamais dans le souvenir, sont aussi des fragments d'éternité détachés du temps :

[...] el pino de la Corona, transfigurado en no sé qué cuadro de la eternidad, se me presenta, más rumoroso y más gigante aún, en la duda, llamándome a descansar a su paz, como el término verdadero y eterno de mi viaje por la vida⁴⁴.

Cada vez que un sufrimiento material me punza el corazón, surge ante mí, larga como la vereda de la vida a la eternidad, digo, del arroyo al pino de la Corona, la mirada que *Lord* dejó en él para siempre cual una huella macerada⁴⁵.

L'apparition d'un étrange âne noir provoque une suspension du cours de l'univers :

... Es, en el calor, un momento extraño de escalofrío — ¿mío, de Platero? — en el que las cosas parecen trastornadas, como si la sombra baja de un paño negro ante el sol ocultase, de pronto, la soledad deslumbradora del recodo del callejón, en donde el aire, súbitamente quieto, asfixia⁴⁶...

L'utilisation du présent, les marques du registre lyrique, contribuent à fixer ces instants d'éternité au sein du transitoire. Les impératifs par lesquels le narrateur interpelle Platero et l'invite à la contemplation permettent d'introduire la vision, dans son instantanéité : « Mira esta rosa ; tiene dentro otra rosa de agua, y al sacudirla ¿ ves ?, se le cae la nueva flor brillante, como su alma, y se queda mustia y triste, igual que la mía⁴⁷. » Ces tableaux fugitifs cherchent à transcrire le regard de l'enfance, que le narrateur définit ainsi dans « El Arroyo » :

Todo va y viene en trueques deleitosos ; se mira todo y no se ve, más que como estampa momentánea de la fantasía... Y anda uno semiciego, mirando tanto adentro como afuera, volcando,

⁴² *Ibid.*, p. 112. « Le soir se prolonge au-delà de lui-même, et l'heure, pénétrée d'éternité, est infinie, pacifique, insondable... », « la beauté rend éternel le moment fugace et sans battement, comme mort et toujours vivant pour toujours. Et le chien aboie à la beauté, aigu et ardent, la sentant peut-être mourir... »

⁴³ *Ibid.*, p. 193. « la beauté rend éternel le moment fugace et sans battement, comme mort et toujours vivant pour toujours. Et le chien aboie à la beauté, aigu et ardent, la sentant peut-être mourir... »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 136. « Le pin de la Corona, transfiguré en je ne sais quel tableau de l'éternité, se présente à moi, plus gazouillant et gigantesque encore, dans le doute, m'invitant à me reposer dans sa paix, comme le terme véritable et éternel de mon voyage dans la vie. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 150. « Chaque fois qu'une douleur physique m'élanche le cœur, surgit devant moi, longue comme la voie de la vie vers l'éternité, disons du ruisseau jusqu'au pin de la Corona, le regard que *Lord* y laissa pour toujours, telle une marque indélébile. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 126. « C'est, dans la chaleur, un moment étrange de frisson — le mien, celui de Platero ? — dans lequel les choses paraissent bouleversées, comme si l'ombre terne d'un drap noir devant le soleil, cachait, tout à coup, la solitude éblouissante du coin de la rue, où l'air, soudain immobile, asphyxie... »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 229. « Regarde cette rose ; elle contient une autre rose d'eau, et en la secouant, tu vois ? elle tombe la nouvelle fleur brillante, comme son âme, et elle reste abattue et triste, comme la mienne. »

a veces, en la sombra del alma la carga de imágenes de la vida, o abriendo al sol, como una flor cierta y poniéndola en una orilla verdadera, la poesía, que luego nunca más se encuentra, del alma iluminada⁴⁸.

Ainsi les moments sont-ils isolés dans leur fugitivité et dans leur intensité, il n'y a jamais de corrélation logique entre les différents fragments. Platero et le narrateur, « nuevo[s] Quijote[s]⁴⁹ », sont des vagabonds, en marge de la société et de ses rites, c'est pourquoi le fil du recueil épouse le caractère aléatoire des rencontres : une vendeuse d'oranges, un enfant, un chien galeux... Une vague chronologie se dessine toutefois dans ce recueil qui se déploie entre deux printemps, épousant le passage des saisons, à travers quelques évocations des mois de l'année et quelques fêtes populaires. Mais aucune date, aucune année ne viennent fixer les événements dans un calendrier objectif : « Una vez más pasa por mí, Platero, en incogible ráfaga, la visión aquélla de la plaza vieja de toros que se quemó una tarde... de... que se quemó, yo no sé cuando⁵⁰... » Cette chronologie est elle-même perturbée par la superposition des époques. Une indécision est savamment ménagée entre un présent d'énonciation, un passé proche, un lointain souvenir d'enfance, ces différentes situations spatio-temporelles pouvant même alterner au sein d'un seul texte. Les fragments se fondent souvent dans ce passé mythique de l'enfance, justement évoqué par Gaston Bachelard au sujet de ce recueil⁵¹, et invoqué par l'auteur lui-même, dans le texte liminaire du recueil « Advertencia a los hombres que lean este libro para niños⁵² » :

« Dondequiera que haya niños — dice Novalis —, existe una edad de oro. » Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca.

¡ Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños ; siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo ; y que tu brisa me dé su lira y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco, del amanecer⁵³ !

⁴⁸ *Ibid.*, p. 172. « Tout va et vient en échanges délicieux ; on regarde tout, et l'on ne voit que l'estampe momentanée de la fantaisie... et l'on va à demi aveugle, regardant autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, versant parfois dans l'ombre de l'âme, la cargaison d'images de la vie, ou déployant au soleil, comme une fleur certaine et la déposant sur une rive véritable, la poésie de l'âme illuminée, que l'on ne rencontre ensuite plus jamais. »

⁴⁹ L'expression est utilisée dans un appendice consacré au souvenir de Francisco Giner : « Me habló un poco [...] de la prosa, del estilo, del paisaje, de las posibilidades que había en el tema de un nuevo Quijote », *ibid.*, p. 265. « Il me parla un peu [...] de la prose, du style, du paysage, des possibilités dont regorgeait le thème d'un nouveau Quichotte ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 209. « Une fois de plus passe en moi, Platero, en un éclair insaisissable, la vision de la vieille place de taureaux qui brûla un soir... de... qui brûla, je ne sais quand... »

⁵¹ Pour illustrer l'idée selon laquelle « l'enfance est le puits de l'être », Bachelard cite « Le Puits » de *Platero et moi* (trad. Claude Couffon, Éd. Seghers, p. 64) : « Le puits !... Quel mot profond, glauque, frais, sonore ! Ne dirait-on pas que c'est le mot lui-même qui fore, en tournant, la terre obscure, jusqu'à l'eau fraîche », *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 98.

⁵² « Avertissement pour les hommes qui liraient ce livre d'enfants ».

⁵³ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 89. « "N'importe où il y a des enfants — dit Novalis —, existe un âge d'or." Eh bien, c'est dans cet âge d'or, qui est comme une île spirituelle tombée du ciel, qu'avance le cœur du poète, et il se trouve là si bien à son aise, que son plus grand désir serait de ne jamais avoir à l'abandonner.

D'après Jorge Urrutia, ce recueil cherche à atteindre la temporalité du mythe : « Solo hay en él una búsqueda del mito que interpreta la realidad por medio de una estructura discontinua originada por la selección de momentos⁵⁴. »

Une même ambiguïté touche la représentation de l'espace. Tous les fragments se situent dans le village natal du poète, Moguer, ou dans ses environs ; la topographie, les noms de rues, sont fidèlement respectés. Le point de départ du recueil *Platero y yo* pourrait même sembler réaliste, voire prosaïque. En effet, à la différence des auteurs de langue française déjà évoqués, l'auteur andalou ne puise pas son inspiration dans un monde légendaire, antique ou exotique, mais dans la réalité. De retour à Moguer après des séjours parisiens et madrilènes, Juan Ramón Jiménez constate l'appauvrissement de son village, dû à l'assèchement d'une rivière. De cette situation réelle, il tire l'évocation élégiaque du passé déployée dans *Platero y yo*, (sous-titré « Élégie andalouse »). Mais la réalité prosaïque, la vie des villageois sont les points de départ vers le spirituel et l'impalpable. Nombreux sont les passages qui maintiennent une ambiguïté entre le réel et l'imaginaire, comme le texte consacré à la grille fermée, donnant, dans l'imagination du narrateur, sur des paysages merveilleux, ou encore le puits, dans lequel le monde s'inverse, « Se ve por él como el otro lado del crepúsculo. Y parece que va a salir de su boca el gigante de la noche, dueño de todos los secretos del mundo⁵⁵. » Le quotidien et le spirituel communiquent en permanence :

Parece, Platero, mientras suena el Ángelus, que esta vida nuestra pierde su fuerza cotidiana, y que otra fuerza de adentro, más altiva, más constante y más pura, hace que todo, como surtidores de gracia, suba a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas⁵⁶...

Ainsi, les pas de Platero dans les reflets de la lune deviennent un événement cosmique et poétique, « Platero, no sé si con su miedo o con el mío, trota, entra en el arroyo, pisa la luna y la hace pedazos. Es como si un enjambre de claras rosas de cristal se enredara, queriendo retenerlo, a su trote⁵⁷... » Les personnages les plus humbles sont transfigurés en êtres surnaturels, à l'instar de la petite phtisique, comparée à un ange,

Île de grâce, de fraîcheur et de bonheur, âge d'or des enfants ; je t'ai toujours trouvée dans ma vie, mer de douleur ; et que ta brise me donne sa lyre et, parfois, sans signification, pareille au gazouillement de l'alouette dans le soleil blanc, du petit matin ! »

⁵⁴ Jorge Urrutia, « Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de "platero y yo" », *Cuadernos hispanoamericanos*, n^{os} 376-378, Octobre-décembre 1981, Madrid, p. 729.

⁵⁵ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 151. « On y voit comme l'autre côté du crépuscule. Et il semble que de sa bouche va sortir le géant de la nuit, maître de tous les secrets du monde. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101. « Il semble, Platero, pendant que résonne l'Angelus, que notre vie perd sa force quotidienne, et qu'une autre force de l'intérieur, plus altièrre, plus constante et plus pure, fait que tel un jaillissement de gloire, tout s'élève vers les étoiles, qui s'allument déjà entre les roses. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95. « Platero, poussé par sa peur ou par la mienne, trotte, pénètre dans le ruisseau, foule la lune et la brise en morceaux. C'est comme si un essaim de claires roses de cristal se mêlait à son trot, cherchant à le retenir... »

« transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur⁵⁸ ». Mais c'est surtout Platero qui fait l'objet d'une série de déifications, au fil du recueil : « Y en el campo, que va ya a diciembre, la tierna humildad del burro cargado empieza, como el año pasado, a parecer divina⁵⁹... »

Même s'il semble y avoir un consensus dans la critique pour considérer les textes de *Platero y yo* comme des poèmes en prose, pour leur brièveté, leur autonomie au sein du recueil, mais surtout pour la densité des images et l'expressivité qui s'y déploient, une grande variété de termes ont été avancés pour le définir⁶⁰. Ainsi, dans l'introduction à leur anthologie de littérature espagnole contemporaine, Ricardo Gullón et George D. Schade avancent que le livre peut être considéré comme « colección de estampas líricas, narración novelesca, elegía andaluza, autobiografía⁶¹ ». On l'a vu, les textes qui composent ce recueil n'ont pas l'indépendance des pièces des *Petits Poèmes en prose* par exemple, recueil qui « n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement⁶². » La stabilité d'un espace référentiel, la récurrence des personnages, la présence d'une chronologie, autorisent aussi une lecture narrative de ce volume, qui réunit et recherche toutes les ambiguïtés de ces genres intermédiaires que sont les contes et les poèmes en prose, entre référentialité et transfiguration poétique.

Les « romans fragmentés » posent donc des problèmes de définition générique. Les personnages, la chronologie, l'utilisation du passé simple, parfois la présence d'une ébauche d'intrigue, peuvent créer un horizon d'attente narratif; mais les personnages ont une identité instable, la reconstitution d'une chronologie linéaire est minée par l'ellipse, le cycle, le télescopage des époques; enfin, l'intrigue tend à s'estomper pour laisser chaque instant rayonner, ce que renforcent l'utilisation du présent et des marques du lyrisme, et la densité métaphorique. Ce sont des romans, car on y suit la vie d'un personnage, mais la brièveté de chaque épisode les fait tendre vers le conte. La fulgurance de l'instant, le lyrisme, l'intensité poétique feraient plutôt pencher vers le poème en prose. Il faut se

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142. « transfigurée par la fièvre et l'espérance, elle semblait un ange qui traversait le village, en chemin vers le ciel du sud. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 218. « Et dans le champ, qui tend déjà vers décembre, la tendre humilité de l'âne et de sa charge commence, comme l'année passée, à paraître divine... »

⁶⁰ Robert Louis Sheehan voit même dans ce recueil l'avènement d'un nouveau genre, qui sera très suivi dans la littérature enfantine, et que l'on retrouvera chez García Lorca, dans « El "género Platero" de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, n^{os} 376-378, Octobre-décembre 1981, Madrid, p. 731.

⁶¹ Ricardo Gullón, George D. Schade, *Literatura española contemporánea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965, p. xxxii. « collection d'estampes lyriques, narration romanesque, élégie andalouse, autobiographie ».

⁶² Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 21.

résoudre à élargir les définitions génériques du roman, du conte ou du poème en prose, si l'on veut parvenir à en rendre compte.

1.2.2. Fragmentation dans les poèmes en prose et les contes (Darío et M. Machado)

La discontinuité marque, comme on vient de le voir, des volumes entiers que l'on hésite à identifier comme des romans ou comme des recueils de poèmes en prose. Elle se rencontre aussi au sein d'un simple texte. Darío utilise à plusieurs reprises la structure qui juxtapose des moments sans trame narrative explicite entre eux. Il faut d'ailleurs noter que l'auteur nicaraguayen, de même que le Mexicain Amado Nervo et beaucoup d'autres auteurs hispanophones, affectionne le procédé qui consiste à découper son conte en brefs paragraphes nettement séparés par un blanc typographique. Cette division du conte en brefs chapitres est elle-même une pratique fréquente de Gustavo Adolfo Bécquer : dans ses *Leyendas*, on peut aussi la mettre en relation avec les strophes de poèmes narratifs romantiques comme ceux d'Alfred de Musset. Ce type de structure a pour conséquence une fragmentation de l'anecdote, un culte de l'instant et la suppression d'une causalité explicite entre les différentes étapes de la narration. Quand on compare les textes de Rubén Darío, on s'aperçoit qu'il utilise le même procédé dans des textes que l'on a identifiés plus tard comme des contes (« Palomas blancas y garzas morenas », par exemple), et dans ceux que l'on a pu désigner comme des poèmes en prose (« Carta del país azul » [« Lettre du pays bleu »], « El Humo de la pipa » [« La Fumée de la pipe »], « El Velo de la reina Mab » [« Le Voile de la reine Mab »], ou encore la section d'*Azul...* intitulée « En Chile »).

La « Carta del país azul », sous-titré « paisajes de un cerebro » (« paysages d'un cerveau »), commence par les premiers mots d'une lettre : « ¡Amigo mío! Recibí tus recuerdos, y estreché tu mano de lejos, [...] ⁶³! », et tout au long du conte, on retrouve les marques de l'adresse au destinataire qui nous rappellent sa nature épistolaire. Un second paragraphe présente, de façon condensée, la trame narrative du conte :

Ayer vagué por el país azul. Canté a una niña; visité a un artista; oré, oré como un creyente en un templo, yo el escéptico; y yo, yo mismo, he visto a un ángel rosado que desde su altar lleno de oro, me saludaba con las alas. Por último, ¡una aventura! Vamos por partes ⁶⁴.

⁶³ Rubén Darío, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 93. « Mon ami ! J'ai reçu ton bon souvenir, et de loin, je t'ai serré la main [...] »

⁶⁴ *Ibid.* « Hier j'ai erré dans le pays bleu. J'ai chanté pour une petite fille ; j'ai rendu visite à un artiste ; j'ai prié, prié comme un croyant dans le temple, moi le sceptique ; et moi, moi-même, j'ai vu un ange rose qui de son autel rempli d'or, me saluait de ses ailes. Enfin, une aventure ! Procédons par ordre. »

La structure narrative est très simple, il s'agit d'une errance où les rencontres et les événements surviennent par hasard. La parataxe soulignée par les points-virgules va être reproduite au niveau des paragraphes, par le biais d'ellipses.

Dès le départ, la dimension narrative du texte est revendiquée, par le recours au terme d'« aventure », et la notion d'« ordre ». Puis chaque paragraphe reprend une étape de cette narration. Le conte est composé de trois parties, que l'on reconnaît aux blancs typographiques et aux étoiles qui les séparent. Il parle d'abord d'une petite fille blonde qui semblait converser avec les oiseaux, puis de l'atelier d'un sculpteur ; ensuite, il s'est rendu dans une église où il s'est mis à prier. En sortant de l'église, il s'est livré à une réflexion sur le monde antique, la nuit, les étoiles, l'amour. La narration reprend quand le narrateur-personnage nous dit qu'il s'est assis sur un banc, et qu'il a vu passer une femme. La progression de ce texte fait penser à une progression par associations d'idées, sans transition entre les parties. À la fin du conte, une allusion à l'absinthe permet de justifier par un élément concret la dimension imaginaire et décousue du texte.

La structure de « El Humo de la pipa » présente des similitudes avec celle du texte précédent. Dans la situation-cadre, évoquée au début et à la fin du texte, le narrateur fume la pipe. Chaque bouffée est racontée sous forme d'une séquence narrative onirique⁶⁵. Comme dans le conte précédent, les parties — qui correspondent chacune à une bouffée de fumée — sont séparées par un blanc typographique et une étoile. Elles commencent et se terminent par l'évocation de ces bouffées. Cet encadrement permet d'isoler chaque scène, et de mettre en valeur leur surgissement, sans rapport avec la scène précédente, ainsi que leur évanescence. La première bouffée décrit un décor oriental. Une femme sourit, des esclaves dansent et jouent de la musique. Un vieil homme passe, la danse se termine, la femme chante, elle et le narrateur s'aiment. La seconde bouffée décrit un décor germanique : « Le Rhin, sous un ciel opaque. » Des nains conduisent le narrateur-personnage auprès de son « illusion », une femme mélancolique et blonde qui semble être un ange. La fumée disparaît au moment où ils vont s'embrasser. La troisième bouffée décrit un décor tropical. Le narrateur-personnage est dans une barque avec une femme brune qui chante. Tout crie le bonheur autour d'eux. Lors de la quatrième bouffée, le narrateur-personnage essaie d'accéder à un grand laurier qui semble être, pour ceux qui

⁶⁵ Carmen Luna Sellés nous indique que Darío a pu s'inspirer pour ce texte de « La pipa de Hoffmann » de Eduardo Ladislao Holmberg [*El Plata literario*, entre juin et septembre 1872], qui raconte les hallucinations provoquées par une pipe ayant appartenu au conteur allemand, ou encore de « La Pipe d'opium » de Gautier, traduit en espagnol en 1878 par Carlos Olivera, dans *La Exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos : literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, p. 41.

l'atteignent, source de bonheur et de gloire. Mais pour en bénéficier, il faut passer par un buisson d'épines, source de souffrances. La fumée se dissipe avant qu'il ne soit parvenu à l'atteindre. Pendant la cinquième bouffée, le narrateur-personnage a surpris le conseil des fées. Il se voit infliger un sort en punition : il est condamné à n'être jamais aimé et à ne jamais pouvoir s'arrêter dans la course de l'amour. La reine Mab lui concède tout de même le don de l'espérance. Il commence donc à marcher, dans une sorte de supplice qui ressemble à ceux décrits par la mythologie. La sixième bouffée voit la situation précédente se reproduire. La septième bouffée : un cercueil apparaît au fond d'un trou noir. On note une grande hétérogénéité entre les différentes situations évoquées, malgré une similarité structurelle sur laquelle nous reviendrons. L'enchaînement des séquences est arbitraire, il semble que l'ordre pourrait être modifié, qu'une séquence n'entraîne pas nécessairement celle qui suit, mais pourrait au contraire s'y substituer. À l'intérieur même de chaque séquence, on remarque que l'événement est isolé, détaché de l'avant et de l'après. Ainsi, dans « La Fumée de la pipe », chaque nouvelle bouffée projette le narrateur-personnage dans un espace-temps différent, et chaque nouvelle situation porte en elle son passé et son avenir.

La première bouffée décrit ainsi l'évanouissement de la vision :

Y deshizo el viento la primera bocanada de humo, desapareciendo en tal instante un negro gigantesco que me traía, cálida y olorosa, una taza de café⁶⁶.

L'image est suspendue hors de la chaîne temporelle. Il est significatif que le conteur emploie ici l'imparfait : il est important que l'action soit décrite de l'intérieur, sous l'aspect sécant, bien qu'on n'ait pas encore évoqué ce personnage. Il n'y a ni avant ni après. Dans la seconde bouffée, nous percevons une représentation temporelle similaire : « Yo sentía mucho amor y andaba en busca de una ilusión que se me había perdido⁶⁷. » À travers ce plus-que-parfait, le narrateur évoque un temps antérieur au début de la seconde bouffée. Ainsi, à chaque nouvelle bouffée correspond tout un univers dont on ne saisit qu'un fragment, mais dont on peut imaginer qu'il déborde des contours de ce petit texte⁶⁸.

L'action est interrompue avant d'avoir pu commencer dans la deuxième bouffée :

⁶⁶ R. Darío, *Cuentos*, *op. cit.*, p. 116. « Et le vent défit la première bouffée de fumée, un gigantesque noir qui m'apportait une tasse de café, chaude et odorante, disparut à cet instant. »

⁶⁷ *Ibid.* « Je ressentais beaucoup d'amour et je marchais en quête d'une illusion que j'avais perdue. »

⁶⁸ Des phénomènes d'intertextualité peuvent suggérer le fond légendaire dont le fragment a été détaché. Ainsi, Carmen Luna Sellés s'appuie sur quelques indices ou connotations pour identifier dans la première bouffée une allusion à Salomé ; une référence à l'univers wagnérien du Rhin, dans la seconde bouffée ; une réécriture de conte de fées, dans la sixième bouffée. *Op. cit.*, p. 42-43. Mais le traitement de ces ébauches de narrations a surtout un effet de disparate, par la juxtaposition d'univers hétérogènes et par le contraste des atmosphères, et la présentation de l'événement révèle surtout une volonté de découper l'instant, de suspendre le geste.

Nuestros labios iban a confundir ; pero la bocanada se extinguió perdiéndose ante mi vista la figura ideal y el tropel de enanos que soplaban sus cuernos en la fuga⁶⁹.

Cette exclamation du narrateur-personnage lors de la première bouffée suggère que l'on puisse avoir la nostalgie et le désir de l'inconnu : « ¡ Oh, mi Oriente deseado, por quien sufro la nostalgia de lo desconocido⁷⁰ ! » La nostalgie s'applique au passé, le désir au futur ; or l'inconnu, c'est ce qu'on ne connaît pas, au présent. Il semble que la poétique de Darío souligne dans ce conte le dédoublement du personnage, qui n'a pas de passé, mais qui se l'invente à chaque instant, reproduisant, au plan narratif, une alternance de désir et de frustration.

Une narration qui conclut avant d'avoir commencé : c'est un idéal d'art poétique que le conteur met en abyme dans la seconde bouffée, quand il écrit :

Venían ecos de la selva, y con el ruido del agua formaban para mis oídos extrañas y misteriosas melodías *que concluían casi al empezar*, fragmentos de Strauss locos, fugas wagnerianas, o tristes acordes del divino Chopin⁷¹.

Il semble que le conteur veuille reproduire, par le biais de bribes de narrations, l'effet produit par une audition de type musical. La comparaison entre temporalité narrative et temporalité musicale affleure ici.

Ainsi Darío cultive-t-il la discontinuité. Par un jeu savant des temps verbaux, il découpe des tranches de récits qui offrent la fulgurance de l'instantané, tout en ménageant le dynamisme du narratif. Ces phénomènes ont amené les critiques à considérer ces textes comme des poèmes en prose. Or certains contes, aux proportions plus étendues, présentent des procédés similaires.

Le conte d'inspiration autobiographique « Palomas blancas y garzas morenas » propose par exemple une structure en diptyque. Les deux parties sont juxtaposées, séparées par une ellipse narrative, même si l'on sait que la seconde est postérieure à la première, pour ce qui est de la chronologie de l'histoire. Dans la première partie, le narrateur-personnage raconte son amour pour sa cousine Inés. À l'intérieur de cette partie, la narration est classique : le narrateur raconte la naissance de l'amour, le départ pour le collège, le retour auprès de sa cousine qui ne lui rend pas son affection. À deux reprises, le jeune homme lui déclare son amour, mais n'obtient en échange que la moquerie et la fuite.

⁶⁹ R. Darío, *Cuentos*, op. cit., p. 117. « Nos lèvres allaient se confondre ; mais la bouffée s'estompa, le visage idéal et la troupe de nains qui soufflaient dans leurs cornes dans la fuite, se perdant devant mes yeux. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 115. « Oh, mon Orient désiré, pour qui j'éprouve la nostalgie de l'inconnu ! »

⁷¹ *Ibid.*, p. 116. *Nous soulignons*. « Des échos venaient de la forêt, et avec le bruit de l'eau, ils formaient pour mes oreilles des mélodies étranges et mystérieuses qui *concluaient presque en commençant*, fragments de Strauss fous, fugues wagnériennes, ou tristes accords du divin Chopin. »

Dans la transition avec la deuxième partie du conte, on note à la fois l'ellipse narrative et le saisissement de l'instant transitoire par excellence : le point du jour.

Al poco tiempo partía a otra ciudad. La paloma blanca y rubia no había, ¡ ay !, mostrado a mis ojos el soñado paraíso del misterioso deleite.
¡ Musa ardiente y sacra para mi alma, el día había de llegar ! Elena, la graciosa, la alegre, ella fue el nuevo amor⁷².

La seconde partie est donc consacrée à Elena, sans qu'on nous indique les circonstances de sa rencontre. La narration ne présente aucune péripétie. Le narrateur raconte le bonheur d'un moment passé auprès d'elle au crépuscule, sur un banc, à rêver et à observer le paysage. L'amour est réciproque et le conte s'achève sur l'échange d'un baiser. L'isolement de l'épisode a pour effet de suspendre le temps dans un tableau atemporel.

On s'aperçoit ici que la structure du conte est moins due à un enchaînement chronologique ou causal qu'au contraste souligné entre les deux amours, les deux femmes, symbolisées chacune par un oiseau, « la colombe blanche » pour Inés et « le héron noir » pour Elena, ces deux oiseaux étant régulièrement évoqués, parallèlement à la narration. Claude Le Bigot suggère une comparaison de ce conte avec un paravent japonais, pour les descriptions de la nature qu'il renferme :

[...] condensando el curso del tiempo para fijarse nada más que en la transcripción de los momentos de más intensa emoción según un ritmo lánguido y lento donde terciaba la descripción de paisajes y crepúsculos edénicos, poblados de apacibles animales destellantes salidos de algún cuadro o biombo japonés⁷³.

Le paysage japonisant sur lequel se clôt le conte appelle une comparaison avec l'art japonais, non seulement en référence à ce qui est représenté, mais aussi pour le mode de représentation qui est choisi. La technique narrative consistant à isoler les épisodes, voire quelques moments extatiques, pourrait s'inspirer de certaines estampes japonaises, dont on sait que les modernistes, de même que les symbolistes, ont collectionné les exemplaires et admiré tant les motifs que les techniques⁷⁴. Un artiste comme Hiroshige par exemple,

⁷² R. Darío, *Azul...*, p. 122. « Peu de temps après, je partais dans une autre ville. La colombe blanche et blonde n'avait pas voulu dévoiler à mes yeux le paradis rêvé du mystérieux plaisir. Muse ardente et sacrée pour mon âme, le jour venait de poindre ! Hélène, la gracieuse, la joyeuse fut un nouvel amour. »

⁷³ Claude Le Bigot, « Sobre un género modernista : los cuentos poéticos de *Azul* », dans Jacques Issorel (dir.), *El Cisne y la paloma, once estudios sobre Rubén Darío*, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 90-91. « condensant le cours du temps pour ne s'attacher qu'à la transcription des moments de plus intense émotion selon un rythme lent et languissant où intervient la description de paysages et de crépuscules édéniques, peuplés de paisibles animaux étincelants, sortis de quelque tableau ou paravent japonais. »

⁷⁴ Le japonisme était très développé chez les modernistes. On trouve des descriptions d'objets extrême-orientaux dans les contes et les poèmes de Rubén Darío, qui s'intéressait au poète Li-Tai-Pé pour avoir lu *Le Livre de jade* de Judith Gautier. Gómez Carrillo publie un récit de voyage au Japon, *De Marsella a Tokyo* [1906]. Signalons également les essais de José Juan Tablada, le premier moderniste à avoir voyagé au Japon pour la *Revista moderna*, comme *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. México, Monifraffias japonesas, 1914.

s’inspirant de la manière chinoise, accorde une grande importance au blanc du papier laissé apparent, conférant l’impression d’un flottement des motifs dans le vide. Le vide n’est pas perçu comme un manque, ainsi que nous l’explique François Cheng au sujet du langage pictural chinois : « signe parmi les signes, assurant au système pictural son efficacité et son unité. [...] Ressort de toute chose, le vide intervient à l’intérieur même du plein, en y insufflant les souffles vitaux. » L’art de l’estampe valorisant l’instantané, le fugitif, découpant certains objets par le cadrage, aurait pu également inspirer la représentation fragmentée de certaines scènes que l’on trouve dans « El Humo de la pipa » par exemple. On ne peut pas ne pas évoquer des implications de la référence à l’estampe similaires, dans la musique de Debussy, elle aussi marquée par la brièveté et par la rupture avec la logique syntaxique classique : « Et de même que les “thèmes” ne subissent aucune évolution intérieure, [...] de même les accords coexistent sur les portées comme des cryptogrammes stationnaires⁷⁵ ». C’est une musique qui, comme les narrations évoquées précédemment, déjoue les phénomènes de stabilité, de reconnaissance, de mémoire, afin de mettre en valeur le « mystère de l’instant » : « chaque image debussyste est comme une vue instantanée et statique de la présence totale⁷⁶ ». Cette esthétique elliptique à l’œuvre dans les contes n’est pas non plus étrangère au rôle du blanc typographique dans le poème versifié,

L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers⁷⁷.

À l’intérieur du texte narratif, le blanc favorise la résonance des événements et des situations.

D’autres conteurs recourent à ce procédé de « l’heure isolée », pour reprendre l’expression de M. d’Amersœur. Prenons l’exemple d’un conte de Manuel Machado, « Alma parisién » (« Âme parisienne »), placé par l’exergue et par la conclusion, sous le signe d’un vers de Verlaine « Et que [sic] n’est pas parfois [sic], ni tout à fait la même / ni tout à fait une autre⁷⁸... » qui traduit et amplifie, au sein d’un seul texte, l’effet de « disparate » et « d’intermittence » que le personnage de Régner appelle de ses vœux. Le narrateur désire faire le portrait de sa maîtresse à son ami Horacio. Mais pour traduire le

⁷⁵ V. Jankélévitch, *Debussy et le Mystère de l’instant*, Neuchâtel, Éd. de La Baconnière ; 1949, p. 104.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷ S. Mallarmé, « Réponses à des enquêtes », « Sur Poe », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 396.

⁷⁸ Manuel Machado, « Alma parisién » [Publié dans *El Liberal* (Sevilla), le 26 octobre 1902], *Cuentos completos*, Madrid, Clan editorial, 1999, p. 45.

caractère multiple et insaisissable du personnage, il juxtapose trois scènes à forte dominante descriptive : une scène où la femme est aperçue entourée de lions et de tigres en train de lui lécher les mains et les pieds, dans une baraque de foire à Montmartre :

allí estaba ella en medio de sus leones, respirando el olor acre de las fieras, serena y pálida, sonriendo con dos delgadísimos labios, mirando a todo el mundo, con su cara de pilluelo descarado. Las pobres fieras le lamían los pies y las manos⁷⁹.

Puis, « un peu après, au café, à l'heure de l'apéritif⁸⁰ », la femme arrive et fond en larmes parce que son amie « Niní » lui a volé ses bijoux. Enfin, la nuit venue, au Moulin Rouge, elle est aperçue par le narrateur en train de danser, seule, devant un miroir :

Bailaba una danza sin nombre y sin más norma que la necesidad de ritmo de aquel cuerpo serpentino. Curvas que trazaban sus pasos ligeros, ondulaciones de sus miembros ágiles y delicadamente redondos, lujuriosas contorsiones, lentas o apresuradas, según la música interior de un poema lúbrico que vibraba en ella ¡Qué sé yo!... De pronto, a la mitad de un compás, se detuvo. Sin volver la cara nos sonrió burlescamente en el espejo. Después, muy seria, se acercó al cristal, compuso sus rizos y desapareció entre los grupos⁸¹.

Les repères temporels qui ouvrent chaque séquence ne suffisent pas à masquer l'absence de lien entre les scènes. L'ellipse est à la fois temporelle et causale, chaque moment acquiert son autonomie, comme le confirment la dimension visuelle et la mise en scène du spectaculaire, qui suggèrent que chaque scène trouve sa finalité en elle-même. Ce texte structuré autour de trois fugitives apparitions semble être l'illustration de la réplique de M. d'Amécœur « Toute belle vie se compose d'heures isolées. Tout diamant est solitaire et ses facettes ne coïncident à rien d'autre qu'à l'éclat qu'elles irradient ». Comme les exemples de Darío évoqués précédemment, ce conte tient beaucoup de la poétique de la divagation déjà mise à jour dans un certain nombre de textes modernistes, non seulement parce que le narrateur est un flâneur qui croise sa maîtresse de manière fortuite, en différents lieux de la modernité : la foire, le café et le Moulin Rouge, mais aussi parce que cette identité-multiplicité du personnage de Susana est le propre du personnage de rêve. Rappelons que le vers de Verlaine dont ce conte propose une glose, est précisément un récit de rêve : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant⁸² ». On retrouve aussi le motif

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47. « Elle était là, au milieu de ses lions, respirant l'odeur âcre des fauves, sereine et pâle, souriant avec ses lèvres minces, regardant tout le monde, avec sa tête de petite fripouille effrontée. Les pauvres fauves lui léchaient les pieds et les mains. »

⁸⁰ *Ibid.* « Poco después, en el café, a la hora del aperitivo ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 48. « Elle dansait une danse sans nom et sans autre norme que la nécessité rythmique de ce corps serpentin. Les courbes que traçaient ses pas légers, les ondulations de ses membres agiles et délicatement arrondis, les lascives contorsions, lentes ou accélérées, selon la musique intérieure d'un poème lubrique qui vibrerait en elle, que sais-je ! soudain, à la moitié d'une mesure, elle s'arrêta. Sans tourner la tête elle nous sourit moqueusement dans le miroir. Ensuite, très sérieuse, elle s'approcha de la glace, arrangea ses boucles et disparut entre les groupes. »

⁸² P. Verlaine, « Mon rêve familier », *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 14.

de la danse, figure de la divagation et modèle pour une poétique de la discontinuité et de la multiplicité. Mais le conte transpose ces procédés dans un contexte référentiel réaliste, le prétexte onirique n'est même plus nécessaire pour recourir à la discontinuité narrative. Il n'est pas anodin que le conte soit inspiré par un vers poétique : il se pourrait que le poème n'ait pas seulement inspiré le thème de la femme multiple, mais aussi la forme discontinue et répétitive du récit.

L'ellipse contrarie la continuité narrative et permet d'isoler des moments. On peut voir dans cette tendance à la fragmentation une tension du texte narratif vers une appréhension plus poétique du temps. Dominique Combe a signalé dans *Poésie et Récit* qu'Apollinaire avait repris dans *Vers et Prose*, sous le titre de « La Maison des morts », un texte qu'il avait précédemment publié sous forme de conte en prose dans *Le Soleil* en 1907⁸³. « La Maison des morts » est disposé en vers libres, or la disposition en vers et en strophes brouille la signification narrative du texte, en séparant le prédicat du thème et c'est cette fragmentation qui permet de transformer le conte en poème. Dans les textes que nous venons d'évoquer, les unités narratives entre deux ellipses conservent une cohérence et une unité, il est rare qu'il y ait discordance entre la syntaxe narrative et la disposition en paragraphes, mais ces unités se rapprochent toutefois de la fulgurance et de l'autonomie du vers.

Plusieurs histoires de pétrification poussent à l'extrême ce processus de saisissement de l'instant. Dans un conte de Marcel Schwob, « La Cité dormante », des pirates découvrent une cité dont les habitants sont pétrifiés en plein mouvement, dans une forme d'éternité qui intègre la vie :

Or, toutes ces figures étaient immobiles, comme dans la galerie d'un statuaire qui pétrit des statues de cire : leur mouvement était le geste intense de la vie, brusquement arrêtée [...] ⁸⁴.

Dans les passages descriptifs de ce conte, la poésie des énumérations est liée à cette problématique du temps figé. Tandis que les personnages étreignent chacun un habitant de la cité dormante et se figent à leur tour dans le souvenir de leur patrie, le capitaine fuit pour retrouver l'océan, c'est-à-dire : le mouvement, le temps et l'oubli.

Mais moi, le Capitaine au pavillon noir, je n'ai pas de patrie, ni de souvenirs qui puissent me faire souffrir le silence tandis que ma pensée veille, je m'élançai terrifié loin des Compagnons de la Mer, hors de la cité dormante ; et malgré le sommeil et l'affreuse lassitude qui me gagne, je vais essayer

⁸³ D. Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 102.

⁸⁴ Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 330.

de retrouver par les ondulations du sable doré, l'Océan vert qui s'agite éternellement et secoue son écume⁸⁵.

Signalons que ce conte opère plusieurs changements de point de vue brutaux, au fil du récit (la narration commence à la troisième personne, puis c'est l'un des marins qui raconte à la première personne l'arrivée dans la cité dormante, avant que le capitaine lui-même prenne le relais, à moins qu'il ne soit un narrateur masqué, dès le départ). Ce sont d'autres formes de solutions de continuité, mais qui confirment une tendance générale à la fragmentation. La chronologie d'un récit classique s'établit par rapport au repère de l'énonciation ; or, en brouillant ce repère, c'est toute la chronologie du récit qui devient incertaine.

Le goût pour la sculpture chez Darío participe de ce même saisissement du mouvement, et fait écho aux remarques de M. d'Amersœur dans le recueil d'Henri de Régnier : « Une statue, de maints gestes intermédiaires, n'en fixe que le décisif⁸⁶ ». La sculpture garde l'idée de mouvement en le figeant. « [...] amo los desnudos en que la ninfa huye y el fauno tiende los brazos⁸⁷ », dit le sculpteur dans « El Velo de la reina Mab ». On perçoit bien la dimension narrative de la sculpture dans l'emploi de verbes actifs.

La statuaire serait presque un idéal, et un défi pour le lecteur. Alfred Jarry évoque, dans « Le Temps dans l'art⁸⁸ » la statue de la femme de Lot, épisode de la destruction de Sodome et Gomorrhe, dans l'Ancien Testament. Il y voit l'invention de la sculpture, qui a le pouvoir de figer le temps. C'est justement à propos de ce mythe que Leopoldo Lugones a écrit l'un de ses contes les plus connus, « La Estatua de sal » (« La Statue de sel »). Un moine ermite apprend l'existence de la statue de la femme de Lot, sur les bords du Jourdain, et décide d'aller la baptiser. Un paradoxe temporel (le passé perceptible dans le présent) est renforcé par la double nature de la statue, mélange de chair et de roche, particulièrement perceptible dans l'utilisation du verbe « estar » qui désigne un état temporaire en espagnol :

¡El sol la quemaba con tenacidad implacable, siempre igual desde hacía miles de años [...]!⁸⁹

[...] esa efigie estaba viva puesto que sudaba⁹⁰ !

⁸⁵ *Ibid*, p. 331.

⁸⁶ H. de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁷ R. Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 182. « [...] j'aime les dénudés de la nymphe qui fuit et le faune qui tend les bras. »

⁸⁸ Alfred Jarry, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 195-196. « La légende de la femme de Loth n'est, selon toute apparence, que l'invention de la première statue. L'Éternel a opéré, en cette circonstance, comme un véritable artiste : il a choisi, pour la fixer, l'attitude qui devait déceler l'émotion la plus intense, donc la plus esthétique : l'attitude de la femme dévorée de curiosité, de désir timide, de désobéissance et de terreur soudaine devant l'incendie de Gomorrhe. »

⁸⁹ L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia, 1988, p. 120. « Le soleil la brûlait avec une ténacité implacable, identique, depuis des milliers d'années ! »

La forme brève, conte ou poème en prose, se prête bien à cette tentative de cerner l'instant et le transitoire, révélatrice à la fois d'une vision de l'homme et du monde, et d'une quête esthétique de la brièveté et de l'intensité.

Comme nous avons pu le constater, plusieurs procédés concourent à la discontinuité narrative. La multiplication des sources d'énonciation au sein d'un même texte, par la variation de l'énonciateur ou du moment de l'énonciation, origine de la narration, produit des effets de décrochements qui contrarient la clarté de la chronologie narrative. La pratique d'ellipses rapprochées, au sein d'un texte ou au sein d'un recueil, tend à découper des séquences narratives et à les rendre autonomes. La tendance à la description et à l'énumération contribue au figement de la séquence séparée par deux ellipses. Les *incipit* qui négligent les informations référentielles de type réaliste, les dénouements en suspens, donnent à ces brefs récits un aspect fragmentaire. Le parallélisme et la série se substituent ainsi à la structure linéaire du récit classique, chaque séquence s'approchant plus d'un recommencement que d'un prolongement. À cet égard, certains auteurs comme Pierre Louÿs dans *Les Chansons de Bilitis* préservent une forme de chronologie, alors que d'autres comme Marcel Schwob ou Juan Ramón Jiménez vont plus loin dans l'atomisation et l'achronologisation du récit. Cette discontinuité est l'une des voies pour faire s'approcher le récit de la brièveté, ressentie, depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, comme une marque du poétique. Il est inutile de rappeler la condamnation par Baudelaire, à la suite d'Edgar Poe, du poème épique. *La Légende des siècles* offre également un exemple d'épopée morcelée, seule forme sous laquelle l'épopée puisse dorénavant subsister.

Une perception du temps plus poétique que narrative se fait jour, non seulement parce que chaque moment est une fin en soi, autant, sinon plus qu'une étape en vue d'un dénouement, mais encore parce que le temps n'y tient plus le rôle de cadre, mais devient matière même d'un texte qui cherche à saisir l'essence, à cerner le mystère paradoxal de l'instant. C'est pourquoi nos auteurs jouent d'un horizon d'attente narratif : le fait de préserver la récurrence d'un personnage et un semblant de chronologie crée une attente de continuité, la fragmentation n'en ressort que davantage. C'est précisément cette tension qui est recherchée.

⁹⁰ *Ibid.*, « cette effigie était vivante, puisqu'elle suait ! »

1.3. Poétique de la suggestion

La discontinuité narrative exploite le vide comme matériau du rythme narratif, c'est encore le vide qui est investi dans la poétique de la suggestion, qui est au centre des pratiques poétiques des symbolistes. Mallarmé a formulé, dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, cette exigence d'un mystère entourant l'objet du poème :

[...] les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut qu'il n'y ait au contraire qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là, ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements¹.

La rêverie autour de l'objet source de divination pour le lecteur, invité à créer à son tour, trouve des échos dans l'art narratif des conteurs de l'époque symboliste. En effet, en explorant de multiples formules pour contourner les « objets » de la narration que sont les événements, ils mettent en scène le mystère, dans et par les récits.

D'après Jean-Nicolas Illouz, « la suggestion met en avant deux caractéristiques majeures de ce que l'on peut appeler une textualité "moderne" : d'une part la polysémie, d'autre part la dimension proprement créatrice de la réception². » Ces deux dimensions sont également à l'œuvre dans les contes, qui jouent de multiples miroitements au sein des narrations, et qui creusent le mystère par l'étrangeté des détails les plus simples.

En effet, le miroitement est au cœur des arts narratifs symbolistes et modernistes. Dans un article sur « Le Thème du miroir dans le symbolisme français », Guy Michaud explore les différentes implications de ce motif dans la littérature symboliste. Il en fait le signe du caractère indirect de l'expression symboliste, et d'une interrogation sur « le mystère de l'acte poétique ».

Nous ne nous étonnerons donc pas de constater que, généralement négligé par les poètes chez qui le lyrisme est l'expression directe et plus ou moins spontanée des sentiments affectifs, tels que nos romantiques, le miroir retienne au contraire l'attention de ceux dont la démarche, plus intellectuelle, a pour principal objet d'interroger le mystère de l'acte poétique et pour qui le mot, en même temps

¹ S. Mallarmé, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 103-104.

² Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 173.

qu'il retrouve sa valeur d'image, tend à devenir précisément un « outil de rêve » et, par là même, un moyen de connaissance d'un genre apparemment nouveau³.

Le poème mallarméen fait miroiter les mots, le langage est un miroir où l'on déchiffre le monde, dans la métaphore, le mot est lui-même un miroir entre deux réalités, entre le paysage et l'état d'âme... poursuit Michaud. Le thème du miroir n'habite pas seulement les poèmes en vers ou en vers libres symbolistes. On ne compte plus les contes qui font jouer un rôle crucial aux miroirs : « La Prédestinée », « L'Insensible », « Les Milésiennes » de Schwob, « La Captive » d'Éphraïm Mikhaël, « L'Ami des miroirs » de Rodenbach, « La Maison magnifique » de Régnier, « L'Araignée », « Volupté » de Rachilde, « La Séduction des miroirs » de Gabriel Mourey⁴. La figure de Narcisse et le thème de l'autocontemplation lui sont souvent associés, il sert parfois à mettre en scène, par la multiplication des reflets, un anéantissement du personnage, Lugones exploite le miroir comme mode d'accès à un autre monde dans « El Espejo negro » (« Le Miroir noir »). Mais le miroir n'est pas seulement un objet référentiel jouant un rôle dans l'histoire racontée, il informe la narration elle-même. Instrument d'un dévoiement des lois temporelles, le miroir se trouve chaque fois au cœur d'un processus de contournement ou d'évitement de l'événement narratif. Il nous semble être ainsi un emblème de la poétique narrative symboliste.

Beaucoup de contes de l'époque symboliste évitent de présenter directement l'événement, en le contournant, et en le reflétant. On peut observer un phénomène de contournement de l'événement par la narration elle-même : le conteur choisit de ne pas évoquer directement les événements, mais de privilégier l'attente, le désir ou la trace de l'événement, le reflet d'un événement dans un autre, par le phénomène de la réminiscence, ou alors d'évoquer l'événement qui n'a pas eu lieu, l'irréel. Cette remarque dans « Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue » de Régnier souligne l'instant de l'attente ou du retour, nous semble représentative du traitement de la narration par ce conteur, et du point de vue qu'il choisit souvent d'adopter : « Les maisons sont anciennes et comme assoupies, on est aux portes ainsi que pour l'attente d'un passage ou au retour de quelque joie⁵. »

L'écriture tourne autour de l'événement de différentes manières. Le moment que l'on choisit d'explorer n'est pas le temps fort de l'événement, mais celui de l'entre-deux, dans toute son indétermination et toute sa densité. On peut voir dans ce procédé l'inversion

³ Guy Michaud, « Le Thème du miroir dans le symbolisme français », dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, mai 1959, p. 199.

⁴ Gabriel Mourey, *Monada*, Paris, Ollendorff, 1894.

⁵ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 118.

de l'ellipse, c'est ici le vide événementiel qui fait l'objet du texte. L'ellipse permet de sertir l'instant, de l'isoler de la chaîne temporelle, la poétique du contournement plonge aussi le lecteur dans des expériences temporelles rarement exploitées par la narration, celle de la durée, ou de la sortie du temps. Nous verrons les procédés de contournement de l'événement mis en œuvre dans les contes, par le reflet du souvenir ou celui de l'attente, nous verrons comment la specularité concilie tension narrative et empêchement du développement narratif, avant d'observer des contes qui éludent complètement l'aventure, en se consacrant à un type particulier d'attente : la convalescence et l'agonie.

1.3.1. Le contournement de l'événement

1.3.1.1. Saisir l'instant en le contournant

Un conte d'Henri de Régnier intitulé « La Maison magnifique » permet de mettre en évidence la poétique de la suggestion à l'œuvre dans beaucoup de contes. Un homme fait construire une maison remplie de miroirs, dans le seul but de recueillir l'ombre d'une femme. La narration tourne autour de la présence de cette femme dans la maison et mime le thème du reflet, au centre de l'intrigue. Toute la première partie du conte utilise les formes verbales du futur dans le passé pour traduire la tension vers cette présence : « Madame de Sérences dont la mystérieuse beauté allait se voir en eux, une fois, et pour jamais⁶ ! » Puis la présence de la femme n'est pas énoncée au passé simple, qui permettrait de rendre compte de ce moment crucial dans son aspect ponctuel et global, mais par des temps de l'accompli laissant percevoir l'événement, mais en creux, indirectement :

Madame de Sérence a passé la journée dans la maison magnifique. Derrière, un perron descend à un jardinet. [...] Le soir vient là délicieusement ; le soir y sera venu⁷.

Dans la seule phrase au passé simple qui clôt le paragraphe, M^{me} de Sérence n'est plus sujet des verbes, elle devient objet, au moment où elle est captée par les miroirs.

Tous les miroirs la virent certes et l'un d'eux la refléta nue et garde à jamais, en son cristal, l'image invisible de celle qui, contre moi, avait joué et perdu son ombre⁸.

Ce jeu sur les temps et sur les fonctions grammaticales permet à Régnier de faire ressortir ce moment auquel tout le reste conduit, et qui doit être saisi, extrait du flux temporel, comme le suggère le verbe « garder », conjugué au présent. Le moment de la présence de

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*

M^{me} de Sérence n'est pas actualisé directement dans la narration, et pourtant, son prolongement jusqu'au présent de l'énonciation est suggéré par l'emploi du passé composé.

La deuxième partie du conte est un retour en arrière : le narrateur-personnage a proposé à cette femme, ruinée au jeu : « Tout, Madame, [...] tout, contre votre ombre⁹ ! » Le narrateur offre « tout » contre un « rien ». Ce conte tourne autour du désir de conférer une présence à l'absence, et d'obtenir la permanence éternelle d'un instant. L'irréalité de cette présence d'une femme dans un lieu, sans témoin pour la profaner, acquiert une valeur inestimable. Le personnage construit un écrin solide, luxueux, avec une profusion de matières, pour la recueillir. C'est l'espace, par sa permanence, qui garantit la pérennité de cet instant fugitif. La narration tourne autour de cet événement par des procédés stylistiques qui ont la même fonction que la construction de la maison et de ses miroirs : enclore et refléter un instant, même si la fin du conte rappelle *in extremis* la loi du temps :

[...] le merveilleux secret retournera avec la ruine du lieu qui le contient à l'éternelle poussière où vont les êtres, les choses et leurs ombres¹⁰.

Ce processus se rapproche de la théorie mallarméenne de la suggestion : ne pas nommer directement, mais suggérer l'idée, pour faire advenir « l'absente de tout bouquet ». Le même processus est réalisé sur le plan narratif : on ne raconte pas directement l'événement, mais on le contourne, on le reflète, pour saisir son essence. Le « tout » se recueille dans l'exhibition d'un vide. Entre le tout et le rien, l'instant est ce qui fait tout basculer dans le néant, ou qui garantit au contraire l'existence de tout.

Régnier exprime une confiance dans la capacité de l'édifice du langage à circonscrire et fixer l'instant. Conscient d'une tension entre le langage et la tentation de nier le temps, il tente de la gommer. La suggestion et le reflet lui permettent de mettre en évidence une plénitude de l'instant. Chez Régnier, les miroirs, garants d'une présence, figent l'instant unique. Or l'instant qu'ils captent est le pendant symétrique du hasard ayant présidé à la ruine de M^{me} de Sérence ; ils en annulent les effets. Invoquer le hasard, c'est attirer l'attention sur une forme de discontinuité logique, une absence d'ordre stable dans l'enchaînement des événements. Ici, la fiction exhibe et nie à la fois le hasard : le narrateur est une figure de créateur qui nie le hasard, par son action. La fiction est érigée comme unique transcendance, qui permet de conjurer le néant et de vaincre le hasard.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*

1.3.1.2. L'Être du néant

Il peut être intéressant de mettre en regard ce conte de Régnier et « Le Mystère du vent », un texte traditionnellement considéré comme un poème en prose, où Saint-Pol-Roux se livre à une rêverie semblable sur l'être et le vide.

« L'intelligence de nos yeux finissant où commence le Vide, le Vide serait donc ce que nous ne pouvons ou ne savons voir. » Coecilian

dit l'exergue.

Dans ce texte, le narrateur-poète évoque des âmes qui cherchent à être :

Lorsque les désirs d'avenir ou les regrets du souvenir s'éveillent dans une partie quelconque de ce crâne géant, le Globe, — le vent se lève¹¹.

Le poète sent ces âmes qui le frôlent. Il les recompose lui-même, et leur confère une temporalité :

Une Absence pareille qu'est-ce autre chose en vérité que la preuve de la Présence¹²?

Suit un récit, non dénué de fantaisie et d'autodérision : il a couru après l'âme de Marcelle, l'aimée infidèle, il l'a vue s'imprimer dans de la cendre, mais au moment de la baiser, la brise a soulevé la cendre et l'a habillé de gris.

Quelques heures après, longeant l'Étang de la Fatalité, j'ai vu les pouces du vent modeler une forme dans l'eau.

Comme je me penchais vers l'énigme, un Cygne moribond chanta :

— C'est l'Apparence à venir d'une femme qui naîtra demain.

Un roseau siffla :

— Sera très belle cette femme et tu l'adoreras.

C'est pourquoi, passants, vous me voyez marcher les yeux en dedans : je songe à celle qui naîtra demain, à l'idole tardive qu'encensera ma vieillesse et qui ridiculiserà mes cheveux blancs¹³.

Ce texte ressemble à une variation sur la suggestion narrative. Les êtres ne sont pas incarnés, les événements ne sont pas réalisés, mais restent au stade du désir ou du regret. Le narrateur sculpte l'absence et le non advenu pour suggérer une aventure.

¹¹ Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession*, t. I, *op. cit.*, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 123.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

Un évitement similaire de l'événement a lieu dans une prose brève de Juan Ramón Jiménez intitulée «*Recuerdo atrofiado*» («*Souvenir atrophié*»). Le souvenir, telle une forme vide, échappe définitivement au narrateur et au lecteur. L'objet de la narration consiste en une présence absente, inaccessible.

Cada día lo dejaba para el siguiente. Era un recuerdo que no quería dejar de recordar bien, y que nunca tenía tiempo de recordar a mi gusto, y no lo quería recordar mal, y no lo recordaba. Yo estaba tranquilo porque sentía que el recuerdo estaba en mí seguro recordándose solo, como algo material que interceptaba sin mi voluntad el paso del borrador olvido. Como cuando se hace un nudo en un pañuelo, se había hecho en mi memoria día tras día un nudo. Un día en que tuve el tiempo, me eché en mi sofá ocioso, como suelo en estos casos, a recordar mi recuerdo. No lo pude recordar ya. Estaba en mí, pero duro, seco, pesado, como un mendrugo un hueso, un callo del pensamiento, dolor fósil, como un obstáculo inútil del olvido¹⁴.

Ce texte de Juan Ramón Jiménez est révélateur de la poétique de la suggestion, qui donne corps à l'indicible, à ce qui se dérobe à la représentation.

1.3.2. Le souvenir

Le souvenir est l'un des prismes à travers lesquels l'événement peut être reflété dans les récits symbolistes. On a déjà pu remarquer combien le mode de la rêverie affectait le degré de référentialité du texte narratif. C'est dans la rêverie que le souvenir affleure, certains conteurs choisissent de raconter des souvenirs d'événements, plutôt que les événements eux-mêmes. Conférer à une narration le statut de souvenir, permet d'éviter la représentation directe de l'événement. L'objet de la narration n'est pas l'événement ou la situation, mais leurs traces laissées dans une psyché.

«*Les Eunuques*» dans *Le Roi au masque d'or* de Marcel Schwob, offre un exemple de conte statique qui s'attache à la rêverie des personnages, sans relater aucun événement, au sens romanesque traditionnel. La première phrase, reprise à la fin du texte, définit l'unique situation du conte :

Ils étaient accroupis sur les dalles, les genoux serrés, et frottaient le bout de leurs pantoufles avec des cannes à pomme d'argent¹⁵.

¹⁴ Juan Ramón Jiménez, dans *Cuentos modernistas*, Madrid, Ediciones Unesco, Editorial popular, 1994, p. 73. «*Chaque jour je le laissais pour le suivant. C'était un souvenir que je ne voulais pas manquer de bien me rappeler, et que je n'avais jamais le temps de me rappeler à mon aise, et je ne voulais pas mal me le rappeler, et je ne me le rappelais pas.*

J'étais tranquille parce que je sentais que le souvenir était en sécurité en moi, se rappelant tout seul, comme quelque chose de matériel qui entravait, indépendamment de ma volonté, le passage destructeur de l'oubli. Comme lorsque l'on fait un nœud dans un mouchoir, il s'était fait dans ma mémoire, jour après jour, un nœud.

Un jour où j'avais le temps, je m'étendis, oisif, sur mon sofa, comme à mon habitude en ces occasions, pour me rappeler mon souvenir. Je ne puis plus me le rappeler. Il était en moi, mais dur, sec, lourd, comme un quignon, un os, un durillon de la pensée, douleur fossile, comme un obstacle inutile de l'oubli. »

Toute l'activité est reflétée ou suggérée. Le souvenir des eunuques est l'unique événement de la situation-cadre rapporté au passé simple, « Or, parmi l'air bourdonnant, les eunuques se mirent à songer [...] ¹⁶ ». Il retrace leur passé : leur enfance, leurs amours, leur capture, les voyages et leurs traitements, jusqu'à la situation présente. Les moments heureux sont évoqués à l'imparfait, « Ces jours-là on creusait un trou avec les mains », « La fillette allait chercher au foyer le plus voisin une braise ardente [...] » ¹⁷, ce qui fige le passé dans une éternelle répétition. Les événements de type romanesque ne sont pas racontés, mais évoqués à travers l'écran du plus-que-parfait :

les soldats étaient descendus [...] ¹⁸. À Tarraco, des marchands leur avaient fait boire une infusion de graines de pavot, pour les mutiler sans douleur. On les avait embarqués comme du bétail et vendus aux esclaves [...] ¹⁹.

Ces plus-que-parfaits qui présentent les événements sous l'aspect de l'accompli désignent un état, plus qu'un procès. Ils redoublent l'éloignement temporel et créent un effet d'écran devant l'événement. Ici, le souvenir se teinte par moments d'une tonalité élégiaque : « Où étaient-elles, seigneurs du ciel, ces broussailles espagnoles, et la hutte de la montagne, et le troupeau ami ²⁰? », tonalité qui rejaillit sur l'ensemble du conte : l'événement, la transformation, appartiennent à un passé lointain et la langueur des eunuques, que « rien ne pouvait [...] distraire d'une tristesse peu vigoureuse ²¹ », semble empêcher tout récit de s'actualiser.

Aussi ce conte, dont les personnages, toujours désignés au pluriel, ne sont pas individualisés, ne raconte-t-il rien, au sens classique du terme. Il décrit des événements, à travers le prisme du souvenir.

Schwob met en œuvre une autre forme de reflet de l'action à travers le jeu enfantin, dans « La Voluptueuse ». Deux enfants s'amuse à jouer au conte de « la Barbe bleue », afin d'avoir « peur pour de vrai ». Dès lors, les événements s'identifient aux réminiscences des événements du conte : la fiction du jeu redouble la fiction du conte-source. L'énonciation des événements du conte de Perrault remplace les événements, dans un processus performatif.

Je vais être ta femme et tu me défendras d'entrer dans la petite chambre. Commence : tu viens pour m'épouser. « Monsieur, je ne sais... Vos six femmes ont disparu d'une façon mystérieuse. Il est vrai

¹⁵ Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹⁹ *Ibid.*, p. 283.

²⁰ *Ibid.*, p. 282.

²¹ *Ibid.*, p. 283.

que vous avez une grande et belle barbe bleue, et que vous demeurez dans un splendide château. Vous ne me ferez pas de mal, jamais, jamais ? » [...] Là, maintenant tu m'as demandée en mariage, et mes parents ont bien voulu. Nous sommes mariés. Donne-moi toutes les clefs. « Et qu'est-ce que c'est que cette jolie toute petite-là ? » Tu vas faire la grosse voix pour me défendre d'ouvrir.

Là, maintenant, tu t'en vas et je désobéis tout de suite. « Oh ! l'horreur ! six femmes assassinées ! » Je m'évanouis, et tu arrives pour me soutenir. Voilà. Tu viens en Barbe-Bleue. Fais la grosse voix. « Monseigneur, voici toutes les clefs que vous m'aviez confiées. » Tu me demandes où est la petite clef. « Monseigneur, pardonnez-moi, la voici : elle était tout au fond de ma poche. »

Alors tu vas regarder la clef. Il y avait du sang sur la clef ?

— Oui, dit-il une tache de sang.

— Je me rappelle, dit-elle. Je l'ai frottée, mais je n'ai pas pu l'ôter. C'était le sang des six femmes ?

— Des six femmes.

— Il les avait toutes tuées, hein, parce qu'elles entraient dans la petite chambre ? Comment les tuait-il ? Il leur coupait la gorge, et il les suspendait dans le cabinet noir ? Et le sang coulait par leurs pieds jusque sur le plancher ? C'était du sang très rouge, rouge-noir, pas comme le sang des pavots quand je les griffe. On vous fait mettre à genoux, pour vous couper la gorge, pas²² ?

Outre que le jeu s'accommode parfaitement de l'ellipse et du raccourci, on remarque une instabilité temporelle : tantôt les événements sont énoncés au futur proche, tantôt au présent, tantôt au conditionnel (« Moi je n'aurais pas crié ») tantôt au passé, le souvenir de la lecture du conte pour la fillette se confondant avec le souvenir du vécu de l'action de frotter la clef, pour le personnage interne au conte... Le texte de Schwob est donc un conte « pour du faux », où l'écran du discours empêche d'avoir un accès direct à l'action. Le seul événement de la décapitation, dénouement en vue duquel la fillette a expédié le reste de l'histoire, se trouve lui-même escamoté à la fin : « — Ou... ouh ! cria-t-elle, ça va me faire mal²³ ! » Cette absence de dénouement met en valeur, selon Agnès Lhermitte, « l'essence même du fantasme, qui n'existe pas dans sa réalisation effective mais dans sa mise en scène, et se vit tendu vers un futur proche toujours différé²⁴. » Insistons sur l'ambiguïté de ce fantasme, suspendu ici entre souvenir et désir. Ces procédés mettent, là encore, l'événement narratif à distance. La temporalité ludique mise en scène dans « La Voluptueuse » est donc comparable à la mise à distance de l'événement qui s'effectue dans le conte « Les Eunuques ». La psyché dans laquelle les événements sont reflétés tend à prendre le premier plan : la tonalité élégiaque dans « Les Eunuques », la volupté masochiste dans « La Voluptueuse ». L'événement n'apparaît que sous un aspect imaginaire.

²² Marcel Schwob, « Les Sœurs de Monelle », dans *Le Livre de Monelle*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 414-415.

²³ *Ibid.*, p. 415.

²⁴ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marchel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 178.

1.3.3. L'attente

La forme de contournement de l'événement que l'on rencontre le plus souvent dans les contes symbolistes est celle de l'attente, source d'une temporalité répétitive, propice à certains effets poétiques.

1.3.3.1. Deux Mimes de Marcel Schwob

Le procédé est utilisé dans les *Mimes* de Marcel Schwob, que l'on a souvent identifiés comme des poèmes en prose, du fait de leur brièveté et de leur autonomie. Les moments de vide narratif sont exploités dans toute leur densité poétique, et l'utilisation du présent de l'indicatif amplifie le phénomène de suspension du temps narratif et d'immersion dans la durée.

La plus grande partie de «La Veillée nuptiale» met en scène le moment de suspension, avant l'arrivée de la mariée. Nous sommes plongés dans la scène par l'emploi de déictiques, et du présent d'énonciation : « Cette lampe à mèche neuve brûle de l'huile fine et claire en face de l'étoile du soir²⁵. » La référence à l'étoile du soir, dont le déplacement suggère le passage du temps, revient dans les deux paragraphes consacrés à cette attente. Le texte multiplie par ailleurs les effets de clair-obscur, avec l'étoile, les torches qui « étendent vers l'ombre leurs doigts de feu », les « pieds lumineux » de « l'enfant rieur », comme pour souligner la double nature temporelle de cet instant. En effet, le narrateur s'attache surtout à des traces d'événements, ou de gestes, rapportés sous l'aspect de l'accompli, au passé composé : « Le seuil est jonché par les roses que les enfants n'ont pas emportées. [...] Le petit flûtiste a encore soufflé trois notes aigres dans sa flûte d'os²⁶ » ou à l'imminence d'événements à venir :

Près de la grande cuve à vin, couverte d'une pierre sculptée, s'est assis un enfant rieur dont les pieds lumineux sont chaussés de sandales d'or. [...] Ses lèvres sont entrouvertes comme un fruit qui bâille. Il éternue à gauche et le métal sonne à ses pieds. Je sais qu'il partira d'un bond²⁷.

Seul le dernier paragraphe est consacré à l'arrivée de la mariée. Un contraste est donc ménagé entre les deux premiers tiers du texte et la dernière partie qui produit un effet d'ébranlement. Il est toutefois à noter que c'est l'attente qui occupe la plus grande place dans ce texte.

²⁵ Marcel Schwob, *Mimes*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 363.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

Dans «Les Six Notes de la flûte», on retrouve le thème de l'attente qui acquiert même une dimension métapoétique : « Celle qui dort, dressée sur le siège de pierre noire, les pieds enroulés de bandelettes, la tête cachée sous un chapeau pointu de paille rousse, attend un pâtre qui n'est jamais revenu²⁸. » Le conteur se livre à un jeu entre le présent, consacré au temps de l'attente et du sommeil, et le récit au passé simple, consacré à la course du pâtre. Le début et la fin du texte sont figés dans l'immobilité :

Dans les pâturages gras de la Sicile il y a un bois d'amandiers doux, non loin de la mer. Là est un siège ancien fait de pierre noire où les pâtres se sont assis depuis des années. Aux rameaux des arbres voisins pendent des cages à cigales tressées de jonc fin et des nasses d'oseraie verte qui servirent à pendre le poisson. Celle qui dort, dressée sur le siège de pierre noire, les pieds enroulés de bandelettes, la tête cachée sous un chapeau pointu de paille rousse, attend un pâtre qui n'est jamais revenu²⁹.

Le conteur fait en sorte que cette vision soit rendue présente pour le lecteur, par l'utilisation du présent de l'indicatif. Les adverbes déictiques « la dormeuse de maintenant » et « celle qui dort aujourd'hui » nous invitent à le considérer comme un présent d'énonciation, qui inclut le lecteur dans la contemplation de cette scène, rendue présente également, par les détails descriptifs colorés.

Peut-être que le pâtre attend la septième note, au bord d'une mare lumineuse, dans l'ombre grandissante des soirs et des années ; et, assise sur le siège de pierre noire, celle qui attendait le pâtre s'est endormie³⁰.

Le conteur suggère que le pâtre est lui-même dans une posture d'attente. Ainsi, malgré sa brièveté, le texte s'ouvre sur une spécularité infinie, car le lecteur se trouve dans la même posture que la jeune fille, en train d'attendre un dénouement, posture elle-même calquée sur celle du pâtre.

La course et l'aventure du pâtre n'existent que dans l'écho des notes de la flûte, dans leurs connotations, et dans les jeux de sonorités et les harmonies imitatives qui accompagnent leurs évocations. La narration est donc suggérée dans des descriptions de sons :

Il partit, les mains enduites de cire vierge, pour couper des roseaux dans les halliers humides : il voulait en modeler une flûte à sept tuyaux, ainsi que l'avait enseigné le dieu Pan. Et lorsque sept heures se furent écoulées, la première note jaillit auprès du siège de pierre noire où veillait celle qui dort aujourd'hui. Or la note était proche, claire et argentine. Puis sept heures passèrent sur la prairie bleue de soleil, et la seconde note retentit, joyeuse et dorée. Et toutes les sept heures, la dormeuse de maintenant entendit sonner un des tuyaux de la flûte nouvelle. Et le troisième son fut lointain et grave comme la clameur du fer. Et la quatrième note fut plus lointaine encore et profondément tintante, ainsi que la voix du cuivre. La cinquième fut troublée et brève, semblable au choc d'un vase

²⁸ *Ibid.*, p. 368.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 369.

d'étain. Mais la sixième fut sourde et étouffée et sonore juste autant que les plombs d'un filet qui se frappent³¹.

Cette série de sons ne raconte pas des événements narratifs au sens traditionnel, mais un éloignement et une forme d'appauvrissement, dans l'évolution des comparaisons avec des métaux. Elle suggère aussi une évolution psychologique, entre la joie et le trouble.

L'allusion à la flûte invite à voir dans le pâtre une métaphore du poète, et à lire ce texte comme un art poétique de la forme brève. Entre la régularité des cycles de sept heures, rythmant le passage du temps, et le suspens éternel, la narration est celle d'une quête de musique qui n'aboutit pas, à moins qu'elle ne s'épanouisse justement dans l'attente et le silence entre deux sons, entre deux événements. Évanghélia Stead, qui a mis en évidence l'importance du silence dans les *Mimes* de Marcel Schwob, rappelle que l'on identifie la création de la syrinx par Pan à la naissance de la poésie³². Notre pâtre serait donc en quête d'une poésie nouvelle. Ce conte « invite à penser à un livre perpétuellement ouvert à l'endroit où le son perdu ne traversera jamais la nuit des temps pour venir achever cet apologue mélancolique³³. »

On le voit, le thème de l'attente et l'attention au vide événementiel ne sont pas pour rien dans la poéticité de ces textes. On note une tendance similaire dans les nombreux contes symbolistes et modernistes qui exploitent la temporalité de l'attente.

1.3.3.2. Contes de l'attente (Régner, Schwob et Rodenbach)

Les *Mimes* de Marcel Schwob ont tantôt été identifiés comme des poèmes en prose, tantôt comme des contes. L'évitement de l'actualisation de l'événement narratif par la mise en scène de l'attente se retrouve dans des poèmes en vers³⁴ et dans de nombreux contes écrits par des auteurs symbolistes. Nous avons choisi d'observer ce processus dans plusieurs contes de Régner, Schwob et Rodenbach, qui ne diffèrent des *Mimes* de Marcel Schwob que par la longueur et l'emploi des temps du passé.

³¹ *Ibid.*, p. 368.

³² Évanghélia Stead, « Marcel SCHWOB face aux *Mimes* d'Hérodas. Constitution d'une bibliothèque fantastique de l'Antiquité », dans Perrine Galland-Hallyn (dir.), *Les Décadents à l'école des Alexandrins, Les Valenciennes*, n° 19, 1996, Presses Universitaires de Valenciennes.

³³ *Ibid.*, p. 88-89.

³⁴ Voir certains de *Poèmes anciens et romanesques* d'Henri de Régner.

Beaucoup de contes d'Henri de Régnier peuvent être qualifiés de contes de l'attente³⁵. Ainsi «Hertulie ou les messages» est-il l'histoire d'une quête — thème traditionnel du conte s'il en est — : Hermotime, l'amant d'Hertulie et l'ami d'Herma, part pour une sorte de quête de sagesse. Mais le lecteur n'apprend rien de ce voyage. Le conte s'arrête sur l'immobilité, la torpeur des deux autres personnages qui ne sont pas partis, comme le souligne la répétition du terme «stupeur». La quête d'Hermotime ne peut être qu'imaginée par les personnages. L'expression du désir est alors une façon de préfigurer l'événement. Ainsi, Hertulie imagine au futur le retour d'Hermotime :

Sa simplicité d'amoureuse le rêvait plus naturel et moins initiatique. Ah ! Hermotime, pensait-elle, au retour auras-tu les yeux plus beaux ; tes cheveux lisses et un peu longs seront-ils d'un pli plus gracieux³⁶ ?

En contraste avec le voyage d'Hermotime, les lieux où les deux autres personnages restent sont comme en suspension. Chez Hertulie «[...] les rideaux du lit emmousseliné, comme en suspens de toute leur légèreté immobile» encadrent un lit imitant «la forme d'une barque» et orné de cygnes de cuivre.

Leurs ailes doucement éployées entraînaient la nef nocturne sur le fleuve imaginaire du tapis où des arabesques s'étiraient en algues langoureuses et compliquées. De grandes rosaces y gyraient leurs remous çà et là³⁷.

Le voyage est imaginaire, métaphorique, et toujours paradoxalement immobile, alliance de mouvement et de fixité. La description de la demeure d'Herma insiste également sur l'immobilité et le suspens :

Les objets s'y immobilisaient en une sorte de solitude anxieuse ou indifférente. [...] Le silence y semblait, bien qu'absolu, plutôt comme en suspens que définitif [...] ³⁸.

Elle est parcourue de termes renvoyant au figement : «crispait», «congelait», «leur lumineuse congélation glaçait le silence et gelait la solitude».

Les marques de la temporalité insistent alors sur la durée et la répétition : «longtemps», «pendant des mois», «tous les jours». C'est du temps où il ne se passe rien de décisif, mais qui est finalisé par l'événement à venir. L'événement du retour d'Hermotime ne sera jamais raconté. Il est remarquable que l'attente soit ici ce qui structure l'ensemble du conte.

³⁵ « Mon état ordinaire n'est pas fait d'émotion, il est fait surtout d'appréhension. Je suis comme en contact direct avec le futur à travers le présent », dit Henri de Régnier dans ses *Cahiers inédits*, année 1991, p. 242.

³⁶ H. de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 83.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*, p. 88.

Dans d'autres textes, ce phénomène revient régulièrement, même s'il est plus ponctuel. Les moments de vide, au plan narratif, qui coïncident souvent avec l'évocation du silence, acquièrent une densité et un intérêt presque plus importants que les événements en eux-mêmes. Ainsi, dans «Hermogène», alors que le personnage observe la chute des feuilles sur la fontaine, on peut observer un phénomène de vacance dans le cours du temps :

Je regardais celles qui tombaient au bassin de la source. Deux, puis d'autres encore et une que je sentis frôler ma main. Je tressaillis car j'attendais, anxieux de ce silence, pour continuer ma marche, que quelque cri d'oiseau ait rompu l'immobile sortilège³⁹.

L'attente du cri a pour effet de suspendre le temps. Mais la narration donne consistance à ce moment. La chute des feuilles est un motif récurrent dans les écrits d'Henri de Régner. Dans le «Manuscrit trouvé dans une armoire», le narrateur s'absorbe dans la contemplation des feuilles mortes qui tombent dans un bassin. C'est une manière de s'imprégner de l'essence même du passage du temps :

Aujourd'hui j'ai vu dans un bassin d'eau tomber des feuilles, une à une. Peut-être ai-je tort d'avoir eu dans ma vie d'autre occupation que ce compte mélancolique de l'heure, feuille à feuille, dans quelque eau morne et circonspecte⁴⁰.

Quand le conte s'attarde ainsi sur le moment qui précède l'événement, c'est aussi la densité de l'instant où il ne se passe pourtant rien d'important au plan événementiel, qui est soulignée. Ainsi, dans «Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue», le cortège s'est rendu jusqu'à la maison de la mariée. Avant que celle-ci ne sorte de sa demeure, la narration insiste sur l'attente, l'immobilité des témoins :

La petite chaumière devant laquelle toute cette pompe s'arrêta dormait, porte close. On entendait les moutons bêler doucement dans l'enclos et des oiseaux venaient se poser sur les ormes et le toit d'où ils s'envolèrent, effrayés de cette approche et rassurés par le silence de la cavalcade qui se tenait immobile alentour; un vent léger frisait les plumes des panaches, rebroussait la dentelle des collerettes et éparpillait la crinière des chevaux, mais ce silence n'empêchait pas qu'un murmure eût couru dans les rangs que celle qui habitait là était bergère et s'appelait Héliade⁴¹.

Ce sont des moments de pause, s'agissant de l'histoire, que la narration ne fait que transcrire, en insistant sur leur densité, leur richesse. Ici une régularité rythmique, des groupes de trois ou quatre syllabes, voire des vers blancs, se glissent dans la description en prose : «et les oiseaux venaient se poser sur les ormes», «un vent léger frisait les plumes des panaches», «que celle qui habitait là» «était bergère et s'appelait Héliade». La poésie, au sens d'une régularité rythmique perceptible, affleure dans ces moments qui

³⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁴¹ *Ibid.*, p. 126.

décrivent le silence et qui suspendent le temps narratif, celui de la succession des événements transformateurs.

Ces moments de suspension sont aussi l'occasion de préfigurer l'événement sur le mode de l'incantation. Dans « Hermogène », le narrateur-personnage exprime un souhait, au moment de pénétrer dans une forêt :

Puissé-je comme lui entrer dans le crépuscule ! puissé-je m'asseoir à la fontaine et qu'il y ait un âtre pour toutes les cendres de mes songes⁴² !

L'événement n'est pas actualisé, il est préfiguré sur le mode virtuel. Cet appel se réitère dans un récit enchâssé : le narrateur-personnage se souvient de ce que Hermogène lui a raconté. Lui aussi s'est arrêté au bord de la fontaine, dans l'attente de quelque événement :

Mon visage dans l'eau intermédiaire n'allait-il donc rien m'apparaître de moi-même ? Mes mains se tendaient vers le reflet de leurs paumes blessées. Ô mon Ombre qui m'apparaissait ainsi, tu semblais pourtant venue du fond de mon passé. Tu devais savoir ses voies mystérieuses ou ordinaires, ses aventures impitoyables ou quelconques. Dis ! sourires au crépuscule ! glaives d'or parmi les cyprès ou la torche peut-être ou les bagues⁴³...

Ce moment d'invocation exprime une double tension qui neutralise les catégories temporelles : selon un processus très fréquent chez Régner, c'est la rencontre du passé qui est attendue, espérée, suscitée, dans l'avenir proche. Cet appel est exhaussé avec la rencontre de l'Étrangère, survenue au bord de la fontaine, incarnation, par le récit, de « l'Ombre » et du « passé ». L'événement est donc attendu, désiré, préfiguré, et c'est cette tension qui remplit le volume textuel du conte.

Beaucoup de personnages de Marcel Schwob demeurent également dans l'attente. La matière du conteur n'est donc plus l'événement qui transforme les êtres, mais le vide narratif, un temps où il ne se passe rien de nouveau, mais où les personnages sont tout entiers tendus vers l'événement. On peut remarquer chez cet auteur une attention aiguë accordée à l'espace dans lequel les événements viennent se refléter, sur un mode analogique. Comme Henri de Régner, Marcel Schwob choisit le point de vue du personnage qui attend. Le voyage, l'aventure sont reflétés dans l'attente et l'imagination de ceux qui restent. Si nous observons l'épisode du *Livre de Monelle* intitulé « De sa fuite », où l'enfant attend le retour de Monelle, nous pouvons remarquer que l'ensemble de cet épisode statique oscille entre la réminiscence, les hypothèses, et le désir de l'enfant, sans que l'événement du retour de Monelle advienne jamais. L'enfant se souvient de la première rencontre de Monelle, qui avait eu lieu :

⁴² *Ibid.*, p. 142.

⁴³ *Ibid.*, p. 144.

au crépuscule d'hiver, et il y avait du brouillard ; cette boutique était ouverte — ainsi. Le même soir, les mêmes choses autour, le même bourdon aux oreilles : l'année différente et l'attente. Il avançait avec précaution ; toutes les choses étaient pareilles, comme la première fois ; mais il l'attendait ; n'était-ce pas une raison pour qu'elle vînt ? Et il tendait sa pauvre main ouverte à travers le brouillard⁴⁴.

L'expression insistante de la permanence par l'adverbe « même », et l'immobilité de la phrase averbale, rendent perceptible la durée de l'attente de l'enfant, qui se voit également reflétée dans tous les objets de la petite chambre :

Toutes les petites choses de la chambre l'attendaient. La table à ouvrage était restée ouverte. Le petit mètre dans sa boîte ronde allongeait sa langue verte, percée d'un anneau. La toile dépliée des mouchoirs se soulevait en petites collines blanches. Les pointes des aiguilles se dressaient derrière, semblables à des lances embusquées. [...] Le petit chariot de chair, souple et agile, ne circulait plus, versant sur ce monde enchanté sa tiède chaleur. Tout l'étrange petit château de travail sommeillait. L'enfant espérait. La porte allait s'ouvrir, doucement ; la flammèche rieuse voletterait ; les collines blanches s'étaleraient ; les fines lances se choqueraient ; [...] le petit chariot de chair trotterait partout, et la voix effacée dirait encore : « Je suis sage aujourd'hui ! » — Est-ce que les miracles n'arrivent pas deux fois⁴⁵ ?

Tous ces verbes exprimant un futur proche : « allait s'ouvrir », « voletterait », « s'étaleraient »..., entrent en tension avec les imparfaits précédents montrant un paysage figé, et dramatisent la tension de l'attente de l'enfant. Celle-ci est parallèle à la patience de Monelle, quand le narrateur-personnage la découvre « dans un lieu très étroit et obscur » dans « De sa patience » : « Je ne suis plus seule, dit-elle ; car j'attends », « je ne sais pas, dit-elle ; mais j'attends. Et je suis avec mon attente⁴⁶ » ; et un peu plus loin : « Je suis roulée en ce que j'aimais, et je dors contre mon attente⁴⁷. » On voit comme cette posture de Monelle, que l'on peut interpréter comme une représentation symbolique de la mort, semble faire la synthèse du passé « en ce que j'aimais », et de l'avenir « contre mon attente ». Ainsi, le personnage semble avoir dépassé les distinctions temporelles habituelles.

Plusieurs « Sœurs de Monelle » sont également représentées dans la posture de l'attente. C'est le cas de « La Déçue », qui se fie aux récits de son père pour espérer rencontrer « le pays des miracles », mais aussi de « L'Égoïste », de Marjolaine « La Rêveuse », d'Ilse « La Prédestinée »⁴⁸.

« L'Égoïste », une fillette en fuite, attend son camarade parti chercher des crabes. Le conteur choisit le point de vue de la fillette qui reflète l'aventure du jeune homme confronté à la mer démontée et à la tempête. L'action du jeune homme est évoquée dans le commentaire rétrospectif de la fillette : « Oh ! J'étais sûre ! il ne m'a pas trouvé de crabes et

⁴⁴ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 357.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁸ Schwob donne leurs noms symboliques aux « Sœurs de Monelle » en 1903, au moment de leur réimpression dans *La Lampe de Psyché*.

il a perdu le bateau⁴⁹ ! » Mais c'est surtout dans la description, par l'image du linceul, que la mort du jeune garçon est préfigurée :

Le mousse levait les yeux sur la mer. Elle était sombre et brumeuse. Un rideau de pluie voilait toute la baie. On ne voyait plus les écueils et les balises. Par moments le linceul humide tissé de gouttelettes filantes se trouvait sur des paquets d'algues noires⁵⁰.

Le conte se concentre donc sur le temps de l'attente, juxtaposant des phrases brèves au sein desquelles le personnage s'efface et le temps et l'espace deviennent les seuls sujets des verbes :

Puis il y eut des rafales, et le grand silence rythmé de l'averse. L'ombre vint, plus forte et plus triste. L'heure du dîner chez Mademoiselle était passée. L'heure du coucher était passée. Là-bas, sous les lampes d'huile suspendues, tout le monde dormait dans les lits blancs brodés. Quelques mouettes crièrent la tempête. Le vent tourbillonna et les lames canonnèrent dans les grands trous de la falaise⁵¹.

Marjolaine, « La Rêveuse », attend toute sa vie que les sept cruches « pleines de rêves », laissées par son père, révèlent leurs secrets et s'incarnent dans la vraie vie. Il n'est pas anodin que la parole d'un conteur soit mise en abyme, comme si l'auteur voulait ajouter un effet de miroitement supplémentaire au sein de son conte : « Car le père de Marjolaine avait été conteur et bâtisseur de rêves⁵². » Dès lors, l'action est toujours énoncée sur le mode virtuel, voire de l'irréel du passé, par le subjonctif plus-que-parfait, le conditionnel et les modalisateurs :

Morgiane eût fait sortir de la cruche sanglante un brigand frotté d'huile, avec un sabre couvert par les fleurs de Damas. Dans la cruche orangée, on pouvait, comme Aladin, trouver des fruits de rubis, des prunes d'améthyste, des cerises de grenat, des coings de topaze, des grappes d'opale, et des baies de diamant. [...] La cruche verte devait être fermée par un grand sceau de cuivre, marqué par le roi Salomon. [...] Une très jeune fille sage saurait briser l'enchantement à la pleine lune⁵³.

La vie que Marjolaine semble percevoir dans les cruches est un reflet de sa propre activité, les merveilles sont les flammes du foyer, les voix sont dans la quenouille et le fuseau :

Au feu d'hiver, parmi l'ombre changeante des flammes du bois et de la chandelle, elle suivait des yeux, jusqu'à l'heure où elle allait dormir, le grouillement des merveilles⁵⁴.

Pendant le jour elle croyait les entendre gémir ou chanter. Quand elle s'arrêtait de filer, la quenouille ne frémissait plus pour les cruches, et le fuseau cessait de leur prêter ses bruissements⁵⁵.

Le quotidien prosaïque est transfiguré en merveilleux. Schwob rend sensible la durée de l'attente par des effets rythmiques de scansion, de répétition. L'attente de Marjolaine est scandée par les descriptions qu'elle donne à sa nourrice des richesses, du palais et du

⁴⁹ *Ibid.*, p. 412.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 410.

⁵¹ *Ibid.*, p. 412.

⁵² *Ibid.*, p. 435.

⁵³ *Ibid.*, p. 435-436.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 437.

prince qui ne manqueront pas de surgir, et par la réponse invariable de la nourrice : « Ô Marjolaine, épouse Jean ». Les propos de Marjolaine prennent parfois une régularité rythmique, et sonore :

J'attends mes diamants et mes robes pour un plus beau génie. Achète du chanvre et des quenouilles et un fuseau poli⁵⁶.

On remarque ici la possibilité de lire une alternance d'octosyllabes et d'hexasyllabes, à condition d'apocoper le « e » dans « achèt' du chanvre ». On remarque également le retour dans un ordre régulier, des sons /ã/, /u/, /y/, /o/ et /i/. Cette régularité vient souligner la répétition de son existence, symbolisée également par le mouvement régulier de la quenouille :

Marjolaine s'assit et fila. Patiemment elle tourna le fuseau, tordit le chanvre, et le détordit. Les quenouilles s'amincissaient et se regonflaient⁵⁷.

À cela s'ajoutent les énumérations des sept cruches et de leur contenu, qui créent également un effet de scansion dans le conte, même lorsqu'il s'agit de mettre en doute leur pouvoir :

Et cependant, le brigand continuait à dormir ; les fruits précieux ne cliquetaient pas, elle n'entendait pas couler la poudre d'or, ni se froisser l'étoffe des robes, et le sceau de Salomon pesait lourdement sur le prince enfermé⁵⁸.

Enfin, la répétition des mêmes gestes rituels prend une forme de refrain au sein du texte :

Mais au milieu de la nuit la rêveuse se levait. Comme Morgiane, elle jetait contre les cruches des grains de sable, pour éveiller les mystères. [...] Toutes les nuits elle se levait, et, comme Morgiane, elle jetait contre les cruches des grains de sable pour éveiller les mystères⁵⁹.

Le texte narratif mime ainsi une temporalité du ressassement quasi hypnotique. Le dénouement produit un effet de rupture par la sécheresse de la parataxe et par l'exhibition du vide des cruches, souligné par l'allitération en /v/ :

Les vases claquèrent et s'ouvrirent : ils étaient vides⁶⁰.

Notons toutefois un jeu sur les sonorités qui semble faire un dernier écho aux rêves poétiques de Marjolaine :

Quand Marjolaine voulut la faire fleurir, elle [une rose sèche et grise de Jéricho] s'éparpilla en poussière⁶¹.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 436.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 437.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 437.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 437.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 438.

⁶¹ *Ibid.*

On perçoit bien dans ce conte de Schwob comment l'attente fait tendre le conte vers le poème, par la régularité rythmique et les effets de scansion créés au sein du récit, et par la transfiguration du réel en merveilleux, proche d'un processus métaphorique.

« L'Amour des yeux », de Georges Rodenbach, est encore un conte du miroitement et du reflet qui privilégie l'attente d'un personnage féminin, sœur d'Hertulie, de Marjolaine et de toutes ces femmes enfants mises en scène dans les contes symbolistes. Deux espaces antinomiques se partagent ce conte : l'obscur maison, à l'ombre de la tour de la cathédrale, où vit Thérèse, auprès de son aïeule, et l'espace ouvert et lumineux de la mer. Entre les deux, l'interface du port est le lieu intermédiaire où la jeune fille vient rêver d'aventures :

Elle suivait les quais, les bassins, les débarcadères... Elle se riait à elle-même dans les cuivres des poupes. Elle comparait les voiles d'un rouge de rouille avec le rouge pareil des vieilles tuiles sous les toits. Thérèse était heureuse. Tout enfant, elle rêvait déjà là, de départs, de longues traversées, des îles, de perroquets fabuleux, de fruits inconnus. C'était la faute de ses lectures, histoires de voyages, de naufrages et d'aventures de mer. La vue des navires créait la possibilité de ses grands songes... Il lui semblait que sa destinée, comme Jésus, marchait sur la mer, au loin⁶²...

L'univers marin et l'univers citadin échangent leurs caractéristiques dans le regard de la jeune fille : les tuiles et les voiles sont des miroirs réciproques. L'aventure est seulement rêvée, évoquée sous forme de synecdoque, à travers une énumération d'objets ou de lieux, qui ne forme pas un récit.

Thérèse tombe amoureuse de Jan, un marin dont les yeux vont, là encore, concentrer toutes les aventures et tous les récits. Par un phénomène de métonymie, les yeux représentent ce qu'ils ont vu, pour celle qui les voit à son tour. Par l'intermédiaire des yeux de Jan, les récits se transforment en tableaux. La forme énumérative neutralise toute chronologie et toute cohérence spatiale :

Anomalie fréquente chez les marins. Leurs yeux ne sont plus eux. Ils sont de dociles miroirs où les pays sont entrés. Yeux ! Miroirs ! Ils ne vivent que de reflets. [...] Elle l'aima pour ses yeux. Elle n'aima même, en réalité, que ses yeux. Ils étaient pareils aux récits où son enfance s'exalta. [...] Elle recommençait à voyager dans ses yeux. C'étaient de l'eau indéfinie, les îles, les perroquets, les fruits sans nom⁶³...

Les yeux de Jan sont les miroirs des rêves de Thérèse, une specularité que le texte transcrit, en répétant les éléments de l'énumération du début. Le thème des yeux-miroirs revient au moment où Thérèse se donne à Jan :

Les yeux de Jan, plus que jamais, étincelèrent, s'approfondirent... Alcôve de miroirs ! Il sembla à Thérèse que c'est là qu'elle se donnait⁶⁴...

⁶² G. Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, op. cit., p. 159.

⁶³ *Ibid.*, p. 160.

Puis Jan délaisse Thérèse, qui attend pendant des années, « dans la maisonnette proche de la cathédrale, avec toujours le poids lourd de l'ombre de la tour sur son âme⁶⁵ », qu'il revienne vers elle. Mais Jan se noie dans le port, et ses yeux finissent par absorber définitivement le monde de Thérèse, dans un retournement entre l'être et le néant :

— C'est à cause de moi qu'il ne peut plus fermer les yeux. J'ai trop aimé ses yeux. Je suis encore dans ses yeux !

Gudule se pencha sur le lit, examina les prunelles mortes qui apparaissaient béantes et vides :

— Mais non ! tu es folle. Il n'y a rien dans ses yeux. Tu t'y vois quand tu t'y mires, comme il arrive aux vivants⁶⁶.

Thérèse lit les récits qu'elle place elle-même dans les yeux de Jan, quand le narrateur insiste au contraire, sur le néant : « béantes et vides ». Elle s'introduit elle-même dans une ultime diégèse, et c'est sa propre mort qu'elle inscrit et lit à la fois, dans les yeux de Jan :

Je suis pour toujours dans ses yeux. C'est parce qu'il a pensé à moi au moment de mourir. Je savais bien qu'il ne m'avait pas oubliée tout à fait. Mon image fut effacée par trop d'horizons, les îles d'or, les oiseaux inconnus, tant de femmes, à la peau de couleur... Mais je lui suis réapparue à la dernière minute. J'ai émergé de tout cela... Je n'étais plus dans son cœur, mais je demeurais dans ses yeux... Et je suis remontée à la surface...

[...]

Et elle s'en revint au cadavre, s'approcha tout contre le visage, se pencha de nouveau sur les yeux, trahit une joie funèbre à s'y voir encore, à s'y regarder elle-même comme morte, noyée aussi dans ces yeux sans fin où toute l'eau avait passé⁶⁷...

Les yeux de Jan font donc miroiter des bribes de narrations, sans jamais les actualiser. Mais c'est aussi une mise en abyme de la lecture qui nous est livrée dans ce conte. La lecture est un déchiffrement qui oscille entre la surface et la profondeur, non un développement linéaire contigu.

Ces textes peuvent être lus comme des contes, d'une part à cause de leur contexte éditorial, ensuite parce qu'un arrière-plan narratif, voire romanesque, subsiste : les thèmes de l'aventure, de la quête, sont très présents, et l'attente fait partie de la tension narrative sur laquelle le récit traditionnel repose. Mais là où ces contes diffèrent des contes traditionnels, c'est quand l'attente, irrésolue, devient le véritable objet du texte, une fin en soi.

Ainsi les contes de l'attente laissent-ils de côté les personnages actifs et leur préfèrent les solitaires, sédentaires, qui ne sont pas affectés par les transformations narratives. L'action se voit reflétée dans l'imagination des personnages qui attendent, ou dans l'espace, à travers la transfiguration métaphorique des objets du quotidien. Les

⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

événements romanesques restent à l'arrière-plan, ils sont présentés de manière virtuelle, dans l'expression du souhait ou du désir. Ce sont donc les moments de vide narratif qui sont mis en relief. On aurait tort d'y voir un procédé de dramatisation, car c'est le temps dépourvu d'événements qui devient la matière même du texte. L'aspect sécant et l'inaccompli sont alors privilégiés, ce qui occasionne une perception du temps plus poétique que narrative. Dans ces passages, la représentation du temps n'est pas chronologique. Le temps n'est pas seulement un instrument de classement des événements dans différentes époques, le point de vue n'est pas extérieur à la diégèse comme dans une narration au passé classique, la représentation est aspectuelle : la narration permet de vivre le temps dans sa durée, de le ressentir de l'intérieur, dans son aspect inaccompli. Or, comme le dit Dominique Combe : « L'aspect, comme temps originaire, est le mode de temporalisation spécifique de la poésie lyrique⁶⁸ ». On peut voir là un glissement dans une forme de lyrisme, c'est-à-dire la volonté de rendre une intuition subjective et préreflexive du temps. Le temps de l'attente est, de plus, source d'une régularité rythmique qui rapproche la prose du vers. Une poésie de l'itération naît des multiples effets de scansion.

On remarque, dans plusieurs de ces textes qui éludent l'événement narratif, une forme de dénouement par l'anéantissement : les cruches de Marjolaine mettent à jour le vide de la fiction, dont elle a attendu toute sa vie l'actualisation. Dans le conte de Régnier, Hertulie se dissout également, quand elle comprend qu'Hermotime ne reviendra pas :

Les salles par où repassait la fugitive lui paraissaient plus spacieuses ; [...] de chambre en chambre, haletante et lasse, dans une où étaient les miroirs, elle s'arrêta. Son image s'y multipliait à l'infini. Hertulie autour de soi se vit jusqu'au fond d'un songe où elle perdait le sentiment d'avoir produit tant de fantômes identiques à sa pâleur ; elle s'y sentait dispersée à jamais et, à force de se voir ainsi, ailleurs tout autour d'elle, elle s'y morcela au point que, dissoute en ses propres reflets, exorcisée d'elle-même par cette surprenante magie où elle s'imaginait indéfiniment impersonnelle, ses genoux fléchirent et elle s'affaissa doucement sur le parquet, inanimée, tandis que, dans la chambre solitaire, au-dessus des yeux clos de sa face pâle, les miroirs, en leurs cadres d'or, d'écaïlle et d'ébène, continuèrent à échanger entre eux l'illusoire aspect de leurs réciproques vacuités⁶⁹.

⁶⁸ D. Combe, « La Temporalité originaire. Essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, p. 142. Dominique Combe, s'inspirant de la phénoménologie et de l'approche guillaumienne des différentes étapes de la chronogenèse, explique comment la poésie moderne s'efforce d'échapper à la pensée représentative et objectivante. Le récit, qui favorise une « appréhension instrumentale du temps » (p. 135) est contradictoire avec la recherche d'une « temporalité "essentielle" » (p. 134). La poésie moderne cherche à éviter « le temps représentatif » du récit (p. 138), et tente de rejoindre une « "durée" originaire irréductible à l'espace » (p. 141), en privilégiant l'aspect, le virtuel, « la temporalité [...] vécue dans la sphère affective » (p. 151). « Dans la temporalité indifférenciée des modes "quasi nominaux", voire du subjonctif, le sujet parlant se retrouve véritablement immergé dans une durée qu'il n'a pas pu encore objectiver et par là représenter ; d'où son incapacité à prendre le recul nécessaire à la synthèse réflexive que doit opérer l'imagination à l'œuvre dans le récit » (p. 141).

⁶⁹ H. de Régnier, *op. cit.*, p. 91.

Chez Rodenbach, Thérèse perçoit son propre anéantissement dans les yeux du noyé. Les contes de Marcel Schwob ont souvent été interprétés comme une mise à jour et une condamnation du caractère illusoire de la fiction⁷⁰. En effet, il est fréquent que des contes aboutissent à la déception du personnage comme « La Déçue » ou « La Sacrifiée », qui ne trouvent pas dans la réalité le monde merveilleux promis par les contes ou les ballades. Mais il n'est pas certain qu'il faille identifier la chute et le sens du texte. D'autre part, on ne peut pas en dire autant de Régnier et de Rodenbach, qui valorisent toujours la supériorité du rêve sur la vie. Cette victoire du vide, dans les dernières lignes des contes, nous semble davantage vouloir mettre en relief l'autonomie de la fiction, une revendication d'aréférentialité qui rapproche, là encore, le conte du poème moderne. La fiction met en scène son propre évanouissement, à la fin du texte.

1.3.4. L'enfermement avec le même (Schwob et Mikhaël)

La dissolution du personnage dans la multiplicité de ses reflets met en évidence la question de la singularité et de l'altérité au sein du récit. Le personnage enfermé en lui-même, avec lui-même, ne rencontre pas l'altérité, la force transformatrice qui permettrait au récit de se déployer. C'est ce que nous allons observer dans « La Prédestinée » de Marcel Schwob et dans « La Captive » d'Éphraïm Mikhaël.

« La Prédestinée » est encore un conte de l'attente. Ilsée, délaissée par son fiancé, patiente jusqu'à ce que ce soit son double du miroir, « l'autre Ilsée » qui vienne la chercher pour mourir :

Il faut, se dit Ilsé, être patiente. L'autre Ilsé sera jalouse et triste. Mon aimé reviendra. Je saurai l'attendre. [...]
 Ilsé attendit longtemps son fiancé. Sa patience se fondit en larmes. Un brouillard humide enveloppait ses yeux. Des lignes mouillées parcouraient ses joues. Toute sa figure se creusait. Chaque jour, chaque mois, chaque année la flétrissait d'un doigt plus pesant⁷¹.

Le conte se consacre au conflit d'Ilsé avec son double. Les répétitions du prénom Ilsé et les structures symétriques des phrases soulignent la dimension statique du conte : « Jamais Ilsé ne put atteindre l'autre Ilsé »⁷², « Ilsé devint jalouse de l'autre Ilsé »⁷³. Dans ce vase clos

⁷⁰ Pour M. Trembley, dans *Marcel Schwob faussaire de la nature*, Genève, Librairie Droz, 1969, les sœurs de Monelle, qui restent prisonnières de leur subjectivité, incarnent des erreurs, dans leur confusion entre l'imagination et le réel. Ainsi se demande-t-il si *Le Livre de Monelle* n'est pas une œuvre ironique, antisymboliste, qui rejeterait l'idée du rêve supérieur à la réalité.

⁷¹ M. Schwob, *op. cit.*, p. 433-434.

⁷² *Ibid.*, p. 432.

où « Ilsé » et « l'autre Ilsé » sont soit sujet, soit objet des phrases, il n'y a pas de place pour l'altérité, ni pour la transformation narrative.

« La Captive » d'Éphraïm Mikhaël développe une situation similaire, mais, à la différence du conte précédent, l'utilisation du présent de l'indicatif amplifie l'effet de durée. Une princesse est enfermée, pour l'éternité, avec son propre reflet :

Je ne sais pour quel superbe et inexpiable péché la froide princesse est captive dans la salle aux murs de cuivre. Immobile et comme enorgueillie par des regards d'invisibles foules, assise sur un trône, entre deux chimères d'or, elle s'est alanguie et sans doute elle contemple dans le miroir des murailles son insolente beauté⁷⁴.

Il est paradoxal d'écrire un conte sur un supplice éternel, par définition répétitif et immuable. Traditionnellement, le conte aurait rapporté les circonstances ayant conduit la princesse dans cette prison. Mais Mikhaël choisit de nous plonger dans le temps du supplice, éludant toute explication des causes. Le conte est au présent de l'indicatif, dont l'aspect sécant souligne bien la durée, l'indéfinition du commencement ou de la fin. Tout est déjà là, déjà connu, comme le signifie l'utilisation de l'article défini, dès le début du conte. Les déictiques renvoient à l'ici et maintenant : « Maintenant elle se hait, maintenant, elle voudrait [...] ». La route qui « n'a ni commencement ni fin », évoquée au centre du texte, semble bien être la mise en abyme de cette scène que l'on ne peut percevoir que de l'intérieur.

Il existe pourtant une tension narrative, dans la mesure où la princesse espère et attend de rencontrer l'altérité. Deux fois, elle croit voir venir quelqu'un à sa rencontre pour la délivrer :

Pourtant, voici qu'elle se lève, et, les yeux ardents encore de rêves que la veille n'a point chassés, elle marche vers les murs métalliques. Dans leur transparence elle voit, comme en un lumineux brouillard d'aurore, venir une forme vague, une forme voluptueuse de femme aux cheveux épars. Tressillante d'amour surnaturel, murmurant des paroles de bienvenue, elle court en ouvrant les bras vers la royale vision. Mais elle a reconnu sa propre splendeur et ses narines sentent dans la salle l'unique parfum de sa chair⁷⁵.

À la fin, pourtant, la porte va s'ouvrir : Si c'était l'heure du pardon ! Si le beau vainqueur vêtu de lumière allait entrer ! Si quelque voix éprise allait crier : « Je viens te délivrer de toi ! » Non, c'est une esclave qui offre, en des coupes d'émeraude, des fruits rares et des vins précieux⁷⁶.

Et l'esclave s'avère elle aussi, être le double de la princesse :

Mais dans la beauté de l'envoyée la captive ne retrouve que sa beauté, et les paroles consolatrices ne la font songer qu'à sa propre voix⁷⁷.

⁷³ *Ibid.*, p. 433.

⁷⁴ Éphraïm Mikhaël, *Œuvres complètes. Aux origines du symbolisme*, vol. I, sous la direction de Denise R. Galperin, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, p. 220.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁶ *Ibid.*

La rencontre, l'événement narratif par excellence, n'a pas lieu. C'est cette alternance de souhait et de déception qui scande le texte. L'altérité qui ferait avancer le récit n'intervient que dans les souhaits et l'irréel, qui font miroiter les possibles de la narration, sans les réaliser :

Cependant une fenêtre est ouverte : si elle pouvait par cette fenêtre voir les vendangeurs errants dans les vignes, ou les moissonneuses plongeant leurs bras dans la toison des blés, ou seulement — cela même serait divin — les grays bœufs creusant des sillons noirs dans les plaines crépusculaires ! Comme elle se pencherait éperdument à sa fenêtre et comme elle jetterait vers les campagnes en travail de longs et fraternels baisers⁷⁸ !

Ce va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, entre le souhait et la réalité décevante, est relayé par un jeu sur les sonorités. La répétition de certains sons vient renforcer l'effet d'enfermement avec le même. C'est par exemple le /m/ des « murs », des « murailles » et des « miroirs ». Mais chaque fois que la princesse imagine l'imminence d'une rencontre, le son /v/ apparaît avec insistance dans le texte. Or les deux derniers paragraphes mettent en évidence le caractère illusoire de l'évasion par le /v/, en rapprochant les termes d'« esclave » et d'« envoyée », dans laquelle la « captive » « ne retrouve [...] que sa propre voix »⁷⁹.

La scène est d'abord présentée selon un point de vue externe, le narrateur avouant son ignorance ou émettant des hypothèses : « Je ne sais », « sans doute elle contemple ». Mais peu à peu, l'on entre dans les pensées de la princesse. La parole elle-même fonctionne en vase clos. Le texte multiplie les marques d'énonciation, mais aucune communication n'est possible, même le langage de l'esclave est métaphorisé et vidé de son contenu :

D'ailleurs elle est bonne et douce, et parle un rauque langage d'Orient, qui fait ressembler les paroles d'amitié à des râles de colombe⁸⁰.

Dans ce texte, tout est donc dédoublé et reflété, et la narration est, comme la captive, enfermée dans un présent éternel. Il y a bien une narration, dans la mesure où les faux espoirs de la princesse constituent des événements qui altèrent son état d'âme : elle passe de la contemplation hautaine d'elle-même, dans l'immobilité enorgueillie, à la révolte et à la haine de soi, mais une narration qui ne se déploie pas, qui ne s'émancipe pas de la répétition du même.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

1.3.5. Contes de convalescence et d'agonie

La temporalité de l'attente est également mise en scène dans plusieurs contes consacrés à la convalescence ou à l'agonie. Ces contes, qui éludent l'événement pour privilégier l'entre-deux, le moment de transition ou d'oscillation entre l'être et le vide, multiplient les procédés de dilatation du temps. Ils peuvent être considérés comme l'aboutissement radical de la poétique de la suggestion, dans la mesure où l'événement disparaît complètement, même à l'état de reflet, l'imminence de la mort absorbant tout.

Dans un conte consacré à la convalescence, Manuel Machado exploite cette temporalité de l'entre-deux, de l'absence d'événement, de la durée, s'étirant entre le souvenir du passé et la tension vers une transformation à venir. Dans ce conte, l'événement romanesque est parfaitement éludé. Le personnage qui s'exprime à la première personne du singulier, au présent de l'indicatif, dans ce qui s'apparente à un journal ou à une forme de monologue intérieur, s'est retiré à la campagne pour une convalescence. L'événement qui a provoqué son état n'est jamais précisément évoqué. Le narrateur parle de « la grande catastrophe », de « blessures », mais on ne se sait pas s'il s'agit d'une maladie ou d'un accident. La mémoire même ne parvient jamais jusqu'à ce point du passé : « Un olvido caliginoso y turbio ha esfumado los recuerdos de la gran catástrofe y en vano trato de representármela claramente⁸¹... », « Una punzada agudísima... pero no es el recuerdo todavía⁸² ». L'écran de l'oubli s'interpose entre la narration et l'événement originel. Le narrateur est dans l'attente d'un événement : souvenir du passé ou retour à la vie, « Tengo los sentidos puestos en algo que va a pasar... en mi alma⁸³. » La convalescence est donc vécue comme un entre-deux, suspendu entre deux événements, qui n'accèdent finalement jamais à la représentation. En effet, le conte s'achève juste avant le retour du narrateur dans la vie et dans l'action : « La heridas se han cerrado del todo. Soy un hombre nuevo. La vida ha vuelto y su plétora me lanza otra vez a la lucha⁸⁴. » Le conte de Machado se consacre entièrement à un temps de vacance, d'isolement spatial et d'extraction du temps conventionnel de la vie.

⁸¹ Manuel Machado, « La Convalecencia » [paru sous le titre « La Convalecencia. Paisajes de invierno », dans *La Ilustración Artística* [Barcelona], XXI, 1072 (14 juillet 1902), p. 459-462], *Cuentos completos*, p. 64. « Un oubli obscur et trouble a estompé les souvenirs de la grande catastrophe et en vain je cherche à me la représenter clairement... »

⁸² *Ibid.*, p. 67. « Une très vive piqûre... mais ce n'est pas le souvenir encore. »

⁸³ *Ibid.*, p. 64. « Toute mon attention se porte sur quelque chose qui va arriver... dans mon âme. »

⁸⁴ *Ibid.*, p. 70. « Les blessures se sont complètement refermées. Je suis un homme neuf. La vie est revenue et sa pléthore me pousse à nouveau dans la lutte. »

L'état intermédiaire de la convalescence, oscillation entre la vie et la mort, entre l'être et le vide, implique un mode de représentation peu objectif. Le narrateur est à lui-même un personnage insaisissable. Le conte met en scène un dédoublement énonciatif qui souligne ce phénomène : le personnage se parle à lui-même comme s'il était un autre, il s'imagine, plus qu'il ne se perçoit objectivement. Ainsi la première promenade du convalescent est-elle mise à distance par des modalisateurs : « Una larga alameda aún no seca de los últimos aguaceros. Las hojas titilan al menor movimiento del aire. Un sol tímido. Tal ha de ser mi primer paseo⁸⁵ », le réel est systématiquement saisi par le biais du reflet :

Véome andar entre ambas filas de árboles, el paso vacilante, la cabeza cargada aún de ensueños de fiebre. En un espejo que no hay, contemplo mis ojos con la pupila dilatada, el mirar cobarde⁸⁶.

Le conte transcrit l'état intermédiaire du convalescent qui n'a pas encore recouvré tout son intellect :

En verdad sólo puedo consignar sensaciones; vibro como la cuerda mejor templada o el más timpanizado de los metales. Ideas, no, toda esa parte de mi alma ha muerto... ha muerto⁸⁷...

Il en est de même pour la représentation du temps, qui n'accède pas à une actualisation objective. Le passage des saisons est évoqué au détour de quelques sensations : l'automne, l'hiver, le printemps ; mais le conte, marqué par la discontinuité de la juxtaposition des impressions (les paragraphes séparés par des blancs typographiques n'excèdent parfois pas une ligne), ne précise aucune date. La temporalité du conte tend vers la suspension : le narrateur transcrit des moments d'extase : « Todo es de una voluptuosidad agridulce que me encanta y me mantiene en un recogimiento semejante a un éxtasis muy vago y muy diluido como el escalofrío de una fiebre ligera⁸⁸ », ou de figement : « En la diafaneidad del aire está el frío suspendido como un inmenso grito sin voz que lo llena todo⁸⁹. » Les phrases averbales, les juxtapositions et la fréquence des points de suspension amplifient cet effet d'isolement des instants. La convalescence est un long crépuscule, « el día no más que

⁸⁵ *Ibid.*, p. 63. « Une longue allée pas encore sèche des dernières averses. Les feuilles scintillent au moindre mouvement de l'air. Un soleil timide. Telle doit être ma première promenade. »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64. « Je me vois marcher entre les deux rangées d'arbres, le pas hésitant, la tête encore chargée des songes de la fièvre. Dans un miroir qui n'existe pas, je contemple mes yeux à la pupille dilatée, le regard peureux. »

⁸⁷ *Ibid.*, p. 64-65. « En vérité, je ne peux consigner que des sensations ; je vibre comme la corde la mieux accordée ou le plus tympanisé. Des idées, non, toute cette part de mon âme est morte... est morte... »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64. « Tout est volupté aigre-douce qui m'enchante et me maintient dans un recueillement semblable à une extase très vague et très diluée comme le frisson d'une fièvre légère. »

⁸⁹ *Ibid.*, p. 66. « Dans la diaphanéité de l'air le froid est suspendu comme un immense cri sans voix qui remplit tout. »

un largo crepúsculo⁹⁰». Le motif de l'effacement qui hante le texte, traduit bien cet état fragile et intermédiaire de la *mimèsis* :

Parece que el turbión quisiera borrar la ciudad, arrasarla, llevársela [...] ⁹¹.
Mis piernas, con sus botas de camino, desaparecen entre los tallos de césped, y me dan la sensación de no pertenecerme, y poco a poco todo yo voy desapareciendo en aquella ola de vida inmensa. [...] Sí, en este abrazo de hiedra mis contornos se borran, mi ser entero desaparece en brazo de la Naturaleza en celo ⁹².

Le personnage lui-même aspire à sa propre dissolution dans les éléments : « Me olvidarán. Nadie sabrá el camino para llegar a la casita del valle ⁹³. » Le conte brouille ainsi tous les repères d'une narration classique : la délimitation de l'individu, de l'espace et du temps.

Des conteurs hispano-américains ont aussi exploité la temporalité de l'attente, comme Manuel Gutiérrez Nájera, dans « Dame de cœur ⁹⁴ », un conte qui se consacre aux longues nuits d'attente de l'héroïne, mariée à un joueur qui dilapide les biens du ménage. Mais ici, comme dans beaucoup d'autres contes hispano-américains, l'attente se prolonge en agonie : le conte décrit le dépérissement progressif de la jeune femme. C'est encore l'agonie d'un enfant qui fait la matière narrative de « La Balada del año nuevo » (« La Balade du Nouvel An »). Plusieurs pages sont consacrées aux pensées de la maman, pendant que le médecin rédige son ordonnance et que l'enfant dort. Le conte s'achève sur le contraste entre l'enfant mort et les rires de deux enfants qui passent dans la rue. Le propos de Manuel Gutiérrez Nájera est souvent pathétique. Chez d'autres conteurs, l'agonie devient l'occasion d'explorer les potentialités poétiques d'une temporalité singulière.

Les contes de l'agonie adoptent la temporalité de l'attente, mais cette fois, le seul événement vers lequel tend la narration est celui de la mort, hiatus indicible entre l'être et le rien. Remy de Gourmont consacre trois contes successifs à des agonies, dans les *Histoires magiques* : « La Sœur de Sylvie », « L'Autre », et « Le Magnolia ». Les histoires sont prises au seuil de la mort du personnage, l'agonie est alors l'occasion d'une dilatation du temps, la mort étant moins l'événement que le substrat du conte. La description du

⁹⁰ *Ibid.*, p. 67. « le jour n'est qu'un long crépuscule ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 68. « L'averse semble vouloir effacer la ville, la submerger, l'emporter »

⁹² *Ibid.*, p. 69-70. « Mes jambes, avec leurs bottes de marche, disparaissent entre les pousses d'herbe et me donnent l'impression de ne pas m'appartenir, et peu à peu, je disparaiss dans cette immense vague de vie. [...] Oui, dans cet embrassement de lierre mes contours s'effacent, mon être entier disparaît dans le bras de la Nature jalouse. »

⁹³ *Ibid.*, p. 66. « Ils m'oublieront. Personne ne saura le chemin pour venir à la petite maison de la vallée. »

⁹⁴ En français dans le texte.

corps de la mourante, dans « L'Autre », montre, par le jeu des comparaisons, la victoire progressive du vide sur la matière :

Elle était toute diaphane, comme une coquille abandonnée, et, mise au soleil, elle aurait permis à la lumière de la pénétrer et de l'iriser ainsi qu'une nacre égarée dans les sables. Ou bien, aux yeux mélancoliques qui la contemplaient, elle semblait un précieux coffret qui n'a plus de glorieux que le bois sculpté, histoires de jadis, la dentelle de ses ferrures, sa serrure guillochée, ses cabochons et ses clous de vermeil : tout le trésor intérieur avait fui⁹⁵.

Les contes de l'agonie sont propices à ces jeux entre la présence et l'absence. Eloy Fariña Nuñez exploite dans un même esprit, les jeux d'ombre et de lumière, dans un conte qu'il consacre à l'agonie d'un enfant, « Bucles de oro » (« Boucles d'or »). Le passage du temps est signifié par la lente progression de l'ombre,

Sentíamos la presencia de la fuerza invisible e irreparable que, a guisa de una sombra progresiva, iba llenando todo el ámbito del cuarto⁹⁶.

[...]

Era entrada ya la noche. Matidla encendió la lámpara y la puso a media luz. El silencio circunstante tornábase cada vez más desolado. Jamás experimenté una impresión tan cabal del desierto ciudadano, como entonces⁹⁷.

Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur l'isolement de cette chambre, « aquel rincón de la gran urbe⁹⁸ », comparée à une « isla desierta, en medio de aquella gente venida de diversas partes del mundo⁹⁹ », où le temps diffère de celui de la cité fourmillante, « tentacular sirena del planeta¹⁰⁰ » :

[...] en esta actitud permanecimos mucho tiempo silenciosos. Ambos éramos como dos ovejas barridas por la tempestad, en medio del inmenso rebaño humano que nos rodeaba¹⁰¹.

Amilanados, medrosos, pasivos, dejamos trascurrir los minutos, en una como especie de insensibilidad casi animal¹⁰².

La musique répétitive du voisin en train de faire ses gammes est encore l'occasion de souligner la temporalité de l'attente : « Abajo, sonaban las notas largas y graves de un pistón, en el cual hacía escalas un músico italiano, con tenacidad desesperante¹⁰³ »,

⁹⁵ Remy de Gourmont, *Histoires magiques* [1894], Toulouse, Éditions Ombre, 1994, p. 68-69.

⁹⁶ Eloy Fariña Nuñez, *La Vértebras de Pan* [1914], Asunción — Paraguay, Intercontinental editora, 1990, p. 39. « Nous sentions la présence de la force invisible et irréparable qui emplissait peu à peu l'espace de la chambre, comme une ombre progressive. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 41. « La nuit était déjà tombée. Matilda alluma la lampe et en atténua la lumière. Le silence environnant devenait de plus en plus désolé. Jamais je n'ai ressenti comme alors l'impression précise du désert citadin. »

⁹⁸ *Ibid.*, « ce coin de la grande ville ».

⁹⁹ *Ibid.*, p. 39. « une île déserte, au milieu de ces gens venus de toutes les parties du monde. »

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 41. « tentaculaire sirène de la planète. »

¹⁰¹ *Ibid.*, « [...] nous restâmes longtemps dans cette attitude, silencieux. Nous étions tous deux comme deux brebis balayées par la tempête, au milieu de l'immense troupeau humain qui nous entourait. »

¹⁰² *Ibid.*, « Effrayés, apeurés, passifs, nous laissons passer les minutes, dans une espèce d'insensibilité presque animale. »

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39. « En bas résonnaient les notes longues et graves d'un piston sur lequel un musicien italien faisait des gammes, avec une ténacité désespérante. »

El músico seguía tocando notas prolongadas, que repercutían en mi espíritu con infinita tristeza. [...] En la calma del crepúsculo, sonábanme como la expresión musical de mi congoja muda, y oíalos como si fueran las voces del silencio patético que se expandía en mi cuarto, y del destino inexcrutable que rondaba en torno nuestro con señorío augusto¹⁰⁴.

Un motif romanesque apparaît en contrepoint, à travers les pensées du père qui se remémore ses espoirs déçus de conquête de Buenos Aires. Le motif balzacien de l'ambition du héros affrontant la grande ville ne semble apparaître que pour souligner, en creux, le contraste avec le processus de l'agonie, qui n'est pas une action, au sens narratif traditionnel.

Le dévoiement du narratif passe donc, dans certains contes symbolistes et modernistes, par l'évitement de la représentation directe de l'événement. La poétique de la suggestion met en œuvre dans les contes des dispositifs de reflets de l'événement, par le souvenir et la trace, ou par la préfiguration et l'attente. Le vide en matière d'événements narratifs, l'entre-deux deviennent objets du conte. L'aventure est suggérée, une thématique narrative subsiste à l'arrière-plan, mais elle ne s'actualise pas, la chronologie et la causalité restent floues. Le déplacement de focalisation sur l'avant ou l'après entraîne un traitement de la temporalité plus proche d'une durée subjective — exploitant l'itératif, l'inaccompli, le virtuel — que du temps événementiel narratif traditionnel. Il n'est pas anodin que le passé simple, cet « acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde¹⁰⁵ », ce temps qui « suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives et non un monde jeté, étalé, offert¹⁰⁶ », « ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin¹⁰⁷ », le cède souvent aux temps qui offrent un autre point de vue sur l'événement, comme l'imparfait, qui favorise « l'entrée dans l'épaisseur de l'existence¹⁰⁸ », avec « l'abandon de la causalité narrative¹⁰⁹ ». On a pu remarquer que ces

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41. « Le musicien continuait à jouer des notes prolongées, qui se répercutaient dans mon esprit avec une infinie tristesse. [...] Dans le calme du crépuscule, elles sonnaient comme l'expression musicale de mon angoisse muette, et je les entendais comme si elles avaient été les voix du silence pathétique qui s'étendait dans ma chambre, et du destin indiscernable qui tournait autour de nous avec une auguste seigneurie. »

¹⁰⁵ Roland Barthes, « L'Écriture du roman », dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 25-26.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁸ Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 245.

¹⁰⁹ *Ibid.*

contes qui évitent l'événement évitent aussi l'altérité. Une grande part du statisme de ces textes vient aussi de la solitude et de la captivité des personnages, condamnés à échanger avec leur propre reflet. Enfin, l'événement disparaît tout à fait dans des contes de convalescence ou d'agonie qui poussent à son extrémité la temporalité de l'attente, par l'imminence du vide et de la dissolution.

1.4. Ignorance et causalité poétique

Comprendre un récit, c'est comprendre comment les événements sont reliés les uns aux autres. Ricœur a expliqué, dans *Temps et Récit*, comment le récit — et surtout sa lecture — forme un tout à partir d'éléments hétérogènes. Une intrigue « fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout¹. » Or une histoire « doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le "thème" de l'histoire². » Sur le plan temporel, « l'acte configurant » de l'intrigue permet de tirer « de ce divers d'événements », « l'unité d'une totalité temporelle »³, la conclusion du récit est le moment où l'histoire est perçue comme formant un tout :

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. [...] Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés⁴.

Le récit classique, s'appuyant sur les théories d'Aristote, valorise l'action et la logique narrative, la notion de nécessité interne de l'intrigue⁵. Or on note une tendance des contes symbolistes et modernistes à conférer un traitement poétique à ces liens de causalité. On a déjà vu, avec des contes informés par la flânerie, comment certains récits relâchaient les liens de causalité en reproduisant la contingence de la promenade. Dans d'autres textes, l'ellipse est faite sur le lien de causalité par l'exhibition de l'ignorance. La causalité prend alors le statut de l'indicible. L'incompréhension est revendiquée par les textes mêmes, sur plusieurs plans : celui de la logique des événements et des actions, et celui de la signification des événements, de ce qu'ils représentent sur un plan symbolique. Or, quand la construction du sens échoue, le lecteur se tourne vers d'autres modes de compréhension. Il peut être incité à compenser ce vide par une compréhension de type poétique ou musical. La cohérence narrative traditionnelle est donc remise en question

¹ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, t. I, Paris, Le Seuil, 1983, p. 127.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ « Aussi, de même que, dans les autres arts de représentation, l'unité de la représentation provient de l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. » Aristote, *La Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 63.

dans des textes qui s'attachent à effacer les liens. La causalité logique peut être remplacée par des liens métaphoriques qui tendent à brouiller la référentialité des textes. La forme poétique impose ses lois à la disposition des événements narratifs, le parallélisme remplaçant la continuité linéaire. Nous observerons d'abord comment les thèmes de l'ignorance et de l'incompréhension sont mis en scène dans les textes, et comment un mode de compréhension musical se trouve valorisé. Puis nous verrons que les textes invitent à se détourner des codes logiques, par le fantastique et la figure du fou, qui valorisent des rapports de variations ou d'analogies, avant d'observer comment les correspondances et les mises en abyme structurent les textes, en l'absence d'un prétexte référentiel renvoyant à la folie ou à l'irrationnel.

1.4.1. L'ignorance

Le récit classique tire son unité et sa cohérence d'une mise en ordre chronologique et logique; or un grand nombre de contes de l'époque symboliste subvertissent la logique narrative en mettant à mal la causalité dans le récit. Nombreux sont les textes qui exhibent l'ignorance, qui revendiquent le refus d'expliquer, de conférer un sens aux événements, le refus d'une psychologie, qui étudierait les motifs qui font agir les personnages. L'hermétisme propre à la poésie symboliste est aussi, comme nous allons le voir, une exigence des œuvres narratives. Comment la causalité et la motivation se trouvent-elles dévoyées dans le récit? Nous allons voir comment l'incompréhension et l'ignorance sont exhibées dans les contes, au point de détourner les schémas initiatiques traditionnels, mais qu'un modèle de compréhension de type musical est suggéré.

Les paratextes se prononcent sur le sujet de l'incompréhension. Pour répondre à son auditoire qui le somme de s'expliquer sur son conte, le narrateur de « Léda ou la Louange des bienheureuses ténèbres » de Pierre Louÿs, revendique une obscurité qu'il faut respecter à tout prix.

N'as-tu pas entendu les paroles du Fleuve⁶? Il ne faut jamais expliquer les symboles. Il ne faut jamais les pénétrer. Ayez confiance. Ah! ne doutez pas qu'il la manifeste, ou alors pourquoi la symboliser?

Il ne faut pas déchirer les Formes, car elles ne cachent que l'Invisible. [...]

C'est le reflet onduleux des sources qui est la vérité de la naïade. C'est le bouc debout au milieu des chèvres qui est la vérité du satyre. C'est l'une ou l'autre de vous toutes qui est la vérité d'Aphrodite.

⁶ « Tu as été pleine d'amour parce que tu as tout ignoré. C'est la louange des bienheureuses ténèbres. » Pierre Louÿs, *Le Crépuscule des nymphes* [1893], éd. collective originale, Paris, Éditions Mouton, 1925, p. 31.

Mais il ne faut pas le dire, il ne faut pas le savoir, il ne faut pas chercher à l'apprendre. Telle est la condition de l'amour et de la joie. C'est à la louange des bienheureuses ténèbres⁷.

Pierre Louÿs situe l'inexpliqué au niveau de l'élucidation des symboles, plus que de l'enchaînement des événements. Les événements du récit sont des symboles, leur enchaînement renvoie à un ordre transcendant mais inaccessible, qui tire sa vérité de son caractère tacite. Louÿs illustre ici sa poétique de la suggestion en la plaçant au cœur de récits mythologiques, relatant des apparitions d'êtres surnaturels. L'on verra que les questions du fantastique ou du merveilleux sont liées à cette exigence de l'inexpliqué.

Le personnage de Léda est emblématique de tous ces personnages de contes symbolistes qui ne comprennent ni qui ils sont, ni ce qui leur arrive :

[Léda] s'inquiétait des choses qu'elle ne comprenait pas.
Elle commençait à se regarder aussi, se trouvait elle-même mystérieuse⁸.

Or son esprit ne se connaissait pas, mais son corps attendait déjà les battements des ailes du Cygne⁹.

Elle ne devinait pas ce qui allait arriver. Elle ne savait pas ce qui pouvait arriver. Elle ne comprenait rien, pas même pourquoi elle était heureuse. [...] Pourquoi était-il venu? Qu'avait-elle fait pour qu'il vînt¹⁰?

Perçus à travers le point de vue du personnage, les événements sont mystérieux et décousus. Rappelons que chez Régnier, M. d'Amécœur adresse au narrateur une mise en garde similaire à celle du narrateur de « Léda », en prenant position contre le récit qui livre les causes :

[...] Quel souvenir médiocre vous garderiez de moi, si vous saviez tout de moi-même ! Vous vous étonneriez moins de me voir, [...] si je vous disais pourquoi m'y voici. Je détruirais une disparate nécessaire¹¹.

Tout homme à s'expliquer se diminue. On se doit son propre secret. [...] Sa vie ne se raconte pas et il faut laisser à chacun le soin de se l'imaginer¹².

Ces remarques correspondent à la conception du récit du conteur Régnier. Il ne faut pas s'inquiéter du pourquoi ni du comment. La narration se définit comme intermittente et devant faire appel à l'imagination du lecteur. Le conte poétique revendique ses lacunes en termes de causalité. Il se consacre, comme nous avons déjà pu l'observer, à quelques « heures isolées ». Pour ses personnages, il préfère la silhouette à la statue (notamment en évitant de confier leurs motivations). Ici, l'obscurité porte sur l'enchaînement des événements. Elle permet d'éviter l'illusion d'une fausse cohérence et d'approcher une

⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 9.

forme de beauté, comme le suggèrent l'expression « belle vie » et la comparaison du diamant.

Dans une lettre inédite à Octave Mirbeau, Marcel Schwob explique également cet attrait pour ce qui reste obscur et inconscient, en élargissant la réflexion à toute œuvre d'art. L'obscurité est source de polysémie :

[...] il y a longtemps déjà (longtemps pour moi) que je me suis décidé pour les œuvres obscures, parce qu'on peut y voir tant de choses. L'œuvre d'art a l'obscurité inconsciente du tubercule qui germe. Il n'est pas besoin de tout comprendre. Les perceptions confuses sont aussi belles que les claires¹³.

Évoquons encore le conte de Fabio Fiallo « La Lección del caos » (« La Leçon du chaos »), qui subtilise une connaissance poétique et érotique à une connaissance scolaire académique. Le personnage, abîmé dans la contemplation de la jeune Ondine, n'a pas retenu la leçon du maître d'école consacrée au chaos : « la derrota de las tinieblas heridas por la luz¹⁴ ». À cette valorisation de la lumière, conception stable de l'univers, division claire entre le bien et le mal, le personnage substitue une autre révélation, acquise au cœur de la nuit. À la question d'Ondine sur la leçon du chaos, Raúl répond :

¿No sabes aún la lección ?

— Oh sí, ya la sé... Y hundí mi rostro en las espesas ondas de sus cabellos, y besé su nuca hasta embriagarme de olor de ámbar.

La venda había caído de mis ojos, y atropelladas por raudales de luz, de mi cerebro de adolescente huían despavoridas las densas sombras del misterio.

Sin embargo, ¿podéis creer, amigos míos, que yo, que tan esplendorosamente había comprendido en esa noche « la derrota de las tinieblas », no supe al día siguiente la lección del « caos » ?

Y al abandonar el plantel mis compañeros volvieron a mofarse de mí, de mí que me quedaba solo y en penitencia, pero esperando con ansia febril la hora en que Véspero se inclina para besar a su amada melancólica : la Noche¹⁵.

Un glissement métaphorique substitue une connaissance sensuelle et nocturne à une connaissance intellectuelle et diurne.

¹³ Marcel Schwob, *Correspondance inédite*, précédée de quelques textes inédits, éd. par John Alden Green, Genève, Librairie Droz, 1985, p. 126, cité par É. Stead dans « Marcel SCHWOB face aux *Mimes* d'Hérodas. Constitution d'une bibliothèque fantastique de l'Antiquité », p. 77.

¹⁴ Fabio Fiallo, *Cuentos frágiles*, New York, Impr. de H. Braeunlich, 1908, p. 66. « la défaite des ténèbres, battues par la lumière ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 68. « Tu ne sais toujours pas la leçon ? — Oh si, je la sais... et j'enfouis mon visage dans l'onde épaisse de ses cheveux, et je baisai sa nuque jusqu'à m'enivrer d'odeur et d'ambre.

Le bandeau avait quitté mes yeux, et bousculées par des flots de lumière, les ombres denses du mystère, terrorisées, fuyaient mon cerveau d'adolescent.

Cependant, croirez-vous, mes amis, que moi, qui avais compris si splendidement cette nuit-là « la défaite des ténèbres », je ne sus pas, le jour suivant la leçon du « chaos » ?

Et quand j'abandonnai le groupe, mes camarades se moquèrent à nouveau de moi, de moi qui restais seul et en pénitence, mais attendant, avec un désir fébrile, l'heure où le Crépuscule s'incline pour baiser son amie mélancolique : la Nuit. »

L'obscurité de la poésie symboliste, qui a fait couler tant d'encre¹⁶, se retrouve, on le voit, dans les déclarations de conteurs. Elle concerne les contes à différents niveaux. Comprendre, c'est identifier les raisons pour lesquelles tel événement advient, c'est mettre en relation des éléments. C'est aussi identifier ce que représentent les événements, quelle est la vérité dont ils sont les symboles. Les narrations vont s'attacher à brouiller ces deux modes de compréhension. Les problématiques de la logique narrative et de la représentation semblent indissociables ici.

1.4.1.1. Le thème de l'ignorance

L'hermétisme est la conséquence d'une certaine organisation de la narration, de lacunes, qui empêchent de reconstruire une histoire complète, autonome et préexistante au récit. Mais il est aussi un thème, dans la mesure où les personnages eux-mêmes y sont confrontés. Un certain nombre de textes parlent de l'ignorance et mettent en scène des personnages confrontés à un sens indéchiffrable.

Le thème de l'ignorance est fondamental dans *La Croisade des enfants*¹⁷ de Marcel Schwob, recueil qui baigne dans une blancheur où tous les personnages semblent se confondre.

L'événement de cette croisade d'enfants ayant eu lieu au début du treizième siècle est reconstitué par bribes, à travers le miroitement de huit récits pris en charge par huit énonciateurs différents. La juxtaposition de ces prises de parole reconstitue une vague chronologie : le Goliard et le lépreux ont croisé les enfants pendant leur périple en Europe ; le récit de François Longuejoue, clerc, évoque leur départ de Marseille ; les récits du Kalandar et de la petite Allys saisissent l'histoire après la traversée de la Méditerranée. Seuls les papes, Innocent III et Grégoire IX, parlent des enfants sans les avoir croisés. Si l'on s'en remettait aux catégories de Benveniste, les différents fragments de la *Croisade des enfants* devraient être identifiés comme des discours, bien que chaque chapitre soit sous-titré « récit ». Entre le passé composé et le futur proche, la plupart de ces textes, qui recourent massivement au présent d'énonciation, évoquent ou commentent, plutôt qu'ils ne

¹⁶ Voir la polémique entre Marcel Proust et Lucien Muhlfeld dans les colonnes de la *Revue blanche* en juillet 1896, puis l'article de Stéphane Mallarmé, «Le Mystère dans les lettres», publié dans la *Revue blanche* le 1^{er} septembre 1896. Marcel Proust déplore une double obscurité de la poésie symboliste, celle des idées et des images, et celle de la syntaxe : « Que les poètes s'inspirent plus de la nature, où, si le fond de tout est un et obscur, la forme de tout est individuelle et claire. Avec le secret de la vie, elle leur apprendra le dédain de l'obscurité. »

¹⁷ Édité au Mercure de France en 1896, après avoir été publié dans *Le Journal*, de février à avril 1895.

racontent, une parcelle restreinte de l'histoire, perçue de l'intérieur, à partir d'un lieu et d'un moment précis, une « station », comme le dit Agnès Lhermitte¹⁸. L'énonciateur, sa propre histoire, son état d'âme tiennent autant de place que le récit de la croisade proprement dit. Dans le cas du récit du Kalandar, l'évocation des événements est même dédoublée en un récit virtuel de ce qui aurait pu arriver aux enfants :

Et s'ils n'étaient tombés heureusement entre les mains des Croyants, ils auraient été saisis par les Adorateurs du Feu et enchaînés dans des caves profondes. Et ces maudits les auraient offerts en sacrifice à leur idole dévoratrice et détestable¹⁹.

On quitte tout à fait une narration objective pour entrer dans l'imagination d'un narrateur qui remodèle l'histoire à son gré. Seul le dernier récit de Grégoire IX restitue une distance temporelle avec les événements, envisagés dans leur globalité, en utilisant le passé simple, au sein d'une phrase brève juxtaposant le commencement et le dénouement :

Seuls, semblables à de petits vagabonds, pleins d'une foi furieuse et aveugle, ils s'élançèrent vers la Terre promise et ils furent anéantis²⁰.

Ainsi les textes se recourent-ils mais laissent beaucoup de zones vierges. Chacun de ces huit récits, ou prières, par huit narrateurs ou orateurs différents, de la croisade des enfants, insiste sur l'incompréhension. Il n'est pas anodin que ce soit un simple d'esprit, le Goliard, qui ouvre la série. Son monologue décousu est à l'image de son esprit :

Je parle au hasard, car je suis rempli de joie. [...] Mon esprit n'est pas très fort. [...] Je suis pareil à la sauterelle : car je bondis, de-ci, de-là, et je bourdonne, et parfois j'ouvre des ailes de couleur, et ma tête menue est transparente et vide²¹.

Son modèle est saint Jean : « car il était errant et prononçait des paroles sans suite²². » Son témoignage se transforme alors en aveu d'ignorance quant aux causes et aux buts :

Tous ces enfants m'ont paru n'avoir pas de noms. [...] Je ne sais pas d'où ils venaient. Ils errent vers je ne sais quoi²³.

Seule une présence peut être évoquée, à défaut de sens, par le biais d'images et de couleurs :

Ils emplissaient la route comme un essaim d'abeilles blanches. [...] et toutes ces croix étaient de maintes couleurs²⁴.

Le récit du lépreux ne tarde pas à mentionner lui aussi l'ignorance : « Je ne sais plus quel est mon visage²⁵ ». Quand il demande à l'un des enfants où se trouve Jérusalem, où ils

¹⁸ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, op. cit., p. 438.

¹⁹ Marcel Schwob, *La Croisade des enfants*, Œuvres, p. 498.

²⁰ *Ibid.*, p. 501.

²¹ *Ibid.*, p. 483.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 484.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 485.

prétendent se rendre, « Je ne sais pas²⁶ », répond l'enfant. « Qu'est-ce que ton Seigneur²⁷ ? » demande-t-il aussi, « Je ne sais pas ; il est blanc²⁸ », répond l'enfant. Dans sa prière, le lépreux invoque « Domine infantium²⁹ », « Maître de ceux qui ne savent pas », traduit l'auteur.

Seigneur, je suis très vieux, et me voici vêtu de blanc devant toi, et mon nom est Innocent, et tu sais que je ne sais rien³⁰.

dit le pape, dans le troisième récit. « Innocents » est le terme qu'il utilise pour désigner les enfants. « Et je ne sais par quel sortilège plus de sept mille enfants ont été attirés hors des maisons³¹ », poursuit-il dans sa prière. Dans le dernier paragraphe, l'ignorance, la candeur et l'innocence sont muées en incantation :

Veux-tu qu'un homme très vieux, comme moi, soit pareil dans sa blancheur à tes petits enfants candides ? Sept mille ! Bien que leur foi soit ignorante, puniras-tu l'ignorance de sept mille innocents ? Moi aussi, je suis Innocent. Seigneur, je suis innocent comme eux. [...] Instruis-moi, car je ne sais pas. Seigneur, ce sont tes petits innocents. Et moi, Innocent, je ne sais pas, je ne sais pas³².

La prière de Grégoire IX ne s'achève pas autrement : « Retournons dans l'ignorance et la candeur. Ainsi soit-il³³. »

La Croisade des enfants est donc un conte polyphonique qui refuse l'explication rationnelle et la logique que l'on attendrait dans une narration classique. C'est un conte « à la louange de l'ignorance », comme « Léda » de Louÿs est « à la louange des bienheureuses ténèbres ». Le motif de la blancheur, que l'on rencontre dans chaque partie, redouble ce thème de l'ignorance. Il semble jouer le rôle du symbole que l'on n'interprète pas, et il remplace les articulations logiques de l'action.

En effet, tout est blanc dans *La Croisade des enfants*, « L'heure de midi pèse sur moi. Toutes choses sont blanches. Ainsi soit-il. Amen³⁴ », dit le Goliard. Dans le dialogue du lépreux avec le petit enfant, la blancheur est la réponse à toutes les questions :

— Qu'est-ce que ton Seigneur ?
Et il me dit :
— Je ne sais pas ; il est blanc.
[...]
— Et pourquoi n'as-tu pas peur de moi ?
Et il dit :
— Pourquoi aurais-je peur de toi, homme blanc³⁵ ?

²⁶ *Ibid.*, p. 486.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 487.

³⁰ *Ibid.*, p. 488.

³¹ *Ibid.*, p. 489.

³² *Ibid.*, p. 491.

³³ *Ibid.*, p. 503.

³⁴ *Ibid.*, p. 484.

« Ma monstrueuse blancheur est semblable pour lui à celle de son Seigneur³⁶ », commente alors le lépreux en pleurant. « L'or des parois de cette cellule est usé par le temps. Elles sont blanches. Le cercle de ton soleil est blanc. Ma robe est blanche aussi, et mon cœur desséché est pur³⁷ », dit le pape Innocent. « Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit³⁸ », disent les trois petits enfants. Le Kalandar invoque également des « hommes blancs³⁹ » descendus de part et d'autre du prophète pour purifier son corps.

En cette contrée tout est blanc, les maisons et les vêtements, et le visage des femmes est couvert d'un voile. Le pauvre Eustace ne peut pas voir cette blancheur, mais je lui en parle, et il se réjouit. Car il dit que c'est le signe de la fin. Le Seigneur Jésus est blanc⁴⁰,

remarque la petite Allys. Enfin, Grégoire IX, dans la même cellule « que l'âge a faite candide comme une aube⁴¹ », s'adressant à la mer Méditerranée, dit :

Je vois toutes ces têtes blanchissantes qui bondissent au-dessus de tes vagues, et qui se fondent dans ton eau [...] ⁴².

Il décide de faire construire une église pour que les prébendaires y déposent les corps des petits enfants « et ils montreront aux voyageurs pieux tous ces petits ossements blancs étendus dans la nuit⁴³. »

Ainsi la blancheur est-elle interprétée comme un signe par les enfants. La certitude concernant la blancheur est inversement proportionnelle à l'ignorance des causes et des buts. Elle marque aussi bien le lépreux que Jésus et les « hommes blancs » entourant le prophète : le monstre, l'ange et le Dieu. Elle se situe à l'origine et au terme de leur quête et devient l'objet d'un rite. Agnès Lhermitte a déjà souligné le doute qui subsiste quant à la nature de cette blancheur :

Rayonnement spirituel ou grand vide, pureté définitive ou symbole de mort, l'ambivalence de la notion rappelle le motif qui parcourt *le Livre de Monelle*⁴⁴.

Ce motif tend à remplacer les articulations narratives par un symbole proche du vide. Il neutralise toute tentative d'explication rationnelle, mais tisse des liens mystérieux entre des éléments qui semblent antithétiques.

³⁵ *Ibid.*, p. 486.

³⁶ *Ibid.*, p. 487.

³⁷ *Ibid.*, p. 490.

³⁸ *Ibid.*, p. 492.

³⁹ *Ibid.*, p. 496.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 499-500.

⁴¹ *Ibid.*, p. 502.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 503.

⁴⁴ A. Lhermitte, *op. cit.*, p. 450.

On retrouve l'ignorance mise en scène dans plusieurs contes de Schwob. L'errance de Lilly, « La Sacrifiée » des « Sœurs de Monelle » élude les explications et la causalité comme dans la *Croisade des enfants*. Nan se réveille un matin, paralysée, et Lilly, se souvenant d'un rêve où la reine Mandosiane lui demandait de venir la chercher par un chemin de trois couleurs, entreprend le voyage, persuadée qu'elle trouvera ainsi le moyen de guérir son amie. Un vieux vendeur de ballades a bien eu en sa possession « les aventures de la reine Mandosiane ; mais une coquine de bourrasque [lui] a tiré la dernière feuille des mains au tournant de la route⁴⁵. »

Alors Lilly s'en va au hasard : « Elle ne savait ni ce qu'était la reine Mandosiane, ni où elle devait la chercher⁴⁶. » Personne ne peut la renseigner sur sa route, jusqu'à ce que, reconnaissant le chemin de trois couleurs indiqué dans le rêve, elle rencontre un enfant, mais elle a oublié le nom de la plante. L'enfant, la croyant souffrante, cueille une herbe qu'il lui offre en lui disant : « la mandosiane guérit⁴⁷ ». Ainsi Lilly découvre-t-elle, par hasard, ce qu'elle cherchait et ignorait depuis le début, et dont elle avait même fini par oublier le nom. Quand elle revient, Nan est guérie et mariée depuis longtemps. Lilly meurt alors sous l'effet du parfum de la mandosiane.

Le mystère est ménagé tout au long de ce conte. Les motivations du personnage de Lilly sont associées à des superstitions, à des rêves, des ballades, mais rien n'est explicite, et le récit des aventures de la reine Mandosiane est justement manquant, évoqué mais éludé à la fois. Le conteur a soin de ne pas livrer la leçon du dénouement de cette quête qui s'avère inutile. Lilly, croyant rechercher l'herbe pour guérir son amie, s'est trompée d'objectif, or la dernière phrase, « Ainsi Lilly alla chercher la reine Mandosiane et fut emportée par elle⁴⁸ », conclut mais n'éclaire pas la logique de cette histoire. On connaît la motivation du personnage, mais le dénouement ne permet pas au lecteur d'accéder à une compréhension complète de l'intrigue.

⁴⁵ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle, Œuvres, op. cit.*, p. 447.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 448.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 449.

⁴⁸ *Ibid.*

C'est encore l'ignorance et l'extraction de la série des causes et des effets qui caractérise un conte comme « Les Yeux d'eau » de Remy de Gourmont. « En ramant, j'arrivai où je n'allais pas⁴⁹ », commence le narrateur, dans une formule paradoxale qui semble dissocier le but « j'arrivai » et la motivation « là où je n'allais pas ». Ce texte raconte la rencontre d'une femme aux yeux d'eau, au regard fascinateur et hermétique :

Aussitôt que parut la femme aux yeux d'eau, je fus dominé par le secret que ne disaient pas les prunelles froides et je m'installai, bornant mon voyage à cet inattendu, oublieux de l'autre, de celle qui ne verrait pas venir la réalité du cygne⁵⁰.

La rencontre de cette femme aurait tout d'un événement narratif. Elle fait dévier le personnage de ses résolutions, elle est donc un élément de transformation. Mais c'est un regard qui a le pouvoir d'annihiler la série des événements et de provoquer l'oubli :

Un charme m'abstrayait de toute antérieure volonté, charme si enchaînant, de si hautaine et si spéciale magie que je ne me souvenais même plus d'être parti pour un autre but et je conclusais ma promenade sous cette vigne de banlieue, devant du vin rose, très loyalement⁵¹.

Le narrateur multiplie alors les phrases nominales, comme pour souligner cet effet de pétrification. Ce n'est pas une rencontre qui produit des effets, relançant le récit comme toute péripétie classique. Cette rencontre absorbe le passé et l'avenir, ces yeux figent le temps et le mouvement dans leur eau gelée. Ils constituent, « tels des sphinx affamés et jaloux⁵² », une énigme qui restera tue, car la femme, « une noyée qu'on a sauvée là », est une folle dont on ne sait rien. Ainsi, la narration n'ira pas au-delà de cette borne, de la rencontre d'un mystère indéchiffrable.

Ces trois récits semblent d'abord adopter le schéma narratif classique d'une quête. Mais soit les motivations des personnages restent obscures, non seulement pour le lecteur, mais pour le personnage lui-même, soit le hasard semble présider aux événements, soit les événements ou les actions restent suspendus, sans effets. L'ignorance ou le mystère mis en scène au cœur de ces textes semblent absorber la structure narrative elle-même et empêcher son déploiement.

On reconnaît dans ces différents contes le schéma de la quête. La chevauchée et le pèlerinage sont deux motifs associés à la quête, fréquents dans les contes ou les poèmes symbolistes, au point que l'on retrouve le pèlerin dans plusieurs titres de recueils : *Le Pèlerin passionné*, *Le Pèlerin du silence*. Le déplacement spatial à valeur initiatique du

⁴⁹ Remy de Gourmont, *Histoires magiques*, op. cit., p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 35.

conte traditionnel semble être repris et dévoyé, par la dimension allégorique, mais aussi parce que les itinéraires symbolistes sont commandés par un nouveau type de nécessité.

La Chevauchée d'Yeldis, poème de Francis Vielé-Griffin en vers libres, est révélateur de ce traitement très particulier du temps et de la causalité. Les soupirants suivent Yeldis dans une chevauchée dont on ne connaît ni la cause ni le but. Au fur et à mesure du voyage, les personnages oublient le passé et la route qui les a conduits jusque là. Le temps est aboli, dans une fusion de la naissance et de la mort :

Ce n'était pas l'éveil d'un lendemain :
Je ne me souvenais plus des chemins,
Des tournants et des heures de la route,
De l'étape d'hier qui s'éloigne ;
Je l'aimai comme la Vie et toute joie,
Me sentant naître d'elle comme un fils
Pour quelque jour sans fin, dont l'aube poigne !

C'était comme une mort dont sourd l'éternité [...] ⁵³.

Un seul des personnages a opté pour la vie et le temps, en ravissant Yeldis :

Martial qui aime et veut, beau paladin,
S'en est allé au galop vers demain ⁵⁴.

Or, à la fin du texte, le poète, resté seul, compare la route et le poème :

Je n'ai pas honte, y songeant, de moi-même,
Je n'ai pas un regret de ce poème [...] ⁵⁵.

Mais déjà, il nous avait dit que « Les gais harnais sonnaient comme des rimes ⁵⁶ ». Cette identification nous invite à considérer la poésie comme cette course folle ignorante de son but et indifférente au temps.

Le même mystère entoure l'itinéraire du cavalier dans « L'Alérion » d'Henri de Régnier. Le personnage de ce poème versifié traverse différents espaces avant d'entrer dans une forêt et mourir.

C'est l'aube sur toute la plaine et sur la route...

Il a passé
Silencieux et svelte et triste et cuirassé
D'argent pur et terni comme la lune morte
Qui décline au delà des arbres de la route ;
Sa face était pâle de colère morte ;
Les fers de son cheval luisaient dans l'herbe courte.

Il a passé.
[...]
À travers les prés doux où vont les blancs chemins,

⁵³ Francis Vielé-Griffin, *Œuvres*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [réimpression de l'édition de Paris, 1924-1930], p. 265.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

Silencieuses et les mains jointes aux mains,
Les filles du vieux seigneur,
Sous leurs longs cheveux tressés de filles chastes,
En leurs corbeilles cueillent des fleurs.

Elles ont vu passer l'Adolescent hautain,
Grave comme le soir en ce jeune matin,
Et son manteau de songes et d'indifférence
Tombait à plis si purs du haut de son silence
Qu'elles l'ont regardé passer parmi les fleurs
Où la rosée autour de lui semblait des pleurs,
Et, comme il s'en allait sans retourner la tête,
Toutes, d'un long regard, suivirent inquiètes,
Longtemps, le silencieux passant disparu
Qui portait, au cimier, l'aspect morne et bourru
D'un grave oiseau songeur en ses ailes fermées.

*

À la fontaine,
Sous les hauts arbres en ramées,
À la fontaine, parmi les roseaux,
Dans les calmes et claires eaux
Fraîches encore des récentes étoiles,
Les filles du vieux fermier de la plaine,
À la fontaine,
Lavent des pièces de toiles,
Près de l'aïeule filant un fuseau de laine,

Et les grands linges purs sèchent déjà sur l'herbe.

Près d'elles il passa dans le soleil levé,
Et le cheval au gué ne s'est pas abreuvé
Dans l'eau limpide, et le cavalier n'a pas bu,
[...].⁵⁷

La succession de ces espaces est due au hasard, et pourtant Régnier la traite comme si elle était guidée par une causalité mystérieuse. Les événements et les gestes restent énigmatiques.

« L'Alérion », au contraire [de ce qui se passe dans « L'Aigle au casque » de Hugo], ne montre pas le lien qui pourrait unir le passé du héros à sa mort dans la forêt. On ne sait pas même contre quel adversaire il combat ni quelle raison il avait de rechercher cet affrontement. Une fois de plus, le verbe « savoir » revient, mais c'est pour décevoir la curiosité d'un lecteur :

Les chênes hauts ont vu la lutte et le trépas
Et leur silence seul a su le sort étrange
De l'Adolescent mort en son armure blanche⁵⁸.

Le déplacement spatial du personnage laisse entendre que la narration aussi se dirige vers un dénouement et une explication du mystère. Mais ces textes s'avèrent souvent être de vagues allégories de la destinée. Le dénouement coïncide avec un accès à la sagesse (*La Chevauchée d'Yeldis*) ou avec la mort (« L'Alérion »), quand l'aboutissement de la quête

⁵⁷ Henri de Régnier, *Tel qu'en songe*, dans les *Ceuvres d'Henri de Régnier*, V, Paris, Mercure de France, 1925, p. 158-160.

⁵⁸ J.-L. Backès, « Henri de Régnier entre le romanesque et le roman », dans *Modèles, Dialogues et Invention. Mélanges offerts à Anne Chevalier*, sous la direction de Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat-Malandain, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 120.

n'est pas escamoté au profit du cheminement lui-même. Dans «Le Château de Lucile», texte en prose d'Henri de Régnier, la description de la chevauchée occupe la majeure partie du texte, et s'achève sur une déception : «le désastre de mon songe⁵⁹».

On observe donc un dévoiement du schéma initiatique similaire, dans certains poèmes narratifs symbolistes et certains contes consacrés à la quête. Le traitement de la causalité dans le récit permet de maintenir le mystère sur le but de la quête, et sur la nécessité de l'enchaînement de ses étapes.

1.4.1.2. L'ignorance et l'« obscure compréhension » musicale

Les contes sont souvent construits selon une juxtaposition de scènes et d'événements, sans qu'il y ait d'explication de cet enchaînement. Le choix d'un point de vue interne favorise l'effet d'aveuglement. Mais des indices pointent vers une relation musicale. Le sens n'est pas absent, mais informulable rationnellement. La musique a des affinités avec le narratif par le développement temporel qui la caractérise et les évocations qu'elle suscite. On a déjà vu dans «Leyenda de haschich» de Clemente Palma, comment des phrases musicales suggéraient au personnage des bribes de narrations :

Cada melodía me producía una impresión hondísima, como si mi alma tradujera en cuadros sugestivos o en frases narrativas los sonidos. Por ejemplo, en un momento en que la misteriosa orquesta tocó La estepa de Borodino, la música tuco para mí el relieve de una visión: veía una ilimitada llanura pedregosa de horizontes desiguales y oscuros, y cubierta por un cielo gris. En medio, un perro asmático aullaba junto al cadáver de su amo... A lo lejos cruzaban cabalgatas de calmucos, vestidos con pieles de lobo, con los ojos encendidos por la voluptuosidad de la carrera y las ansias de rapiña. Caía la noche, y el viento boreal jugaba con la nieve y el granizo; una turba de hienas con los lomos erizados acudía a rodear el cadáver, riéndose con risas lúgubres de hambre y ferocidad; luego, el festín de la carroña⁶⁰...

La musique est aussi une métaphore couramment utilisée pour donner corps à l'indicible. Dans «Kábala práctica⁶¹» de Leopoldo Lugones, un jeune chercheur ayant fait l'acquisition d'un squelette de jeune femme, trouve une nuit cette personne réincarnée, assise en face de lui à son bureau, mais le langage d'outre-tombe ne peut être le langage

⁵⁹ Henri de Régnier, *Contes à soi-même*, 1894, p. 62.

⁶⁰ Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, *op. cit.*, p. 149. «Chaque mélodie produisait sur moi une impression très profonde, comme si mon âme traduisait en tableaux suggestifs ou en phrases narratives les sons. Par exemple, en un moment où le mystérieux orchestre joua *La Steppe* de Borodine, la musique prit pour moi le relief d'une vision: je voyais une plaine caillouteuse infinie, aux horizons inégaux et obscurs, et recouverte d'un ciel gris. Au milieu, un chien asthmatique hurlait près du cadavre de son maître... Au loin traversaient des défilés de Kalmouks, vêtus de peaux de loups, les yeux incendiés par la volupté de la course et par les désirs de rapine. La nuit tombait et le vent boréal jouait avec la neige et la grêle. Une foule de hyènes aux dos hérissés venait encercler le cadavre, riant avec des rires lugubres de faim et de férocité; ensuite, le festin de la charogne... »

⁶¹ L. Lugones, «Cabale pratique», publié dans *El Tiempo*, Buenos Aires, le 22 novembre 1897.

rationnel et positif de tous les jours. Le conte se plaît à décrire la langue musicale du fantôme, qui donne accès à l'infini par la force du signifiant, sans signifié, sans contenu appréciable par la raison.

Entonces la joven comenzó a hablarle con una voz tan musical, tan dulce, que se sintió instantáneamente confortado. Parecían quejas enviadas desde una prodigiosa distancia, por la ternura suspirante de un alma. ¿Qué le dijo aquella melancólica aparición? Nunca ha podido recordarlo. Era una música semejante a la armonía de esos grandes y serenos pensamientos nocturnos que son como los ritmos del silencio. Así era aquel lenguaje⁶².

Seguía hablándole con aquella voz musical y dulce que parecía abrir al espíritu infinitas perspectivas sobre el estrellado azul de una noche inmensa⁶³.

On voit que le conteur en prose ouvre dans la continuité logique et rationnelle des brèches où d'autres formes de pensée trouvent à se déployer.

De même, le trouble d'Hertulie, dans « Hertulie ou les Messages » d'Henri de Régnier, bénéficie d'un éclairage musical, bien qu'il reste rationnellement hermétique. L'homme qu'elle aime est parti en quête de sagesse. Hertulie attend, elle n'agit pas. Elle constate passivement les événements incompréhensibles qui adviennent autour d'elle :

Ce matin-là, Hertulie s'éveilla tout en pleurs⁶⁴.

Un jour, songeant ainsi en face de sa fenêtre ouverte sur un des derniers ciels tièdes de la saison, vers midi, elle vit, avec surprise, une flèche, lancée du dehors, s'accrocher un instant aux dentelles des rideaux, y vaciller, puis tomber et se ficher droite dans le tapis⁶⁵.

Cette absence d'explication peut rendre parfois la narration hermétique. Le narrateur a soin d'adopter le point de vue d'Hertulie, dont il souligne, à plusieurs reprises, qu'elle ne sait pas interpréter les allégories :

Ce singulier présent [la flèche] l'effraya par son présage peut-être de quelque tragique aventure, mais la pauvre amie s'entendait peu aux allégories, et de jour en jour, elle allait s'attristant davantage, plus désolée en l'inquiétude de son attente⁶⁶.

Sa pauvre âme se navrait de l'interminable absence et s'affolait des signes mystérieux dont l'incompréhensibilité énigmatique augmentait sa détresse [...] ⁶⁷.

Ces événements allégoriques surgissant dans l'existence d'Hertulie sont à la fois une invitation au déchiffrement et un facteur d'opacité. Plus qu'ils ne font évoluer l'intrigue, ces événements soulignent le mystère. Le sens se manifeste pourtant par des moyens

⁶² L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, p. 100. « Alors la jeune femme commença à lui parler avec une voix si musicale, si douce, qu'il se sentit instantanément réconforté. On eût dit des plaintes émises à une distance prodigieuse, par la tendresse soupirante d'une âme. Que lui dit cette mélancolique apparition ? Il n'a jamais pu se le rappeler. C'était une musique semblable à l'harmonie de ces grandes et sereines pensées nocturnes qui sont comme les rythmes du silence. Tel était ce langage. »

⁶³ *Ibid.*, p. 101. « Elle continuait à lui parler avec cette voix musicale et douce qui paraissait ouvrir à l'esprit d'infinies perspectives sur l'azur étoilé d'une nuit immense. »

⁶⁴ H. de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

souterrains et musicaux : Hertulie entend des flûtes à plusieurs reprises dans le conte. Elles interviennent pour la première fois dans le sommeil d'Hertulie,

dans son sommeil, elle avait entendu longuement, avec des pauses, des reprises, longuement, derrière la nuit, à quelque embuscade de l'ombre, entendu chanter à son oreille des flûtes lointaines et minutieuses ; leur mélodie se mêlait à un bruit congénère de fontaines, et y empruntait une liquidité analogue, de telle sorte que l'eau semblait se moduler et s'apparenter à l'hydrophonie des instruments. Le silence où l'on se croit quand on dort avait tressailli, animé de murmures inexplicables ; toute la mélancolie du passé et la transe de l'avenir s'étaient chuchotées à la dormeuse et, sans voix qui en formulât le sens, par allusion, tout y disait le départ d'Hermotime et les issues dangereuses où se fourvoient les destinées⁶⁸.

De nombreuses expressions évoquent ici une absence d'explication ou de formulation (« inexplicables », « sans voix qui en formulât le sens », « par allusion »), et pourtant Hertulie a compris un message. C'est une compréhension souterraine et inconsciente, puisqu'elle a lieu dans le sommeil. Le texte reproduit la musicalité dont il est question dans la reprise de certains termes, « longuement », « entendu », qui provoque un allongement de la phrase par « reprises ». Dans ce message musical perçu par Hertulie, les lois temporelles sont subverties, par une concaténation entre « la mélancolie du passé » et « la transe de l'avenir », le « départ » et les « issues ».

Ces flûtes reviennent à la fin du conte, au moment où Hertulie s'est rendue chez Hermas, dans un passage qui constitue une variation du premier (on y retrouve les expressions « lointaines et minutieuses », l'« embuscade de l'ombre », les « pauses » et les « reprises », mais disposées autrement). Le verbe « comprendre » est alors utilisé :

Tout à coup, derrière chaque cyprès, une flûte discordante chanta, puis elles émirent, une à une, la note de leur isolement ; ensuite elles s'apparièrent et enfin s'unirent ; elles chantaient, lointaines et minutieuses, au seuil de la nuit, dans quelque embuscade de l'ombre. Leur mélodie se coupait de pauses et s'enflait aux reprises. Hertulie y reconnut les flûtes de son sommeil, mais plus mortelles et plus au delà de l'espoir. Tout ce qu'elles disaient faisait allusion à l'absence d'Hermotime, elles en consacraient l'irrévocabilité, et Hertulie comprenait le sens de ce mélancolique concert. Hermotime ne reviendrait pas⁶⁹.

Il n'y a qu'en entendant les flûtes qu'Hertulie a le sentiment de comprendre quelque chose. Cette compréhension est progressive, comme le suggère la transition de la discordance et de l'isolement de chaque note, à l'appariement et au concert. Les notes de flûtes se relient, de même que le sens de l'histoire d'Hermotime prend forme pour Hertulie. Mais on nous dit bien que ce n'est pas une compréhension qui passe par un message verbal. Le sens est dans la musique, dans l'allusion, plus que dans la narration, il est suggéré.

Outre le mystère persistant de l'anecdote, la disposition de l'histoire semble donc obéir elle aussi, à un ordre souterrain. Le lecteur a l'impression qu'il existe un équilibre et un sens, même voilés et non formulés par le langage logique. Les trois personnages

⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 90.

principaux du conte semblent incarner trois postures différentes par rapport à l'élucidation du sens. Hermotime s'exprime par allégories, et les déchiffre ; Hermas choisit le silence ; Hertulie a une lecture des événements que l'on serait tenté de qualifier de musicale. Le lecteur qui adopte majoritairement le point de vue d'Hertulie est amené à épouser cette perception musicale, attentive aux échos du texte et de la narration, mais les trois lectures coexistent sans se disqualifier.

Le thème de la musique qui vient pallier les déficiences d'un logos rationnel est fréquent. Une ignorance similaire touche le « Solitaire » du conte d'Éphraïm Mikhaël. L'enfant de race noble, abandonné dans une forêt, mais recueilli puis élevé par des pâtres, est touché d'un mal incompréhensible en présence de ses semblables : « Et tout à coup, sans comprendre, dans la claire campagne il avait envie de pleurer et de se cacher⁷⁰. » Le personnage est ignorant de son origine et de la source de ce mal qui l'assaille en présence des autres hommes. Mais une « obscure compréhension » lui est accessible au contact des sons de la nature qui se muent en musique :

Silencieusement il s'asseyait en un lieu de lumière, au bord d'un lac si profondément imprégné d'antique clarté qu'il semblait garder entre ses rives une eau merveilleuse de cinabre et d'or. Stellus restait là, sans rêve, sans désir, s'enivrant d'écouter le vent. D'abord il n'avait entendu qu'un bruit monotone et confus épandu sur tout le pays. Bientôt il sut distinguer le frisson de chaque bois, de chaque ramure. Puis il discerna des sons inouïs, surnaturels, pareils à des chants de fileuses féériques, pareils à des soupirs de flûtes célestes. Et cette rumeur du vent avait un miraculeux pouvoir. À mesure qu'il écoutait, Stellus sentait surgir en lui des pensées nouvelles. Il comprenait, il savait, il voyait vivre la forêt ; il voyait l'âme ineffable des arbres, des herbes et des eaux ; et des bruits tombés des étoiles lui apprenaient les choses divines. Pourtant il ne s'étonnait pas. Cette révélation lui semblait seulement un souvenir retrouvé et chaque idée qui entraînait en lui était comme une exilée qui revenait. Il écoutait paisiblement et il lui semblait tout simple que ces enseignements lui fussent apportés par le vent comme des fleurs arrachées aux vergers de la nuit⁷¹.

C'est encore une forme de musique qui comble les défaillances de la connaissance objective, et qui suspend le temps. Le narrateur a soin d'utiliser les verbes « comprendre » et « savoir » dans un sens absolu. Le lecteur ne bénéficie pas du contenu des enseignements obtenus par Stellus, ils gardent leur caractère « ineffable » au sein du conte, à la différence des allégories qui finissent par être explicitées dans « Hertulie ou les Messages ». La musique est source d'un savoir supérieur à la connaissance rationnelle, c'est en elle que le personnage retrouve ses origines ignorées. Le conte semble illustrer la formule de Nietzsche selon laquelle « toute musique ne commence à avoir un effet *magique* qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre passé⁷². »

⁷⁰ É. Mikhaël, *Œuvres complètes. Aux origines du symbolisme*, vol. I, p. 237-238.

⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

⁷² F. W. Nietzsche, « Sentimentalité dans la musique », *Le Voyageur et son ombre (Humain, trop humain, t. II)*, traduction Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909, p. 316.

Stellus part en quête. Il devient soldat, côtoie les rois et les nobles, en vain. L'amour qu'il trouve n'apaise pas non plus son sentiment d'être un éternel étranger. Un grand vieillard explicite alors pour lui la source de son mal : la discontinuité irréductible entre les êtres.

Tu souffres, Stellus, parce que tu n'es pas semblable aux autres hommes, parce que tu ne peux connaître ni leurs joies, ni leurs espoirs, parce que tu as en toi des rêves obscurs, des passions innommées que tu ne peux exprimer par des paroles. Mais, il faut que tu le saches maintenant, tous les hommes sont ainsi que toi des monstres solitaires. [...] Ce qu'ils appellent l'humanité n'est qu'un troupeau désordonné d'êtres inconnus et disparates. Stellus, les yeux clairvoyants des initiés aperçoivent des différences là où les yeux vulgaires virent seulement d'évidentes similitudes. Mais les hommes, ignorant l'horrible, la divine vérité, se croient semblables les uns aux autres. Ils se parlent, les insensés, comme si les paroles pouvaient aller d'une âme à une âme. Ils se regardent entre eux comme s'ils n'étaient pas séparés par d'infranchissables murailles de ténèbres. Toi, Stellus, tu as compris obscurément que tu étais seul de ta race⁷³.

Dans un dénouement merveilleux, Stellus montera l'hippogrieffe et trouvera au ciel « la lumière des yeux fraternels ».

L'incipit qui rappelle les destins de Moïse ou d'Œdipe suscite une attente déjouée par la suite du conte. L'histoire d'Œdipe peut être considérée comme un modèle de narration classique : chaque événement joue un rôle dans la série des causes et des conséquences. C'est une énigme résolue avec le dénouement, elle est construite comme une boucle, le personnage revenant sur les lieux de ses origines pour y accomplir son destin et accéder à la lucidité. Or si Stellus se sacrifie, comme Œdipe, en se confrontant à un animal chimérique, pour délivrer un village du monstre dévastateur, son destin est une fuite perpétuelle, ouverte sur l'infini à la fin du conte. L'élucidation de ses origines n'a aucune importance. Il prend également le contre-pied du destin de Moïse, guide des enfants d'Israël et fondateur de religion, en fuyant irrémédiablement tout lien humain. La singularité irréductible du personnage est source de discontinuité au plan du récit. Les différentes étapes du parcours du personnage sont juxtaposées, mais ne découlent pas les unes des autres. Dans l'intervalle, il y a cette origine ignorée qui isole le personnage des autres hommes et qui ne permet pas de relier les événements les uns aux autres.

Ces contes, dont les personnages sont souvent les déchiffreurs de leur propre histoire, mettent ainsi en scène la défaillance de la logique, et recourent à la musique, métaphore de l'indicible au sein du texte narratif, pour évoquer un idéal d'appréhension prérationnelle et inconsciente des phénomènes et des rapports entre les choses. Ce modèle musical met en abyme une nouvelle logique narrative.

⁷³ É. Mikhaël, *op. cit.*, p. 240.

1.4.2. Causalité poétique⁷⁴

1.4.2.1. Fantastique et logique poétique

On exhibe l'ignorance, afin de mettre en valeur un autre mode de compréhension dont on va voir qu'il peut rapidement mener vers le fantastique ou le merveilleux. Fonder une narration sur des rapprochements de type analogique, c'est bien souvent se situer en marge des lois physiques et temporelles communément admises. D'autre part, les formes « ne cachent que l'Invisible », dit le narrateur de « Léda » de Pierre Louÿs. Or, entre l'Invisible et le surnaturel, il n'y a parfois qu'un pas. Ainsi une logique poétique, procédant par analogies, contrastes et dédoublements, se substitue-t-elle à la logique narrative traditionnelle. Le vide, la lacune servent paradoxalement de pivot à l'élaboration d'un sens poétique. La littérature fantastique constitue donc une étape incontournable dans l'exploration d'une logique poétique à l'œuvre dans les textes narratifs, dans la mesure où le fantastique naît bien souvent de hiatus dans les liens logiques et chronologiques traditionnels, et privilégie les correspondances et les mystérieuses analogies.

1.4.2.1.1. L'inexplicable chez Rachilde : la victoire du vide

Il existe un lien étroit entre ce thème de l'inexplicable et le fantastique. C'est le sens de la préface de Marcel Schwob au *Démon de l'absurde* de Rachilde :

Toutes choses ont entre elles des rapports. Quand nous saisissons leurs rapports de position, nous les classons suivant la cause et l'effet. Quand nous les concevons selon leurs relations de ressemblance et de grandeur, nous les classons suivant les idées logiques de notre esprit.

On peut imaginer que les choses ont entre elles d'autres rapports que le rapport scientifique et le rapport logique. Elles peuvent se rapporter l'une à l'autre en tant qu'elles sont des signes. Car les signes n'ont quantité ni qualité absolue. Et il est possible que les signes étant très différents, les choses signifiées soient très voisines. De ces choses signifiées les sens ni l'intelligence ne peuvent rien savoir. Mais les chiens qui hurlent à la mort ne savent pas qu'elle viendra. Ainsi Rachilde quand elle crie d'épouvante ressemble à Cassandra hurlant à la mort devant le porche noir des Atrides. Cassandra *ne sait pas*⁷⁵ ce qui va la terrifier. Rachilde *ignore*⁷⁶ le rapport tragique des choses qui la hantent. Mais elle le pressent et une trépidation sacrée la saisit⁷⁷.

⁷⁴ L'expression vient de G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 125. « On peut se reposer ou réagir, laisser l'impression s'estomper, ou l'interrompre brusquement par une impression différente ou adverse. Alors apparaît, dans son exact décousu, *la causalité poétique* ». Bachelard parle ici du retentissement poétique de la lecture. Nous utilisons quant à nous l'expression pour désigner un type de causalité par l'analogie, suggéré par le texte narratif.

⁷⁵ *Nous soulignons.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ M. Schwob, « Préface », dans Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, Paris, Mercure de France, 1894, p. iv.

Sauriez-vous déduire l'effet de la cause, formuler la majeure du raisonnement qui donne cette conclusion? Pourtant il y a une liaison profonde entre la dent perdue et la corruption totale; et les vieilles moribondes pressentent plus que le langage ne pourrait exprimer. C'est la même puissance obscure d'union qui amène la mort au bout de la volupté, qui évoque l'obscénité des petites mains grasses, qui estompe de tristesse le paysage de printemps avec ses branches d'amandier en fleurs. Partout Cassandra frémit et pressent l'inexplicable. Car il lui a été donné d'éprouver les rapports mystérieux des signes⁷⁸.

Marcel Schwob met en regard l'ignorance rationnelle et le savoir irrationnel obtenu par le pressentiment analogique. Les récits de Rachilde gardent pour mode d'organisation une mise en relation, mais cette « liaison profonde », cette « puissance obscure d'union », substituée aux rapports logiques le rapport entre signe et « chose signifiée », celle-ci restant obscure et inaccessible. Le signe nous met en présence d'une chose qui reste paradoxalement inexplicée. Aussi les rapprochements se feront-ils non plus selon une relation de cause à effet, mais en fonction d'une communauté de « choses signifiées », c'est-à-dire selon un rapport d'analogie ou de correspondance. C'est pourquoi l'on retrouve l'ambiguïté déjà signalée entre explication (trouver les causes) et interprétation des symboles.

Le fantastique, tel que le met en scène Rachilde, est une forme de surnaturel invisible, impalpable et inexplicable, qui se manifeste, ou se reflète, dans la subjectivité des personnages, dans un processus qui présente des points communs avec la création poétique.

Recueil de contes fantastiques, d'un écrivain symboliste. Le fantastique traditionnel se formule en inventions considérables et improbables, à coups de rapprochements imprévus. C'est l'imagination étendue, l'imagination perspective. Le fantastique symboliste serait l'imagination introspective. Soit une série de phénomènes perçus. À leur occasion l'imagination peut s'emballer en un délire de complications et de substitutions⁷⁹.

a pu remarquer Muhlfeld, dans sa chronique de littérature en partie consacrée à cet écrivain. Toute la préface de Marcel Schwob insiste sur une opposition entre le savoir et une autre forme de perception des choses. Les récits de Rachilde n'expliquent pas, mais font « pressentir », ou « éprouver » « les rapports mystérieux des signes ». La comparaison de la conteuse avec Cassandra n'est pas anodine, car la voyante est affranchie des lois de l'espace et du temps, elle a une lucidité qui passe pour folie et ne s'appartient pas à elle-même, habitée qu'elle est par le mystère. La force de l'impalpable est particulièrement mise en scène dans des contes comme « Le Rôdeur » ou « Le Piège à revenants » qui parviennent à conférer une présence au vide. Les textes de Rachilde tournent autour d'un

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ L. Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, n° 28, février 1894, p. 178.

vide, au point de lui donner une forme. Dans une inversion des rapports logiques, ce sont les effets qui suscitent les causes.

« Le Rôdeur », dont Marcel Schwob fait l'emblème de la poésie suggestive de Rachilde⁸⁰, raconte comment la peur d'une personne se propage aux autres et confère une présence au rôdeur tant redouté, au point que tous les personnages fuient la maison. Une absence apparente peut toujours être une présence qui se cache :

Je crois tout de même que j'ai vu comme quelque chose qui se cachait.

MADAME (*trionphante*) : Là, entendez-vous ! Comme quelque chose qui se cacherait !... Moi aussi, j'ai cru voir ça. Sûrement, le rôdeur qui voudrait entrer chez nous ne commencerait pas par se montrer⁸¹ ...

Le texte s'achève sur la « béance » paradoxale de cette absence présente ou de cette présence absente :

Et toutes ces femmes, les bras en l'air, les jupes bouffantes, se sauvent au hasard dans la campagne obscure, tandis que, ressemblant à un cierge funéraire, la chandelle continue à brûler sur le seuil béant de cette maison abandonnée⁸².

Le rôdeur prend corps dans le langage des femmes réunies dans cette maison isolée. L'idée d'un rôdeur s'insinue d'abord, par connotation, dans la vision de la longue route qui mène à la maison, bien que cette route soit objectivement déserte. C'est cette réplique de la maîtresse qui introduit, de manière très indirecte, cette idée. Le rôdeur se cache déjà comme la connotation qui reste implicite dans cette description d'une longue route déserte :

Ah ! vous me trouvez pâle ? Non ! Non ! je n'ai rien... C'est probablement la route, elle est si blanche, au milieu de ces terres noires, elle est si longue... je l'aurai trop regardée... je voudrais bien que notre maison ne fût pas au bord d'une route⁸³.

Puis le dialogue montre un glissement de l'hypothétique à l'actualisation de plus en plus ferme d'une présence, par le jeu des modes, des articles et des pronoms. En effet, l'article défini à valeur générique « les voleurs », concernant une classe d'individus, ou l'article indéfini dans un emploi générique « un rôdeur » cèdent la place au pronom anaphorique « il » ou aux articles définis spécifiques « le rôdeur », concernant un individu particulier, qui présupposent l'existence d'un référent, après une oscillation entre ces différentes valeurs qui maintient l'ambiguïté. On observe aussi le passage de l'indéfini « on » au pronom anaphorique « il ». Dans les premières répliques, le propos reste général :

LA VIEILLE ANGELE (*hochant la tête*) : Et si les voleurs venaient un soir, on aurait le temps de les voir arriver, da !

⁸⁰ « Ce n'est donc pas dans ce livre que vous trouverez le démon de l'absurde ; mais exerçant sa puissante terreur, il erre tout autour, comme le rôdeur de la nouvelle que vous allez lire rôde autour de la maison. » M. Schwob, *op. cit.*, p. II.

⁸¹ Rachilde, *op. cit.*, p. 91.

⁸² *Ibid.*, p. 96.

⁸³ *Ibid.*, p. 85.

LA GROSSE MARTHE (*sentencieuse*): Les voleurs, au jour d'aujourd'hui, ne viennent plus par les grandes routes; i'prennent les petits chemins de traverse⁸⁴.

On observe un premier glissement de « un rôdeur » à « Il » dans ces échanges entre la maîtresse et ses servantes :

Enfin, là, toutes quatre, que ferions-nous contre un rôdeur⁸⁵ ?

LA PETITE CELESTE : J'ai regardé, Madame, je suis sortie, j'ai rien vu... I'peut venir, c'est bouclé.

MADAME (*agacée*): Qui donc ça, Il ?

LA VIEILLE ANGELE : Mais le rôdeur que Madame disait⁸⁶ !

Dès lors, les pronoms confèrent une existence au rôdeur. Il va prendre à la fois possession du langage et de la maison :

Allons, dépêchez-vous ! Les deux autres ! il ne faut pas lui laisser le temps de pénétrer, pour qu'après ça nous l'enfermions ici⁸⁷.

L'hallucination progresse au moment où elles ferment la porte dans l'obscurité :

LA GROSSE MARTHE (*hurlant*) : Madame ! Madame ! on pousse la porte !

LA GROSSE MARTHE (*d'un élan vigoureux*) : Voilà, ça y est !... il s'a ensauvé !... (*Elle cadenasse.*) Pour sûr, y avait quelqu'un⁸⁸...

Suivez-moi ! Ne perdons pas de temps. Il doit chercher une autre porte, s'il n'est pas déjà entré⁸⁹ !

On dirait qu'on monte...

C'est l'écho de la voûte. C'est rien !

LA VIEILLE ANGELE (*chevrotant*) : Oui, on monte; moi qui suis un peu sourde, je l'entends, sûr comme parole d'évangile ! Sainte Vierge !... On monte à pas de loup !... Faudrait s'en aller d'ici tout à fait. Voyez-vous, Madame, on ne peut être en assurance que sous le ciel⁹⁰.

En fermant cette porte, nous ne pourrons plus lui échapper, s'il est *dedans* !

LA GROSSE MARTHE : J'ai entendu quelqu'un respirer :

LA VIEILLE ANGELE : Moi aussi !

LA PETITE CELESTE : Moi aussi⁹¹ !

Ce conte est révélateur du lien entre le langage et l'Invisible. Même si le narrateur maintient une distance ironique qui laisse entendre qu'une hallucination collective se propage entre les protagonistes, le conte met en scène la manière dont l'absence peut acquérir la force d'une présence, au point de faire capituler la raison.

Dans « Le Piège à revenants », nous sommes dans le point de vue d'un enfant dont les parents ont loué une maison de vacances réputée hantée. Les manifestations de l'invisible prennent la forme de disparitions. Les objets du quotidien s'évanouissent, jusqu'à ce que l'enfant, qui croit à l'existence réelle d'une bête dangereuse, creuse un trou

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁹¹ *Ibid.*, p. 96.

pour la capturer, mais tombe lui-même dans la fosse en allant rechercher ses outils. C'est là encore le vide qui semble prendre possession de la réalité matérielle. Mais les rapprochements, par-delà le vide et l'absurde, se font par le biais de détails métaphoriques. Dans ce conte, l'arrivée dans la maison est emblématique de la transformation des comparaisons en réalités. Chaque personnage perçoit dans le son de la sonnette une réalité différente :

un son grêle de clochette d'église, comme le rire aigu de quelqu'un tapi dans un arbre pour nous épouvanter⁹².

« Qui donc s'est mis à rire ? » demanda ma mère.

« Qui donc a remué des chaînes ? » s'écria la bonne⁹³.

Une polysémie irréductible habite le réel. La suggestion et l'analogie remplacent le raisonnement. Le véritable piège pourrait bien résider dans le langage.

Le vide joue encore un rôle moteur dans le conte « La Dent », où une jeune femme se casse une dent en mangeant un croquant. Une série de comparaisons montrent que ce trou est annonciateur de la mort, qui se met à miner le texte par des détails et des images. La jeune femme jette par exemple le biscuit sur le damier blanc et noir du « carrelage funéraire »,

Oh ! elle a bien senti, quand est tombé cela entre les morceaux du croquet [se dit-elle], comme un petit cœur froid qui s'échappait d'elle. Elle vient d'expirer tout entière dans un minuscule détail de sa personne⁹⁴.

lit-on aussi. Enfin, lorsqu'elle palpe le trou laissé par la dent avec sa langue :

Elle y constate une brèche formidable, et elle a brusquement, la pauvre femme, la vision très absurde d'un château en ruines contemplé, autrefois, durant son voyage de noces. Oui... elle aperçoit la tour, là-bas, une tour qui porte à son sommet une couronne crénelée et qui met, dans des nuées d'orage, comme la mâchoire inégale d'une colossale vieille⁹⁵...

C'est encore une béance, une perte, qui devient l'événement principal et le moteur d'une série d'analogies où se recueille l'idée de mort. Le conte ne fait pas autre chose que suggérer l'idée de mort dans les multiples images suscitées, sans la réaliser au plan narratif.

Il semble que l'on puisse parler d'une poétique de la suggestion dans les contes du *Démon de l'absurde*. Ce sont les analogies qui peuplent le vide et qui donnent une forme à l'Invisible. Le progrès narratif s'apparente alors moins à un enchaînement chronologique et causal qu'à la circonscription progressive, par le langage, d'une réalité obscure qui finit toujours par échapper.

⁹² *Ibid.*, p. 126.

⁹³ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

1.4.2.1.2. *Les Hantises* d'Édouard Dujardin

Le recueil d'Édouard Dujardin *Les Hantises*, dont plusieurs contes sont consacrés à des phénomènes de démente, est également représentatif d'une forme de fantastique symboliste qui rejoint le poétique. Les personnages sont des créateurs qui se prennent au plaisir et au piège des productions de leur psyché⁹⁶. Les contes mettent en scène une force agissante de la pensée. Tous les personnages créent leur chimère, et la force de l'imagination conduit à annihiler le monde réel et à rendre tangible ce qui n'est pas.

La représentation vacille dans le jeu des dédoublements et des répétitions. Ainsi, « La Démence passée » donne la parole à un personnage qui se dit guéri de la folie, mais cette guérison le plonge dans un doute profond quant à la distinction entre folie et raison. La structure du conte reproduit cette spécularité par un effet de dédoublement au sein duquel on ne peut distinguer le réel de l'hallucination. Les deux parties commencent de manière presque similaire :

Un jour, — j'avais peut-être vingt ans, — je vis une femme qui était belle et dont l'œil était bon, et je l'aimai⁹⁷.

Un jour, — peut-être que j'avais vingt ans — je vis cette femme, belle, et dont l'œil était bon ; j'allai pour lui parler ; [...] ⁹⁸.

Seulement le premier récit rapporte une histoire d'amour heureux, quand le second, strictement symétrique du premier, évoque la méchanceté et la souffrance. La reprise des mêmes connecteurs temporels et le remplacement de l'indéfini « une femme » par le déictique « cette femme » entraînent une identification et une superposition de ces deux histoires, pourtant contradictoires. Ce rythme binaire est relayé dans tous les paragraphes du conte, qui se termine comme son miroir « Démence future » sur une effusion où folie et raison alternent et se perdent dans un jeu verbal :

Oui ; je suis guéri, oui ; mais je souffre une inexpiable angoisse, parce que j'ai vécu, étant fou, des jours troublés et mensongers ; et, en l'incertitude inéclairable de mon passé, — que m'importe, pour le calme de mon présent, — homme misérable, — si, maintenant, je ne suis plus fou⁹⁹ !

Un miroitement semblable coupe court à tout développement de l'aventure dans « La Terreur de son enfant ». Un homme a abandonné son enfant, à la mort de la mère, et alors

⁹⁶ « Le Kabbaliste », sous-titré « La Démence présente » pourrait être considéré comme une réécriture du « Vase d'or » d'Hoffmann. Le narrateur-personnage, comme l'étudiant Anselme, s'est retiré du monde prosaïque dans le monde de ses fantasmagories, au terme d'une longue initiation. Il possède le secret de l'évocation pour communiquer avec les esprits, et pour s'approprier l'essence des quatre éléments. G. Ponnau voit dans le héros de ce conte, le spectateur de sa propre folie, à laquelle il confère une dimension esthétique.

⁹⁷ Édouard Dujardin, *Les Hantises* [L. Vanier, 1886], Roma, Il Calamo, 2001, p. 144.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 146.

qu'il souhaite, après des années de vie ascétique et laborieuse, s'ouvrir à nouveau à l'imprévu des rencontres, l'idée que chaque femme pourrait être sa fille le hante et scelle sa solitude. C'est une pensée, ou plutôt une image, se superposant au réel, qui bloque toute progression de l'action :

Car, soudainement, bouffée d'un temps lointain bien oublié, cette absurde pensée s'était dressée dans son cerveau, surgissant à l'improviste, brusquement, comme une ensevelie vivante encore, et que l'on croyait morte : — Elle¹⁰⁰.

Et voilà que, comme il regardait cette femme, joyeux, et songeait à cette souriante beauté qu'il allait posséder, à cette grâce tendre, — à cette jeunesse, l'absurde pensée lui revint, de la délaissée. Il voulait la détruire, mais elle restait, inexorablement, accaparant son esprit, victorieuse :
— « Si c'était celle-là, ma fille¹⁰¹ !... »

La répétition, au plan du texte, mime la « hantise », l'éternel retour de l'enfant, la présence de l'absence, et rend la rencontre réelle impossible.

Ces phénomènes de dédoublements sont d'abord justifiés par le thème abordé, la démence, l'obsession. Sur le plan narratologique, la répétition et la démultiplication de certains personnages ont pour effet de faire vaciller la représentation et d'immobiliser le développement narratif.

« La Vierge en fer » met en scène au contraire la force agissante d'une vision. Dans ce conte, un homme et sa fiancée visitent le burg nurembergeois, dans lequel un instrument de torture a été conservé :

[...] on distingua, au centre de la salle, dans l'ombre, debout, une forme humaine grossièrement moulée, une statue en bois et en fer, une femme au large manteau rigide ; et le guide fit tourner deux portes qui s'ouvrirent en avant, du milieu de la statue, montrant, à l'intérieur, la place d'un homme. Les parois et les deux battants étaient hérissés de longues pointes de fer ; quand les portes étaient refermées, ces pointes devaient transpercer et déchirer les yeux du condamné, les joues, les flancs et tout le corps¹⁰².

La jeune femme s'introduit, par jeu, dans la machine. Alors, son fiancé est saisi de la vision de ce qui se produirait si la vierge de fer refermait son étreinte :

Alors une vapeur passa sur son cerveau : il lui sembla que la Vierge en fer fermait ses bras. Il lui sembla que la Vierge de fer refermait ses épouvantables bras, et qu'elle les refermait sur l'adorée maîtresse, et qu'elle l'enserrait, perçant, déchirant, broyant entre les pointes aiguës sa douce chair effroyablement en lambeaux ; il aperçut l'horreur des plaies béantes, des yeux crevés, des seins troués, du sang dégoûtant des flancs chéris comme d'un crible ; grimaçante lui apparut la face de sa belle amoureuse, ignoble, une pointe défonçant cette bouche qui le baisait ; et, ce beau corps, que fiévreusement il couvrait de ses lèvres, ce beau corps parfumé d'où s'exhalèrent pour lui toutes les jouissances, dans cette instantanée vision il crut le voir pétri sous les ongles de la Vierge des Vierges [...]¹⁰³.

La fascination est si forte qu'il se précipite et referme la statue sur sa maîtresse. Ce conte met en scène la force agissante de l'hypotypose. On remarque comme les modalisateurs

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰² *Ibid.*, p. 180.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 181.

s'effacent progressivement, entre « il lui sembla » et « il aperçut l'horreur », « grimaçante lui apparut la face », comme si la scène s'incarnait déjà sous ses yeux. Au niveau de la narration, cette description virtuelle remplace la description réelle du massacre, puisque le texte s'achève de manière abrupte sur le geste du fiancé. Ce qui n'était qu'imagination devient anticipation et confère une nécessité au geste criminel. L'hallucination a le pouvoir de contraindre le réel à se conformer à la fiction. Cette force de la vision perturbe donc les lois temporelles et causales. On s'aperçoit que l'ensemble du conte est comme figé dans cette image de l'étreinte ou de la pression, disséminée dans diverses variations au fil de la narration, dans un jeu de répétitions et de contrastes. On la trouve d'abord dans la posture des amoureux : « En les considérant, Lucy se serrait plus contre la poitrine de son amant ; il pressait plus ses blanches mains ; [...] ¹⁰⁴ », puis quand Lucy vient se glisser dans la machine de torture : « elle entra, elle se pelotonnait contre les flancs terribles ¹⁰⁵ », avant « l'embrassement de mort de la Vierge en fer » qui clôt le texte.

Dans ces textes, hantés par le « Démon de la perversité » d'Edgar Poe, le phénomène formel de la variation se transforme en force impérieuse qui retentit sur la narration et devient le ferment du fantastique.

1.4.2.1.3. Contes fantastiques de Lugones et Fiallo

Un conte de Fabio Fiallo intitulé « Ernesto de Anquises » met aussi en jeu la force impérieuse d'une idée qui force la réalité à s'y conformer. Le jour de son mariage, un homme entend quelqu'un prononcer une phrase prémonitoire qui produit sur lui un effet violent : « ¿La veis cuan bella?... Pues bien, dentro de breves años será una carroña asquerosa, y después un horrible esqueleto ¹⁰⁶. » Malgré lui, cette idée l'obsède, et quand il étreint par la suite sa belle épouse, la phrase retentit dans son esprit, et modifie sa perception de la réalité :

« ¿La veis? es una carroña asquerosa, un horrible esqueleto ». Y sentía que aquellos brazos que me acariciaban eran un par de huesos, y los besos de su boca me parecían las mordeduras de unos maxilares descarnados y en lugar de sus ojos yo veía dos cuencas oscuras y profundas que infundían pavor ¹⁰⁷.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁶ Fabio Fiallo, *Cuentos frágiles*, p. 99. « Tu vois comme elle est belle?... Eh bien, d'ici quelques années, ce sera une charogne dégoûtante, et ensuite, un horrible squelette. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 100. « “Tu la vois? c'est une charogne dégoûtante, un horrible squelette.” Je sentais que ces bras qui me caressaient étaient deux os, et les baisers de sa bouche me semblaient les morsures de quelques

La femme, repoussée par son mari, dépérit sous ses yeux et meurt. Il peut alors étudier comment elle se conforme peu à peu à l'idée obsédante. Mais le jeune homme n'accède pas ainsi à la liberté escomptée. De retour d'un long voyage, il décide de déterrer son épouse, et retrouve alors tous les éléments de son obsession :

Era este mismo haz siniestro de huesos el que yo sentía, pegado á mí, en las interminables noches de mi suplicio. Estos eran los brazos que hacían nudo de mármol en torno de mi cuello y me ahogaban, esta boca las mandíbulas descarnadas que me mordían, estos ojos las dos órbitas sin luz que me infundían pavor¹⁰⁸...

C'est alors un processus de reconstruction de la femme vivante et belle qui se met en route. Le travail du souvenir est comparé à celui des fourmis, mais au lieu de décomposition, c'est à une recomposition de l'être aimé que les insectes du souvenir se livrent, le tableau se reconstituant peu à peu à partir de quelques détails, de quelques traces :

Aquí estaban, en mi cerebro, como un enjambre de hormigas laboriosas que bajaban sin cesar. Ya éste me traía un rayo de luz muy suave que antes había sido una mirada angustiada; es otro una ondulación triste, y reconocía en ella la última sonrisa amante de unos labios que contraía el dolor; aquel, una nota armoniosa desvanecida en un sollozo que mi oído recordaba. Después, las hormigas se multiplicaron. Ahora no se ocupaban de simples detalles y trabajaban sin cesar en la obra completa. Cuando por la noche volví á mi casa la reconstrucción estaba terminada, y como un loco me arrojé sobre aquellos huesos y los besé infinitamente. Sí, ésta era... ésta es su frente pensativa y hermosa, estos sus ojos grandes, rasgados y brillantes, esta su boca pequeña y encendida, en donde se anidaban las sonrisas candidas y las palabras tiernas, estos sus brazos que formaban dulces cadenas de amor en torno de mi cuello, estos los pies graciosos y breves que supieron de mis ardientes caricias de enamorado. La besaba, la besaba infinitamente. Y bajo el calor de mis labios yo sentía renacer, palpitante de amor, su carne tibia, mórbida y perfumada¹⁰⁹...

Derrière cette histoire à tonalité décadente, d'un érotisme macabre, c'est donc encore le travail de la suggestion qui se déploie : le cadavre se devine derrière la belle jeune femme, celle-ci se devine derrière le cadavre, et pour le personnage d'Ernesto Anquises, c'est toujours l'illusion qui est plus forte que la réalité. Le texte joue de cette

maxillaires desquamées et au lieu de ses yeux, je voyais deux orbites obscures et profondes qui inspiraient la frayeur. »

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 102-103. « C'était ce même faisceau sinistre d'os que je sentais, collé à moi, dans les interminables nuits de mon supplice. C'étaient les bras qui faisaient un nœud de marbre autour de mon cou et qui m'étouffaient, cette bouche, les mandibules desquamées qui me mordaient, ces yeux, les deux orbites sans lumière qui m'inspiraient la frayeur... »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 103-105. « Ils étaient là, dans mon cerveau, comme une multitude de fourmis laborieuses qui descendaient sans arrêt. Déjà celui-là me ramenait un rayon de lumière très doux qui avait été auparavant un regard angoissant; un autre une ondulation triste, et je reconnaissais en elle le dernier sourire aimant de lèvres que contractait la douleur; celui-là, une note harmonieuse évanouie dans un sanglot que mon oreille se rappelait. Ensuite, les fourmis se multiplièrent. Maintenant elles ne s'occupaient pas de simples détails et travaillaient sans arrêt à l'œuvre complète. Quand le soir je retournai à la maison, la reconstruction était terminée, et comme un fou je me jetai sur ces ossements et je les baisai infiniment. Oui, c'était elle... c'est son front pensif et beau, ce sont ses grands yeux, bridés et brillants, c'est sa bouche petite et enflammée, où nichaient les sourires candides et les mots tendres, ce sont ses bras qui forment de douces chaînes d'amour autour de mon cou, ce sont ses pieds gracieux et petits qui conurent mes ardentes caresses d'amoureux. Je la baisais, la baisais infiniment. Et sous la chaleur de mes lèvres je sentais renaître, palpitante d'amour, sa chair tiède, morbide et parfumée... »

ambivalence entre le réel et l'imaginaire, exhibant par ses répétitions et ses inversions, la matière verbale qui le compose.

Ainsi le fantastique exploite-t-il la suggestion et la variation, aux plans fictionnel et textuel, mais il joue aussi des phénomènes de correspondances. Le récit fantastique favorise les solutions de continuité sur le plan logique, comblées par des rapports de type analogique. Le conte «Gemas dolorosas» («Gemmes douloureuses») de Leopoldo Lugones est d'emblée placé sous le signe du symbolisme, puisque l'héroïne, la Sœur Inés del Sagrado Corazón, est présentée comme «una monja simbolista¹¹⁰». La sœur brodeuse entreprend de confectionner une chasuble exceptionnelle pour l'évêque : la couronne d'épines doit être figurée par «una efflorescencia de esmeraldas y chispas de rubí¹¹¹», alliance entre l'espérance et le sang.

Pues las espinas verdes, regadas por el cálido rocío, crecieron en vástagos y fueron las vivas raíces del prodigioso árbol de contrición a cuya sombra han gemido todos los salterios de la penitencia [...]. Un poco más abajo, y a ambos lados de la casulla, dos rosas de rubíes manifiestan las sagradas llagas de las Manos heridas; y en el centro de cada rosa, el pistilo está formado por un diamante que es la emanación de luz divina surgida del terrible agujero abierto por el clavo de la crucifixión¹¹².

La description se poursuit avec deux autres roses symbolisant les plaies des pieds, une gerbe de jacinthes pour représenter la plaie des côtes, les topazes et les améthystes figurant les clous, la croix, brodée en relief d'or, entourée de branches de verveine en argent, «fantástico follaje que se extenúa en ofrenda de flores, desatando serena lluvia de pétalos sobre el tejido donde los símbolos dolorosos radian la pompa lapidaria de sus joyas¹¹³.»

Mais la sœur n'a pas pu obtenir l'escarboucle qu'elle souhaitait pour figurer le Sacré-Cœur. Le jour des Rameaux, elle supplie le Seigneur de lui accorder cette pierre afin d'achever son ouvrage. Une colombe, invisible pour tous les autres, vient déposer une braise de l'encensoir dans le sein de la vierge, qui se met à se consumer intérieurement, dans une réalisation secrète de l'extase mystique : «Una quemadura ardentísima devastó aquellas azucenas martirizadas¹¹⁴.» Le lundi saint, la sœur s'éteint au terme d'une agonie

¹¹⁰ L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, p. 110. «une religieuse symboliste».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 111. «une efflorescence d'émeraudes et des étincelles de rubis».

¹¹² *Ibid.*, p. 111-112. «Car les épines vertes, parsemées de tiède rosée, montèrent en tiges et furent les vives racines de l'arbre prodigieux de contrition à l'ombre duquel ont gémi tous les psautiers de la pénitence [...]. Un peu plus bas, et de part et d'autre de la chasuble, deux roses de rubis manifestaient les saintes plaies des Mains blessées; et au centre de chaque rose, le pistil est formé par un diamant qui est l'émanation de la lumière divine, surgie du terrible trou ouvert par le clou de la crucifixion.»

¹¹³ *Ibid.*, p. 112. «fantastique feuillage qui s'exténue en offrande de fleurs, répandant une pluie sereine de pétales sur le tissu où les symboles douloureux irradient la pompe lapidaire de ses joyaux.»

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 113. «Une brûlure ardente dévasta ces lys martyrisés.»

« poblada de éxtasis sobrenaturales ¹¹⁵ ». Un médecin constate que le corps de la moniale ne contient plus une goutte de sang. Mais la chasuble de l'évêque est dorénavant dotée d'un « carbunclo flameante ¹¹⁶ » à l'endroit du Sacré-Cœur. Pour élargir le champ des correspondances, le narrateur insiste lui-même sur une similitude entre la broderie et un poème mystique : « la mística armonía de aquellos antiguos poemas de brillantes ¹¹⁷ », ou une musique religieuse :

su aguja, moviéndose entre los hábiles dedos al compás de una secuencia antigua, cuyas consonancias marcaban los puntos, corría ágilmente por los campos de pedrerías, como el pico de un ave mística que elige mieses milagrosas ¹¹⁸.

L'artiste transpose l'histoire sainte dans la disposition des pierreries et de leur symbolisme ; or le conte lui-même, en exploitant l'histoire d'un miracle, incarne, sur le plan des événements narratifs, une transfiguration de type métaphorique.

Le conte de Leopoldo Lugones « Una Mariposa » est aussi emblématique du rôle que le fantastique fait jouer aux correspondances. Alberto et sa cousine Lila sont amoureux, mais la jeune fille doit partir dans un collège en France. « Si me olvidas, yo te recordaré de algún modo, tenlo seguro, que no he dejado de quererte ¹¹⁹ », lui annonce-t-elle en le quittant. Or le jeune garçon va peu à peu oublier sa cousine, en s'absorbant dans une passion pour la chasse aux papillons. Un jour, un papillon inconnu apparaît. Alberto parvient à l'attraper, il l'épingle. Pourtant, le papillon ne meurt pas, mais perd ses couleurs en se débattant, alors Alberto décide de le relâcher dans la nature. Pendant ce temps, Lila dépérit dans son pensionnat. Au bout de dix mois, on la retrouve morte un matin dans son lit. Plusieurs éléments invitent à identifier Lila et le papillon. Outre que l'apparition coïncide avec l'oubli d'Alberto et semble réaliser la prédiction de Lila « te recordaré de algún modo » — c'est d'ailleurs au moment où le souvenir de Lila traverse l'esprit du jeune homme que le papillon se laisse capturer — il existe un parallèle physique entre la couleur blanche du papillon et la chemise blanche dans laquelle on retrouve Lila morte, les deux taches bleues « dos manchas azules como dos violetas ¹²⁰ » du papillon et le prénom « Lila », le dépérissement de l'insecte « éstas [alas] fueron perdiendo sus lindas

¹¹⁵ *Ibid.* « peuplée d'extases surnaturelles ».

¹¹⁶ *Ibid.* « une escarboucle flamboyante ».

¹¹⁷ *Ibid.* p. 111. « la mystique harmonie de ces anciens poèmes de brillants ».

¹¹⁸ *Ibid.* « son aiguille, se mouvant entre les doigts habiles au rythme d'une antique séquence, dont les consonances marquaient les points, courait agilement par les champs de pierreries, comme le bec d'un oiseau mystique qui choisit les moissons miraculeuses. »

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 80. « Si tu m'oublies, je te rappellerai par quelque moyen, sois en sûr, que je n'ai pas cessé de t'aimer. »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 81. « deux taches bleues comme deux violettes ».

escamillas¹²¹ » qui dure six jours et celui de la jeune fille : « había palidecido mucho¹²² ». Une remarque de Lila à sa camarade de chambre invite à envisager la présence de Lila auprès d'Alberto, par l'intermédiaire du rêve :

Cuando aquí es de noche en mi país es de día; mientras duermo, sueño que estoy allí y eso me consuela¹²³.

Un autre détail, non explicité par le narrateur, suggère un rapprochement entre le papillon et la jeune fille : deux petites piqûres rouges observées sur sa poitrine et dans son dos. Il n'y a rien d'explicitement surnaturel dans cette histoire, tout au plus quelques éléments incongrus comme le papillon qui ne meurt pas et les piqûres sur le corps de Lila. Les existences parallèles d'Alberto et de Lila sont évoquées l'une après l'autre, sans que le narrateur explicite des relations de cause à effet. Mais ces détails qui suggèrent une identification de l'enfant et du papillon remplacent les liens, et en eux réside la suggestion du surnaturel. La ressemblance et la juxtaposition prennent forme de causalité. Le fantastique se loge dans ce glissement. Les rapprochements sont d'autant plus subtils que Lugones n'utilise pas les mêmes mots. Le parallèle entre Lila et le papillon suggère également qu'une lecture symbolique se superpose à la lecture narrative. La brièveté de la vie de l'insecte peut être perçue comme un symbole de fugacité, repris dans une remarque digressive du narrateur :

Yo también tuve una novia a los diecisiete años, pero ella murió en mí entre una noche y una aurora¹²⁴.

Ce qui permet de renforcer les liens d'analogie entre l'histoire d'amour et la chasse aux papillons.

Dans ces textes qui ont des affinités avec le fantastique, par la transgression réelle ou implicite des lois naturelles, des procédés couramment associés à la poésie comme la variation ou l'analogie prennent possession de la narration en remplaçant la causalité. Un monde de langage acquiert son autonomie par rapport au monde réel et devient, par le jeu des points de vue, plus réel que le réel.

¹²¹ *Ibid.* « celles-ci perdirent leurs jolies écailles ».

¹²² *Ibid.*, p. 82. « elle avait beaucoup pâli ».

¹²³ *Ibid.* « Quand ici il fait nuit, dans mon pays il fait jour ; pendant que je dors, je rêve que je suis là-bas et cela me console. »

¹²⁴ *Ibid.*, p. 80. « Moi aussi j'eus une petite amie à l'âge de dix-sept ans, mais elle mourut en moi entre un soir et une aurore. »

1.4.2.2. Fantastique et folie

Dans sa préface au *Démon de l'absurde* de Rachilde, Marcel Schwob opère une comparaison de la conteuse avec Cassandra, ce personnage inspiré, au langage obscur, qui allie la folie à la lucidité. Édouard Dujardin choisit souvent de mettre en scène des personnages de fous qui sont aussi des figures de créateurs et d'esthètes. La folie occupe une place considérable dans la littérature fantastique du dix-neuvième siècle¹²⁵. Avec Edgar Poe, les ressorts du fantastique se sont transformés. Le surnaturel s'est intériorisé, est devenu subjectif. Dans cet investissement de la folie par la littérature fantastique, contemporain d'une rationalisation de ces phénomènes par les disciplines médicales, les pouvoirs mystérieux du langage, de la parole et du fantasme ont pu être explorés. D'après Florence Goyet, la sortie de la nouvelle classique se fait par le biais des nouvelles longues et des nouvelles de la folie :

Parce que le texte de la folie, au cœur même du bastion Maupassant, fissure la croyance en un sujet rationnel et stable, il prépare le passage à une conception de la nouvelle où tous les repères sont abolis, où l'auteur lui-même n'a plus le dernier mot sur son texte et ses personnages. [...] Mais à côté [de la nouvelle classique] va se développer une nouvelle où la structure antithétique disparaît, pour donner des textes « sans formes comme ceux auxquels nous a habitués le *stream of consciousness*, ou des textes plus proches du poème en prose¹²⁶. »

La folie peut être considérée comme un *medium* où se rencontrent le texte narratif, le fantastique et la poésie. Dans son ouvrage sur la folie dans la littérature fantastique, Jean Le Guennec consacre un chapitre au lien entre « métaphore et fantastique » :

¹²⁵ Gwenhaël Ponnau expose dans *La Folie dans la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, 1997, les liens originels de la folie et de la littérature fantastique, la folie se situant d'emblée dans la subversion des normes : « Cependant loin, en définitive, de s'en tenir exclusivement aux explications d'ordre pathologique qui, dans les ouvrages savants, paraissent résoudre d'une façon positive et exhaustive l'énigme représentée par ces aberrations, les textes de l'étrangeté psychique, pour leur part, ne cessent de manifester, comme de rendre extraordinaires et inquiétants, les mystères liés aux mécanismes inconscients à l'œuvre dans l'esprit humain, lieu et siège d'une fantastique exploration. » p. 167. Dans *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, Jean Pierrot signale l'exploration fructueuse en effets fantastiques qui est faite des phénomènes de la peur, de la folie et de phénomènes parapsychologiques comme la suggestion ou l'hypnose : « Ainsi apparaissait peu à peu un fantastique de caractère psycho-pathologique, où les fantômes s'identifiaient à des phantasmes, et où l'accent était mis moins sur les déformations miraculeuses de la réalité objective que sur la vérité humaine des états psychologiques décrits », p. 184. Quant à P.-G. Castex, il signale ainsi dans *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, les transformations de la seconde moitié du siècle : « Comme nous voilà loin d'Hoffmann et des premiers conteurs français ! Le monde réel sembla aboli. L'homme est plongé dans les ténèbres. Mais il se sent vivre ; il entend les battements de son cœur ; il cède à l'entraînement vertigineux d'une pensée qui fonctionne à vide et qui le laisse sans défense contre les spectres nés de son désarroi. L'expérience fantastique manifeste alors l'angoisse fondamentale de l'être livré à lui-même et momentanément privé de toutes les justifications qui peuvent donner un sens à sa vie », p. 118.

¹²⁶ Florence Goyet, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Presses universitaires de France, 1993, p. 234.

[La métaphore] transporte d'une façon fugitive, mais efficace, dans un monde parallèle où l'apparence des êtres change du tout au tout. C'est une modification de la conscience, légère, certes, mais qui fait se chevaucher le réel et l'imaginaire¹²⁷.

Ce lien entre le fantastique, la folie et la poésie, par le biais de la métaphore, est déjà particulièrement bien mis en valeur dans «Le Vase d'or» d'Hoffmann, où l'équivalence entre fantastique, poésie et folie, est presque systématiquement affirmée. L'étudiant Anselme passe pour un fou quand il abandonne le monde de la norme pour s'initier au monde poétique. Éric Lecler fait remarquer que l'hallucination d'Anselme sous le sureau est d'abord une perception musicale des sons de la nature. La musique envahit alors le texte :

Dans les bruits de la nature, naissent des bribes de mots, ce qui correspond dans l'écriture du récit à l'état onomatopéique du langage, fait d'assonances imitatives : «Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halberwehten Worten » (Tout à coup, sans qu'il sût lui-même comment, ces zézaiements, ces chuchotements et ces tintements se changèrent en paroles à peine perceptibles, à moitié emportées par le vent). Avant que se fasse entendre un accord parfait de cloches de cristal (*ein Dreiklang heller Kristallglocken*), l'hallucination est d'abord un zigzag sonore, des courbes du souffle qui se détachent du tapis sonore de la nature. Parvenu au stade de l'initiation, Anselme devra faire le chemin inverse : reconduire les traits de l'écriture à leur origine végétale, faire de l'écriture du clerc une œuvre d'art¹²⁸.

Le magicien établit lui-même l'identification entre le monde fantastique et la poésie, à la fin du conte, au moment de consoler le narrateur contraint de regagner son prosaïque grenier :

La félicité d'Anselme est-elle donc autre chose, après tout, que la vie dans la poésie, à laquelle se révèle l'harmonie sacrée de tous les êtres, le plus profond mystère de la Nature¹²⁹ ?

conclut-il. Même si ce conte recourt à un fantastique traditionnel, mettant en scène le Salamandre et autres éléments primordiaux personnifiés, il peut être considéré comme annonciateur de ce qui se produit dans les textes symbolistes où les glissements entre le métaphorique et le fantastique sont récurrents. La prose et la poésie renvoient à des contenus thématiques, mais ces contenus rejaillissent sur le mode de représentation et créent une tension formelle au cœur du texte narratif.

¹²⁷ Jean Le Guennec, *Raison et Déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2003, p. 268.

¹²⁸ Éric Lecler, *L'Opéra symboliste*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 190. Les citations d'E. T. A. Hoffmann proviennent du *Vase d'or* (*Der goldne Topf*), trad. P. Sucher, Paris, Aubier bilingue, 1942, p. 80-82. Dans *Le Vase d'or*, selon Éric Lecler, Hoffmann recourt à un type d'écriture associé à la musique. Les « singuliers enroulements » impossibles à reproduire, qui sont soumis à l'habileté de l'étudiant, représenteraient « le modèle littéraire de l'arabesque : «Le modèle littéraire de l'arabesque, depuis Hoffmann jusqu'à *Spirite* (1865) de Gautier, est donc musical, dans la mesure où la reproduction mimétique perd le fil, est infléchi par l'inspiration musicale vers la part irrationnelle du monde visible », p. 191.

¹²⁹ « Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret ? », E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf*, op. cit., p. 178-179.

1.4.2.2.1. Le point de vue du fou : un ordre métaphorique

La prédilection pour l'ignorance que l'on a pu observer dans un certain nombre de contes explique que les conteurs privilégient souvent le point de vue du fou ou de l'enfant dans leurs narrations. Il y a une tradition romantique du fou génial, accédant à des vérités que le vulgaire ne peut comprendre. Alain Montandon rappelle, dans « Écriture et Folie chez E. T. A. Hoffmann ¹³⁰ », que la folie, chez Novalis, donne accès à l'infini :

La vision de la folie ne peut être dissociée de l'idéologie romantique dans son ensemble, parce que la folie est le discours de ce côté obscur de l'âme, de cet inconscient qui détermine de façon quasi magique certains actes et certaines pensées ¹³¹.

La folie a, comme le rêve, pour origine l'enthousiasme, « le sentiment sublime de la présence de l'infini qui nous inspire et nous enivre ¹³² ». Dans le domaine hispanophone, « El Licenciado Vidriera » (« Le Licencié de verre ») de Cervantes offre aussi un modèle de personnage en marge de la société et de ses codes, et pourtant doué — dans sa démente même — d'une capacité supérieure de discernement. Cette figure du fou de génie est souvent mise en scène dans les contes, où l'état de folie est rapproché d'une forme d'inspiration poétique. Cette description du simple d'esprit, héros du conte « Áquel era el otro López ¹³³ » de Manuel Gutiérrez Nájera, est presque un art poétique :

En efecto, López no sabía nada, y por eso, tal vez, creíale tonto. Para colmo de penas, era aturdido, apajarado; abría mucho los ojos para no ver nada, y abría mucho la boca para oír, como si la boca fuera oreja; siempre andaba pisando los algodones de las nubes, y siempre distraído, divagando; unas noches se pasaba largas horas viendo el cielo y contando, una a una, las estrellas; algunos días se iba a campo traviesa por vericuetos y collados y no regresaba al pueblo hasta que oscurecía; se le olvidaba comer, se le olvidaba trabajar, se le olvidaba todo; y en contemplar las patas de un insecto, las hojas de una planta o el correr de las aguas, perdía el tiempo, sin darse cuenta de la pérdida. Cuando se le preguntaba algo, respondía a la pregunta que otro le había hecho el día anterior; reía de improviso, inopinadamente, en el trance más serio, del chiste o gracejada que había oído la víspera; era como un eco de sonidos lejanos; como un pasajero que aguardaba en la estación el paso de su tren y cada vez que éste pasa no lo ve pasar y continúa aguardando indefinidamente ¹³⁴.

¹³⁰ Alain Montandon, « Écriture et Folie chez E. T. A. Hoffmann », *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 7-28.

¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

¹³² *Ibid.*, p. 8.

¹³³ M. Gutiérrez Nájera, « C'était l'autre Lopez », publié le 19 juin 1890 dans *El Universal*.

¹³⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 231. « En effet, Lopez ne savait rien, et pour cela, peut-être, on le croyait fou. Pour comble de malheur, il était étourdi, linotte; il ouvrait grand les yeux pour ne rien voir, et il ouvrait grand la bouche pour entendre, comme si la bouche était l'oreille; il marchait toujours en foulant le coton des nuages, et toujours distrait, divagant; certaines nuits, il passait de longues heures à voir le ciel et à compter les étoiles; certains jours il partait à travers champs, par les sentiers et les cols, et il ne rentrait pas au village avant que le ciel ne s'assombrisse; il oubliait de manger, il oubliait de travailler, il oubliait tout; et il perdait son temps à contempler les pattes d'un insecte, les feuilles d'une plante ou la course des eaux, sans se rendre compte qu'il le perdait. Quand on lui demandait quelque chose, il répondait à la question qu'un autre lui avait posée la veille; il riait à l'improviste, inopinément, au moment le plus sérieux, d'une histoire ou d'un bon mot qu'il avait entendu la veille; c'était comme un écho de sons

Le fou échappe au temps et à la logique. Il donne l'impression de divaguer. Ses réactions et ses propos sont source de surprise, car ils correspondent à des échos mystérieux. Il communique avec la nature et les étoiles, et ne cherche pas à dissimuler sa singularité. Il vit dans une fiction perpétuelle, ne partageant pas le même rapport au réel et aux événements que le commun des mortels. On voit que cette description du personnage du « tonto » de Gutiérrez Nájera possède des points communs avec le « solitaire » d'Éphraïm Mikhaël par sa singularité et son rapport à l'univers. Rafael Barrett met aussi en scène une folle dans « La Enamorada ».

Acusaban a Victoria de dormir en tierra, de frente a lo alto, y de crear las estrellas bastante próximas para hablarlas. La luna era señora del cielo; un lucero vagamente rosado era el príncipe radiante; otro blanco y retirado era el pálido cirio; allá lejos, palpitaban, casi imperceptibles, los puntos de fuego tenue que la visionaria nombró coro de muertas, y de extremo a extremo del horizonte flotaba por el inmenso espacio la gasa fosforescente de la vía láctea, o niebla de luz. Cuando la claridad enferma y fría de los astros bajaba hasta Victoria, y la noche hacía rodar sus magníficas gemas en silencio, la loca se sentía hermana de la belleza infinita, y las voces celestiales la acompañaban al día siguiente, en plena solana abrasadora. Entonces andaba moviendo los labios, atenta a las presencias invisibles y la gente no podía separarla de ellas¹³⁵.

La folle fait acte de poésie en renommant les objets du réel. On retrouve également dans tous ces textes l'idée orphique d'une vibration du personnage avec la musique des étoiles. Les indices rapprochant ces personnages du poète sont multiples. Un même schéma narratif que chez Gutiérrez Nájera en fera une victime de la société, que l'on pourrait qualifier de « prosaïque ». Retenons que, chez le fou, les discontinuités sur le plan logique, les moments « d'absence » sont compensés par un jugement et des actes qui procèdent par rapprochements et par analogies.

Dans « La Música de las flores » (« La Musique des fleurs ») de Victor Pérez Petit, c'est la synesthésie qui se trouve réalisée sur le plan narratif. Le personnage du conte est un poète, considéré par son entourage comme un fou, parce que son amour des fleurs lui a permis d'entendre leur musique. Il a ainsi écrit un poème symphonique pour les fleurs de son jardin, qui s'est soldé par l'incompréhension du public et son propre internement. Le conte, qui adopte exclusivement le point de vue de ce personnage, est essentiellement

lointains; comme un passager qui attendait dans la gare le passage de son train, et qui, à chaque passage de celui-ci, ne le voit pas passer, et continue à attendre indéfiniment. »

¹³⁵ Rafael Barrett, *Cuentos breves*, *op. cit.*, p. 72-73. « On accusait Victoria de dormir à terre, face au ciel, et de croire les étoiles suffisamment proches pour leur parler. La lune était la Dame du Ciel; un astre vaguement rosé était le prince radieux; un autre blanc et à l'écart était le cerge pâle; au loin, palpitaient, presque imperceptibles, des points d'un faible éclat que la visionnaire nomma chœur des mortes, et d'un extrême à l'autre de l'horizon, flottait sur l'espace immense, la gaze phosphorescente de la Voie lactée, ou brume de lumière. Quand la clarté froide et malade des astres descendait jusqu'à Victoria, et que la nuit faisait tourner ses magnifiques gemmes en silence, la folle se sentait sœur de la beauté infinie, et les voix célestes l'accompagnaient le jour suivant, sous le soleil brûlant. Alors elle allait en remuant les lèvres, attentive aux présences invisibles et personne ne pouvait l'en séparer. »

consacré aux descriptions des fleurs. Dans un premier temps, ces descriptions sont visuelles, mais l'énonciateur recourt en permanence aux comparaisons et aux personnifications pour les donner à voir et à comprendre :

Y era así cómo al lado de la Napoleona imperial, cuya estrella azul, en medio de la doble corola, resplandece como un cristal de azurita; de la Ixia manchada, de grandes campanillas lilas, rosadas, blancas y púrpura, con cuello azul o amarillo; de la Amherstía magnífica, de grandes flores color de escarlata brillante [...]; de la Brugmansia olorosa, con sus guerreras flores, en forma de trompeta de un pie de largo y blancas como la escarcha; [...] poseía el sabio, la Vernonia centriflora, con sus pompones espinosos de un color violáceo desleído en rosa, [...] ¹³⁶.

Puis viennent les Tydoeas, en forme de coupe de champagne, «en cuyo fondo el oro del licor se irisa con el blanco del marfil y el rosa de la aurora ¹³⁷», la Vanda, aux fleurs en bouche de dragon, et d'autres multiples fleurs aux formes et aux couleurs fantastiques. Ensuite, par le biais des synesthésies, les couleurs acquièrent des dimensions tactiles et sonores. La description de l'orchestre est encore l'occasion d'un déploiement luxuriant de synesthésies et de métaphores, les formes et les odeurs sont associées aux différents instruments de musique, tantôt par une similarité de forme, tantôt par des synesthésies sensorielles :

Cada flor era un músico inspirado, celestial, grandioso. Cada flor era un instrumento que, al irradiar la luz de sus matices y al verter los átomos impalpables de sus perfumes, hacían más sublimes y armoniosos los sonidos que producían. Y estudiándolas, estudiando siempre a sus flores queridas, llegó a comprender el rol que cada una desempeñaba en la soberbia orquesta cuya música había enajenado su alma en aquella noche inolvidable. Los jazmines del Cabo, deslumbrantes de pureza, que parecen el mantel sagrado extendido en el altar del perfume, eran los dulcísimos violines de notas cristalinas, blancas como el nevado torso de los cisnes, puras y amorosas como los sueños de los arcángeles que entonan su hosanna inmortal ante el divino trono del Adelghi; aquel enjambre perfumado de las diamelas y rosas, representaba los segundos violines y las violas, de melodías infinitas, dulcísimas, pasionales, ora empapadas en la risa de los cielos, ora sollozantes con toda la desventura del corazón humano al través de las razas y de los tiempos; el heliotropo, con sus perfumes capitosos, ya suaves como un hilo de luz, ya graves como el beso de una madre moribunda, era la flauta genial que poblara de erráticos y melancólicos acentos los bosques de la Grecia legendaria [...] ¹³⁸.

¹³⁶ Victor Pérez Petit, *Aguas fuertes*, dans *Gil*, Montevideo, Imprenta artística de Dornaleche y Reyes, 1905, p. 227-252. « Et c'est ainsi qu'auprès de la Napoléonne impériale, dont l'étoile bleue, au centre de la double corolle, resplendit comme un cristal d'azurite; de l'Ixia mouchetée, aux grandes clochettes lilas, rosées, blanches et pourprées, avec un col bleu et jaune; de l'Amherstiae magnifique, aux grandes fleurs couleur de brillante écarlate [...]; de la Brugmansia odorante, avec ses fleurs guerrières en forme de trompette d'un pied de large et blanche comme la rosée; [...] le sage possédait la Vernonia centriflora, avec ses pompons épineux de couleur violacée diluée en rose. »

¹³⁷ *Ibid.* « Au fond desquelles l'or de la liqueur s'irise du blanc de marbre et du rose de l'aurore ».

¹³⁸ *Ibid.* « Chaque fleur était un musicien inspiré, céleste, grandiose. Chaque fleur était un instrument qui, en irradiant la lumière de ses nuances et en répandant les atomes impalpables de ses parfums, rendaient plus sublimes et harmonieux les sons qu'elles produisaient. Et à force d'étudier, d'étudier toujours ses fleurs chéries, il parvint à comprendre le rôle que chacune jouait dans le superbe orchestre dont la musique avait aliéné son âme en cette nuit inoubliable. Les jasmins du Cap, éblouissants de pureté, qui ressemblent à la nappe sacrée étalée sur l'autel du parfum, étaient les plus doux violons aux notes cristallines, blanches comme le corps neigeux des cygnes, pures et amoureuses comme les rêves des archanges qui entonnent leur hosanna immortel devant le divin trône de l'Adelghi; l'essaim parfumé des diamelas et des roses représentait les seconds violons et les altos, aux mélodies infinies, douces, passionnelles, tantôt imprégnées des rires des cieux, tantôt sanglotant avec tout le malheur du cœur humain, au travers des races et des temps; l'héliotrope,

La description se poursuit longuement avec les lys-violoncelles, les magnolias-contrebasses « y su perfume enervante, como lujurias doradas, traducíase en notas graves, pesadas, tan pesadas y graves que se podían palpar¹³⁹ », les glycines-harpes, aux notes de porcelaine, les œillets-hautbois... Les synesthésies se prolongent en narrations, dans le livret du poème symphonique, qui exploite les « perfumados ecos de polícromas leyendas¹⁴⁰ ».

Enfin, le personnage étant parvenu à échapper à la vigilance de ses gardiens, regagne son jardin, avant de s'éteindre, avec la dernière note du concert :

[...] seguía hipnotizado aquella última nota; la seguía con el alma, al abandonar por siempre el seno de los expirantes jazmines; la seguía aún al elevarse en el aire, trémula, azorada, vacilante, cual la pluma de un ave que arrastra el viento; y cada vez más inclinado hacia adelante, la seguía todavía en su agonía, en su subida a los cielos, hasta perderse allá, lejos, muy lejos, frente al trono de diamantes de las estrellas.

Cayó boca abajo, sobre la arenilla húmeda del jardín. De allí, los que le buscaban ansiosamente, con un presentimiento fatal, le recogieron. Pero ya era tarde: su alma había volado al cielo con los postreros perfumes de sus flores, con la última nota de su poema. — ¡ Estaba libre¹⁴¹ !

Le conte « La Música de las flores » possède un argument que l'on peut résumer facilement : un homme a sombré dans la folie, les espoirs de gloire qu'il fonde dans son grand poème symphonique réalisé par un orchestre de fleurs sont déçus, mais il atteint son idéal lors d'un délire solitaire à l'issue duquel il trouve la mort. En réalité, cette action tient peu de place dans l'économie du texte, littéralement envahi par les descriptions du jardin, de l'orchestre de fleurs, du livret du poème symphonique et de sa dernière exécution. Le thème de la démence synesthésique donne lieu à un conte où l'action est remplacée par la prolifération des descriptions. C'est au sein de ces descriptions que les ferments de transformations et de métamorphoses trouvent à se déployer.

avec ses parfums capiteux, soit doux comme un fil de lumière, soit graves comme le baiser d'une mère moribonde, était la flûte de génie qui peuplerait de hiératiques et mélancoliques accents les bois de la Grèce légendaire; [...]. »

¹³⁹ *Ibid.* « et leur parfum énervant, comme des luxures dorées, se traduisait en notes graves, lourdes, si lourdes et graves qu'on pouvait les toucher ».

¹⁴⁰ *Ibid.* « les échos parfumés de légendes polychromes ».

¹⁴¹ *Ibid.* « Il suivait, hypnotisé, cette ultime note; il la suivait avec son âme, elle qui abandonnait pour toujours le sein des jasmins expirants; il la suivait, qui s'élevait en l'air, tremblante, troublée, vacillante, comme la plume d'un oiseau emportée par le vent; et chaque fois plus incliné en avant, il la suivait toujours dans son agonie, dans sa montée au ciel, jusqu'à se perdre là-bas, au loin, devant le trône de diamants des étoiles.

Il tomba en avant, sur le sable humide du jardin. De là, ceux qui le cherchaient anxieusement avec un pressentiment fatal le reconnurent. Mais il était trop tard : son âme s'était envolée au ciel avec les derniers parfums de ses fleurs, avec la dernière note de son poème. — Il était libre ! »

1.4.2.2.2. Développements narratifs par suggestions analogiques

Dans les contes qui mettent en scène la folie, celle-ci favorise une articulation analogique, voire musicale, entre les événements. Le destin prend alors de nouvelles formes, puisque c'est l'analogie qui prend force de nécessité. Mais la folie est ambivalente : tantôt valorisée comme mode d'accès à une vérité sinon anthropologique ou ontologique, du moins poétique, elle peut aussi être signe d'échec, d'errance, d'illusion herméneutique, d'où des récits dont l'interprétation reste souvent indécidable.

Dans « Arachné¹⁴² » de Marcel Schwob, l'identité du narrateur-personnage occasionne une forme narrative bien particulière. En effet, le narrateur est un fou, enfermé après le meurtre de son amie Ariane, la brodeuse. Lui-même revendique pour son œuvre (mais s'agit-il de son récit ou de son crime ?) une composition parfaite reposant sur la symétrie :

Les romans que j'ai lus, auxquels je prenais plaisir jadis, je les embrasse maintenant d'un coup d'œil et je les juge à leur valeur ; je vois chaque défaut de composition — au lieu que la symétrie de mes propres inventions est tellement parfaite que vous seriez éblouis si je vous les exposais¹⁴³.

Le fou revendique une esthétique du crime, qui consisterait à composer, à contraindre le réel à se conformer à une exigence formelle de symétrie. Dans un article intitulé « “Arachné” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative¹⁴⁴ », Évanghélia Stead relève l'importance de la symétrie jusque dans le paragraphe et la phrase dans le récit du narrateur, identifiable à une araignée tissant sa toile. Ainsi, dans une inversion symétrique du mythe d'Ariane, il étrangle sa maîtresse Ariane et la délivre ainsi du labyrinthe, mais annonce qu'il va finir emmailloté dans une chrysalide et étranglé par Arachné, dont la description a fait précédemment écho à celle de la jeune femme :

Certes, je ne suis pas fou ; car j'ai compris aussitôt que ma brodeuse Ariane était une déesse mortelle, et que de toute éternité j'avais été désigné pour la mener avec son fil de soie hors du labyrinthe de l'humanité. Et la nymphe Arachné m'est reconnaissante de l'avoir délivrée de sa chrysalide humaine. Avec des précautions infinies, elle a emmailloté mon cœur, mon pauvre cœur, de son fil gluant ; elle l'a enlacé de mille tours. [...] Je m'étais éternellement attaché Ariane en lui étreignant la gorge de sa soie. Maintenant Arachné m'a lié éternellement à elle de son fil en m'étranglant le cœur¹⁴⁵.

Ces rapports de symétrie se doublent de rapports analogiques, sources de « déplacements inattendus » entre Ariane et Arachné, et entre tous les types de fils évoqués dans le conte :

¹⁴² Marcel Schwob, *Cœur double*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 90-91.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 90-91.

¹⁴⁴ Évanghélia Stead, « “Arachné” : le fil, la chaîne et la toile, la trame narrative », dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Bordeaux, Champ Vallon, 2002.

¹⁴⁵ M. Schwob, *op. cit.*, p. 92-93.

cordelettes de chanvre, de soie, foulards ou treillis. Julien Schuh¹⁴⁶ a également identifié cette forme de pensée tabulaire et analogique estompant la discontinuité de l'univers, attribuée au personnage dans certains contes de Marcel Schwob. « L'Homme voilé » est emblématique de ce décrochage :

La trame du récit n'est pas fondée sur une progression dramatique événementielle, dit Julien Schuh, mais sur une progression de coïncidences et des rapprochements que l'esprit du personnage produit avec frénésie. On reconnaît dans sa folie les principes mêmes de l'écriture tabulaire, qui produit des analogies entre tous les niveaux de significations du texte ; le narrateur de ce conte lit la réalité comme un texte hermétique, et croit voir, dès l'ouverture du conte, un mystère là où il n'y a que hasard [...] ¹⁴⁷.

Le narrateur identifie lui-même son mode de pensée à de la folie :

N'y avait-il pas déjà quelque symptôme de folie dans mon esprit, qui s'obstinait à rattacher le geste de l'homme à la connaissance qu'il aurait eue du sommeil de l'autre ? N'étaient-ce pas deux événements différents appartenant à des séries diverses, qu'une simple coïncidence rapprochait ¹⁴⁸ ?

Le fou met en relation ce qu'il perçoit dans la discontinuité du monde comme des signes. Une cohérence poétique ou musicale remplace pour lui la cohérence logique du monde. Dans « L'Homme voilé », la musique joue un rôle moteur de premier plan. Le narrateur prétend avoir été victime d'une forme de suggestion. Il aurait assisté à un meurtre, sans réagir, comme hypnotisé par le meurtrier ¹⁴⁹. Or la dépossession du narrateur-personnage, telle qu'il la décrit, semble avoir été provoquée par le pouvoir musical du train, dans un subtil glissement entre le « chant », et le « charme » qui produit un effet précis sur le destinataire.

Le chant de l'essieu et des roues, la prise des rails, le passage sur les jonctions des rails, avec le soubresaut qui secoue périodiquement les voitures mal suspendues se traduisait par un refrain mental. C'était une sorte de pensée vague qui coupait à intervalles réguliers mes autres idées. Au bout d'un quart d'heure, la répétition touchait à l'obsession. Je m'en débarrassai par un violent effort de volonté ; mais le vague refrain mental prit la forme d'une notation musicale que je prévoyais. Chaque heurt n'était pas une note, mais l'écho à l'unisson d'une note conçue d'avance, à la fois crainte et désirée ; si bien que ces heurts éternellement semblables parcouraient l'échelle sonore la plus étendue, correspondant, en vérité, avec ses octaves superposées que le gosier d'aucun instrument n'eût pu atteindre, aux étages de suppositions qu'entasse souvent la pensée en travail ¹⁵⁰.

On peut remarquer que la perception esthétique des phénomènes, déjà relevée par Julien Schuh au sujet des événements, concerne également les sons. De même qu'un détail fortuit prend forme d'événement significatif dans la perception du fou, un son machinal et involontaire est perçu comme émanant d'une conscience et intégré dans la cohérence d'un

¹⁴⁶ Julien Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », dans *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.113-125.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁸ M. Schwob, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁹ On ne sait finalement pas si le narrateur-personnage est victime de suggestion hypnotique, ou s'il est le meurtrier, auquel cas, tout son récit ne serait qu'une hallucination liée à un dédoublement de personnalité. Cette dernière interprétation est plausible dans la mesure où le narrateur-personnage dit avoir anticipé les événements.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

« chant ». Une analogie est formulée entre la pensée et la forme musicale — elle-même force de rapprochements —, sous l'angle du rythme (soit de la régularité, du retour, de l'obsession) et sous l'angle de la superposition des octaves, le phénomène des harmoniques étant cette fois rapproché du foisonnement de l'activité mentale ¹⁵¹.

C'est cette étrange musique, collaborant avec quelques détails étonnants, qui fait surgir dans l'esprit du narrateur des histoires d'assassins :

Le cercle de pensées qui me hantait revint à mesure que le battement du train croissait dans le silence. L'inquiétude du geste l'avait fixé, et des histoires d'assassins en chemin de fer surgissaient de l'obscurité, lentement modifiées à la façon de mélopées ¹⁵².

Le vocabulaire musical est toujours là. Il peut sembler étonnant que des histoires d'assassins soient comparées à des chants monotones tels que des mélopées. L'auteur semble désigner lui-même la dimension lyrique de sa narration, nouvelle variation « modifiée » d'un thème connu : le meurtre en chemin de fer. La variation musicale devient ici un principe de causalité, la forme impose sa loi à l'histoire en train de se dérouler.

La musique du train est progressivement associée à une ligne prévisible et nécessaire, à l'image des rails que le train est contraint de suivre. Elle devient donc figure de la narration et du destin :

le vague refrain mental prit la forme d'une notation musicale que je prévoyais. Chaque heurt n'était pas une note, mais l'écho à l'unisson d'une note conçue d'avance, à la fois crainte et désirée ;

mais c'est une nécessité qui n'en passe pas par les enchaînements logiques et rationnels. C'est le paradoxe du train, qui parcourt une ligne droite grâce au mouvement cyclique des roues ¹⁵³, qui semble donner lieu à cette articulation entre lyrisme et narration, entre le chant et le destin nécessaire, le *muthos*, l'un étant parfaitement intriqué à l'autre.

¹⁵¹ « Lorsqu'elle se tourne vers sa sœur temporelle, ce double en liberté, il se produit toujours un suspens de la narration, une ouverture, même illusoire, sur l'informulé et peut-être la folie », remarque Hoa Hoï Vuong, dans *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes, 2003, p. 18. Le lien entre folie et musique est également souligné par Roland Barthes : « Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens) », « Rash », *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Le Seuil 1982, p. 273.

¹⁵² M. Schwob, *op. cit.*, p. 101. Rappelons que la « mélopée » renvoie au terme « melopeïa » employé par Aristote pour désigner la dimension chantée de la tragédie. La tragédie grecque est une référence constante de Marcel Schwob, qui fait reposer la structure de son recueil *Cœur double* sur les deux passions antiques la terreur et la pitié, et sur un principe de symétrie, propre à l'art tragique d'Eschyle, comme il l'explique dans la préface de mai 1891.

¹⁵³ Cette réflexion sur le mouvement de la roue qui avance en revenant sur elle-même est formulée par M. Butor qui associe cette image à la fugue : « l'attention est [...] perpétuellement reportée en arrière —. C'est comme une roue dont le mouvement de retour se combine avec son avancée. Le temps n'est plus une ligne plus ou moins droite. » *Michel Butor. Présentation et anthologie, Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 2003, p. 65-66.

L'histoire de «La Grande Brière¹⁵⁴» est également énigmatique dans la transformation des liens analogiques en liens de causalité. Une jeune fille a perdu la raison. Partie avec un groupe d'hommes à la chasse à la «demoiselle de Pornichet» sur la Grande Brière, elle croise la maîtresse parisienne pour qui elle travaille. Dans un discours énigmatique, elle suggère que cette femme est à l'origine de sa folie : «C'est la Parisienne. A m'a jeté un sort», puis elle saisit une canardière et fait feu sur la jeune femme. Ce conte repose sur une métaphore qui semble prendre statut de causalité. La description de la jeune femme fait écho à celle de la «demoiselle de Pornichet¹⁵⁵», par deux mentions de couleurs, le gris et le noir :

la «demoiselle de Pornichet» avait le corps gris tendre, la tête noire, le bec rose et long, avec des narines effilées¹⁵⁶.

la jeune fille, assise en arrière, portait une robe gris clair avec un col rouge à larges bords, et un chapeau noir mousquetaire ; elle avait des cheveux blonds qui tombaient en frisons¹⁵⁷.

L'identification est également favorisée par la personnification du canard, «demoiselle», aux «narines effilées». La mort de la jeune femme est également parallèle à celle de l'oiseau, parallèle souligné par une comparaison explicite cette fois :

Quand il toucha l'eau froide, il se mit à sautiller, battant la surface de l'aile, criant vers la lumière. [...] Attachée par une patte elle tournait lamentablement et agitait son moignon d'aile, poussant par son bec béant des appels désespérés¹⁵⁸.

La jeune fille de la barque poussa un cri aigu, suivi de plaintes chevrotantes ; elle tomba, la tête penchée comme un oiseau abattu — et son col rouge était soulevé par le râle¹⁵⁹.

Les oiseaux même s'y trompent et viennent tourner, «éplorés, en criant» autour de la jeune fille. Ce sont eux qui viennent mettre en évidence le lien analogique entre le canard et la femme. La dernière réplique de Marianne reprend celle de son père, «Ça s'entr'aide, les demoiselles. C'est plus maniable à tuer¹⁶⁰.» Le sens de ce meurtre n'est pas clairement élucidé. La folie de Marianne a été évoquée en patois par le père : il semble que la fille soit tombée amoureuse de sa maîtresse, mais cette vérité est voilée dans les expressions de

¹⁵⁴ Dans la notice de la réédition de ce conte aux éditions Ellug, 2009, Sabrina Granger signale que l'argument de ce conte est proche de la nouvelle de Maupassant «Amour», publiée dans le *Gil Blas*, le 7 décembre 1886. Dans le texte de Maupassant, il n'y a pas de relation amoureuse, le chasseur observe seulement le comportement des oiseaux. Alors qu'il a tué une femelle sarcelle, le mâle revient tourner autour d'eux, au mépris du danger : «Certes, il ne s'en allait point ; il tournait toujours, et pleurait autour de nous. Jamais gémissement de souffrance ne me déchira le cœur comme l'appel désolé, comme le reproche lamentable de ce pauvre animal perdu dans l'espace», *Le Horla*, Paris, Ollendorff, 1887, p. 83-84.

¹⁵⁵ Marcel Schwob a ajouté la personnification des canards, dans l'expression «demoiselles de Pornichet», que Maupassant n'utilise pas, ce qui a pour effet de resserrer davantage les liens analogiques entre les canards et les jeunes femmes.

¹⁵⁶ Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 310.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 311.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 310.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁶⁰ *Ibid.*

patois et dans l'identification de type métaphorique, entre l'oreiller de Marianne et une personne humaine :

V'là eune fille qu'est ben venue, et qu'a censément la tête tournée. [...] A'bise sa couaille sur son lit, alle la magne, alle la roule dans ses pocres, alle lui fait des amiquiés comme à eune personne [...] ¹⁶¹.

Marianne donne plus tard la clé de ces déplacements, avant de tirer, mais toujours dans un langage déformé :

j'ons la tête virée — c'est alle qui en est cause. [...] n'y a pas de couaille — c'est la Parisienne. A'm'a jeté un sort [...] ¹⁶².

C'est encore à travers le prisme de la folie que l'image et l'action narrative se superposent. La métaphore remplace l'expression objective et explicite d'une causalité, voire d'une nécessité. Les échos sont multiples : la nuit, l'oreiller remplace la maîtresse parisienne dans les bras de Marianne ; celle-ci est liée à sa maîtresse comme les oiseaux sont liés entre eux, pourtant, c'est à la figure du chasseur qu'elle s'identifie, en provoquant la mort de sa maîtresse, afin de l'empêcher de repartir à Paris, dans une inversion du comportement des oiseaux cette fois. L'image du tissage qui ouvre le conte est elle-même une figure de cette narration tissant ensemble une multitude de réseaux métaphoriques, mais également une figure du destin.

Dans la fenêtre, deux ouvrières jetaient la navette sur un métier à tisser, où les fils se croisaient et se décroisaient à chaque battement de la mécanique ¹⁶³.

Dans la nouvelle de Maupassant, la mort de l'oiseau est explicitement identifiée à l'image d'un fil que l'on coupe : « Karl tira ; ce fut comme si l'on coupait la corde qui tenait suspendu l'oiseau ¹⁶⁴ », suggérant l'intervention de la Parque. Cette image n'est plus explicite dans le texte de Schwob, mais l'habite de manière sous-jacente. Certes, une causalité réaliste perdure, et la motivation du personnage est accessible au lecteur : Marianne tue sa maîtresse par désespoir amoureux. Mais le conte joue à suggérer qu'un raisonnement analogique collabore au déroulement narratif : Marianne tue aussi sa maîtresse parce qu'elle ressemble à la « demoiselle de Pornichet ». L'usage du patois dans les discours rapportés des personnages a également une fonction ambivalente : ferment de réalisme, il est aussi un mode d'opacification au sein du récit.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁶² *Ibid.*, p. 311.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 308.

¹⁶⁴ G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 84.

On observe ici une coïncidence entre un phénomène identifié à l'époque comme une perversion (l'homosexualité féminine) et une manière de détournement des formes. Les dimensions idéologiques et esthétiques se croisent dans ces contes de la perversion, où une remise en cause de valeurs bourgeoises s'accompagne d'un traitement dévoyé de la causalité narrative.

Le phénomène se retrouve dans un autre conte de Schwob, intitulé explicitement « La Perverse ». Le moteur narratif semble résider dans des associations poétiques d'idées, dans une alchimie de motifs autour de la figure centrale du moulin dans lequel vit la petite Madge. Un jour, un mendiant vient demander de l'eau. Elle lui vole son pain. Le mendiant repart. L'histoire proprement dite se réduit à cette fine trame. Mais un réseau d'images s'établit dans l'esprit de la fillette, entre les éléments concrets de départ, le pain et l'eau : « Si vous avez faim je vais voler un peu de farine et je vous en donnerai. Avec l'eau de l'étang, ce soir, vous pourrez faire de la pâte¹⁶⁵. » Elle suggère ensuite la noyade possible du mendiant :

et vous aurez faim ce soir, lui cria Madge, pendant qu'il descendait la pente du tertre. N'est-ce pas, brave homme, vous aurez faim ? Il faudra manger votre pain. Il faudra le tremper dans l'eau de l'étang, si vos dents sont mauvaises. L'étang est très profond¹⁶⁶.

Progressivement, c'est le vieillard, qui est d'abord substitué au pain, trempé dans l'étang, puis à la farine, mélangée à de l'eau pour faire du pain :

« Maître, dit Madge, n'est-ce pas qu'autrefois, il y a longtemps, longtemps, vivait dans ce moulin un géant énorme, qui faisait son pain avec des os d'hommes morts¹⁶⁷ ? »

Les motifs du pain et de la mort sont réunis dans les dernières interventions de Madge : « Jean m'a dit, dans le temps, maître, reprit encore Madge, qu'on peut retrouver les noyés avec un pain où on a mis du vif-argent¹⁶⁸ », et enfin :

Devant la porte, elle attendit le crépuscule, son pain sous son tablier, du petit plomb serré dans le poing. Le mendiant devait avoir eu faim. Il s'était noyé dans l'étang. Elle ferait revenir son corps, et, comme le géant, elle pourrait moudre de la farine et pétrir de la pâte avec des os d'homme mort¹⁶⁹.

Tous les motifs sont réunis dans cette petite narration fantasmée finale. On voit que la cohérence de ce conte tient à un système d'échos et de correspondances surgis dans l'esprit de la fillette : les éléments référentiels appartenant à l'univers concret de Madge, le pain, la farine, se voient incarnés dans une nouvelle narration, celle que Madge se raconte à elle-même, par le biais d'un glissement de type métaphorique. La forme narrative permet de

¹⁶⁵ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 330.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 331.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 331.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 331.

donner une épaisseur référentielle au fantasme, sans le réaliser pleinement. On remarque que si nombre de personnages sont dans une position d'interprétation des signes, de récepteurs, ou de lecteurs d'une causalité poétique à l'œuvre, Madge est dans une position de créatrice. On peut y voir un exemple de la pensée analogique du fou, mais aussi la capacité analogique et créatrice du poète. Le fonctionnement analogique de la pensée du personnage se substitue à un développement narratif traditionnel.

L'argument de « Suggestion » de Georges Rodenbach est très proche de celui de « L'Homme voilé » de Marcel Schwob. Un homme a poignardé sa femme et évoque, pour se disculper, le pouvoir suggestif de la vision nocturne d'un train surgissant de l'obscurité avec sa lanterne rouge.

La structure logique du conte est inversée : le dénouement est posé dès le départ, puis la progression narrative consiste à remonter à la cause. Il s'établit dans le conte une tension entre des notions contradictoires, pour rendre compte de cette cause. C'est d'une part la notion d'indéterminé, d'inexplicable, d'obscurité, qui envahit le texte, dans les propos du narrateur-cadre, qui évoque le « domaine mystérieux et négligé, limbes des sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être¹⁷⁰ », mais aussi dans ceux de l'assassin, qui invoque les « insondables analogies », les « occultes puissances de l'inconscience »¹⁷¹. Pourtant, ce dernier en appelle également à la logique. Ainsi lit-on qu'il « s'expliqua son crime, remonta de l'effet à la cause, élucida la minute décisive ». Plus loin, il recourt même au langage mathématique, utilisant le terme d'équation :

La lumière rouge m'achemina tout de suite au sang. Équation instantanée ! Je vis déjà la blessure, pareille au disque grandissant¹⁷²...

Remplacer la relation cause-conséquence par une analogie poétique¹⁷³ permet de donner à cette dernière le poids d'une nécessité destinale : la « minute décisive », « fixée de toute Éternité », « inévitable ». L'image poétique partage également avec l'équation « instantanée » une forme d'abstraction qui l'affranchit de toute chronologie. La cause et

¹⁷⁰ G. Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, op. cit., p. 51.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ On s'éloigne de l'analogie telle qu'on peut la pratiquer dans un discours logique : « À la différence de la comparaison logique, qui, par définition, reste dans l'isotopie du contexte — on ne compare quantitativement que ce qui est comparable —, l'analogie sémantique instaure un rapport “entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un élément qui est étranger à cette isotopie et qui, pour cette raison, fait image”. » Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 237. Ricœur cite M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 58.

l'effet se superposent dans l'image « je vis déjà la blessure », dit l'homme. C'est un absolu, une vérité irréfutable et intemporelle. La description de cette minute décisive reproduit au sein du conte cet effet d'isolement. L'assassin raconte que, accablé par les mauvais traitements de sa femme, il s'est retiré ce soir-là à l'extérieur de la ville. L'infinitif « Ah ! être seul ! » et les points de suspension contribuent à détacher ce moment du flux narratif et à rompre les repères spatio-temporels. C'est alors que le passage poétique du texte intervient : la transfiguration de la vision nocturne en scène de crime.

Un train, vous entendez bien. Dans le soir déjà noir, un train, noir aussi. Il passa avec un bruit de désastre, poussant un cri déchirant. Moi, je ne remarquai qu'une seule chose : la lanterne au devant de la locomotive. Elle était rouge, d'un rouge affreux comme une blessure fraîche, une blessure ronde et énorme... La nuit parut une blessée. C'était du sang, cette grande tache rouge ! Oui ! la plaie saignait, mais à peine ; le sang se caillait ; puis soudain il sembla que le sang de cette lumière débordait ; la plaie rouge s'agrandit, se rapprocha, éclaboussa mes yeux, mes mains, tout mon corps, toute la campagne. Plaie immense ! Est-ce que la nuit allait mourir¹⁷⁴ ?

Cette suspension du temps et des catégories du réel est proche de ce qui se produit dans l'image poétique, de la « véhémence ontologique » qui s'en dégage, selon P. Ricœur :

Dire « cela est », tel est le moment de la *croyance*, l'*ontological commitment* qui donne sa force « illocutionnaire » à l'affirmation. Nulle part cette véhémence d'affirmation n'est mieux attestée que dans l'expérience poétique. Selon une de ses dimensions, au moins, cette expérience exprime le moment *extatique* du langage — le langage hors de soi ; elle semble ainsi attester que c'est le désir du discours de s'effacer, de mourir, aux confins de l'être-dit¹⁷⁵.

Le glissement de la comparaison vers la métaphore mime une transfiguration du réel, le comparé disparaissant complètement derrière le comparant. Certaines expressions analogiques utilisées par le personnage reprennent l'expression utilisée par le narrateur principal pour décrire la situation réelle :

Depuis des jours, elle agonisait, mais sans possibilité de salut, marquée à la gorge par deux blessures de sang caillé, qui semblaient déjà les scellés de la mort¹⁷⁶...

comme pour confirmer l'incarnation d'une vérité métaphorique sur le plan référentiel.

Mais on s'aperçoit que la vue n'est pas seule en cause. D'autres réseaux de significations apparaissent comme le rapprochement de l'obscurité de la nuit et du train avec « l'obscur raté¹⁷⁷ » dont la femme traitait son mari, le rouge de la plaie, qui reprend l'idée de cruauté associée à la victime : « Aussitôt, je perçus que j'avais assez souffert, que ma femme était trop acariâtre vraiment, et trop cruelle¹⁷⁸ ! » La métaphore joue le rôle de révélateur d'une relation entre les époux : « l'obscur raté » retourne la cruauté de sa femme contre elle-même par le sang. Ainsi, l'événement consiste ici encore dans la mise à

¹⁷⁴ M. Schwob, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁵ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 313.

¹⁷⁶ G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁷ « parce qu'elle m'apprit à vivre et me sauva d'être un obscur et un raté... », *ibid.*, p. 54.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

l'épreuve narrative d'une métaphore et d'un réseau de relations analogiques. La figure est un événement qui surgit à un moment précis du temps. L'image se superpose d'abord au réel, puis se substitue à lui, au point d'obliger le réel à lui correspondre. La distinction entre comparé et comparant se dilue dans l'équation impérieuse. La narration semble déployer dans le temps ce qui se produit dans l'interprétation d'une métaphore : le crime serait le moyen de réduire l'écart entre l'interprétation littérale impossible et l'innovation de sens propre à l'interprétation métaphorique « qui fait sens avec le non-sens¹⁷⁹ ».

Certains de ces contes mettent ainsi la métaphore « en acte », c'est-à-dire que la métaphore y crée une nouvelle réalité¹⁸⁰. Elle est non seulement un procès, elle survient et s'incarne peu à peu dans le réel, mais la figure du train, essentielle dans ces deux histoires, permet également de mettre en relief la notion de mouvement, de « transport », inhérente à la métaphore¹⁸¹. Le meurtrier de « Suggestion » ne dit-il pas « La lumière rouge *m'achemina* tout de suite au sang » ? Ainsi ces histoires montrent-elles comment un ordre de type métaphorique se substitue à l'ordre de type logique¹⁸².

Le charme des belles métaphores, c'est qu'on en jouit comme d'un mensonge. Chaque métaphore est un conte ; des histoires très compliquées, des métamorphoses, des enlèvements, des amours, des conquêtes nous sont dits en quelques mots et parfois en un seul¹⁸³.

dit Remy de Gourmont. L'organisation métaphorique d'une narration, sans être contradictoire avec l'essence du narratif qui tourne autour d'une transformation, remet en cause les catégories traditionnelles de la temporalité et de la causalité.

Quelle valeur accorder à ce nouvel ordre instauré par la métaphore ou la musique ? Faut-il prendre ces fous au sérieux ? La figure du fou est ambiguë, car la folie n'existe que par rapport à un point de vue rationnel positif. Soit le narrateur prend ses distances par rapport à ce personnage du fou qu'il met en scène — la narration exploite, tout en rejetant

¹⁷⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 311.

¹⁸⁰ Paul Ricœur recourt à l'expression de « métaphore en acte » dans *La Métaphore vive*. Au terme de son commentaire de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote, il indique ceci : « Présenter les hommes “*comme agissant*” et toutes choses “*comme en acte*”, telle pourrait bien être la fonction ontologique du discours métaphorique. En lui, toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclos, toute capacité latente d'action *comme* effective. L'expression *vive* est ce qui dit l'existence *vive* », p. 61.

¹⁸¹ Dans sa première étude « Entre rhétorique et poétique. Aristote », Ricœur rappelle que « la métaphore est définie en termes de mouvement : *l'epiphora* d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de... vers... », *ibid.*, p. 24.

¹⁸² « Une seconde ligne de réflexion paraît suggérée par l'idée de transgression catégoriale, comprise comme écart par rapport à un ordre logique déjà constitué, comme désordre dans la classification. Cette transgression n'est intéressante que parce qu'elle produit du sens : comme le dit la *Rhétorique*, par la métaphore le poète “nous instruit et nous donne une connaissance par le moyen du genre” (III, 10, 1410 b 13). La suggestion est alors la suivante : ne faut-il pas dire que la métaphore ne défait un ordre que pour en inventer un autre ? que la méprise catégoriale est seulement l'envers d'une logique de la découverte ? » Ricœur, *ibid.*, p. 32.

¹⁸³ Remy de Gourmont, *Le Problème du style* [1907], Paris, Mercure de France, 1924, p. 92.

comme « folle » cette organisation analogique des événements —, soit il en fait un modèle, un double, qui sait accéder à la vérité intime des choses et de leurs rapports.

D'après Évanghélia Stead, la symétrie qui se déploie dans « Arachné » s'avère n'être qu'une illusion, un piège destiné « à railler le lecteur ». L'épigraphe tirée d'une tirade de Mercutio dans *Romeo and Juliet*¹⁸⁴, évoquant la reine Mab, autre avatar de la brodeuse d'illusions, est une mise en relief des ambiguïtés entre réel et fiction, qui semble confirmer la folie du narrateur « s'égarant dans les méandres des associations labyrinthiques¹⁸⁵ », et une invitation à s'en méfier. Pourtant, l'intérêt du texte réside dans ces échafaudages subtils : « “Arachné” est tout entier pétri des pièges de la fiction qu'il déjoue en même temps qu'il en fait miroiter le prestige¹⁸⁶ », dit Évanghélia Stead.

Julien Schuh voit dans ce conte une prise de distance de l'auteur avec la symétrie et l'idéalisme, qu'il appelait pourtant de ses vœux dans son article d'avril 1889 intitulé « Le Réalisme ». Il disait alors vouloir introduire « dans la succession de la vie une loi esthétique¹⁸⁷ », pour « représenter l'idée de la nature¹⁸⁸ ». Le fou serait certes un double de l'auteur, mais il incarnerait une posture ancienne et illusoire par rapport au réel. Julien Schuh perçoit dans « L'Homme voilé » de Marcel Schwob une représentation de la quête interprétative du lecteur. Le fou serait alors un double du lecteur. Marcel Schwob a soin de donner une dimension fragmentaire à ses contes, afin de pousser le lecteur lui-même à « sémiotiser », comme le fou, en suggérant une relation entre des détails qui pourraient sembler insignifiants, de même que l'on relie les étoiles, éparpillées sur un fond obscur, en constellations signifiantes¹⁸⁹. Ainsi, pour Évanghélia Stead et Julien Schuh, les contes de Marcel Schwob viseraient à exhiber leur caractère fictionnel et le leurre tendu au lecteur, qui cherche à relier les choses et à leur conférer du sens. Ce serait des textes mettant en abyme la fiction et les mécanismes de la lecture.

¹⁸⁴ « Her waggon-spokes made of long sp'ners'legs ; / The cover, of the wings of grasshoppers ; / Her traces of the smallest spiders's web ; / Her collars of the moonshine's watery beams... », Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁵ Évanghélia Stead, « “Arachné” : le fil, la chaîne et la toile, la trame narrative », *op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁷ M. Schwob, « Le Réalisme » [*Le Phare de la Loire*, 15 avril 1889], *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 830.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Julien Schuh rapporte à cet égard une remarque très éclairante de Marcel Schwob au sujet de la technique de Stevenson, valorisant l'obscurité qui isole les détails et les rend mystérieux : « Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants ; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents. Puis l'obscurité est faite à l'arrière-plan, pour nous donner l'incertitude du mystère. » M. Schwob, « Robert Louis Stevenson », *Spicilege*, dans *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002, p. 580.

N'oublions pas que, dans « L'Homme voilé » et « Arachné » de Schwob, dans « Suggestion » de Rodenbach, les personnages invoquant ce type de causalité sont des hommes accusés de meurtre, en position de se justifier et de trouver les causes, les explications de leur acte. Chaque fois, leur explication est irrationnelle et repose sur des rapprochements de type analogique. La métaphore peut donc avoir une fonction rhétorique ici, et se rapprocher du « leurre », de la fiction persuasive. La métaphore ferait partie d'une stratégie de disculpation. L'ambiguïté n'est pourtant pas résolue. C'est ici que le mode de narration est un indice important pour nous. Comme il a été signalé plus haut, les deux textes de Marcel Schwob donnent directement la parole au meurtrier fou. Aucun narrateur-cadre ne vient apporter sa caution à ces discours, ou au contraire les discréditer tout à fait. Chez Rodenbach, le récit du meurtrier est enchâssé dans une narration-cadre qui cherche à confirmer la vérité de ces rapprochements. Le mode d'explication métaphorique est d'abord explicitement opposé à la narration balzacienne. Alors que le meurtrier a relaté les misères quotidiennes que lui faisait subir son épouse, l'avocat lui répond :

— Tout cela n'explique pas votre crime, interrompt le défenseur. Ce sont les ressentiments d'une âme justement fière, mais aussi les petites misères de la vie conjugale, qui sont inévitables et communes à tous.

L'avocat, qui était un peu lettré, ajouta d'un air satisfait : « Balzac a même fait un livre là-dessus. »¹⁹⁰

Or la suite du récit va se démarquer radicalement du réalisme vraisemblable de type balzacien. Ensuite, c'est l'esprit positiviste bourgeois, incarné par l'avocat et le monde de la justice en général, qui est mis à mal dans ce conte :

L'avocat, en s'en retournant, songea qu'un tel système de défense serait bien compliqué devant un jury de bourgeois positifs. Les raisons mystérieuses des actes, la fatalité, l'hypnotisme, la suggestion, sont encore non admises en justice, et d'une démonstration, au surplus, impossible. Il plaiderait la folie de l'accusé, ce qui devenait, d'ailleurs, de plus en plus sa conviction. Peut-on admettre que le rouge d'une lanterne lui ait suggéré le rouge d'une blessure, et qu'il ait tué par la faute d'un convoi ? Un accès de démence était plus vraisemblable, et seule compréhensible pour la justice des hommes. Le reste regardait les poètes — et Dieu ! L'avocat sourit. Il venait, fier d'être un peu lettré, de penser intérieurement, et répéta tout haut, avec un geste de Cour d'assises : « Dieu aussi est un poète ! »¹⁹¹

Au sein d'une tension entre poésie et folie, cette chute ironique fait implicitement pencher la balance du côté de la poésie. Le conte met en scène une tension entre le positivisme bourgeois et la poésie, qui passe encore pour folie dans une société hostile à ces modes de compréhension.

La figure du fou est parfois dotée de connotations positives, comme on l'a vu chez Gutiérrez Nájera, chez Barrett, mais encore dans l'allusion à Cassandra dans la préface de

¹⁹⁰ G. Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, op. cit., p. 54-55.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

Marcel Schwob au *Démon de l'absurde*. Il n'est pas si certain que l'auteur se désolidarise des narrateurs fous qu'il met en scène et qui sont comme des reflets — bien que déformés — de lui-même. On peut donc également envisager ces contes comme des mises en récit des procédés de création poétique.

Cette problématique de l'obscurité est révélatrice des ambiguïtés du symbolisme. Y a-t-il un sens transcendant à déchiffrer ? Y a-t-il un sens transcendant, mais définitivement indéchiffrable ? Faut-il considérer, dans une optique platonicienne, les indices du texte comme les signes de vérités préexistant à la fiction ? Ou faut-il considérer qu'il n'y a pas de mot de l'énigme, qu'il n'y a pas d'autre vérité que ce miroitement et cette polysémie irréductible¹⁹² ? Les réseaux de correspondances exploités dans la disposition du *muthos* préexistent-ils ou sont-ils le fruit, immanent au texte, de la création poétique, dissimulant la hantise du vide ? Jean-Nicolas Illouz montre bien les multiples approches contradictoires du symbole qui cohabitent dans le symbolisme, de l'idéalisme au subjectivisme absolu ou encore au nihilisme métaphysique¹⁹³. La distinction faite par Maeterlinck entre deux types de symboles, dans sa réponse à *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, rend assez bien compte des différents types d'obscurité revendiqués dans nos contes :

[...] je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *Second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Mährchen aller Mährchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc.¹⁹⁴.

Mais quel que soit le postulat philosophique, il existe un point commun formel entre ces textes qui font de l'obscurité un signe de poéticité, en transférant la polysémie et la suggestion poétiques au cœur du texte narratif.

¹⁹² Dans « L'Obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry. Mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », *Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation »*, [en ligne], disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document910.php>, Julien Schuh établit une distinction éclairante entre une vision essentialiste du sens, qui considère l'obscurité comme un voile posé sur un mystère caché, et une « opacité sans fond » qui incite à multiplier les interprétations, dans un « abandon de la maîtrise sémantique au lecteur ». C'est cette dernière qui serait à l'œuvre dans les *Minutes de sable mémorial* d'Alfred Jarry. Pascal Durand rappelle, par exemple, les erreurs d'interprétation dont l'obscurité mallarméenne a été l'objet, cette poésie n'ayant pas de « trésor caché », ni de sens lui préexistant : « Le texte mallarméen, s'il paraît énigmatique, est donc sans énigme ; disons-le autrement : le mot de son énigme, ce sont les mots dont il est composé, en leur dynamisme même », « "L'occulte au fond de tous". Introduction au mystère dans les lettres », Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, PUPS (Presses de l'université Paris-Sorbonne), 2007, p. 40.

¹⁹³ J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, chap. VII « Le Symbole ».

¹⁹⁴ M. Maeterlinck, dans J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 154-155.

1.4.3. Lien métaphorique entre rêverie poétique et développement narratif

1.4.3.1. Incarnations narratives de motifs poétiques

Cette causalité poétique est aussi à l'œuvre dans des contes qui ne mettent pas en scène de personnage de fou. Des narrateurs sains d'esprit peuvent reprendre ces méthodes de composition, dans différents textes où la rêverie poétique contamine le récit, par l'incarnation de certains motifs au plan narratif.

Prenons l'exemple du conte d'Henri de Régnier « Le Sixième Mariage de Barbe-bleue », qui se déroule selon une structure d'enchâssement : un narrateur-personnage se rend à Quimperlé en Bretagne. Il commence par visiter l'église, puis il se rend sur les bords du Leta. Là, il remonte la rivière en barque. La rivière s'enfonce dans la forêt et les bateliers s'arrêtent près d'une petite maison. Une vieille femme propose au narrateur-personnage de lui montrer la ruine du château de Barbe-Bleue. Mais, alors que le narrateur-personnage observe la tour dans le crépuscule, commence une rêverie sur la légende des cinq femmes de Barbe-Bleue. Puis on revient à la situation réelle : le narrateur-personnage regagne la barque. Il s'agit donc d'une rêverie enchâssée dans le récit principal, mais la rupture n'est pas si nette, car les différentes parties du conte s'échangent leurs motifs. On peut en effet noter un certain nombre d'échos entre la visite de l'église de Quimperlé et la légende des mariages de Barbe-Bleue telle qu'elle est racontée ensuite. L'antithèse entre les noces et les funérailles, entre la joie et le malheur, qui sera illustrée par la légende, fait déjà l'objet de remarques lors de la visite de l'église. On relève d'abord l'hésitation entre la distraction et les pleurs :

Il y venait par les vitraux décolorés plus assez de lumière pour s'y distraire dans pas assez d'ombre encore pour y pleurer¹⁹⁵.

L'association est poursuivie par la double évocation des noces et des funérailles,

Une odeur d'encens prolongeait par toute la nef un souvenir des dernières vêpres, et même sa permanence, à la fois nuptiale et funéraire¹⁹⁶, évoquait une rétrospection plus lointaine d'obsèques¹⁹⁷ psalmodiées et de noces¹⁹⁸ joyeuses¹⁹⁹.

puis par la menace des nuées moites dans un ciel ensoleillé. Mais le narrateur opte pour la solution joyeuse et ce sera aussi le dénouement de la légende :

¹⁹⁵ H. de Régnier, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁶ *Nous soulignons.*

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

Fut-ce à cause de l'heure où j'arrivai, cet après-midi, à Quimperlé et qu'alors les cloches tintaient, d'un bruit argentin comme le gai nom léger de la ville même, dans un ciel de soleil menacé de nuées moites à l'horizon, mais, en mon esprit, prédomina une idée de fête, ces sonneries me représentant des liesses de fiançailles et des cortèges aux carrefours et au parvis²⁰⁰.

Cette introduction descriptive annonce plusieurs caractéristiques du récit qui va suivre : son caractère diffus, mélange d'imagination et de rétrospection, sa dimension musicale, dans l'évocation des psalmodies²⁰¹. Il semble que la première partie du conte annonce à la fois les motifs, la structure antithétique de la légende, dont nous verrons ultérieurement que la disposition obéit davantage à une exigence de contraste et de parallélisme qu'à un développement chronologique, et la victoire de l'un des pôles sur l'autre (puisque Barbe-Bleue finit par se marier avec Héliade, qui cette fois, lui survit).

Au moment où le narrateur observe la tour en ruine, il établit explicitement le rapport entre la légende et les sensations éprouvées dans l'église :

Sa demeure ! et je pensais à la haute tour, aux belles robes orfévries et sanglantes, aux supplications des douces lèvres pâles, au poing brutal tordant les longues chevelures éplorées, lendemains funestes de noces captieuses et tentatrices dont j'avais entendu l'écho dans les cloches festoyantes de ce jour et dont, avec l'encens, j'avais respiré le souvenir dans la nef de la vieille église²⁰².

L'utilisation du terme d'«écho» est significative, puisque ce passage constitue précisément — au plan du texte — l'écho du premier. La légende et la situation réelle s'interpénètrent donc aussi par des comparaisons explicites :

Ce fut par un crépuscule *pareil à celui-ci, sans doute*²⁰³, que Sœur Anne qui, durant tout le jour, n'avait vu que le soleil poudroyer, pleura de ce que rien n'était venu vers elle pour qui l'heure inexorable était proche²⁰⁴.

Côte à côte, elle et lui [le seigneur et sa sixième épouse], s'avançaient dans l'Église *que j'avais visitée tout à l'heure*²⁰⁵, si paisible en son crépuscule méditatif. La nef en était alors parfumée et illuminée de cierges et de soleil²⁰⁶.

[...] c'est ainsi qu'elle, seule d'entre les ombres, qui errent parmi l'antique décombre, y revient vêtue et qu'elle m'apparut, peut-être, sous les traits de la paysanne, qui m'introduisit là, ce soir, et, debout, de la rive, me regardait m'éloigner au bruit des rames sur l'eau morne et à travers la Nuit taciturne²⁰⁷.

On peut se demander si c'est la légende qui contamine la narration-cadre, ou si ce sont les impressions ressenties par le narrateur-personnage de la narration-cadre qui ont donné naissance à cette légende. Les deux parties du conte se replient l'une sur l'autre, sans que l'on puisse déterminer avec certitude la source des motifs. Le crépuscule, alliance

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 118.

²⁰¹ La structure musicale du conte « Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue » fait l'objet d'un développement ultérieur, *cf.* p. 503-505.

²⁰² H. de Régnier, *op. cit.*, p. 120.

²⁰³ *Nous soulignons.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁵ *Nous soulignons.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 128.

de lumière et d'ombre, structure l'ensemble du conte, aussi bien dans son sens que dans son déroulement. Il semble que le conte soit le développement de cette image. Cette légende de Barbe-Bleue évoquée par le narrateur est un mélange de réminiscence et d'invention; or l'image inaugurale de l'église, lieu de noces et de funérailles, semble pouvoir être interprétée comme la source de la poétique narrative du conte.

Le conte de Rubén Darío «El Palacio del sol» repose sur le même type de glissement du métaphorique au narratif: un miroitement a lieu entre une situation référentielle et une situation métaphorique. L'ensemble du conte est d'abord mis en abyme dans un refrain qui qualifie la jeune héroïne Berta de «gentil como la princesa de un cuento azul²⁰⁸». Or c'est ce miroitement entre référentialité réaliste et référentialité merveilleuse qui est développé dans le conte par une série de glissements et d'échos. Il s'agit d'une jeune fille qu'une langueur a conduite aux portes de la mort. Mais, un jour, elle descend dans le jardin. Au moment où elle va cueillir un lis, une fée apparaît et l'emmène sur son char doré dans le palais du soleil, où la danse et la chaleur redonnent vie à la jeune fille qui rentre chez elle métamorphosée. C'est ici l'interprétation merveilleuse du conte, mais une lecture réaliste est également possible: au moment de cueillir la fleur, Berta serait plongée dans une rêverie, et les multiples sensations éprouvées dans le jardin seraient transposées, sur un plan métaphorique, dans ce voyage au cœur du palais du soleil. Certains propos des personnages qualifiant explicitement la scène d'onirique pourraient confirmer cette lecture. Ainsi, Berta demande à la fée: «¿Tú eres la que me quiere tanto en sueños²⁰⁹?»; la fée se définit elle-même comme «la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes²¹⁰»; et, dans le palais du soleil, le rêve est encore évoqué à plusieurs reprises: «caían sobre cojines de seda, los senos palpitantes, las gargantas sonrosadas, y así, soñando, soñando en cosas embriagadoras²¹¹...» La structure du conte joue également de ce décrochement, puisque la narration comporte d'abord une ellipse entre l'apparition de la fée et le retour de Berta, guérie, auprès de ses parents; puis cette ellipse est comblée par un retour en arrière narratif le voyage proprement dit. Un décrochement temporel est également souligné, comme si le voyage dans le palais du soleil avait seulement duré le temps de cueillir la fleur. On note en effet la jonction entre la fin de la première partie réaliste, «Vio un lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco, y estiró la mano para

²⁰⁸ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 199. «douce comme la princesse d'un conte bleu».

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 201. «Tu es celle qui m'aime tant dans mes rêves?»

²¹⁰ *Ibid.*, p. 202. «la bonne fée des rêves des jeunes adolescentes».

²¹¹ *Ibid.*, p. 203. «elles tombaient sur des coussins de soie, les seins palpitants, les gorges rougies, et ainsi, rêvant, rêvant de choses enivrantes...»

cogerlo²¹² » et le retour dans le réel, «El hada la volvió al jardín de su palacio donde cortaba flores envuelta en una oleada de perfumes, que subía místicamente a las ramas trémulas, para flotar como el alma errante de los cálices muertos²¹³.» Le narrateur souligne lui-même cette jonction entre les deux plans de réalité, en interrompant sa phrase pour s'adresser à ses lectrices :

No bien había... — Sí, un cuento de hadas, señoras mías, pero ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad —, no bien había tocado el cáliz de la flor, cuando de él surgió de súbito un hada [...]²¹⁴.

Tout un monde surgit ainsi dans une seconde du temps réel, comme une incise dans une phrase. Le glissement entre la situation que nous qualifions de réaliste et celle que nous qualifions de merveilleuse, s'effectue par le biais du motif du soleil. Les métaphores s'incarnent dans le petit récit merveilleux inséré dans le conte-cadre²¹⁵. La source pourrait se situer dans l'adresse initiale du conteur à ses lectrices :

Ya veréis, sanas y respetables señoras, que hay algo mejor que el arsénico y el fierro, para encender la púrpura de las lindas mejillas virginales; y que es preciso abrir la puerta de su jaula a vuestrasavecitas encantadoras, sobre todo cuando llega el tiempo de la primavera y hay ardor en las venas y en las savias, y mil átomos de sol abejean en los jardines, como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas²¹⁶.

Les images du bourdonnement des atomes du soleil et de l'essaim d'or se retrouvent, disséminées dans le récit merveilleux. On retrouve l'or sur le carrosse de la fée, «en su carro áureo²¹⁷ », puis sur les moustaches des garçons qui font danser les jeunes filles dans

²¹² *Ibid.*, p. 200. «Elle vit un lys qui dressait vers l'azur la pureté de son calice blanc, et elle tendit la main pour le cueillir. »

²¹³ *Ibid.*, p. 203. «La fée la ramena au jardin de son palais où elle coupait des fleurs, enveloppée dans une vague de parfums, qui montait mystiquement vers les rameaux tremblants, pour flotter comme l'âme errante des calices défunts. »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 200. « À peine avait-elle... — Oui, un conte de fées, mesdames, mais vous verrez ses applications dans une chère réalité —, à peine avait-elle touché le calice de la fleur, que subitement, une fée en surgit [...]. »

²¹⁵ Anton Risco a identifié ce phénomène de « confusion entre rhétorique et diégèse », par lequel « la forme a une influence décisive, au point de générer la fantastique » (« se trata de la única modalidad en la que la forma tiene una influencia decisiva, al punto de poder generar la fantástica »), *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, p. 401. « Consiste en la mezcla de dos códigos de lectura: el narrativo y el lírico. Es decir, las características particulares del lenguaje empleado hacen que no se sepa si lo que se expone forma parte de los acontecimientos en sí mismos o de la pura expresión retórica del sujeto de la enunciación. » *Ibid.*, p. 65 (« Il consiste dans le mélange de deux codes de lecture: le narratif et le lyrique. C'est-à-dire, les caractéristiques particulières du langage employé font que l'on ne sait pas si ce qui est exposé fait partie des événements en eux-mêmes ou de la pure expression rhétorique du sujet de l'énonciation. »).

²¹⁶ R. Darío, *op. cit.*, p. 199. « Vous verrez, mesdames, saines et respectables, qu'il y a mieux que l'arsenic et le fer pour illuminer la pourpre des jolies joues virginales; et qu'il est recommandé d'ouvrir la cage de vos charmants petits oiseaux, surtout quand vient le temps du printemps et que l'ardeur coule dans les veines et dans les sèves, et que mille atomes de soleil bourdonnent dans les jardins, tel un essaim d'or sur les roses entrouvertes. »

²¹⁷ *Ibid.*, p. 200. « dans son carrosse doré ».

le palais du soleil «cuyos bozos de oro y finos cabellos brillaban a la luz²¹⁸». L'essaim et le bourdonnement se reflètent dans la danse enivrante dans laquelle Berta est emportée :

En vastas galerías deslumbradoras, llenas de claridades y de aromas, de sederías y de mármoles, vio un torbellino de parejas, arrebatadas por las ondas invisibles y dominantes de un vals²¹⁹.

Les énumérations et le style répétitif adopté dans ce passage renforcent cette impression de tourbillon : «Luego vio, vio sueños reales, y oyó, oyó músicas embriagantes. [...] y danzaban, y danzaban con ellos, [...] y así, soñando, soñando en cosas embriagadoras²²⁰... » La fée met d'ailleurs Berta en garde : «cuida de no beber tanto el néctar de la danza²²¹ »; or le nectar est ce que butinent les abeilles, évoquées dans l'introduction à travers l'image de l'essaim. Le processus de transfiguration du réel à l'œuvre dans la création merveilleuse est bien connu : la fée émerge de la nature, elle est vêtue de lumière et parée de rosée. À l'opposition réalisme/merveilleux, il semble que l'on puisse superposer l'opposition entre prosaïque et poétique. C'est ce processus que le conteur met en relief ici. Dans la scène du bal, outre le champ lexical de la lumière et de la chaleur réclamé par le lieu, on note la grande sensualité du passage : sensation de chaleur, vue omniprésente. Les odeurs ne sont pas en reste, «respirando de tanto en tanto como hálitos impregnados de vainilla, de haba de Tonka, de violeta, de canela²²² », et font la transition avec le retour dans le réel qui nous montre Berta «envuelta en una oleada de perfumes²²³ ».

Le métaphorique devient référentiel. Le conte merveilleux semble développer une métaphore initiale et l'incarner dans la réalité²²⁴. Le métaphorique se déploie dans le temps et prend, ici encore, la forme d'un transport, tout en restant paradoxalement instantané. C'est la caractéristique du merveilleux de représenter un monde inouï, mais qui prétend être vrai. C'est un monde poétique que Darío traite d'un point de vue référentiel, comme s'il voulait créer l'illusion d'un réel poétique. Le conteur a d'ailleurs lui-même indiqué

²¹⁸ *Ibid.*, p. 202. « dont les duvets d'or et les fins cheveux brillaient à la lumière ».

²¹⁹ *Ibid.* « dans de vastes galeries éblouissantes, pleines de clartés et d'arômes, de soieries et de marbres, elle vit un tourbillon de couples, emportés par les ondes invisibles et irrépressibles d'une valse. »

²²⁰ *Ibid.*, p. 202-203. « Puis elle vit, elle vit des rêves réels, et elle entendit, elle entendit des musiques grisantes. [...] et elles dansaient, et elles dansaient avec eux, [...] et ainsi, rêvant, rêvant de choses enivrantes... »

²²¹ *Ibid.*, p. 202. « prends garde de ne pas trop boire du nectar de la danse ».

²²² *Ibid.*, p. 203. « respirant de temps à autre comme des haleines imprégnées de vanille, de fève tonka, de violette, de cannelle ».

²²³ *Ibid.* « enveloppée dans une vague de parfums ».

²²⁴ « Les contes de fées ne sont souvent qu'une métaphore expliquée et mise en tableaux », « Tout esprit successif est enclin à croire à la réalité des métaphores », dit Remy de Gourmont, dans *Le Problème du style*, *op. cit.*, p. 92.

qu'il cherchait à appliquer le conte de fées à la réalité : « ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad²²⁵ ».

La tension entre le référentiel et le poétique est mise en abyme dans l'alternance de deux refrains au sein du conte : l'un prosaïque, l'autre merveilleux. Il est d'une part scandé par un refrain poétique renvoyant à la jeune fille, à la fin de chaque partie et, comme il se doit, à la fin du conte :

la niña de los ojos color de aceituna, alegre y fresca como un rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul²²⁶.

Ce refrain juxtapose des qualités et leur halo de comparaisons puisées dans la nature, mais il entre en tension avec un refrain satirique et prosaïque renvoyant au médecin, décrit comme un pantin, à travers quelques détails matériels qui tiennent lieu de synecdoques :

las antiparras de aros de carey, los guantes negros, la calva ilustre y el cruzado levitón²²⁷.

Cette tension qui souligne l'antagonisme entre le scientifique et le poète confirme la démonstration du conteur. C'est aussi là que l'on perçoit comme la fonction poétique prend le pas sur la fonction référentielle.

La référentialité est troublée par ces va-et-vient entre métaphore et référence, et entre référence objective et référence subjective (représentation d'un état mental). Différents niveaux de réalité débordent les uns sur les autres sans que les frontières soient clairement délimitées, au point que l'on peut douter de la valeur référentielle des personnages, des situations. Tous peuvent être interprétés comme une réalité mentale ou la métaphore d'autre chose. À quel type de représentation avons-nous affaire ? Qu'est-ce qui est représenté ? Le flou sur le statut de la réalité de ce qui est représenté jette le trouble sur l'illusion qu'une histoire préexiste à la narration. Les contes semblent plutôt vouloir attirer l'attention sur les processus de création des mondes fictionnels.

Agnès Lhermitte a bien remarqué que la dimension poétique des contes de Marcel Schwob était liée à l'esthétique du merveilleux, les métamorphoses se dégradant en métaphores :

Si l'expérience littéraire consiste dans le *dépaysement*, peut-être le merveilleux est-il alors simplement le comble de la littérarité qu'atteint le conte quand il est saturé de poésie²²⁸.

²²⁵ *Ibid.*, p. 200. « vous verrez ses applications dans une chère réalité ».

²²⁶ R. Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 199. « l'enfant aux yeux couleurs d'olive, joyeuse et fraîche comme un rameau de pêcher en fleur, lumineuse comme une aube, douce comme la princesse d'un conte bleu ».

²²⁷ *Ibid.*, p. 200. « les lunettes aux montures d'écaïlle, les gants noirs, l'illustre calvitie et la redingote croisée. »

²²⁸ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, *op. cit.*, p. 513.

Cette remarque s'applique parfaitement aux textes que nous venons d'observer. C'est souvent le point de vue de l'enfance qui insuffle le merveilleux, selon une affinité que l'on a déjà pu observer entre le fantastique et le point de vue du fou. Pourquoi parler tantôt de merveilleux, tantôt de fantastique ? Dans tous ces textes, il y a présence de l'irrationnel, il y a écart par rapport aux normes du monde réel. Il semble que la différence soit surtout thématique. Dans les textes de folie, la métaphore se transforme, dans le point de vue du fou, en force destinale aux conséquences catastrophiques. Dans les textes de Darío, outre que l'auteur utilise lui-même l'expression « conte bleu », il fait appel à un personnel merveilleux traditionnel comme les fées — les connotations sont plus positives et le dénouement est une libération. Mais ce qui nous importe ici, c'est la manière dont la figure poétique semble préexister à l'histoire, et devenir prétexte à narration, au point de se substituer aux articulations logiques.

1.4.3.2. Structures poétiques du récit : correspondances et mises en abyme

Les structures en dédoublements et correspondances trouvent à se déployer de manière privilégiée dans des contes mettant en scène l'irrationnel ou la folie ; mais, dans beaucoup d'autres contes, le développement narratif semble commandé par des phénomènes poétiques d'analogie, de symétrie, de contraste, produisant le même type d'effets de parallélisme et de concaténation que dans le poème versifié. Ces phénomènes de répétition entrent en tension avec la singularité des personnages et le développement linéaire attendus dans un récit classique.

Le conte de Rubén Darío « El Pájaro azul » est un récit qui met en abyme un poème. On nous décrit la vie de Garcín, un poète, et de son groupe d'amis menant une vie de bohème à Paris. Il est fait allusion aux vers que le poète rapporte de ses excursions à la campagne. Un jour, il reçoit une lettre de son père, lui enjoignant de brûler ses écrits, mais Garcín déchire la lettre et improvise un poème :

Sí, seré siempre un gandul,
lo cual aplaudo y celebro,
mientras sea mi cerebro
jaula del pájaro azul²²⁹ !

²²⁹ Rubén Darío, *Azul...*, p. 208. « Tant que dans mon cerveau / dort en cage l'oiseau bleu, / que j'aime et que je célèbre, / fainéant je serai ! » Traduction de Gérard de Cortanze, *Azul*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 87-88.

À partir de ce moment, Garcín commence un poème intitulé « L'Oiseau bleu ». Dès lors, le conte se confond avec l'histoire de l'écriture de ce poème. Le conte évoque, résume ce poème, mais ne le cite jamais directement :

Cada noche se leía en nuestra tertulia algo nuevo de la obra. Aquello era excelente, sublime, disparatado.

Allí había un cielo muy hermoso, una campiña muy fresca, países brotados como por magia del pincel de Corot, rostros de niños, asomados entre flores, los ojos de Niní húmedos y grandes ; y por añadidura, el buen Dios que envía volando, volando, sobre todo aquello, un pájaro azul que, sin saber cómo ni cuándo, anida dentro del cerebro del poeta, en donde queda aprisionado. Cuando el pájaro canta, se hacen versos alegres y rosados. Cuando el pájaro quiere volar y abre las alas y se da contra las paredes del cráneo, se alzan los ojos al cielo, se arruga la frente y se bebe ajeno con poca agua, fumando además, por remate, un cigarrillo de papel.

He ahí el poema²³⁰.

Ce résumé du poème reprend des éléments du conte que le lecteur a déjà lu. Le conte raconte la vie de Garcín, dont le centre est l'écriture d'un poème, et le poème raconte lui-même la vie de Garcín, selon une structure narrative classique : l'oiseau enfermé constitue la situation initiale ; puis une péripétie, la mort de Niní, provoque le dénouement (l'oiseau prend son envol hors de la cage). Il est donc bien une mise en abyme²³¹ du conte, dans la mesure où il reprend son contenu référentiel sous une forme condensée, transposé sous forme métaphorique. On perçoit une forte dimension spatiale du monde poétique, avec les expressions « allí » et « ahí ». Le poème ouvre un monde reflétant et idéalisant le monde réel. Il met également en abyme le processus de création en représentant l'artiste à l'œuvre.

Les étapes du conte sont comme reflétées par les différents chants du poème. Ce parallélisme confère une structure répétitive et dédoublée au conte, car les événements sont évoqués deux fois, mais selon un angle, un style et une tonalité différents. Ainsi, le narrateur évoque la mort de Niní, aimée du poète :

La bella vecina había sido conducida al cementerio²³².

et cet élément est immédiatement repris dans le discours direct du poète :

Canto último de mi poema. Niní ha muerto. Viene la primavera y Niní se va. Ahorro de violetas para la campiña²³³.

²³⁰ R. Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 208. « Chaque nuit, il lisait, lors de nos réunions entre amis, un extrait de son œuvre. C'était excellent, sublime, extravagant.

On y voyait un ciel très beau, une campagne très verte, des paysages surgis, comme par magie, du pinceau de Corot, des visages d'enfants pointant leur nez au milieu des fleurs, les yeux de Nini brillants et immenses ; et en prime, le bon Dieu qui envoyait, voletant, sur tout cela un oiseau bleu qui sans savoir comment ni quand, nichait prisonnier à l'intérieur du cerveau du poète. Mais quand l'oiseau veut s'envoler et qu'il déploie ses ailes et qu'il se cogne contre les parois du crâne, les yeux du poète se lèvent au ciel, son front se plisse, il boit dans le verre de ses amis un peu d'eau et finit par fumer une cigarette. » Traduction Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 88.

²³¹ Dans *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, Lucien Dällenbach définit ainsi la mise en abyme : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire », p. 52.

²³² *Ibid.*, p. 209. « sa belle voisine venait d'être conduite au cimetière ». Trad. Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 88.

Pour Garcín, l'événement n'a plus lieu pour lui-même, mais en tant qu'un nouveau chant. Le poème est un écran entre lui et la réalité. L'épilogue du poème, « *De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul*²³⁴ » correspond à la mort par suicide du poète. Le conte livre deux versions de ce suicide, l'une prosaïque :

Él estaba en su lecho, sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral. ¡Qué horrible!²³⁵

et l'autre poétique, avec les derniers mots du poème :

*Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul*²³⁶.

Ce conte multiplie donc les dédoublements et les mises en abyme, qui rendent trouble la référentialité. « L'Oiseau bleu » désigne le conte de Darío, mais aussi le poème écrit par le personnage Garcín. Cette expression est d'abord utilisée par Garcín comme métaphore, dans la vraie vie, pour désigner sa névrose, au point que ce soit devenu son surnom : « Camaradas : habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro²³⁷ », dit-il pour justifier sa tristesse perpétuelle. Mais, dans le poème enchâssé, cet oiseau semble acquérir une réalité concrète. Une nouvelle mise en abyme a donc lieu à l'intérieur du poème, avec la description de l'oiseau localisé dans le cerveau du poète, et source de ses états d'âme comme de sa créativité. Il est à la fois source de création et fruit de cette création.

La structure symétrique impose une forme en miroir au développement narratif linéaire et invite à interpréter les personnages et les situations comme des rimes²³⁸, le parallélisme suggérant une forme d'analogie. Le conte de Darío « Palomas blancas y garzas morenas », déjà évoqué pour sa structure discontinue, est construit sur ce modèle. Le parallélisme et l'opposition entre deux personnages et deux situations sont soulignés par la structure symétrique du conte. Deux scènes se répondent : celle où il révèle son amour à sa cousine et l'embrasse par surprise, et celle du premier amour partagé. La première a lieu dans la chaleur de midi, la jeune femme est entourée de colombes blanches dont les

²³³ *Ibid.* « Le chant ultime de mon poème. Nini est morte. Le printemps arrive et Nini s'en va. Économie de violettes pour la campagne. » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 88.

²³⁴ *Ibid.* « Comment l'oiseau bleu prend son envol vers le ciel bleu. » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 88.

²³⁵ *Ibid.* « Il était là, allongé sur sa couche, parmi les draps ensanglantés, le crâne fracassé par une balle. Sur l'oreiller gisaient des fragments de cervelle... Horreur ! », Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 89.

²³⁶ *Ibid.*, p. 210. « Aujourd'hui, en plein printemps, je laisse ouverte la cage de l'oiseau bleu », Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 90.

²³⁷ *Ibid.*, p. 206. « Camarades, n'oubliez pas que j'ai un oiseau bleu dans le cerveau », trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 85.

²³⁸ « J'ai écrit d'autres romans avec cette idée de rythme, cette intention de faire du roman une sorte de poème. On peut faire rimer des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations », écrit Raymond Queneau dans *Bâtons, Chiffres et Lettres* [1950], Paris, Gallimard, 1994, p. 41.

réactions sont parallèles aux siennes, «unas palomas albas, arrulladoras, con sus buches níveos y amorosamente musicales²³⁹». Le mouvement et la musique imprègnent cette scène :

La tomé la cabeza y la di un beso en una mejilla, un beso rápido, quemante de pasión furiosa. Ella un tanto enojada, salió en fuga. Las palomas se asustaron y alzaron el vuelo, formando un opaco ruido de alas sobre los arbustos temblorosos²⁴⁰.

La scène avec Elena, caractérisée par une dimension picturale et hiératique, se déroule au crépuscule. Un groupe de hérons se pose près d'eux :

Cerca de la orilla, se detuvo un gran grupo de garzas morenas de esas que cuando el día caliente, llegan a las riberas a espantar a los cocodrilos, que con las anchas mandíbulas abiertas beben sol sobre las rocas negras. ¡Bellas garzas! algunas ocultaban los largos cuellos en la onda o bajo el ala, y semejaban grandes manchas de flores vivas y sonrosadas, móviles y apacibles. A veces una, sobre una pata, se alisaba con el pico las plumas, o permanecía inmóvil, escultural o hieráticamente, o varias daban un corto vuelo, formando en el fondo de la ribera llena de verde, o en el cielo, caprichosos dibujos, como las bandadas de grullas de un parasol chino²⁴¹.

Ces événements concomitants à l'action principale sont mis en relief par l'utilisation du passé simple. La présence des oiseaux est d'abord un élément référentiel, mais se transforme ensuite en métaphore, quand le narrateur accompagne chaque scène de formules parallèles identifiant la jeune femme à l'oiseau : «Se me antojaba Inés una paloma hermosa y humana, blanca y sublime²⁴²», «Mi Elena se me antojaba como semejante a ellas, con su color de canela y de rosa, gallarda y gentil²⁴³.» À l'issue de chaque scène, deux phrases se répondent et soulignent la symétrie :

La paloma blanca y rubia no había, ¡ay! mostrado a mis ojos el soñado paraíso del misterioso deleite²⁴⁴.

¡Ah, mi adorable, mi bella, mi querida garza morena! Tú tienes en los recuerdos profundos que en mi alma forman lo más alto y sublime, una luz inmortal.

Porque tú me revelaste el secreto de las delicias divinas, en el inefable primer instante del amor²⁴⁵!

²³⁹ *Ibid.*, p. 215. « des colombes blanches, roucoulandes, aux gorges neigeuses, et amoureusement musicales. »

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 215-216. « Je pris sa tête et je lui donnai un baiser sur la joue, un baiser rapide, brûlant de passion furieuse. Elle, quelque peu irritée, prit la fuite. Les colombes prirent peur et s'envolèrent, produisant un bruit opaque d'ailes sur les arbustes tremblants. »

²⁴¹ *Ibid.*, p. 217. « Près du bord, un grand groupe de hérons s'arrêta. Des hérons blancs, des hérons bruns, de ceux qui aux heures chaudes du jour, viennent aux rivières surprendre les crocodiles qui, les larges mâchoires ouvertes, prennent le soleil sur les rochers noirs. Beaux hérons! Certains cachaient leurs longs cous dans l'onde ou sous leur aile, et ils ressemblaient à de grandes taches de fleurs vivantes et rosées, mobiles et paisibles. Parfois l'un d'eux, sur une patte, lissait ses plumes avec son bec, ou restait immobile, sculpturalement ou hiératiquement, ou quelques uns prenaient un vol rapide, formant sur le fond de la rivière pleine de vert, ou sur le ciel, de capricieux dessins, comme les volées de grues d'un parasol chinois. »

²⁴² *Ibid.*, p. 215. « Inés était pour moi une colombe, belle et humaine, blanche et sublime. »

²⁴³ *Ibid.*, p. 217. « Mon Elena était pour moi semblable à eux, avec sa couleur de cannelle et de rose, gracieuse et délicate. »

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 216. « La colombe blanche et blonde n'avait pas, hélas! montré à mes yeux le paradis rêvé du mystérieux ravissement. »

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 218. « Ah! mon adorable, mon beau, mon cher héron brun! Tu as, dans les souvenirs profonds qui sont dans mon âme le plus haut et le plus sublime, une lumière immortelle.

Parce que c'est toi qui me révélas le secret des délices divins, dans l'ineffable premier instant d'amour! »

Ainsi la chronologie se replie-t-elle sur ces phénomènes de symétrie qui appellent une lecture des événements plus analogique et spéculaire que successive. Christian Berg, qui analyse l'usage de la symétrie dans les contes de Marcel Schwob, identifie ce procédé comme « un principe qui non seulement gomme toute idée d'origine, mais instaure une non-origine qui s'inaugure, ironiquement, par son propre doublet²⁴⁶. » Ce sont les événements énigmatiques liés aux oiseaux qui soulignent cette forme. C'est aussi à travers ces événements que l'éphémère se dresse en monument.

Ce travail sur la répétition qui peut prendre la forme d'une mise en abyme ou d'une symétrie est une manière de s'éloigner de la *mimèsis* réaliste par l'abstraction. Par ces formes, le récit résiste à la continuité et à l'informe chaos du réel.

Amado Nervo pousse à l'extrême la structure symétrique dans un conte comme « La Misa de seis ». Le récit se divise en deux parties : la première a lieu à six heures du soir. Deux sœurs s'adressent alternativement à leur amoureux respectif, en cachette l'une de l'autre, afin de lui donner un rendez-vous le lendemain à la messe de six heures. Le lendemain, dans une scène symétrique de la première, les deux sœurs tentent de rejoindre chacune son amoureux, mais elles se trouvent chaque fois nez à nez, et l'une empêche systématiquement le dessein de l'autre. Dans ce conte où le procédé du miroir est poussé à l'extrême, l'événement de la rencontre amoureuse n'advient jamais. L'action est comme empêchée par cette spécularité infinie. En contraste avec ces scènes où la symétrie entre les deux sœurs confère un caractère mécanique aux événements et à l'écriture, une forme de lyrisme se glisse dans l'interstice, dans l'axe de symétrie entre les deux scènes, moment de silence, d'obscurité et de suspension :

Momentos después, ambas, acurrucadas en la cama, fingían dormir; la luz, tamizada por el cristal cuajado de la lámpara, acariciaba apenas los cortinajes de los lechos, dejando hundido el resto del mobiliario en deliciosa penumbra, y el ángel del silencio, con el índice sobre los labios, cobijaba con sus alas aquel par de cabecitas blandas y soñadoras²⁴⁷.

Dans ce conte, la forme symétrique annihile le développement narratif et permet de mettre en relief une poésie du vide et du silence. Comme dans le conte de Rubén Darío « Palomas blancas y garzas morenas », la structure symétrique va de pair avec une

²⁴⁶ Christian Berg, « Marcel Schwob. Le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, 1991, n° 21, « Brièveté et écriture », Colloque international de Poitiers, 12 et 13 avril 1991, actes recueillis et présentés par Pierre Testud, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'université de Poitiers, p. 111.

²⁴⁷ A. Nervo, « La Misa de seis » [9 décembre 1894], dans Enrique Marini Palmieri (éd.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos, op. cit.*, p. 79. « Quelques moments plus tard, toutes deux, blotties dans leurs lits, faisaient semblant de dormir; la lumière tamisée par le verre opaque de la lampe caressait à peine les rideaux des lits, laissant le reste du mobilier dans une délicieuse pénombre, et l'ange du silence, avec l'index sur les lèvres protégeait avec ses ailes cette paire de petites têtes blanches et songeuses. »

valorisation du temps suspendu, moment poétique par excellence. La stylisation à l'œuvre dans ce type de récit annihile le réalisme au profit de la création esthétique.

Par l'exhibition de l'ignorance, les contes obscurcissent les liens de causalité et insufflent le mystère dans le texte narratif en déjouant les attentes du dénouement, en termes d'explication et d'interprétation. Ce vide causal mène naturellement au fantastique, dans la mesure où la causalité narrative trouve à se réfugier dans les mystérieux rapports entre les choses. La figure du fou met particulièrement en évidence la manière dont la structure poétique (reposant sur les analogies et les dédoublements) ou la structure musicale (jouant des répétitions et des variations) se substituent à un enchaînement linéaire et logique. Ce mode d'organisation peut se passer du prétexte de la folie : parfois, le développement narratif semble être commandé par une correspondance. Le conte apparaît alors comme l'incarnation, sur les plans référentiel et temporel, d'une métaphore, comme la narrativisation d'une figure. Mais, en retour, outre un brouillage de la fonction référentielle, par l'ambiguïté entre métaphore et référence, ces structures commandées par la symétrie, le dédoublement et la correspondance, tendent à se superposer à une lecture linéaire traditionnelle. Le mouvement de la narration est contrarié par la forme poétique attirant l'attention sur elle-même et suggérant un autre ordre.

Ces textes autorisent une lecture narrative et prosaïque : ils présentent des personnages, des événements, des intrigues, même minimales, mais le traitement des enchaînements logiques est marqué par une tendance à l'obscurité, perçue à partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle comme la marque de la poéticité des textes. La deuxième tendance, en partie corrélative de la première, est celle d'une inflation de la forme, absorbant, figeant le développement narratif dans une structure spéculaire.

On perçoit donc bien différentes formes de discontinuité dans les proses brèves du symbolisme et du modernisme. Nombreuses sont les voies qui permettent de s'éloigner d'un modèle de récit continu, d'éviter la ligne droite, l'unité d'action, la stabilité référentielle. L'une de ces voies privilégie la dispersion, le télescopage, la fragmentation, en un mot : le décousu. La divagation gestuelle de la danseuse et le geste figé de la statue constituent paradoxalement deux emblèmes de l'évitement du continu dans le récit. L'autre voie consiste à favoriser le contournement de l'événement, dans une poétique de la suggestion qui s'attache à l'absence, qui décrit le temps où il ne se passe rien, qui traite l'action sous l'angle de ses reflets, sans la raconter. La divagation, la fragmentation, la suggestion et la causalité poétique se rejoignent dans une tentative de redonner au vide, au blanc, au silence et à l'absence leurs lettres de noblesse, quelles que soient les philosophies du sens qui sous-tendent ces formes de discontinuité. Le symbole lui-même et la pensée analogique impliquent la discontinuité :

C'est dans le lien ou l'absence de lien entre les parties que s'élabore la prise en compte d'une discontinuité inscrite dans une pensée de la totalité rompue. Ainsi en est-il du symbole, tesson brisé dont l'hôte et l'étranger gardent chacun la moitié. Une pensée de la discontinuité, en tant que rupture, s'inscrit ainsi non pas seulement du côté de la négation, de l'impossible accès au sens, mais suppose encore un autre mode de construction de la signification, symbolique ou analogique, opposant la pensée linéaire et continue, historique, à la « pensée sauvage », analogique²⁴⁸.

À travers ces différentes voies, le récit classique est dévoyé dans sa temporalité, par l'isolement de l'instant ou l'investissement poétique de la durée ; il est perturbé dans sa causalité, quand les événements ne s'enchaînent pas de manière nécessaire, mais que les relations résident dans le hasard de la contingence, ou dans des sauts analogiques. Enfin, c'est la référentialité qui vacille, quand le personnage se démultiplie en différents reflets, que les plans de la subjectivité et du monde positif se superposent ou se confondent, quand l'ambiguïté entre le référentiel et le métaphorique reste irrésolue.

Ces différentes voies mènent à une poétisation du récit, parce qu'elles manifestent une appréhension préreflexive et prélogique du temps, et parce qu'elles inscrivent le mystère poétique et musical au cœur de la matière narrative que sont les personnages, les événements et leurs enchaînements.

²⁴⁸ Isabelle Chol, « Avant-propos » dans *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, études rassemblées et présentées par Isabelle Chol, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 15.

2. Statisme et répétition

L'indétermination générique des proses symbolistes peut naître des différentes formes de discontinuité qu'elles mettent en œuvre. Deux manifestations de cette discontinuité méritent d'être étudiées plus avant : le statisme et la répétition. L'on a pu en effet remarquer que l'espace prend une importance inaccoutumée dans les proses qui se consacrent à la fixation de l'instant, mais aussi dans celles qui pratiquent un contournement de l'événement en se consacrant à l'attente. La divagation, la suggestion et l'organisation analogique du récit peuvent être source de phénomènes de répétitions et de dédoublements affectant la singularité de la situation et du personnage narratifs. Ce sont ces deux tendances au statisme et à la répétition qui vont maintenant être observées. Ce sera l'occasion de préciser la manière dont la prose s'inspire des arts de la peinture et de la musique pour renouveler l'art du récit.

2.1. Dimension spatiale, dimension poétique du conte

On a vu que le traitement poétique du conte allait de pair avec différentes formes de discontinuité affectant le traitement du temps et de la causalité dans le récit. Il se pourrait que la dimension poétique des contes symbolistes et modernistes tienne aussi au traitement qu'ils réservent à l'espace, les représentations du temps et de l'espace étant souvent étroitement liées. Jean-Yves Tadié a montré que le terme « espace » pouvait renvoyer à une multiplicité de sens, de « l'espace littéraire » comme « organisation des blancs et des noirs » sur une page, aux « métaphores spatiales » indispensables à la pensée, et enfin à « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation »¹. La représentation de lieux et d'objets joue, dans les contes symbolistes et modernistes, un rôle prépondérant, en partie responsable de cette impression de statisme souvent exprimée à leur sujet. Cette attention accordée à la description a pour effet de suspendre le développement temporel, la description s'attachant en général à donner une représentation d'objets ou d'êtres présents simultanément dans l'espace. On peut se demander si la description reste dans le conte symboliste, cette « *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise,

¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 48.

jamais émancipée² », dont parle Gérard Genette dans « Frontières du récit ». D'autre part, il peut paraître paradoxal que la description, définie en grande partie par sa fonction référentielle, soit ce qui fait basculer un conte dans le poétique. La description a en effet été dénoncée pour ses liens avec « l'universel reportage ». Elle est censée charrier dans le texte les réalités prosaïques du monde réel. Valéry lui reproche son caractère aléatoire, aux antipodes de la poésie. Or Philippe Hamon met en garde contre

[...] le piège de l'approche référentielle, qui fait assimiler le descriptif au référent décrit (« paysages » par opposition aux « actions », « objets » par oppositions aux « sujets ») [...]. Car de même que le descriptif n'a aucun lien théorique *nécessaire* avec les « objets » ou les « espaces référentiels », de même le descriptif, il faut insister sur ce point, n'a aucun lien théorique *nécessaire* avec la prose en général, ou avec le réalisme comme posture illocutoire datée³.

Tout en gardant à l'esprit cette mise en garde, on ne peut pas nier une forte conjonction, dans les contes symbolistes et modernistes, entre le descriptif et l'espace. Mais nous verrons, pour confirmer ce qu'avance M. Hamon, que le descriptif peut s'appliquer à l'action, et qu'il peut favoriser un éloignement de la *mimèsis* réaliste.

Contrairement aux contes populaires qui comportent peu de descriptions, les contes symbolistes ou modernistes leur accordent une grande place. Ils se sont souvent vu dénier leur statut de récit, car l'action ne s'y déploie pas, ou bien se dissimule dans des descriptions qui la reflètent⁴. Dans ces contes « à soi-même », dont le sujet consiste souvent dans le déploiement de visions intérieures, les descriptions recueillent et reflètent une subjectivité. La description y a moins un rôle référentiel que suggestif et poétique. Cette prééminence du descriptif sur le narratif est ressentie comme poétique, car elle traduit une attitude contemplative devant le monde⁵. Sur le plan formel, elle implique un traitement temporel particulier et, souvent, un déploiement de procédés poétiques. Philippe Hamon se demande si l'énoncé descriptif n'est pas une « forme larvée, non versifiée, diffuse, de l'énoncé de type poétique⁶ », au sens jakobsonien, en raison de ses affinités avec le parallélisme.

² Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 57.

³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1997, p. 87.

⁴ Stevenson reproche par exemple aux *Mimes* de Marcel Schwob, leurs « teintes plates d'une enluminure de temple », dans une lettre du 7 juillet 1894, citée par Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p. 169. Il n'est pas anodin que le dernier texte des *Mimes* accorde une grande importance à l'histoire de Daphnis et Chloé, car le roman de Longus se présente déjà comme une suite d'*ekphraseis*.

⁵ « Ces deux types de discours [la narration et la description] peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus "poétique". » G. Genette, *op. cit.*, p. 59-60.

⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1997, p. 7. « L'énoncé poétique, en effet, se caractérise par le "parallélisme", c'est-à-dire par la construction originale de matrices de positions homologables qui tendent à mettre dans des positions (syntaxiques, prosodiques, textuelles, etc.) équivalentes

On peut donc chercher à comprendre en quoi le descriptif est au cœur de la poéticité de ces textes en prose (poèmes ou contes), en observant d’abord comment l’espace absorbe toute la matière événementielle. Le développement narratif peut être neutralisé par la prééminence de l’espace, mais l’espace peut lui-même être animé par les forces de transformation qui font la narration traditionnelle. Nous verrons comment la description accède à une forme d’autonomie, source d’un déploiement poétique, voire d’une réflexivité de l’écriture poétique au sein du conte, puis comment les contes de *La Canne de jaspe* d’Henri de Régnier font de l’espace le cœur d’une poétique de la suggestion, qui privilégie le reflet des événements et des psychés.

2.1.1. Quand l’espace prend le pas sur l’action, et la description sur la narration

2.1.1.1. Le conte, entre développement et figement extatique

La prééminence du spatial sur le temporel se manifeste de différentes manières dans les contes symbolistes et modernistes. C’est d’abord une prééminence quantitative qui attire l’attention. La contemplation d’un espace par un sujet est souvent un événement majeur du conte. La description constitue donc la matière même de l’événement narratif, si tant est que l’on puisse encore parler d’événement narratif.

Les contes du recueil *Horas lejanas (Heures lointaines)* du Panaméen Darío Herrera présentent plusieurs exemples de textes, de nature autobiographique, où la description d’un paysage prend le pas sur le reste de la narration.

Quel que soit le genre dans lequel il s’exprime, la dimension picturale et visuelle prend le pas sur tout le reste, chez Darío Herrera. La comparaison entre deux versions du conte «Intangible» permet toutefois d’observer différentes étapes dans la poétisation du conte, ou la prosaïsation du poème. Darío Herrera a d’abord publié, le 4 juin 1896, dans *El Cronista* (numéro 1941), un texte intitulé «Intangible». Puis, dans son recueil *Horas lejanas* publié en 1903, on retrouve un texte portant le même titre, mais ayant subi de nombreuses modifications. Le sujet est le même : il s’agit d’un jeune homme qui tombe

des unités équivalentes (phonèmes, mots, phrases, etc.). De même, un système descriptif constitue la déclinaison d’un paradigme d’unités sur un certain point “équivalentes”. Ce qui différencierait ces deux types structurels, c’est que la déclinaison d’un système descriptif sollicite davantage une reconnaissance de la part du lecteur qu’une compréhension, qu’un système descriptif fait appel à un déjà-connu lexical plutôt qu’il ne construit un objet formel jamais-vu. Ensuite, que “l’équivalence” poétique est sans doute différente de la “mise en facteur commun” de la déclinaison des systèmes descriptifs. Mais il ne sera sans doute pas toujours aisé de les différencier théoriquement », *ibid.*, p. 99.

amoureux d'une jeune fille aperçue dans l'encadrement de sa fenêtre, dans le soleil couchant, mais il s'avère que cette jeune fille est handicapée et qu'elle ne pourra jamais connaître « l'amour naturel ».

La première version du conte se compose de deux parties. La première se situe dans un café parisien : l'on s'inquiète de la tristesse d'Armando des Hermies, un jeune peintre à qui tout souriait, mais qui est revenu désespéré d'un séjour à Nice, et qui depuis s'isole dans son mutisme et sa rêverie. Une jeune femme raconte alors ce qui s'est passé à Nice : Armando est tombé amoureux d'une jeune fille dont il n'avait vu que le buste, et quand il a appris qu'elle était infirme, toutes ses illusions se sont effondrées et il est rentré à Paris. Ce récit au discours narrativisé est rapide et recourt essentiellement au résumé. Il est important de remarquer que l'infirmité de la jeune fille est évoquée dès le début. Le conteur ne cherche donc pas à ménager un quelconque effet de chute : son projet est ailleurs. Cette partie s'achève sur la description du jeune homme, assis dans le café et absorbé dans ses souvenirs :

El pintor, ajeno a cuanto le rodeaba, veía surgir y desplegarse, como una bruma hialina, el humo de su pipa de ámbar. Y cual si un fakir invisible y potente le hiciera evocaciones sobrenaturales, en la bruma que surgía de la pipa vio reproducirse una vez más, con una claridad dulce y cruel, los relieves principales de su infeliz aventura⁷.

Alors, une seconde mention des événements a lieu, mais sous la forme d'une série d'évocations visuelles qui permettent de déployer tout le versant lyrique de l'histoire, débarrassée de tout intérêt narratif. On peut déjà noter l'effet de spatialisation de l'aventure, dans l'image des « relieves ».

Tout commence par la longue description d'un crépuscule, enchaîné sans transition avec la fumée de la pipe d'Armando, si bien que l'on peut avoir l'impression d'un enchâssement de cette scène dans le souvenir du jeune homme :

Al aproximarse a su ocaso el alma llameante del día se opacó, empurpurándose. Permaneció unos segundos fija sobre la parábola del confín ; descendió lentamente, lentamente, y se ocultó por último como una custodia en un sagrario deslumbrante. Enseguida encendióse todo el firmamento, cual si por entre su inconmensurable monocromía azul se derramara, descomponiéndose, una onda de luz roja. El tinte crepuscular se esparcía por el cielo en una conjugación prodigiosa y cosas inauditas se formaron con los encajes de nubes blancas que flotaban en la atmósfera. Todas las fuerzas de la naturaleza parecían suspensas, y la mano de lo desconocido trazaba en el espacio sus mirfícos enigmas. Flamas pequeñas y continuas emergían del poniente, resolviéndose al instante en elipsoides sanguíneos. Sobre la extremidad derecha de la línea occidental, un palacio de ónix apareció y desapareció, semejante a una decoración escénica, y fue reemplazado por un gran lago de violeta vigorosa que iba a morir en playas de oro subido. Cerca del cenit, en medio de una lujosa

⁷ Darío Herrera, «Intangible» [*El Cronista*, 4 juin 1896], dans Gloria Luz Mosquera de Martínez, *Darío Herrera, modernista panameño*, Thèse de lettres, Madrid, 1964, p. 183. «Le peintre, étranger à tout ce qui l'entourait, voyait surgir et se déployer, comme une brume hyaline, la fumée de sa pipe ambrée. Et comme si un fakir invisible et puissant suscitait des évocations surnaturelles, dans la brume qui surgissait de la pipe, il vit se reproduire, une fois de plus, avec une clarté douce et cruelle, les reliefs principaux de sa malheureuse aventure.»

agrupación de tapices anaranjados, surgió un lecho bermejo, enorme, de estilo innoto [*sic*] y soberbio. El mar, inmóvil, desfalleciente, como en el éxtasis de un deleite supremo, copiaba en su tersura blanda — amortiguándolos y confundiéndolos — todos estos cambiantes de tonos y de formas. El levante ensombrecía su azul. El de los montes distantes se sonrosaba. Un impalpable velo, levemente rojizo, diríase que había cubierto la tierra toda... y Armando de Hermies, al pie de la casa de ventanas góticas, sentado sobre una roca baja, a un lado y en abandono los útiles de pintura, miraba absorto, con el místico recogimiento del artista, aquella poderosa victoria del crepúsculo⁸.

Le point de vue du peintre se perçoit dans la précision picturale de la description. Mais ce « morceau » de prose poétique est plus qu'un beau tableau. Le caractère mystique du moment transparaît dans le va-et-vient entre le vocabulaire religieux et les allusions à une scène sensuelle. On perçoit les connotations euphoriques et érotiques du couchant dans les images de palais, de lit, dans la défaillance de la mer, recouverte par le crépuscule. Mais la description est encadrée par les images religieuses de l'ostensoir qui disparaît dans son tabernacle, et le « recueillement mystique » du peintre. Ce spectacle annonce en quelque sorte l'apparition hiératique de la jeune fille, mais aussi son essence sacrée et « intangible ». Il concentre donc tous les espoirs et toutes les désillusions du peintre :

Allí, inmediata, en una de las ventanas de la casa aislada, estaba una mujer, una niña, de un tipo impresionante. Estaba indiferente a todo, hierática, visionaria, clavadas las pupilas en algo muy vago, muy lejano, tan lejano y tan vago que debía esbozarse fuera del horizonte.

El fulgor crepuscular la circuía de una gloria color de rosa que no lograba avivar la blancura mate, lánguida, de la faz, sombreada por la densa mota de unos cabellos negros, casi azulados, e iluminada extrañamente por dos ojos grandes, verdes, del verde intenso de las aguas profundas⁹.

Ces deux descriptions entrent en écho l'une avec l'autre. La seconde permet de déployer tout le rêve d'un au-delà du visible, plus loin que l'horizon, sous la surface de la

⁸ *Ibid.*, p. 183-184. « À l'approche de son déclin, l'âme flamboyante du jour s'opacifia, en s'empourprant. Elle resta fixe quelques secondes, sur la parabole des confins ; elle descendit lentement, lentement, et finit par se cacher comme un ostensor dans un tabernacle éblouissant. Ensuite, tout le firmament s'enflamma, comme si au sein de son incommensurable monochromie bleue, se répandait, en se décomposant, une onde de lumière rouge. La teinte crépusculaire s'éparpillait dans le ciel, dans une conjugaison prodigieuse et des objets inouïs se formèrent dans la dentelle des nuages blancs qui flottaient dans l'atmosphère. Toutes les forces de la nature paraissaient suspendues, et la main de l'inconnu traçait dans l'espace ses mirifiques énigmes. De petites flambées continues émergeaient du couchant, et se résolvaient à l'instant en ellipsoïdes sanguines. À l'extrémité droite de la ligne occidentale, un palais d'onyx apparut et disparut, semblable à un décor de scène, et fut remplacé par un grand lac d'un violet vigoureux qui allait mourir en plages d'or vif. Près du zénith, au milieu d'un ensemble luxueux de tapisseries orangées, surgit un lit vermeil, monumental, de style superbe et colossal. La mer, immobile, défaillante, comme dans l'extase d'un suprême ravissement, reproduisait dans sa molle douceur — en les atténuant et en les fondant — tous ces changements de tons et de formes. Le levant assombrissait son bleu. Celui des monts lointains se teignait de rose. On eût dit qu'un voile impalpable, légèrement rougeâtre, avait recouvert la terre entière... et Armando des Hermies, au pied de la maison aux fenêtres gothiques, assis sur un petit rocher, les ustensiles de peinture à l'écart, abandonnés, regardait, absorbé, avec le recueillement mystique de l'artiste, cette puissante victoire du crépuscule. »

⁹ *Ibid.*, p. 184. « Là, tout près, dans l'une des fenêtres de la maison isolée, se tenait une femme, une enfant, d'un type impressionnant. Elle était indifférente à tout, hiératique, visionnaire, les pupilles fixées sur quelque chose de très vague, très loin, si loin et si vague, que cela devait s'esquisser au-delà de l'horizon. L'éclat crépusculaire la nimait d'une gloire couleur de rose qui ne parvenait pas à aviver la blancheur mate, languissante, de la face, ombrée par l'épaisse mèche de cheveux noirs, presque bleus, et étrangement illuminée par deux grands yeux, verts, du vert intense des eaux profondes. »

mer. Elle suggère un dépassement des apparences, et, donc, souligne le caractère illusoire de tout ce qui a précédé. Rappelons que l'ensemble n'est qu'un mirage, une brume, une fumée, dans laquelle le personnage se remémore le passé.

La découverte de la vérité sur l'état de la jeune fille est suggérée en une phrase elliptique, «indagó, supo¹⁰...», et métaphorisée dans l'image d'une alouette bleue, apparue avec la jeune fille et morte avec les illusions du jeune homme¹¹.

C'est son caractère statique qui frappe, dans cette partie du conte. De même que la description du crépuscule a souligné ce moment de suspension des forces de la nature et du temps, l'esprit d'Armando, «hypnotisé», reste fixé sur cette minute, à jamais. L'espace est également aboli : la posture du peintre, assis dans un café parisien, absorbé dans ses pensées, reflète celle de la jeune fille, figée, comme dans un tableau, dans l'encadrement de sa fenêtre, le regard échappant lui-même à l'espace, « fuera del horizonte ».

Alors que cette première version se termine sur ce jeu hiératique de regards, la seconde version du conte que Darío Herrera a transporté au Río de la Plata, où le peintre Armando devient le poète Mario Heredia, est beaucoup plus longue : Mario rencontre la jeune fille, lui rend visite régulièrement. Mais son infirmité annihile chez lui tout désir amoureux, il la considère comme une amie. Le conte adopte majoritairement le point de vue d'Elena. C'est elle qui se berce d'illusions quant aux sentiments du poète ; Mario l'ayant abandonnée pour un voyage à Paris, le conte s'achève sur les désirs suicidaires de la jeune fille. Les descriptions sont réduites, et cèdent la place, dans cette version, à de nombreuses intrusions dans les pensées et les sentiments des personnages. L'intérêt narratif reprend ses droits, car le départ de Mario intervient comme un coup de théâtre, tant pour Elena que pour le lecteur.

C'est bien par le rôle dévolu à l'espace et à la description que la première version du conte tend vers le poème. Le développement narratif y est réduit à la disposition de tableaux concentrant tous les antagonismes et toutes les tensions, sans les résoudre.

Les paysages latino-américains hantent un certain nombre de contes modernistes. La section «En Chile», du recueil de Rubén Darío, *Azul...*, est composée de proses artistiques inspirées d'une promenade sur les hauteurs de Valparaíso. «Las Vértebras de Pan» («Les Vertèbres de Pan») d'Eloy Fariña Nuñez exploite également les retentissements de la rencontre d'un sujet avec ces espaces sauvages.

¹⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹¹ Darío Herrera met ici en abyme le conte «El Pájaro azul» de Rubén Darío appartenant au recueil *Azul...*

Ce texte qui ouvre le recueil du même nom est d'une grande ambiguïté générique. On peut mettre en doute sa dimension narrative : un jeune séminariste, Emilio, rentre sur sa terre natale après trois ans d'absence. Le texte s'attache à décrire le paysage perçu par le voyageur, au fil de sa chevauchée, et à transcrire les «divagations» mentales du personnage, «Mientras su cabalgadura marchaba con la brida suelta por el polvoriento camino real, su pensamiento divagaba como arrullado por el monótono andar del bruto¹²», ses interrogations quant à sa vocation religieuse, ses souvenirs d'enfance. Une puissante émotion le saisit, au moment où il perçoit, dans le crépuscule, une harmonie universelle d'origine païenne. Le texte s'achève sur le «cri sauvage» poussé par Emilio éperonnant son cheval.

Les événements de ce récit sont les transformations subies par la subjectivité du personnage, mais il n'y a pas d'action au sens classique du terme. L'essentiel du texte semble plus descriptif que narratif ; pourtant, il met en place les éléments d'une réception narrative et référentielle : le personnage et les lieux paraguayens (Palmira, el Alto Paraná) sont nommés, toute une histoire est suggérée, autour de ce moment de retour au pays natal. Ainsi le souvenir de l'amie d'enfance, Enriqueta, vient-il troubler le séminariste, et participe de cette remise en question de la vocation religieuse. Ce texte aurait toutes les caractéristiques d'un *incipit* de roman : il met en place les lieux, les personnages et un conflit entre l'amour et la vocation religieuse, il appelle un prolongement. Mais ces fils narratifs et psychologiques ne sont pas déployés, seul ce moment de doute et d'émotion dans une communion avec la nature a été choisi, si bien que l'ensemble prend une dimension plus lyrique que narrative.

L'espace traversé par le voyageur se charge de significations symboliques. Des comparaisons issues du domaine du langage montrent qu'il fait l'objet d'un déchiffrement, d'une lecture, de la part d'Emilio, qui ne reconnaît pas les lieux : «[...] Emilio lo hallaba todo nuevo a su alrededor¹³. » Les cigognes immobiles et dispersées dans la vallée ont des formes de points d'interrogation : «las cigüeñas en forma de interrogaciones¹⁴ » ; il est attentif aux formes déchiffrables dans l'espace, «Descubría formas peregrinas en las nubes¹⁵ ».

¹² Eloy Fariña Nuñez, *Las Vértebras de Pan*, op. cit., p. 35. «Pendant que sa monture avançait, la bride lâchée, par le poudreux chemin royal, sa pensée divaguait comme bercée par le pas monotone de la bête. »

¹³ *Ibid.* «Pour Emilio tout était nouveau autour de lui. »

¹⁴ *Ibid.* «les cigognes en forme de points d'interrogation ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 36. «Il découvrait des formes bizarres dans les nuages. »

Mais, comme tout texte, le paysage est polysémique. Une dimension mythique et une dimension autobiographique se superposent au réel, par l'intermédiaire du prisme de la subjectivité d'Emilio.

Impregnado de lecturas clásicas, el menor accidente del paisaje que iba contemplando despertaba en su mente reminiscencias de la antigüedad mítica e idílica y al mismo tiempo los recuerdos de su infancia. [...] ¿Resucitaba en la arcanidad de su alma, el hombre salvaje, nostálgico de la paz de las praderas y de la soledad de los bosques, o el ser primitivo, idólatra de las cosas ¹⁶?

C'est finalement le squelette de Pan qui transparait dans le paysage, comme en réponse à toutes les interrogations du personnage : « Emilio pretendía ver las vértebras del magno Pan en todas las cosas, como en el canto órfico ¹⁷. »

Les transformations du paysage reflètent les transformations de la subjectivité d'Emilio. Au début, le paysage est marqué par la discontinuité et la dispersion :

Pacían en dispersión por la pradera, manadas de vacas, toros y caballos. Veíase de trecho en trecho un avestruz que corría velozmente, a través del seco espartillar. En las marismas y los pasos del valle, permanecían inmóviles las cigüeñas [...]. De la ribera de algún estero próximo alzabase en precipitado vuelo una bandada de garzas blancas o de flamencos. Al paso del caballo, de las matas de espartillo, se levantaban perdices que volaban silbando en dirección al monte y a las cañadas. Cortos y ralos espinillares interrumpían de rato en rato la continuidad del valle ¹⁸.

Ces irruptions brutales, multiples et imprévisibles d'animaux créent une discontinuité dans l'espace, mais aussi dans le temps, comme le soulignent les multiples expressions signifiant l'intermittence : « de trecho en trecho », « de rato en rato ». Une formule similaire ouvre le paragraphe suivant « De divagación en divagación », comme si les pensées d'Emilio épousaient les irrégularités du paysage.

Mais le parcours spatial est aussi un parcours spirituel au terme duquel Emilio perçoit l'harmonie universelle et entre en communion avec elle. Dès lors, ce n'est plus la discontinuité, mais l'unité, qui habite le paysage :

Un amor místico, una veneración religiosa por la naturaleza, lo poseía por completo. La concebía a esa hora con apariencias humanas, como una madre amorosa que abrazaba a todos los seres, sin distinción de formas, vidas ni colores. Con su sensibilidad aguzada, percibía todos los aspectos

¹⁶ *Ibid.* « Pétri de lectures classiques, le moindre accident du paysage qu'il contemplait éveillait en son esprit des réminiscences de l'antiquité mythique et idyllique, et en même temps, les souvenirs de son enfance. [...] Était-ce l'homme sauvage, nostalgique de la paix des prairies et de la solitude des bois, qui ressuscitait dans l'arcane de son âme, ou l'être primitif et idolâtre ? »

¹⁷ *Ibid.*, p. 38. « Emilio cherchait à voir les vertèbres du grand Pan dans toutes les choses, comme dans le chant orphique. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 35. « Des manades de vaches, de taureaux et de chevaux paraissaient dispersées dans la prairie. On voyait de temps en temps une autruche qui courait avec vélocité, à travers le champ desséché d'alfatiers. Dans les marais et les passages de la vallée, les cigognes restaient immobiles. [...] De la rive d'un lac voisin, une bande de hérons blancs ou de flamants roses s'élevaient en un vol précipité. Au passage du cheval, des perdrix sortaient des fourrés d'alfatiers et volaient en sifflant en direction du mont et des vallons. Des broussailles basses et clairsemées interrompaient de temps à autres la continuité de la vallée. »

armoniosos del paisaje, que era el mundo que lo rodeaba, y en el cual él ocupaba el centro, perdida su pequedad humana en la infinitud cósmica¹⁹.

La armonía que descubría en sus aspectos, accidentes y relaciones era un atributo altísimo de su condición superior a la mortal²⁰.

Alors que les espaces étaient bien délimités au début du texte : «El seminarista iba por una inmensa llanura, limitada por una selva dilatadísima que se extendía paralela al Alto Paraná²¹», dès lors ils se fondent, et les frontières s'estompent :

Esfumábanse las perspectivas, confundiéndose la llanada con la selva y el cielo. Creyérase que se reintegraba la unidad primera, universal, increada²².

Cette découverte de l'unité va de pair avec une progressive reconnaissance des lieux : «La ruta que recorría ahora érale familiar²³.» Ainsi, c'est bien un moment lyrique qui est mis en exergue dans ce fragment. Emilio entre en résonance avec le cosmos tout entier,

Todo lo transportaba y repercutía en él como en una caja de resonancia : el silencio de la pradera, la majestad del ocaso, la vaguedad del horizonte²⁴.

Notaba en sí mismo los efectos de una gran fuerza bienhechora y clemente que lo impelía a diluirse como un eco en el infinito²⁵.

Le cri final d'Emilio est l'acmé et l'aboutissement de tout ce cheminement :

[...] y se lanzó a toda carrera por el camino real, mientras salía desde lo más hondo de su alma, un grito salvaje que retumbó en la selva y fue a perderse en la inmensidad como una saeta de luz en la bóveda constelada de estrellas²⁶.

Expression de l'émotion dans toute son intensité, sans recourir à un sens formulable ; communion avec le cosmos et l'harmonie des étoiles ; référence au chant orphique : beaucoup d'éléments font de ce cri une amorce de chant lyrique.

L'objet de ce texte serait donc bien une expérience lyrique, mais l'auteur a choisi de la narrativiser et de l'objectiver, par l'usage de la troisième personne du singulier et la

¹⁹ *Ibid.*, p. 37. «Un amour mystique, une vénération religieuse pour la nature, le possédait complètement. Il se la représentait à présent sous des apparences humaines, comme une mère aimante qui embrasse tous les êtres, sans distinction de formes, de vies, ni de couleurs. Avec sa sensibilité aiguisée, il percevait tous les aspects harmonieux du paysage qui formait le monde qui l'entourait, et dont il occupait le centre, le péché humain perdu dans l'infini cosmique. »

²⁰ *Ibid.* «L'harmonie qu'il découvrait dans ses aspects, ses accidents et ses relations, était l'attribut le plus élevé de sa condition supérieure à celle des mortels. »

²¹ *Ibid.*, p. 35. «Le séminariste avançait dans une plaine immense, limitée par une très vaste forêt qui s'étendait parallèlement au Haut Parana ».

²² *Ibid.*, p. 38. « Les perspectives s'évanouissaient, la plaine se confondant avec le ciel et la forêt. On eût dit que l'unité première, universelle, increée, se rétablissait. »

²³ *Ibid.*, p. 37. «La route qu'il suivait maintenant lui était familière. »

²⁴ *Ibid.*, p. 38. «Tout le transportait et se répercutait en lui comme en une caisse de résonance ; le silence de la prairie, la majesté du couchant, le vague de l'horizon. »

²⁵ *Ibid.* «Il remarquait en lui-même les effets d'une grande force bienfaisante et clémente qui le poussait à se diluer comme un écho dans l'infini. »

²⁶ *Ibid.* « et il s'élança à toute allure dans le chemin royal, pendant que du plus profond de son âme sortait un cri sauvage qui retentit dans la forêt et alla se perdre dans l'immensité comme une flèche de lumière dans la voûte constellée d'étoiles. »

disposition d'un contexte narratif et référentiel. L'espace joue ici un rôle fondamental, à la fois reflet de la subjectivité d'Emilio, et moteur de son évolution. L'auteur a choisi ce texte pour introduire son recueil, auquel il donne d'ailleurs son nom *Las Vértebras de Pan*. Il instaure un horizon d'attente plus lyrique que narratif, et il confère un rôle fondamental au paysage, dans ce thème d'une quête de sagesse qui sera repris par tous les autres contes.

On peut donc d'ores et déjà remarquer, avec ces deux exemples, comment la description tire le texte vers le poétique. Elle supprime l'événement narratif au sens traditionnel, en substituant le regard à l'action. La description joue de son ambivalence entre référentialité et symbolisme. En l'absence de procès narratif, elle devient plus que jamais l'objet d'un déchiffrement : le destin et le sens se recueillent dans l'espace, le cours du temps est suspendu.

2.1.1.2. Quand l'événement a lieu dans l'espace

Un grand nombre de contes symbolistes et modernistes font de l'espace l'objet même du procès narratif, selon une inversion des attentes narratives classiques. Dans un développement qui privilégie la juxtaposition des instants sur la continuité, la description comme événement acquiert une autonomie renforcée par sa fonction esthétique.

« La Lluvia de fuego²⁷ » (« La Pluie de feu ») de Leopoldo Lugones est un conte où l'action humaine est remplacée par des événements cosmiques²⁸. L'histoire est inspirée par la destruction de Gomorrhe par un châtement divin, relatée dans la Genèse (chapitre 19, versets 24-25) :

Alors le Seigneur fit descendre du ciel sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de soufre et de feu.
Et il perdit ces villes avec tous leurs habitants ; tout le pays d'alentour avec ceux qui l'habitaient ; et tout ce qui avait quelque verdure sur la terre²⁹.

²⁷ Ce conte fut publié dans le recueil *Las Fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, editores, 1906.

²⁸ Selon la distinction effectuée par J.-M. Adam et F. Revaz, dans *L'Analyse des récits*, entre action et événement : il s'agit dans les deux cas d'une « modification du cours naturel des choses, en d'autres termes, [...] une transformation. Mais l'action se caractérise par la présence d'un AGENT — acteur humain ou anthropomorphe — qui provoque le changement (ou tente de l'empêcher), tandis que l'ÉVÉNEMENT advient sous l'effet de CAUSES, sans intervention intentionnelle d'un agent », p. 14.

²⁹ La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy [1667], Paris, Robert Laffont, 1990, p. 24. Selon le catalogue de la Biblioteca nacional de maestros, la bibliothèque personnelle de Lugones contenait *La Santa Biblia, que contiene el antiguo y el nuevo testamento*. Versión de Cipriano de Valera, Nueva York, Sociedad Bíblica Americana, 1882. « Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos ; Y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. » (Reina Valera, 1909.)

D'outre-tombe³⁰, un habitant anonyme de la ville maudite raconte le cataclysme, depuis ses premières manifestations jusqu'à la destruction complète de la ville. Quand sa maison se trouve sur le point de s'effondrer, s'étant réfugié dans sa cave, il absorbe un poison.

Le personnage principal et narrateur est donc un témoin. Il observe la ville depuis la terrasse de sa maison, et sa narration s'organise comme une série de tableaux, donnant à voir l'évolution de la ville, évolution dans laquelle les sons ont aussi leur importance.

Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida³¹...

L'événement raconté au prétérit, dans son aspect global, dans la Bible, semble ponctuel, bref, fulgurant. Le Seigneur est sujet des verbes, l'agent est clairement identifié, ce qui donne à cet événement le statut d'action. Dans le conte de Lugones, Dieu n'est jamais mentionné explicitement, la pluie de cuivre est un « événement » non expliqué, sans origine précise.

¡Lluvias de cobre! En el aire no hay minas de cobre. Luego aquella limpidez del cielo no dejaba conjeturar la procedencia. Y lo alarmante del fenómeno era esto. Las chispas venían de todas partes y de ninguna. Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego³².

La narration reproduit une durée, vécue de l'intérieur, du point de vue d'un personnage à la fois spectateur et victime.

Dans un premier temps, les chutes de cuivre ne bouleversent pas l'agitation habituelle de la ville :

El cielo seguía de igual limpidez; el rumor urbano no decrecía. Únicamente los pájaros de mi pajarera cesaron de cantar³³.

Le narrateur-personnage ne renonce pas pour autant à déjeuner, puis à faire une sieste. Quand il remonte sur sa terrasse pour la seconde fois, la pluie ne s'est pas intensifiée, mais la ville est paralysée :

Promediaba la siesta cuando subí a la terraza. El suelo estaba ya sembrado de gránulos de cobre; mas no parecía que la lluvia aumentara. [...] El silencio era absoluto. El tráfico estaba paralizado a causa del fenómeno, sin duda. Ni un rumor en la ciudad. Sólo, de cuando en cuando, un vago murmullo de viento sobre los árboles³⁴.

³⁰ Un sous-titre annonce que le texte est une « evocación de un descarnado de Gomorra », « évocation d'un désincarné de Gomorrhe ».

³¹ L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, *op. cit.*, p. 143. « De ma terrasse, je dominais une vaste confusion de toits, alternant avec des vergers, un coin de baie piquée de mâts, la ligne grise d'une avenue... »

³² *Ibid.*, p. 146. « Pluies de cuivre ! Il n'y a pas de mines de cuivre dans l'air. De plus, la limpidité du ciel ne permettait pas d'en déterminer la provenance. Et c'est ce qui rendait le phénomène alarmant. Les étincelles venaient de partout et de nulle part. C'était l'immensité se désagrégant invisiblement en feu. »

³³ *Ibid.*, p. 144. « Le ciel restait d'une même limpidité ; le bruit de la ville ne diminuait pas. Seuls les oiseaux de ma volière cessèrent de chanter. »

³⁴ *Ibid.*, p. 145-146. « Au milieu de ma sieste, je montai sur ma terrasse. Le sol était déjà jonché de grains de cuivre ; mais la pluie ne semblait pas s'accroître. [...] Le silence était absolu. Le trafic était paralysé à cause

Une première interruption de la pluie permet à la ville de reprendre son activité :

En ese momento llenó el aire una vasta vibración de campanas. Y casi junto con ella advertí una cosa: ya no llovía cobre. El repique era una acción de gracias, coreada casi acto continuo por el murmullo habitual de la ciudad. Esta despertaba de su fugaz atonía, doblemente gárrula. En algunos barrios hasta quemaban petardos³⁵.

Toujours accoudé au parapet de sa terrasse, le narrateur décrit un défilé haut en couleurs et en sonorités, des « gens du plaisir » qui reprennent possession des rues :

Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles; y aun recuerdo que sonreí vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta las caderas en un salto de bocacalle dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas. Las cortesanas, con el seno desnudo según la nueva moda, y apuntalado en deslumbrante coselete, paseaban su indolencia sudando perfumes. Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras: ayuntamientos de lagartos con cisnes; un mono y una foca; una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real. Bello cartel, a fe mía, y garantizada la autenticidad de las piezas. Animales amaestrados por no sé qué hechicería bárbara, y desequilibrados con opio y con asafétida.

Seguido por tres jóvenes enmascarados pasó un negro amabilísimo, que dibujaba en los patios con polvos de colores derramados al ritmo de una danza, escenas secretas. También depilaba al oropimente y sabía dorar las uñas.

Un personaje fofo, cuya condición de eunuco se adivinaba en su morbidez, pregonaba al son de crótalos de bronce, cobertores de un tejido singular que producía el insomnio y el deseo. Cobertores cuya abolición habían pedido los ciudadanos honrados. Pues mi ciudad sabía gozar, sabía vivir³⁶.

Cette description montre à quel point la représentation est au cœur du mode de vie de cette cité: défilé, ostentation, exhibition d'affiches et de dessins chatoyants et monstrueux, ce qui justifie et redouble à la fois la dimension visuelle du conte. Le narrateur anime l'*ekphrasis* par les verbes de mouvements «paseaban» (promenaient), «manejaba» (maniait), «al ritmo de una danza» (au rythme d'une danse), les mentions sonores «al son de crótalos de bronce» (au son des crotales de bronze) et tout le champ lexical du plaisir sensuel.

du phénomène, sans doute. Pas un bruit dans la ville. Seulement, de temps en temps, un vague murmure de vent sur les arbres. »

³⁵ *Ibid.*, p. 147. « À ce moment, une vaste vibration de cloches remplit l'air. Et quasiment au même moment, je m'aperçus d'une chose: il ne pleuvait plus de cuivre. La volée était une action de grâces, accompagnée par le murmure habituel de la ville. Celle-ci se réveillait de sa fugace atonie, redoublant de murmures. Dans certains quartiers, on brûlait même des pétards. »

³⁶ *Ibid.*, p. 147-148. « Plus nombreux que jamais, les gens du plaisir coloraient les rues; et je me souviens même que je souris vaguement à un jeune homme ambigu, qui sauta le coin de la rue en relevant sa tunique jusqu'aux hanches et laissant voir ses jambes glabres, ceintes de rubans. Les courtisanes, le sein dénudé à la dernière mode, et remonté dans un corset éblouissant, promenaient leur indolence en suant leurs parfums. Un vieil homme boudiné, dressé sur son char, tenait, comme si c'était une voile, une feuille d'étain, qui annonçait par des peintures idoines les amours monstrueuses de bêtes sauvages: accouplements de lézards et de cygnes; un singe et un phoque; une jeune fille recouverte par les pierreries extravagantes d'un paon royal. Belle affiche, ma foi, et l'authenticité des pièces était garantie. Animaux domptés par je ne sais quelle barbare sorcellerie, et égarés par l'opium et l'asa fœtida.

Suivi de trois jeunes hommes masqués, passa un nègre très avenant, qui dessinait dans les cours, en répandant des poudres au rythme d'une danse, des scènes mystérieuses. Il épilait aussi à l'orpiment, et savait dorer les ongles.

Un personnage flasque, dont la condition d'eunuque se devinait à sa langueur, criait, au son des crotales de bronze, les mérites de couvertures d'un tissu singulier, produisant l'insomnie et le désir. Des couvertures dont les citoyens vertueux avaient demandé l'abolition. Ainsi, ma cité savait jouir, elle savait vivre. »

Le personnage dîne avec deux amis, se couche, mais au réveil, le lendemain,

La lluvia de cobre había vuelto, pero esta vez nutrida y compacta. Un caliginoso vaho sofocaba la ciudad; un olor entre fosfotado y urinoso apestaba el aire³⁷.

Les domestiques ont déserté la maison. Le narrateur, ayant pris conscience du caractère désespéré de sa situation, mais rassuré par la possession d'un poison qui le rend libre de se donner la mort quand il le souhaite, se réjouit du spectacle auquel il va pouvoir assister :

Y decidí ver eso todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular. ¡Una lluvia de cobre incandescente! ¡La ciudad en llamas! Valía la pena³⁸.

Ce nouveau spectacle qui s'offre à lui intervient donc dans la continuité de ceux évoqués dans le tableau précédent. Ainsi l'espace devient-il peu à peu moins le cadre d'une action que l'objet d'une jouissance esthétique, tant visuelle que sonore, comme le prouve cette comparaison de la pluie avec une harpe :

Percibíase claramente la combustible lluvia, en trazos de cobre que vibraban como el cordaje innumerable de un arpa, y de cuando en cuando mezclábanse con elle ligeras flámulas³⁹.

Un nouveau tableau de la ville et de ses habitants produit un contraste saisissant avec celui de la ville en liesse :

Esta tarde y toda la noche fue horrendo el espectáculo de la ciudad. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderser en las calles, en la campiña desolada; y la población agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estupendos. Nada hay tan sublime como la voz humana. El derrumbe de los edificios, la combustión de tantas mercancías y efectos diversos, y más que todo la quemazón de tantos cuerpos acabaron por agregar al cataclismo el tormento de su hedor infernal. Al declinar el sol, el aire estaba casi negro de humo y polvaredas. Las flámulas que danzaban por la mañana entre el cobre pluvial eran ahora llamaradas siniestras. Empezó a soplar un viento ardentísimo, denso, como alquitrán caliente. Parecía que se estuviese en un inmenso horno sombrío. Cielo, tierra, aire: todo acababa. No había más que tinieblas y fuego⁴⁰.

Elle en est symétrique puisque, cette fois, ce n'est pas la population qui reprend possession de l'espace, elle en est chassée par la pluie de cuivre. Toute présence humaine disparaît peu à peu des phrases. La noirceur recouvre entièrement les couleurs chatoyantes du tableau précédent. Une deuxième interruption de la pluie donne lieu à un nouveau tableau :

³⁷ *Ibid.*, p. 148. «La pluie de cuivre avait recommencé, mais cette fois, dense et compacte. Une vapeur ténébreuse faisait suffoquer la ville; l'air empestait une odeur entre le phosphate et l'urine.»

³⁸ *Ibid.*, p. 149. «Et je décidai d'en voir le plus possible, car c'était, sans aucun doute, un spectacle singulier. Une pluie de cuivre incandescente! la ville en flammes! Cela valait la peine.»

³⁹ *Ibid.*, p. 150. «On percevait clairement la pluie combustible, en traits de cuivre qui vibraient comme les cordes innombrables d'une harpe, et de temps en temps, de petites flammes s'y mêlaient.»

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150-151. «Ce soir-là, et toute la nuit, le spectacle de la ville fut affreux. Consumés dans leurs domiciles, les gens fuyaient terrorisés, pour venir brûler dans la rue, dans la campagne désolée; et la population agonisa de manière barbare, avec des cris et des clameurs d'une amplitude, d'une horreur, d'une variété stupéfiantes. Il n'y a rien d'aussi sublime que la voix humaine. L'effondrement des édifices, la combustion de tant de marchandises et d'effets divers, et plus que tout, la crémation de tant de corps, finirent par joindre au cataclysme le tourment de son infernale puanteur. Quand le soleil déclina, l'air était presque noir de fumée et de poussières. Les flammes qui le matin dansaient parmi la pluie de cuivre, étaient à présent de sinistres flambées. Un vent très ardent se mit à souffler, dense, comme du goudron chaud. On croyait être dans un immense four sombre. Ciel, terre, air, tout finissait. Il n'y avait plus que des ténèbres et du feu.»

... Por segunda vez había cesado la lluvia infernal. Pero la ciudad ya no existía. Techos, puertas, gran cantidad de muros, todas las torres yacían en ruinas. El silencio era colosal, un verdadero silencio de catástrofe. Cinco o seis grandes humaredas empinaban aún sus penachos ; y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver⁴¹.

En véritable esthète, le narrateur varie à nouveau les moyens et crée un nouveau contraste entre le silence, l'immobilité et le fracas tonitruant du spectacle précédent. Les rythmes ternaires ont laissé place à des phrases plus brèves. Chaque fois, des effets de clôture, à la fin des passages descriptifs renforcent l'autonomie de chaque tableau.

Malgré tout, le personnage accède à un point élevé de manière à embrasser un paysage plus large, mais la pluie reprend et il doit se réfugier à nouveau dans sa cave, en compagnie d'un autre survivant rencontré dans les décombres, puis il se donne la mort.

Pour créer cette impression de la durée, le conteur a donc dilaté l'événement biblique, par un processus d'alternances : entre la pluie et ses interruptions, entre le sommeil et la veille du personnage, entre le fracas et le silence, entre l'obscurité et le calme de la cave qui laisse seulement percevoir le bruit lointain du cataclysme, et les visions de liesse ou d'apocalypse, perçues dans la tourmente. Le personnage ayant rapidement abandonné toute velléité de fuite, toute son attention et tous ses efforts sont tournés vers la contemplation du spectacle extérieur. Il n'est pas actif au sens où ses actions conduiraient les transformations de la narration, mais tous ses actes consistent à regarder. La dimension visuelle, voire picturale du conte, provient donc de cette série de passages descriptifs séparés par les moments où le personnage se réfugie dans sa maison ou dans sa cave. Chaque fois, la ville offre un aspect totalement nouveau, comme s'il s'agissait de lieux différents.

Peu à peu, deux temporalités se superposent dans le texte : au départ, le personnage ne renonce pas à ses habitudes quotidiennes, « En fin, aquello no había de impedirme almorzar, pues era el mediodía⁴² », dit-il. Ce temps du quotidien, scandé par les repas et le sommeil, va se trouver concurrencé et remplacé par le rythme de la pluie de cuivre.

Ce sont donc l'éternité et l'infini qui se substituent au temps humain. Cette éternité est représentée par l'immuabilité du ciel, sur laquelle le narrateur-personnage insiste à plusieurs reprises dans son récit, si bien que cette mention devient un refrain au sein du

⁴¹ *Ibid.*, p. 152. « Pour la deuxième fois, la pluie infernale avait cessé. Mais la ville n'existait plus. Toits, portes, une grande quantité de murs, toutes les tours gisaient en ruines. Le silence était colossal, un vrai silence de catastrophe. Cinq ou six nuages de fumée élevaient encore leurs panaches ; et sous le ciel, qui ne s'était pas troublé un seul moment, un ciel dont la cruauté bleue attestait d'éternelles indifférences, la pauvre ville, ma pauvre ville, morte pour toujours, puait comme un véritable cadavre. »

⁴² *Ibid.*, p. 144. « Après tout, cela ne devait pas m'empêcher de déjeuner, puisqu'il était midi. »

texte : «El cielo seguía de igual limpidez⁴³», «aquella limpidez del cielo⁴⁴», «el cielo seguía purísimo⁴⁵», «por entre aquellas [vírulas de fuego] se divisaba el firmamento, siempre impasible, siempre celeste⁴⁶», «el cielo que no se había enturbiado ni un momento⁴⁷».

Le jeu entre le caractère surnaturel de l'événement et le traitement réaliste auquel il est soumis, ainsi que le choix d'un narrateur-personnage témoin, encore ancré dans son quotidien de dandy, confèrent une temporalité ambiguë à cette narration. Le point de vue de notre narrateur-personnage est un point de vue immanent — malgré sa condition d'esprit — sa narration est réaliste, elle s'attache aux détails concrets,

Acababa de caer una chispa en mi terraza, a pocos pasos. Extendí la mano ; era, a no caber duda, un gránulo de cobre que tardó mucho en enfriarse⁴⁸.

et aux plaisirs sensuels, jusqu'au bain funèbre qu'il s'octroie dans l'eau de sa citerne.

El agua fresca y la oscuridad me devolvieron a las voluptuosidades de mi existencia de rico que acababa de concluir⁴⁹.

Étrangement, ce narrateur « esprit » n'est pas doté d'omniscience, il ne comble pas les incertitudes et les ignorances du personnage. La transcendance n'est jamais évoquée ni invoquée directement par le narrateur. Le questionnement de la transcendance est curieusement transposé dans les animaux. Un groupe de lions assoiffés s'introduit dans la ville en cendres, à la recherche d'un point d'eau.

Rondaban los surtidores secos con un desvarío humano en sus ojos, y bruscamente reemprendían su carrera en busca de otro depósito, agotado también ; hasta que sentándose por último en torno del postrero, con el calcinado hocico en alto, la mirada vagorosa de desolación y de eternidad, quejándose al cielo, estoy seguro, pusiéronse a rugir.

Ah... nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconciencia y de desierto a alguna divinidad oscura. El alma sucinta de la bestia agregaba a sus terrores de muerte el pavor de lo incomprendible. Si todo estaba lo mismo, el sol cotidiano, el cielo eterno, el desierto familiar, ¿por qué se ardían y por qué no había agua... ? Y careciendo de toda idea de relación con los fenómenos, su horror era ciego, es decir, más espantoso. El transporte de su dolor elevábalos a cierta vaga noción de proveniencia, ante aquel cielo de donde había estado cayendo la lluvia infernal ; y sus rugidos preguntaban ciertamente algo a la cosa tremenda que causaba su padecer. Ah... esos rugidos, lo único de grandioso que conservaban aún

⁴³ *Ibid.*, p. 144. « Le ciel gardait la même limpidité ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 146. « cette limpidité du ciel ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 147. « le ciel restait d'une grande pureté ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149. « à travers elles [les virgules de feu] on devinait le firmament, toujours impassible, toujours céleste. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 152. « le ciel ne s'était pas troublé un seul moment. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 144. « une étincelle venait de tomber sur ma terrasse, à quelques pas. J'étendis la main ; c'était, sans aucun doute, un grain de cuivre qui tarda beaucoup à refroidir. »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155. « L'eau fraîche et l'obscurité me ramenèrent aux voluptés de mon existence d'homme riche qui venait de conclure. »

aquellas fieras disminuidas: cuál comentaban el horrendo secreto de la catástrofe; cómo interpretaban en su dolor irremediable la eterna soledad, el eterno silencio, la eterna sed⁵⁰...

Ce sont les seuls moments où une divinité et une transcendance sont évoquées, encore qu'elles restent indéfinies « alguna divinidad oscura » (« quelque divinité obscure »). La terreur sacrée est transposée dans les bêtes sauvages, auxquelles des traits humains sont prêtés : « un desvarío humano en sus ojos » (« un égarement humain dans les yeux »), « Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra » (« ces rugissements avaient l'évidence de la parole »). C'est le seul moment du conte où l'on approche du « secret », et où la question d'un sens affleure.

« La Lluvia de fuego » offre un exemple de conte où la narration est remplacée par une succession de tableaux dont chacun tend à l'autonomie de la jouissance esthétique. L'absence de sens, la transcendance occultée confèrent au spectacle, qui évite l'allégorie, une gratuité esthétique.

On retrouve chez Marcel Schwob des textes apocalyptiques qui présentent des points communs avec « La Lluvia de fuego » de Leopoldo Lugones. Certains de ses contes mettent également en scène des personnages impuissants devant des événements cosmiques se déroulant dans l'espace. C'est le cas de « L'Incendie terrestre » et de « La Mort d'Odjigh⁵¹ » par exemple, deux contes publiés dans *Le Roi au masque d'or*. Ce sont deux histoires de fin du monde. L'espace y joue donc un rôle primordial : avec la destruction de l'espace, c'est le temps et toute action humaine qui se trouvent annihilés. « L'Incendie terrestre » raconte la destruction du monde, en ménageant l'ambiguïté sur le cataclysme qui ravage l'espace. On ne sait pas s'il s'agit d'une vengeance divine, comme dans la destruction de Gomorrhe, ou d'une catastrophe naturelle. Certaines connotations bibliques invitent à adopter la première interprétation, mais rien n'est explicite, comme le

⁵⁰ *Ibid.*, p. 154. « Ils rôdaient autour des fontaines asséchées avec un égarement humain dans les yeux, et brusquement ils reprenaient leur course en quête d'une autre réserve, également épuisée ; jusqu'à ce que, en s'asseyant pour finir autour de la dernière d'entre elles, le museau calciné levé, le regard hagard de désolation et d'éternité, se plaignant au ciel, j'en suis sûr, ils se mirent à rugir.

Ah... rien, ni le cataclysme et ses horreurs, ni la clameur de la ville moribonde, n'était si affreux que cette plainte de bête sauvage sur les ruines. Ces rugissements avaient une évidence de parole. Ils pleuraient je ne sais quelles douleurs d'inconscience et de désert, vers une divinité obscure. L'âme succincte de la bête ajoutait à sa terreur de la mort, la frayeur de l'incompréhensible. Si tout était semblable, le soleil quotidien, le ciel éternel, le désert familier, pourquoi brûlaient-ils et pourquoi n'y avait-il pas d'eau ... ? Et en l'absence de toute idée de relation entre les phénomènes, leur horreur était aveugle, c'est-à-dire, plus effrayante. Le transport de leur douleur les élevait jusqu'à une vague notion de provenance, devant ce ciel d'où la pluie infernale était tombée ; et leurs rugissements interrogeaient sûrement la terrible chose qui causait leur souffrance. Ah... ces rugissements, la seule grandeur que conservaient encore ces bêtes sauvages diminuées ; comme ils commentaient l'horrible secret de la catastrophe ; comme ils interprétaient dans leur douleur irrémédiable l'éternelle solitude, l'éternel silence, la soif éternelle... »

⁵¹ Publié une première fois dans *L'Écho de Paris* en 1891.

souligne Michel Viegnes dans sa notice présentant le conte, dans une récente réédition du recueil⁵². Une relation est suggérée entre une forme de décadence morale régnant sur terre et le cataclysme qui s'abat sur les hommes, mais l'ambiguïté est maintenue, grâce à une « interpénétration entre l'ordre naturel et le climat moral et intellectuel de l'humanité⁵³ ».

Toutes les passions étaient tolérées. La terre était comme dans une accalmie chaude. Les vices y croissaient avec l'inconscience des larges plantes vénéneuses⁵⁴.

L'origine céleste du cataclysme est modalisée, « le signal de dévastation parut tomber du ciel », et c'est l'ignorance et l'incompréhension de deux enfants en fuite devant le cataclysme qui sont mises en évidence :

Pourquoi cette universelle destruction ? Leurs têtes, qui battaient intérieurement dans l'air surchauffé, étaient pleines de cette question multipliée. Ils ne savaient pas. Ils étaient inconscients des fautes⁵⁵.

À la différence du conte de Leopoldo Lugones, le regard n'est pas tout de suite mis en scène ; c'est l'impersonnalité qui règne au début. Les éléments sont les sujets des verbes, « Une tempête inconnue souffla d'en haut⁵⁶ », « les étoiles flamboyèrent comme des torches⁵⁷ », quand le narrateur n'utilise pas de formules impersonnelles, « Il y eut une pluie de poussière sombre⁵⁸ ». Les deux enfants, que l'on ne voit apparaître qu'à la moitié du conte, ne peuvent que fuir, observer la mer qui finit par prendre feu, et s'aimer. On est en droit de se demander si le personnage principal n'est pas l'espace tourmenté et personnifié, jusqu'à la mer qui apparaît comme un gigantesque cadavre,

Il leur semblait que la mer était morte, comme le reste. Car son haleine était empestée et elle était parcourue dans sa translucidité de veines d'un bleu et d'un vert profond⁵⁹.

Dans « La Mort d'Odjigh », le monde est un immense corps en train de périr, dans un hiver éternel :

Les ossements du globe s'étaient dépouillés de leur chair, qui est faite de terre, et les plaines s'étendaient comme des squelettes⁶⁰.

Odjigh, un chasseur de loups, prend pitié des créatures vivantes, et entreprend une grande marche dont le but est inconnu. Il se laisse guider par la fumée d'un calumet où il fait

⁵² M. Viegnes, dans *Contes symbolistes*, vol. I, Bernard Lazare, *Le Miroir des légendes*, Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, éd. présentée par Bertrand Vibert ; avec la collaboration de Michel Viegnes et de Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009.

⁵³ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁴ Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, *Œuvres*, op. cit., p. 262.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 257.

brûler des herbes odorantes. Il traverse des espaces éteints, jusqu'à parvenir à la limite du monde, où la coupole du ciel se referme en une muraille de glace. À la différence des contes précédents, le personnage est actif et en mouvement, c'est le monde qui est pétrifié : « Il passait, et autour de lui la vie s'éteignait. Les fleuves s'étaient tus depuis longtemps⁶¹. »

Mais Odjigh entreprend de se creuser un escalier jusqu'en haut de cette muraille, puis de la percer. Tout le temps, représenté par les « saisons », ressurgit alors en un instant, et la vie, terrassant Odjigh, qui tombe, « le dos tourné au monde⁶² », se répand à nouveau sur la terre, en une nouvelle genèse.

Et soudain la muraille polie se creva. Il y eut un immense souffle de chaleur, comme si les saisons chaudes étaient accumulées de l'autre côté, à la barrière du ciel. La percée s'élargit et le souffle fort entoura Odjigh. Il entendit bruire toutes les petites pousses du printemps, et il sentit flamber l'été. Dans le grand courant qui le souleva, il lui sembla que toutes les saisons rentraient dans le monde pour sauver la vie générale de la mort par les glaces. Le courant charriait les rayons blancs du soleil, et les pluies tièdes et les brises caressantes et les nuages chargés de fécondité. Et dans le souffle de la vie chaude les nuées noires s'amoncelèrent et engendrèrent le feu⁶³.

Les verbes d'action dont Odjigh était le sujet sont alors remplacés par des formules impersonnelles, « Il y eut un immense souffle », « Il y eut un long trait de flammes »⁶⁴.

Agnès Lhermitte décrit avec précision « l'esthétique de l'abstraction expressive⁶⁵ » à l'œuvre dans les paysages de Marcel Schwob, véritables « images de la terreur⁶⁶ », et « composants actifs de récits énigmatiques⁶⁷ ». Dans des textes apocalyptiques comme « L'Incendie terrestre » ou « La Mort d'Odjigh », le paysage envahit tout, il est à la fois « protagoniste, événement et détenteur du sens⁶⁸ ». S'interrogeant sur la métaphysique à l'œuvre dans cette « physique poétiquement tourmentée⁶⁹ », elle remarque que

Le drame qui se joue dans la nature ne révèle qu'une lourde et diffuse culpabilité sans transcendance ni espoir de salut. [...] D'un caractère volontiers eschatologique, elle accumule les signes visibles d'un ailleurs invisible qui se dérobe à l'espérance. Reste une esthétique de l'enchantement, grâce au recyclage flamboyant ou sinistre, mais toujours sensuel et fascinant, de paysages livresques revivifiés par une sensibilité frémissante et une écriture d'artiste⁷⁰.

⁶¹ *Ibid.*, p. 258.

⁶² *Ibid.*, p. 261.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Agnès Lhermitte, « Le Fonctionnement symbolique du paysage dans *Le Roi au masque d'or* de Marcel Schwob », dans *Paysages romantiques, EIDOLON, Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature*, études réunies et présentées par Gérard Peylet, université de Montaigne Bordeaux 3, mai 2000, p. 419.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 429.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 429-430.

2.1.1.3. La description : source d'un déploiement poétique

Cette place accordée à l'espace est propice à une suspension du temps narratif, elle favorise également une « esthétique de l'enchantement », un déploiement poétique du texte.

Le conte d'Amado Nervo « El País en que la lluvia era luminosa » (« Le Pays dans lequel la pluie était lumineuse », 1912) pourrait être mis en regard de « La Lluvia de fuego » de Leopoldo Lugones. Il s'agit encore d'un voyageur qui pénètre dans une ville où un événement cosmique improbable a lieu : cette fois, il s'agit d'une pluie phosphorescente. Le seul événement du conte consiste dans la chute de cette pluie extraordinaire. Bien que des explications scientifiques soient prodiguées pour expliquer le phénomène, les descriptions de la ville sous la pluie sont l'occasion d'une transfiguration merveilleuse et poétique du paysage. Le quotidien réaliste et le légendaire se trouvent inversés : la pluie lumineuse est considérée comme un phénomène naturel, et la pluie « ordinaire » est un phénomène légendaire, perdu dans la mémoire des anciens :

Algunos ancianos del vecindario recordaban haber visto caer, en sus mocedades, la lluvia oscura y monótona de las ciudades del Norte, madre del esplín y de la melancolía⁷¹.

Au sein du conte, une tension se met en place entre le langage scientifique rationnel d'un personnage qui explique sur un ton didactique que cette phosphorescence est due à la présence de bactéries dans l'eau de pluie, présence due elle-même à un détournement du Gulf Stream, et le langage du merveilleux affleurant dans les descriptions, à travers une abondance de comparaisons. Toute cette description est sous le signe de la métamorphose ; ainsi, les monstres des gargouilles de la cathédrale semblent reprendre vie, les anaphores, les jeux rythmiques et le champ lexical du mouvement et de la vivacité traduisent le jaillissement simultané de la lumière dans tous les points de la ville :

Todo en contorno era luz, luz azulada que se desflecaba de las nubes de abalorios maravillosos ; luz que chorreaba de los techos y era vomitada por las gárgolas, como pálido oro fundido ; luz que, azotada por el viento, se estrellaba en enjambres de chispas contra los muros ; luz que con ruido ensordecedor se despeñaba por las calles desiguales, formando arroyos de un zafiro o de un nácar trémulo y cambiante.

Parecía como si la luna llena se hubiese licuado y cayese a borbotones sobre la ciudad⁷².

⁷¹ Amado Nervo, *Cuentos misteriosos*, dans *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 399. « Quelques anciens du voisinage se souvenaient d'avoir vu tomber, dans leur jeunesse, la pluie obscure et monotone des villes du Nord, mère du spleen et de la mélancolie. »

⁷² *Ibid.*, p. 408. « Tout alentour était lumière, lumière bleutée qui s'effrangeait des nuages en verroteries merveilleuses ; lumière qui dégoulinait des toits et que les gargouilles vomissaient, comme de l'or clair fondu ; lumière qui, fouettée par le vent, se brisait en essaims d'étincelles contre les murs ; lumière qui se précipitait avec un bruit assourdissant dans les rues inégales, formant des ruisseaux de saphir ou de nacre

De las mil gárgolas de la Catedral caían todavía tenue hilos lechosos. En los encajes seculares de las torres brillaban prendidas millares de gotas temblones, como si los gnomos hubiesen enjoyado la selva de piedra. En los plintos, en las estatuas posadas sobre las columnas; en las cornisas, en el calado de las ojivas, en todas las salientes de los edificios, anidaban glóbulos de luz mate. Los monstruos medioevales, acurrucados en actitudes grotescas, parecían llorar lágrimas estelares⁷³.

Les comparaisons suggèrent la présence d'êtres surnaturels comme les gnomes. Le ruisseau qui se forme dans les rues devient un « dragon d'opale », le ciel est peuplé de vers luisants : « Parecía como si millares de luciérnagas caídas del cielo batiesen sus alas impalpables⁷⁴. » Flora H. Schiminovitch⁷⁵ parle, pour ce texte, d'impressionnisme et d'ornementation parnassienne, dans l'évocation des matières précieuses.

La description peut donc être source de poésie, au cœur du texte. Une sensibilité parnassienne est perceptible dans le conte moderniste, dont les descriptions acquièrent par moments une autonomie purement poétique, qu'elle corresponde, ou non, à une pause contemplative de la part du personnage. Selon R. Gullón, dans les contes de Rubén Darío,

Le narratif se dilue dans la grâce verbale, en cadences souples qui en engendrent d'autres, et le délice de cette invention se suffit tellement à lui-même qu'il n'y a pas besoin d'une fable compliquée pour le compéter⁷⁶.

Darío affectionne particulièrement les descriptions. Elles sont abondantes de détails mentionnant des couleurs, des formes, des sons et des parfums. L'auteur y multiplie les comparaisons, les anaphores, les jeux rythmiques et sonores. Selon G. Mazzocchi, « Le narrateur prétend décrire, plus que narrer, les choses le capturent, les sens, avides, s'emparent du monde et le séduisent⁷⁷ ».

Dans « La Ninfa⁷⁸ » (« La Nympe ») de Rubén Darío, le glissement dans le lyrisme a lieu au moment des descriptions. Au début du conte qui présente les personnages

vacillants et changeants. C'était comme si la lune pleine s'était liquéfiée et déversée à gros bouillons sur la ville. »

⁷³ *Ibid.* « Des mille gargouilles de la cathédrale tombaient toujours de minces filets laiteux. Dans les dentelles séculaires des tours, des milliers de gouttes tremblotantes brillaient, comme si les gnomes avaient couvert de bijoux la forêt de pierre. Sur les socles, sur les statues posées au-dessus des colonnes; dans les corniches, dans les jours des ogives, sur toutes les parties saillantes des édifices, nichaient des globules de lumière mate. Les monstres médiévaux, accroupis dans des attitudes grotesques, semblaient pleurer des larmes stellaires. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 409. « C'était comme si des milliers de vers luisants tombés du ciel battaient de leurs impalpables ailes. »

⁷⁵ Flora H. Schiminovitch, « Lirismo y fantasía en los “Cuentos misteriosos” de Amado Nervo », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Edición de José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & sons, New York, 1975.

⁷⁶ R. Gullón, Introduction à R. Darío, *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 15.

⁷⁷ G. Mazzocchi, « La Retórica en las prosas de Azul... », dans *El Cisne y la paloma, once estudios sobre Rubén Darío, op. cit.*, p. 124.

⁷⁸ Publié dans *La Época* de Santiago le 25 novembre 1887, puis dans *Azul...*, *op. cit.*, 1888.

entourant Lesbia, une actrice célèbre, après un dîner, la description accumule les adjectifs, les relatives, les incises comparatives et les métaphores :

Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta⁷⁹.

Un nouveau glissement dans le lyrisme a lieu au moment où le narrateur-personnage se promène dans le jardin, juste avant qu'il ne surprenne une nymphe, au centre d'un bassin. Cette description tranche avec le dialogue qui constituait toute la première partie du conte, et le discours érudit d'un savant soutenant l'existence des satyres, centaures et autres sirènes. L'énumération des objets et des plantes disposés dans le jardin produit des effets rythmiques.

En las rosas el carmín, el bermellón, la onda penetrante de perfumes dulces ; más allá, las violetas, en grandes grupos, con su color apacible y su olor a virgen. Después, los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de abejas, las estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas, las glorietsas perfumadas cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, cariatides todas blancas y lascivas, y vigorosos telamones del orden atlántico, con anchas espaldas y muslos gigantescos. Vagaba por el laberinto de tales encantos cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay cisnes blancos como cincelados en alabastro, otros que tienen la mitad del cuello del color del ébano como una pierna alba con media negra⁸⁰.

On y trouve aussi des métaphores : les scarabées ont des « cuirasses d'émeraude et des carapaces d'or et d'acier », les cygnes sont d'albâtre ou d'ébène, ou encore de chair, comme une jambe féminine.

La description du jardin met en place une progressive plongée dans le monde mythologique, par l'intermédiaire des statues qui peuplent l'espace. On remarque que l'événement, rapporté par un verbe au passé simple, « oí » (« j'entendis »), est littéralement noyé dans la description, dont le caractère poétique est justifié, sur le plan de l'histoire, par le statut de poète du narrateur-personnage observateur, mais un poète ridiculisé, car il n'a pas su saisir la nymphe :

⁷⁹ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 168. « On devinait sur les cristaux comme une dissolution de pierres précieuses, et la lumière des candélabres se fragmentait dans des coupes à moitié vides au fond desquelles restait encore un peu de la pourpre du Bourgogne, de l'or pétillant du Champagne, des émeraudes liquides de la menthe. » Traduction de G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 172. « Sur les roses : le carmin, le vermillon, l'onde pénétrante des douces fragrances ; plus loin : les violettes, en groupes compacts, aux couleurs impassibles et aux parfums de vierges. Puis venaient les hautes cimes, les ramures épaisses que mille abeilles habitaient, les statues dans la pénombre, les discoboles de bronze, les gladiateurs musclés dans leurs superbes postures de gymnastes, les glorietsas parfumées, couvertes de liseron, les portiques, belles imitations ioniques, les cariatides blanches et lascives, les vigoureux telamons de l'ordre Atlantique enfin, aux larges épaules et aux cuisses gigantesques. J'errais dans le labyrinthe de tous ces enchantements lorsque j'entendis un bruit, là-bas, dans l'obscurité des sous-bois, sur l'étang où nageaient des cygnes, blancs comme des ciselures d'albâtre, d'autres au cou d'ébène à demi, telle une jambe opaline enfilée d'un bas noir. » Traduction de G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 46-47.

[...] y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos⁸¹.

Il se peut que cette abondance de comparaisons avec l'or, l'albâtre et les pierres précieuses ne soit pas dénuée d'une nuance ironique. Il s'agit pour R. Darío, d'écrire un « conte parisien », comme l'indique le sous-titre, aussi la tonalité « parnassienne » s'impose-t-elle et ne sommes-nous pas loin d'un pastiche, ou d'une variation ludique sur la rivalité entre l'art et la nature. Cette tonalité moqueuse imprègne tout le conte : le rire « argentin » de Lesbia, qui revient sans cesse tinter aux oreilles du narrateur-personnage, semble aussi s'adresser au poète-conteur.

Dans « El Rubí⁸² » (« Le Rubis »), le patriarche des gnomes raconte la création des premiers rubis : des diamants teintés par le sang d'une femme qu'il avait enlevée dans sa grotte, et qui un jour tenta de s'échapper et se blessa mortellement contre les pierres précieuses. Comme dans le conte précédent, une rivalité se joue entre la vérité artistique et la science : les gnomes s'insurgent de ce qu'un savant parisien vient d'inventer un moyen chimique pour créer des rubis artificiels. Les deux contes se font écho à plus d'un titre. C'est tout d'abord le motif du rapt qui les rapproche : Lesbia s'identifie, par plaisanterie, à la nymphe Syrinx, mais elle, se laisserait ravir par un centaure afin d'affliger volontairement le satyre, et de susciter l'expression artistique : « me dejaría robar por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del engañado, que tocaría su flauta lleno de tristeza⁸³. » Puis, suite à l'apparition de la nymphe dans le jardin, le narrateur s'identifie lui-même à un faune. Dans « El Rubí », c'est un gnome qui ravit une femme. Les catégories du réel et du merveilleux, mais aussi du littéral et du métaphorique, sont inversées. Un personnage mythique fait irruption dans le monde réel, dans l'un ; une femme « naturelle » est transportée dans l'univers merveilleux des gnomes, dans l'autre. La nature est comparée aux pierreries ciselées, dans l'un ; dans l'autre, qui multiplie les descriptions de la caverne des gnomes, ce sont les pierres précieuses que l'on compare à des fleurs ou à des êtres de chair :

Los diamantes, blancos y limpios como gotas de agua, emergían los iris de sus cristalizaciones ; cerca de calcedonias colgantes en estalactitas, las esmeraldas esparcían sus resplandores verdes y los

⁸¹ *Ibid.*, p. 173. « Et moi, je restai là, poète lyrique, faune dupé, sous l'œil des grands oiseaux alabastrins qui me raillaient en me tendant leurs longs cous au bout desquels brillait, polie, l'agate de leurs becs », traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 48.

⁸² Publié dans *la Libertad Electoral*, Santiago, le 9 juin 1888, ce conte était dédié à Armand Silvestre.

⁸³ R. Darío, *op. cit.*, p. 169. « je me laisserais enlever par l'un de ces monstres robustes, pour entendre seulement les plaintes de l'attrapé, qui jouerait de la flûte, empli de tristesse. »

zafiros, en amontonamientos raros, en ramilletes que pendían del cuarzo, semejaban grandes flores azules y temblorosas⁸⁴.

Cette fois les pierres précieuses ne sont plus des comparants, ce sont les objets réels du conte. Le processus métaphorique habituel est inversé quand, à la fin du conte, tout le récit enchâssé se voit condensé en une image : « fueron a arrancar de los muros [...], rubíes grandes como una naranja, rojos y chispeantes como un diamante hecho sangre⁸⁵ ». Le récit du gnome s'avère être, *a posteriori*, le développement narratif d'une comparaison.

Le scientifique est l'ennemi de l'artiste, mais l'artiste est lui-même un « faussaire de la nature », pour reprendre le titre d'un essai de Georges Trembley consacré à Marcel Schwob⁸⁶. Chaque conte prend soin de livrer une part de discours scientifique antipoétique, afin de faire ressortir par contraste le pouvoir transfigurateur de l'écriture poétique du conteur. Ainsi, dans « El Rubí », on nous fait part de la recette du rubis artificiel :

fusión por veinte días de una mezcla de sílice y de aluminato de plomo; coloración con bicromato de potasa o con óxido de cobalto. Palabras en verdad que parecen lengua diabólica⁸⁷.

Au contraire, la description de la caverne rivalise en couleurs et en musicalité avec le réel. La musique y est présente, en tant que comparant :

Los topacios dorados, las amatistas, circundaban en franjas el recinto; y en el pavimento, cuajado de ópalos, sobre la pulida crisofasia y el ágata, brotaba de trecho en trecho un hilo de agua, que caía con una dulzura musical, agotas armónicas, como las de una flauta metálica soplada muy levemente⁸⁸.

ou perceptible dans les allitérations :

la tierra abría sus grietas de granito como labios con sed, esperando el brillante despedazamiento del rico cristal⁸⁹.

Dans « El Rubí », quand le gnome raconte à son auditoire comment il est sorti à la surface de la terre et y a surpris des femmes, la description se fait impressionniste :

⁸⁴ *Ibid.*, p. 192. « Les diamants, blancs et limpides comme des gouttes d'eau, laissaient échapper de leurs cristallisations des arcs-en-ciel; près des calcédoines pendant en stalactites, les émeraudes diffusaient leurs splendeurs vertes et les saphirs, en curieux amoncellements, en bouquets suspendus au quartz, ressemblaient à de grandes fleurs bleues et frémissantes. »

⁸⁵ *Ibid.*, p. 197. « ils allèrent arracher des murs [...], des rubis grands comme des oranges, rouges et étincelants comme un diamant changé en sang. »

⁸⁶ Georges Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la nature*, Genève/Paris, Droz, 1969.

⁸⁷ R. Darío, *op. cit.*, p. 192. « vingt jours de fusion d'un mélange de silice et d'aluminate de plomb; coloration au bichromate de potasse et à l'oxyde de cobalt. Des mots qui, à la vérité, paraissent appartenir à une langue diabolique. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193. « Les topazes dorées et les améthystes cernaient l'enceinte d'une frange luxuriante; et sur le carrelage, surchargé d'opales, sur la belle chrysolite et l'agate, sourdait de loin en loin un filet d'eau qui tombait avec une douceur musicale, en gouttes harmoniques, comme celles d'une flûte métallique dans laquelle on eût soufflé avec légèreté. » Traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 70-71.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 196. « La terre ouvrait ses crevasses de granit comme des lèvres qui ont soif, attendant le dépeçage brillant du riche cristal. » Traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 75.

Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, en las espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas...

— Ninfas?

— No, mujeres⁹⁰.

Pour traduire la surprise du gnome, la description juxtapose des fragments de corps, de couleurs, abandonne l'hypotaxe au profit de l'accumulation, de l'énumération et de la construction nominale, « propice à suggérer la succession d'impressions sensorielles⁹¹ », tout cela retardant l'identification des femmes proprement dites. Cette description a elle-même surgi, comme par surprise, après un passage narratif.

Darío a employé le même procédé dans « La Ninfa » : au moment de l'apparition de la créature, l'émotion diffracte la description en une accumulation de termes bruts, renvoyant à la fois à des sensations visuelles et tactiles :

Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas. ¡ Ah !, yo vi lirios, rosas, nieve, oro ; vi un ideal con vida y forma, y oí entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una brisa burlesca y armoniosa, que me encendía la sangre⁹².

Les termes de deux syllabes créent une succession rapide d'accents qui joignent une dimension rythmique à ce vertige des sens.

Selon Claude Le Bigot, le merveilleux symboliserait, dans « El Rubí », la quête d'une perfection artistique. Le récit enchâssé sur la création-apparition du rubis serait un récit de création pouvant renvoyer, comme tel, à la création poétique :

[...] enlaza con el relato mítico, es decir, la aventura de una aventura. El núcleo argumental de « El rubí » es un discurso sobre el origen; lo que se cuenta ahí encaja perfectamente con la idea que Mircea Eliade se hace del mito : una historia sacra, que se desarrolla en tiempos primitivos con personajes dados como reales pero sobrenaturales; aquella historia cuenta cómo una realidad ha surgido a la existencia⁹³.

Signalons, pour confirmer cette interprétation, que le cadre de ce conte se situe à la source des images que Darío affectionne tant, celles des minerais précieux. Le poète est,

⁹⁰ *Ibid.* p. 195, « Des bras, des épaules, des seins nus, des nénuphars, des roses, des petits pains en ivoire couronnés de cerises; des échos de rires gais et dorés; et soudain, au milieu de l'écume, parmi l'onde déchirée, sous des branches vertes... — Des nymphes? — Non, des femmes. » Traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 73-74.

⁹¹ Claude Le Bigot, *op. cit.*, p. 101.

⁹² *Ibid.*, p. 173. « Il y avait, au milieu du bassin, parmi l'inquiétude des cygnes effrayés, une nymphe, une véritable nymphe, qui plongeait sa chair de rose dans l'eau cristalline. Sa hanche au ras de l'écume, paraissait de temps à autres comme dorée par la lumière opaque qui parvenait à passer entre les feuilles. Ah ! je vis des lys, des roses, de la neige, de l'or; je vis un idéal doté de vie et de forme, et j'entendis entre le pétilllement de l'onde brisée, comme un rire burlesque et harmonieux, qui m'allumait le sang. »

⁹³ Claude Le Bigot, *op. cit.*, p. 89-90. « il est lié au récit mythique, c'est-à-dire, l'aventure d'une aventure. L'argument central de "Le Rubis" est un discours sur l'origine; ce qui s'y raconte correspond parfaitement à l'idée que Mircea Eliade se fait du mythe : une histoire sacrée, qui se déroule en des temps primitifs avec des personnages donnés pour réels, mais surnaturels; cette histoire raconte comment une réalité a accédé à l'existence. »

selon lui, celui qui extirpe de la langue « el buen metal y la rica pedrería⁹⁴ ». Le conte « El Rubí » s'apparente donc — comme de nombreux textes de Darío — à une narrativisation de l'acte poétique. Il n'est pas anodin que la description y joue un rôle si important.

Dans ces morceaux descriptifs, la forme attire l'attention sur elle-même. Le conteur ne semble répondre qu'à son plaisir de décrire, de jouer avec les rythmes et les sonorités. On perçoit donc une forme d'alternance entre lyrisme et narration, la fonction poétique se déployant dans les pauses de la narration. Ces instants poétiques se détachent du reste du texte, par leur contenu et par leur forme.

2.1.2. L'espace, reflet des êtres et des événements dans *La Canne de jaspe* d'Henri de Régnier

2.1.2.1. Narrations statiques et descriptions dynamiques

Les descriptions sont abondantes dans les contes d'Henri de Régnier, et nous semblent emblématiques d'une manière symboliste de représenter l'espace. Nous nous proposons de nous arrêter sur le recueil *La Canne de jaspe*, et d'y observer comment l'auteur détourne la description de sa fonction d'ancrage réaliste du récit, comment le dynamisme narratif se trouve transféré dans la description qui apparaît dès lors comme une force d'engendrement de la narration, et comment la description entre dans une poétique de la suggestion et du reflet des psychés comme des événements.

Le premier conte de *Monsieur d'Amercœur*, « Aventure marine et amoureuse », montre comment l'ancrage référentiel de type réaliste peut être évité. Il s'ouvre sur une description poétique. Le lecteur est directement plongé dans l'effervescence d'un port, il sait seulement que le père de M. d'Amercœur le fit embarquer sur un navire, le *Sans-Pareil*, à l'âge de dix-sept ans, pour le punir. Les raisons de cette punition sont évoquées plus loin. Ce retardement vise moins à créer un effet de suspense, qu'à mettre en valeur la description inaugurale, qui cristallise ce moment crucial où M. d'Amercœur a quitté pour toujours son père et le foyer familial⁹⁵. C'est aussi une entrée en matière dans la dimension

⁹⁴ Rubén Darío cité par Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1954, p. 17. « le beau métal et les pierres précieuses ».

⁹⁵ Le voyage maritime a une dimension initiatique comparable à celle de « En el Guayas » de Darío Herrera.

poétique du conte, qui prend le pas sur une fonction informative : nous ne savons ni à quelle époque ni en quel lieu se déroule l'aventure.

Le visuel envahit tout, au point que le sujet semble disparaître de la scène. Les sujets des verbes sont indéterminés : « On se sentait heurté et coudoyé. [...] On enjambait des chaînes pour s'entraver à des câbles. [...] Il y avait là une assemblée de navires de toutes sortes⁹⁶ ». Les individus sont fondus dans la foule : « La sueur coulait des fronts hâlés et la salive fusait du coin des lèvres⁹⁷. » La sueur et la salive semblent être indépendantes des corps, et les corps se confondent dans un pluriel indéfini. Les phrases juxtaposées imitent le chaos des objets qui s'offrent, pêle-mêle, au regard du personnage : tonneaux, chaînes, sacs, planches, vaisseaux. Aucun repère spatial ne permet d'organiser la vision, « Çà et là, dans l'entrecroisement des vergues, une voile hissée se gonflait, et les mâts, sur le bleu du ciel, oscillaient imperceptiblement⁹⁸. » Les pluriels et des effets d'hyperbole, dans l'accumulation de termes renvoyant aux volumes, traduisent l'effacement de l'observateur, écrasé par le décor : « La corpulence des tonneaux bombait sur les dalles de pierre où s'affaissait l'obésité des sacs⁹⁹. » Un jeu sur les sonorités vient également conférer à ce tableau une dimension rythmique et auditive. Ainsi, la première phrase fait alterner les sons vocaliques /u/ et /ε/ et les sons consonantiques /p/ et /k/ : « Des portefaix, courbant la nuque sous le poids des caisses, passaient en bousculant la foule¹⁰⁰ », et la phrase qui clôt le même paragraphe, consacrée à la dimension olfactive du spectacle, fait entendre avec insistance les sons /d/, /p/, /g/ et /r/ : « Des cales exhalaient l'odeur des denrées et le parfum des épices ; les cargaisons mêlaient l'aigreur des saumures et l'arôme du goudron¹⁰¹. » Les énumérations, les contrastes, les personnifications des bateaux contribuent à donner l'impression d'un espace en constante métamorphose :

[...] aux proues, se profilaient des figures, grimaçaient des masques ou se façonnaient des emblèmes. On voyait, taillés dans le bois, la face d'une déesse, le visage d'une sainte ou la gueule d'une bête. Des bouches y souriaient à des groins, le tout, barbare, naïf ou saugrenu.

[...] nous contournâmes quelques gros bâtiments à panses rebondies. Accroupis, ils bavaient des filets d'eau sale du mufler de leurs proues¹⁰².

Tout est en action et en mouvement. Le narrateur ne nous livre pas les réactions du personnage dont on adopte le point de vue, mais sa stupéfaction, bien que non formulée explicitement, se trouve reproduite dans cette description protéiforme.

⁹⁶ Henri de Régner, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

Cette description inaugurale est prolongée dans le récit des voyages innombrables de M. d'Américœur à bord du *Sans-Pareil* : des énumérations contrastées de lieux ou de peuples, rivalisant de bizarrerie et d'exotisme, permettent d'évoquer une multitude de récits virtuels, entre lesquels le conteur aurait pu choisir. La description suggère des histoires, sans les raconter. Une inversion se met alors en place, entre un espace mobile, voire actif, et un sujet humain statique. Dans le point de vue du voyageur, immobile, à bord de son navire, ce sont les lieux qui sont en mouvement et qui s'offrent à lui :

Des villes nous apparurent à l'aurore, au soir, magnifiques ou lamentables, étageant les rangées de leurs palais ou accroupissant le ramassis de leurs cabanes, celles où on entend, la nuit, le bruit des musiques ou, au crépuscule, la voix d'un pêcheur qui tire ses filets¹⁰³.

Le récit des voyages est transposé dans une sorte de description narrative. Par un glissement métonymique, la proue du bateau devient l'acteur du voyage et le sujet de toutes les perceptions :

La tête marine se mira en des ondes unies ou s'éclaboussa en des flots tumultueux. Le soleil tropical craquela sa dorure racornie et les lunes des nuits polaires argentèrent son sourire gelé. Elle vit de ses yeux fixes la courbe des golfes et l'angle des corps ; ses oreilles entendirent l'harmonie nonchalante des vagues aux plages de sable et le déferlement des lames aux promontoires des rocs¹⁰⁴.

Ce que l'on attendrait plutôt dans une description (la proue d'un bateau, les différentes mers que le personnage a parcourues) semble tendre ici vers la narration, par la personnification de cette proue, qui devient personnage du conte et sujet de verbes rapportés au passé simple. Ainsi le conteur donne-t-il vie à l'espace et transpose la narration dans la description. Mais le statut de ces événements reste ambigu, la conjonction « ou » atténue l'aspect semelfactif du passé simple et suggère que l'on puisse interpréter ces événements comme itératifs. Le conteur joue de cette indécision dans la représentation du procès.

Dans un autre conte de *Monsieur d'Américœur*, « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde », un rôle actif et créateur est également confié à l'espace et à la description. La terre ocre et rocheuse de cette région environnant la ville bien nommée « Ochria » suggère au voyageur des formes monstrueuses, et rappelle certains êtres mythologiques comme les faunes et les satyres.

Le lieu m'apparut singulièrement sauvage. Un éboulement de roches monstrueuses entassait là des croupes ébréchées, cabrait des poitrails velus et allongeait des pattes difformes. Les taches de la pierre imitaient la marbrure des chairs, des flaques d'eau luisaient comme des yeux et le velours des mousses ressemblait au poil des pelages. Le sol jaune se creusait d'ornières et se bossuait par

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

endroits d'échines pierreuses. Parfois une source rauque et douce. Les aiguilles de pin rougeâtres feutraient la terre d'une rousseur de toisons¹⁰⁵.

Le passage de la métaphore (« entassait [...] des croupes », « cabrait des poitrails »), aux comparaisons (« imitaient », « luisaient comme », « ressemblait ») semble mimer les réactions progressives du voyageur : d'abord saisi par une vision, il prend ensuite une distance critique avec ce paysage, et parvient à distinguer plus nettement un comparant et un comparé. Cette première description rend compte d'un processus créateur en œuvre au sein même du paysage. Rien n'est figé : les verbes de mouvement, se rapportant pourtant à de la matière minérale, ainsi que l'entremêlement des isotopies laissent entendre que l'on saisit un procès en cours.

M. d'Amersœur fait alors la rencontre d'un homme au physique étrangement consonant avec les lieux, avec sa tenue de chasse en « cuir roux¹⁰⁶ », et le « reflet fauve¹⁰⁷ » de sa chevelure, « Le soleil, déjà sur son déclin, le mordorait tout entier et la couleur de sa personne s'accordait avec l'ocre de l'horizon et l'or des feuillages d'alentour¹⁰⁸ ». L'inconnu lui explique qu'il est en quête des anciennes races qui sont en train de renaître dans la nature :

Mais tout ce qui exista peut renaître. Cette terre est propice à l'œuvre fabuleuse. L'herbe sèche a la couleur des toisons ; la voix des sources murmure ambiguë ; ces rochers ressemblent à des bêtes inachevées¹⁰⁹.

Puis l'homme se transforme à nouveau, sous l'effet des modifications du paysage :

Cependant le soleil s'était couché et, à mesure que le crépuscule augmentait, le singulier personnage semblait s'éteindre peu à peu ; il perdait l'éclat roux dont la lumière de cette fin de journée avait imprégné son vêtement de cuir tanné, sa barbe et ses cheveux. Son aspect entier se fonçait ; puis son exaltation s'apaisa en même temps que le paysage changeait¹¹⁰.

Ainsi l'espace est-il gratifié par le personnage de M. de Nouâtre d'un pouvoir créateur, pouvoir qui se vérifie dans la description, au sein du texte. La description semble engendrer le récit, puisque les comparaisons et les métaphores vont s'incarner en de vrais êtres mythologiques, quand M. d'Amersœur surprendra un monstre velu (probablement M. de Nouâtre métamorphosé) dans la chambre de M^{me} de Ferlinde, elle-même comparée auparavant à une nymphe :

Elle était svelte et rousse. Son corps longuement souple supportait une tête paienne couronnée d'une chevelure dont le jaillissement ondulé s'achevait en volute. La masse incandescente de cette coiffure

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

semblait à la fois fluide et ciselée, avec la hardiesse d'un casque et la grâce d'une fontaine. Cela allait avec l'air et le port d'une Nymphe guerrière¹¹¹.

L'espace fait donc émerger les acteurs du drame, dans ce conte qui se présente comme une variation sur la scène mythique du viol de la nymphe par un satyre.

Comme dans « La Ninfa » de Rubén Darío, les sculptures jouent un rôle important dans ce conte. M. de Nouâtre collectionne les statues représentant des êtres mythologiques :

Dès l'entrée, au centre du vestibule, on remarquait un bronze antique qui représentait un Centaure. Le large poitrail bombait ses muscles; la croupe ronde luisait; les flancs semblaient palpiter; le sabot levé attendait et le monstre équestre d'un bras agile élevait au-dessus de sa tête pamprée une pomme de pin en onyx. [...] Partout où les mena leur hôte, M. d'Amecœur admira un choix exclusif d'objets concernant l'histoire des demi-dieux terrestres ou marins et la mythologie magique des anciens. Des terres cuites en modelaient les effigies, des bas-reliefs en évoquaient les légendes, des médailles en remémoraient le culte. Harpies aux griffes aiguës, Sirènes poissonneuses ou ailées, Empuses à pied bot, Tritons ou Centaures, chacun avait là sa figurine ou sa statue¹¹².

Cette description qui suggère différents récits par les thèmes mythologiques et légendaires sous-jacents fait écho à celle qui ouvre le conte. On y retrouve la « croupe », le « poitrail » et les « flancs » suggérés dans l'éboulement de pierres, les « aiguilles de pin » se sont transformées en « pomme de pin ». Le mouvement y est également saisi dans son caractère transitoire, « le sabot levé attendait ». Les sculptures sont pour M. de Nouâtre, comme les traces d'un temps révolu que la nature tente de retrouver. Cette dernière est comme un gigantesque atelier où les formes se créent, et l'écrivain explore toutes ces transitions entre la matière minérale, l'art et les êtres vivants¹¹³. Le conte mime un retour aux sources de la mythologie, conçue comme une mise en récit du paysage.

On le voit, les échanges entre narration et description sont multiples. La description apparaît bien souvent, non pas comme une « frontière du récit », pour reprendre l'expression de Gérard Genette¹¹⁴, mais comme son origine.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹¹² *Ibid.*, p. 40-41.

¹¹³ « Dans tout rocher, il y a quelque chose d'informe qui s'efforce d'être vu », écrit Régnier dans ses *Cahiers*. « Un rocher n'est pas quelqu'un qui a été, c'est quelqu'un qui va être. Le sommeil de la pierre n'est pas inanimé. La pierre cherche, de sa masse, à faire une forme. C'est comme une ombre matérielle. Ce sont les fantômes d'en-deçà la vie, analogues aux fantômes d'au-delà la vie. Ce sont deux éternités différentes et qui se regardent face à face. Le rocher rêve du pondérable et un imaginaire est solidifié. L'énigmatique s'y pétrifie et un aspect y bossue un sphinx ou y profile une sirène. » H. de Régnier, *Les Cahiers inédits, op. cit.*, p. 303.

¹¹⁴ G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II, op. cit.* Rappelons que dans « Frontières du récit », Genette s'emploie à nuancer la notion de frontière entre narration et description : « Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit », p. 60-61. La narration et la description sont déjà intimement liées dans le récit de type balzacien, où la description remplit, comme le rappelle Gérard Genette, des fonctions explicatives et symboliques. Mais nous tenons à insister sur

2.1.2.2. L'espace comme reflet de la subjectivité

Une deuxième tendance de la description chez Régnier consiste à faire de l'espace et de sa description un reflet des psychés.

Dans «Le Voyage à l'île de Cordic», l'espace est encore la clé de toutes les énigmes : celles de l'anecdote, et celles des psychés. Le conte s'ouvre à nouveau sur une description, qui reflète la subjectivité du Prince. Le narrateur souligne explicitement cette correspondance :

Les mosaïques du pavage miroitaient, et je marchais à pas lents dans le vide sonore du lieu, en songeant que, certes, l'âme du Prince, comme ce dallage, était glissante et périlleuse et peinte aussi de figures bizarres et d'arabesques entrelacées¹¹⁵.

M. d'Amereœur s'est affronté au Prince sur un sujet qui nous restera toujours inconnu. Il est alors envoyé sur l'île de Cordic, afin d'y trouver les instructions du souverain. La rencontre de ce lieu redouble l'affrontement avec le Prince, et se fait aussi sous le signe du déchiffrement. En effet, la description de l'île est d'emblée mise sous le signe du danger, voire de l'hostilité. L'île est animalisée :

Je voulus monter sur la falaise où conduisait un sentier. Elle était escarpée, herbue. Une fourrure de bruyères rousses couvrait son dos et son flanc décharné plongeait à pic dans la mer. L'âpreté de la chaleur cuisait le roc. Du point de ma promenade une partie de l'île s'étendait à ma vue. Elle apparaissait oblongue, sans arbres, dans la terrible désolation de son pelage de mousses où perçaient des nuques de pierre, l'ossature de sa nudité fauve¹¹⁶.

Plus on s'approche du lieu où le Prince a fait placer ses instructions, plus il faut lutter contre le vent, personnifié : « le vent augmentait à mesure que le terrain s'exhaussait. On sentait son étreinte. Sa surnoiserie se faisait brutale. Son attaque fourbe rusait ; sa fuite même déconcertait¹¹⁷. » Chaque détail du paysage prend une dimension symbolique ou prophétique : « Les voiles d'ocre erraient toujours sur la mer violâtre. Des nuées héraldiques blasonnèrent le ciel¹¹⁸. » Les moutons, broutant tranquillement sur « d'interminables bruyères¹¹⁹ », sont pris de panique :

Notre approche les éveilla ; nous les voyions alors tourner en rond autour du pieu, comme pris de folie, et, sur cette lande sauvage, ces moutons sorciers semblaient tracer des cercles maléfiques¹²⁰.

Le soir, les signes mystérieux se réitérent :

la particularité de la description symboliste, qui acquiert une suprématie proportionnelle à l'inconsistance de la trame narrative proprement dite, et qui tend à devenir non le cadre, mais la source de l'événement.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

Je revis tourner à leur piquet les moutons noirs ; ils me paraissaient tracer autour de moi des cercles magiques comme s'ils envoûtaient ma destinée du signe néfaste de leur vertigineuse captivité ¹²¹.

L'isotopie de la captivité est de plus en plus récurrente. Le soir, de son auberge, le narrateur entend les barques dans le port, « captives au bassin, geindre sourdement sur les câbles de leurs ancres ¹²². » Le lendemain, « Les barques captives aussi geignaient à l'ancre ¹²³. »

Il s'avère que l'île de Cordic est à la fois le lieu où M. d'Amercœur va trouver la clé de l'énigme de son destin, et la clé elle-même, puisque les instructions du Prince consistent dans la menace d'un exil indéfini dans ce lieu, tant que sa résistance s'obstinera. La réaction immédiate de M. d'Amercœur est un regard porté sur l'espace qui lui offre comme un prolongement de la colère du Prince :

L'éclair des yeux jaunes n'avait pas menti.

Je regardai autour de moi. De l'horizon les lames énormes déferlaient. Leur force éclatait en écumes blanches, les rocs hargneux faisaient face à la marée furieuse ; des gueules et des croupes affrontaient la ruée des vagues, bavant ou ruisselant. Le vent soufflait dans les herbes dures ¹²⁴.

Avant de décider de se soumettre au Prince, une lutte se livre entre son orgueil et son désir de retrouver sa vie de plaisirs. L'espace offre encore un reflet de ces différentes aspirations. « Le tumulte de la mer entra en moi ¹²⁵ », dit-il. Mais les « petites plages creusées dans les fureurs de la falaise ¹²⁶ » le mènent jusqu'à des grottes « vert et or, pleines de galets, d'algues et de coquilles, avec des stalactites qui faisaient d'elles comme l'intérieur de carrosses de féerie ¹²⁷ », qui le renvoient aux « fêtes ¹²⁸ », aux « mascarades ¹²⁹ » et aux « plaisirs ¹³⁰ » qu'il faut abandonner.

Ce conte est inspiré d'un voyage que Régnier fit à Belle-Île en 1892. Les nombreuses notes de ses *Cahiers* au sujet de ce voyage et de ce lieu montrent à quel point l'espace l'a fasciné, captivé :

Je n'ai rien à dire sur Belle-Isle. Je la sens au fond de moi et j'ai à jamais dans les pensées la dureté de ses côtes rocheuses et la tristesse de ses landes. Ces quatre jours furent singuliers, animaux et oculaires. Je fus, de tous mes yeux et de tous mes sens, à la mer et à l'espace ¹³¹.

¹²¹ *Ibid.*, p. 52.

¹²² *Ibid.*, p. 50.

¹²³ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits*, op. cit., p. 301. Ce sont les descriptions de l'île que l'on rencontre dans les *Cahiers* qui sont reprises dans le conte : « Les roches énormes se lissent en attentes bestiales et faciales tournées vers la mer, et le bruit des vagues endort le bâillement baveux de leurs grottes.

L'impression produite par un lieu est à la source du conte. Le rôle dévolu à l'espace dans « Le Voyage à l'île de Cordic » reproduit, à l'intérieur d'un récit, ce pouvoir fascinateur du lieu. Point de départ et point d'aboutissement, reflet des psychés des personnages, énigme à déchiffrer, l'espace n'est pas le simple cadre de l'action, mais bien l'objet principal du conte.

Comme on vient de le voir, dans les contes d'Henri de Régnier, les limites entre le monde objectif et le monde psychique sont soigneusement brouillées. L'espace et la description jouent un rôle prépondérant dans ces glissements alternatifs entre l'intérieur et l'extérieur. L'espace référentiel du conte est souvent susceptible d'être interprété comme une métaphore de réalités mentales.

Le conte « Hertulie ou les Messages » est représentatif de ce procédé. Tout d'abord, l'espace joue un rôle dans l'évolution des êtres. Hermas identifie explicitement une influence du jardin — point de départ et point d'arrivée du conte — sur le personnage d'Hermotime :

Tout cela est beau, Hermotime, et j'imagine aux jardins où nous nous promenions une part du miracle où tu t'es transformé. Souviens-toi de l'Escalier de Narcisse; les lieux agissent à leur insu sur nos songes, c'est là maintenant où les tiens se retrouveront le mieux autour d'eux¹³².

L'espace n'est pas un cadre décoratif, il entre en interaction avec les personnages et l'évolution de leurs états d'âme.

Puis ce sont les réalités mentales, qui sont constamment évoquées à travers des images spatiales. Ainsi, le personnage d'Hermotime, parti en quête de sagesse, explique les

Entre les rochers noirs et colorés, des plages blanches comme des plages de sel, si blanches que l'eau y devient d'un vert clair, un peu aigre, de sulfate de cuivre. » *Ibid.* « Au bord de mer, à Belle-Isle, les rocs ont des attentes faciales. L'indistinct y est comme stupéfié du bruit des lames : leur vie a la couleur du songe et leur solidité rêveuse ou s'irrite. Ils croquent des sentiments d'extraordinaires durées rétrospectives et leur fantastique est dans le temps. » *Ibid.*, p. 303. « J'ai de beaux souvenirs de Belle-Isle, Belle-Isle en songe, Belle-Isle la Métaphysicienne ! Les délicieuses et mélancoliques grèves entre les rochers sauvages, leur sable blanc, à gros grains, où la vague verdissait d'une verdure aigre, une eau mousseuse, capiteuse et froide, les boursoufflures charnelles et grasses des anémones collées au rocher, les durs chardons bleus, métalliques, plantes forgées, plutôt ouvragés que poussés, et, au loin, le bleuissement inégal de la mer, avec, çà et là, la nageoire d'écume d'une vague et la rapide circulation de l'air et du vent, apaisé mais non mort, au fond des anses, où s'engourdissait la grande force des souffles du ciel remuant quelque mousse imperceptible. Les heures coulaient avec un mélange de bien-être et d'étonnement, les pensées étaient intérieures, vagues et informulées. Pensées de tout et de rien, sentiment de grandeur, de solitude, et cette curiosité singulière qui fait qu'on attend presque anxieusement pour voir si la vague qui vient va déferler de la même façon que la précédente.

Couchés sur la lande, nous sentions le vent du large passer un peu au-dessus de nous, emportant parfois des flocons d'écume, prévenus du grand bruit sourd de la mer qui heurtait le bas de la falaise. Quand nous nous sommes levés, nos ombres étaient immenses et pâles, car le soleil se couchait en des grisailles vaporeuses et cendreuse et nous goûtions le plaisir de nous sentir équivalents au paysage, d'accord avec sa tristesse rude et mélancolique. » *Ibid.*, p. 304.

¹³² Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 93.

raisons de son choix dans une lettre. L'âme est une maison que l'on prépare pour l'amour. Ce sont des tombeaux, des antres effrayants qu'il faut éclairer, les « stalactites du silence¹³³ », « la demeure de l'amour¹³⁴ » qu'il faut préparer. La rencontre de soi-même est l'issue d'un parcours, qui passe par des « voies » et des « portes ».

L'amour doit être l'hôte de la sagesse, mais son flambeau doit éclairer, à l'intérieur de nos songes, des voûtes merveilleuses, en diamanter les grottes de toute l'anxiété des stalactites du silence ; alors tout flamboiera d'une chaste fête de clarté et, à des aurores souterraines, d'entre les pierres, pousseront d'inflexibles lys. D'ordinaire, sa lampe incertaine ne hante que des tombeaux ou des antres. Les hiboux trempent leurs griffes dans l'huile funéraire ; d'obscènes satyres miment, en ombres bestiales, sur les parois, l'imposture du dieu¹³⁵.

C'est d'autre part, l'espace référentiel qui prend une dimension métaphorique. Le jardin où les trois amis ont eu l'habitude de se rencontrer, avant le départ d'Hermotime, offre ainsi une représentation spatiale des trois âmes. La division ternaire de l'espace est mise en relation avec les trois personnages du conte :

Trois allées d'eau irradiaient d'une pièce centrale en octogone, et, au bout de chacune d'elles, assez loin, une fontaine, parmi divers artifices d'architecture et d'hydraulique, s'animait d'une figure différente¹³⁶.

Reviens donc, mon frère, car, au bout des allées d'eau, tu trouveras la sépulture d'Hertulie. C'est là qu'elle repose. Nous y reposerons aussi un jour. Où on voyait trois statues s'élèveront trois tombeaux. Le sien déjà est au milieu¹³⁷.

Chaque personnage y choisit les détails conformes à sa forme d'esprit : « Hermotime aimait s'arrêter auprès de la petite source. Hermas préférait s'accouder nonchalamment aux sphinx de marbre ou caresser l'écaille cambrée des dauphins de porphyre¹³⁸. » Le jardin est lui-même l'émanation de l'esprit qui l'a conçu, et que l'on peut encore deviner dans les formes et les agencements :

Un goût décoratif les parait, quoique leur ordonnance autoritaire et syllogistique dénotât qu'ils eussent été composés par un esprit spécieux et dominateur, et imaginés, à cause de leur méditatif assemblage de bronzes et d'eaux, par un songeur, peut-être un peu hypocondre, qui aima y conformer ses rêveries méthodiques et y approfondir quelque hautaine, acariâtre et morose délectation¹³⁹.

L'espace est perçu comme l'objet d'un déchiffrement, par le narrateur comme par les personnages, comme s'il était porteur d'un message. Les marbres y sont « énigmatiques¹⁴⁰ », Hertulie s'attarde à regarder les chauves-souris « inscrire en zigzags

¹³³ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

sur le ciel les parafes hiéroglyphiques de leur apocryphe légende¹⁴¹ », « l'aspect du lieu » où vit Hermas a « une sorte de gravité fatidique¹⁴² », c'est donc toujours dans l'espace que l'on peut lire l'avenir.

Dans ce récit hétérodiégétique où le narrateur ne développe pas toujours les sentiments des personnages, les descriptions servent à refléter leurs réactions. Quand Hertulie lit la lettre où Hermotime lui annonce son départ, au lieu de faire référence aux sentiments du personnage, le récit glisse à ce moment dans une description du crépuscule. Le passé simple confère à cette description un statut narratif, comme pour signifier que la description se substitue alors au récit et le prolonge :

La surface des bassins, terne d'une taie crépusculaire, se figea. Les massifs d'arbres se pétrifièrent. Tout prit une allure de dureté suprême avant de s'abandonner aux ténèbres ; il y eut une dernière résistance des choses à vouloir consister en leur aspect diurne. Elles se rétractaient, comme méfiantes des insinuations dissolvantes de l'ombre¹⁴³.

La place de cette description nous amène à l'interpréter comme un reflet de la réaction d'Hertulie. Certains objets sont chargés d'un rôle similaire. Une correspondance est par exemple établie, tout au long du conte, entre Hertulie et une fleur. L'évolution de cette fleur accompagne là encore les réactions du personnage, jusqu'à préfigurer sa mort. Quand Hertulie rejoint Hermas, au début du conte, elle tient une fleur, dont la tige se casse à l'annonce de la nouvelle du départ d'Hermotime. La ressemblance entre Hertulie et la fleur est soulignée :

Elle venait lentement vers lui, en souriant, peut-être parce qu'elle tenait à la main un bel iris mauve à longue tige. La fleur et elle se ressemblaient très mystérieusement par une même sveltesse épanouie, par un accord apparié de grâce délicate¹⁴⁴.

Par un glissement métonymique, puis métaphorique, les personnages sont remplacés par les objets qu'ils tiennent et qui deviennent leurs emblèmes. Hertulie est le délicat iris mauve, Hermotime est représenté par sa canne, et tout le drame est préfiguré dans la conjonction imaginaire de ces deux objets :

Elle lui paraissait si svelte et si frêle qu'il s'inquiétait d'avoir à lui dire la nouvelle inattendue ; elle lui semblait tout à fait pareille à l'iris délicat dont le port s'inclinait au poids de la fleur, si pareille qu'il allait en casser la flexibilité d'un contre-coup imaginaire de la longue canne d'épine noire¹⁴⁵.

La durée de la scène est dilatée grâce à cette description parallèle de la fleur qui fane et se brise en quelques minutes.

Il la regardait lire assise sur la dernière marche de l'escalier. Elle lisait avec une application minutieuse, les coudes aux genoux sur la tige froissée de l'iris dont la fleur pendait tristement¹⁴⁶.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴² *Ibid.*, p. 87.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

Hermas salua cérémonieusement Hertulie. Elle restait seule, au bord de l'eau, son iris brisé à la main, mais les fils de la cassure faiblirent, et la trop lourde fleur tomba sur le sable¹⁴⁷.

Quand Hermas s'adresse à Hertulie, il a encore recours à cette image :

Votre solitude a un écho, celui d'un pas qui s'éloigne et reviendra ; on revient de toutes les sagesse et les fleurs interrompues reflouriront [...] ¹⁴⁸.

Toute l'intrigue est condensée dans cette figure d'une fleur qui fane puis reflourit. La comparaison d'Hertulie et de la fleur revient à la fin du conte, dans la lettre d'Hermas à Hermotime. Elle se prolonge alors dans un développement allégorique. La fleur n'est plus seulement l'attribut d'Hertulie. Le personnage et le motif de la fleur se confondent en une figure de sagesse :

Hertulie t'en enseigna davantage que les livres des philosophes. Elle avait des yeux charmants et savait tenir une fleur de ses belles mains ; elle lui ressemblait. Nous ne devons respirer que ce que nous avons fleuri et c'est à la couleur de nos yeux où se nuance la beauté des choses¹⁴⁹.

L'espace est donc intériorisé, dans la mesure où il sert à métaphoriser des états d'âme, et la psyché se trouve extériorisée en retour, dans les espaces référentiels du conte.

L'espace reflète les psychés, mais il reflète également l'événement narratif. L'événement de la mort d'Hertulie a été préfiguré dans la mort de l'iris, il est aussi annoncé dans une description du reflet d'Hertulie dans le bassin :

Haute et fine dans sa longue robe dont les plis se cannelaient jusqu'à terre, Hermas la voyait reflétée dans l'eau morne du bassin, avec son visage pâle transfiguré par l'au-delà de songe et de sommeil que prend toute face à y être vue. Tout et le silence était si semblable à la mort qu'Hermas sentit la nécessité d'interrompre par quelques paroles d'espoir, même inutiles, le suspens de cette angoisse [...] ¹⁵⁰.

Les mêmes termes seront repris au moment de la mort réelle du personnage. En parcourant la maison d'Hermas, Hertulie s'introduit dans une pièce couverte de miroirs. Son reflet, au niveau de l'histoire, est aussi un reflet, au niveau du récit, d'une scène antérieure : « [...] ; certains, montés en des bordures de pierre, ressemblaient à des bassins d'eau, et Hertulie en passant s'y apparut très pâle¹⁵¹. » L'annonce de sa mort se fait plus précise dans la description du jardin d'Hermas, saturée d'allusions au sang, à la maladie et à la mort, et où l'on relève à nouveau l'image de la fleur malade, au détour d'une comparaison :

Des fenêtres, on voyait le jardin d'Hermas. C'était une vaste esplanade dallée de marbre verdâtre ; malgré la dureté de sa matière, sa couleur donnait l'illusion d'une surface humide, moisie et spongieuse. Tout autour, des bordures de houx pointillé de petits fruits rouges semblaient taillées dans un jaspé sanguin. Un bassin d'eau verdie s'ornementait, debout sur une patte, d'un ibis rose qui

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

avait l'air d'une fleur malade. Une ligne de cyprès coniques fermait la vue de cet étrange et artificiel marécage de pierre et de feuillage ; au-dessus pourrissaient les restes d'un couchant oxydé de cuivre et vitrifié de salives sanguinolentes et tièdes ¹⁵².

Quand Hertulie quitte la pièce depuis laquelle elle a cru entendre la voix d'Hermas, l'isotopie de la mort se complète de l'adjectif « funèbre » : « Derrière elle, une lourde draperie noire striée d'or retomba, remua un instant ses fronces et demeura immobile en ses plis graves et somptueusement funèbres ¹⁵³. » L'événement principal du conte est donc démultiplié dans des descriptions qui le préfigurent ou le confirment. Comme dans la pièce aux miroirs de la maison d'Hermas, où Hertulie « dispersée à jamais », « dissoute en ses propres reflets », ne parvient plus à se ressaisir elle-même, l'événement perd le caractère unique et ponctuel qui pourrait faire sa force narrative.

« Hermogène » met en œuvre un brouillage comparable de la fonction référentielle de l'espace. L'enchâssement de différentes situations spatio-temporelles a d'abord pour effet d'éloigner et de déréaliser le cadre du récit. Le narrateur-personnage a quitté son maître Hermogène et chemine à cheval depuis quelques heures. La trame narrative est très fine. Nous ne savons rien de ce narrateur-personnage. Il arrive près d'une fontaine et se souvient alors d'un récit que lui a fait Hermogène : accablé par une tristesse inexplicable, celui-ci s'est penché au bord d'une fontaine, espérant y découvrir dans son reflet la vérité de cette tristesse et l'explication de son passé. Soudain, une pierre poussée dans l'eau a brisé son image et le cours de sa rêverie. C'est une femme, « l'Étrangère » qui a poussé la pierre, et qui raconte — dans un troisième niveau d'enchâssements de récits — qu'elle a quitté la ville pour fuir la foule, qu'elle a été dépouillée par les satyres et les faunes et qu'elle a vécu errante dans la forêt, occupée à confectionner des philtres mystérieux. Hermogène a reconnu dans ce récit le secret de sa tristesse.

Le conte est construit sur un système d'enchâssements : le récit de l'Étrangère est enchâssé dans celui d'Hermogène, au style indirect : « Oui, mon fils, continua Hermogène, elle m'a parlé. Elle m'a dit comment elle avait quitté la ville ¹⁵⁴. » À aucun moment, les paroles de cette Étrangère ne sont rapportées au style direct, elles sont intégrées au discours d'Hermogène. Le récit d'Hermogène est enchâssé dans celui du narrateur principal, avec des passages au discours direct. Mais, dans la façon d'introduire ces récits, le narrateur n'évoque pas le caractère concret de la voix qui les a prononcés, au contraire,

¹⁵² *Ibid.*, p. 90.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

ce sont des sortes de voix silencieuses, qui parleraient à l'intérieur de l'esprit. Les personnages ne sont jamais présentés en situation de communication directe, ils sont toujours isolés, solitaires, en posture d'introspection. Il semble même que les trois personnages du conte n'en forment qu'un et qu'un personnage ne soit que le souvenir ou le rêve de l'autre. Les limites entre le même et l'autre sont brouillées, comme l'indique cette remarque du narrateur : « mon hôte, assis à mon côté, me racontait son histoire, si doucement que sa voix me semblait venir de moi-même et comme si c'eût été au fond de moi qu'il parlât ¹⁵⁵. » Le récit de l'Étrangère est dématérialisé d'une manière comparable :

Une curiosité singulière me portait à interpellier cette survenante. Il me semblait que je n'aurais qu'à me ressouvenir pour entendre ce qu'elle me dirait. Nos Destins avaient dû se toucher leurs lèvres et leurs mains avant de se séparer pour quelque circuit inverse où ils se rencontraient enfin de nouveau à un point de leur durée. Ils étaient la moitié l'un de l'autre et ma tristesse ne pouvait être que l'entente de son silence ¹⁵⁶.

Le récit enchâssé qui suit peut être considéré comme « l'entente de son silence » ; l'Étrangère semble avoir communiqué une rêverie, non un discours, à Hermogène, qui intériorise son contenu et l'identifie à ses propres souvenirs :

Une pierre tombée avait détruit le miroir et me fit lever les yeux. Ils rencontrèrent ceux de l'Étrangère qui avait ainsi interrompu ma rêverie et qui semblait suivre la sienne sans s'apercevoir de ma présence ¹⁵⁷.

J'y entendais comme un lointain bourdonnement intérieur ¹⁵⁸.

Je compris que ses actes et ses sorts représentaient chacune de mes pensées. Je comprenais comment j'avais vécu intérieurement les emblèmes de ses aventures. C'était d'elles que s'était constituée ma tristesse ¹⁵⁹.

Chaque récit enchâssé comble une lacune du récit qui l'encadre. Ainsi, la tristesse initiale d'Hermogène, qui a perdu sa cause, se voit expliquée et reflétée dans le récit de l'Étrangère. Or le traitement de l'espace joue un rôle important dans toutes ces incertitudes. La similarité du lieu renforce l'identification des situations et des personnages : le narrateur repense au récit d'Hermogène au milieu d'une forêt, c'est dans un endroit similaire qu'Hermogène a rencontré l'Étrangère, qui raconte elle-même comment elle a quitté la ville pour s'y réfugier. Mais l'espace prend une valeur plus subjective et symbolique que référentielle. On s'aperçoit que la description de l'espace débouche sur le sentiment, par un glissement du sens concret au sens abstrait des adjectifs :

La moiteur de l'air spongieux était si imprégnée de sel que ma langue en sentait le goût sur mes lèvres. La tristesse d'Hermogène n'avait pas dû être, certes, plus âcre et plus amère ¹⁶⁰.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

Ici, le passage joue, de plus, le rôle de transition entre la situation spatio-temporelle du narrateur et celle du récit d'Hermogène. C'est à travers les détails de l'espace traversé par le narrateur que les souvenirs du récit de son maître affleurent à sa conscience. Ainsi la chute des feuilles sur la fontaine débouche-t-elle sur la remémoration, par l'intermédiaire d'une analogie entre la sensation d'un frôlement de feuille et la caresse du souvenir :

Je regardais celles qui tombaient au bassin de la source. Deux, puis d'autres encore et une que je sentis frôler ma main. Je tressaillis car j'attendais, anxieux de ce silence, pour continuer ma marche, que quelque cri d'oiseau ait rompu l'immobile sortilège. Tout se taisait d'arbre en arbre et si loin que je me sentis pâlir, moins peut-être de solitude que de cette caresse de feuille qui m'avait effleuré *la main*¹⁶¹, plus légère qu'au songe *les lèvres*¹⁶² même du souvenir¹⁶³.

Le souvenir prend le statut d'événement, grâce à cet effet de dramatisation, dans la suspension du temps et dans l'attente anxieuse. Or cette allusion au contact des lèvres et des mains revient dans le récit enchâssé d'Hermogène, pour évoquer la rencontre de l'Étrangère :

Nos Destins avaient dû se toucher *leurs lèvres et leurs mains*¹⁶⁴ avant de se séparer pour quelque circuit inverse où ils se rencontraient enfin de nouveau à un point de leur durée. Ils étaient la moitié l'un de l'autre et ma tristesse ne pouvait être que l'entente de son silence¹⁶⁵.

La chute de la feuille, le souvenir et la croisée des destins sont donc rapprochés par l'intermédiaire de ce motif, sans que le lien soit explicité par un discours logique. Ce retour est encore un élément qui nous invite à rapprocher toutes ces situations, et à les considérer comme des métaphores les unes des autres. Le discours d'Hermogène invite lui-même à interpréter les personnages du récit comme des symboles, « la moitié l'un de l'autre ».

Ce motif du frôlement est au cœur de la poétique de la suggestion symboliste. Mallarmé l'utilise dans « Le Démon de l'analogie », récit qui repose précisément sur une démultiplication de l'analogie : « Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument¹⁶⁶ ». On retrouve un peu plus loin l'aile associée au souvenir : « Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié, et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme¹⁶⁷ », et enfin, dans le geste du narrateur : « ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶¹ *Nous soulignons.*

¹⁶² *Nous soulignons.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁶⁶ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 75.

¹⁶⁷ *Ibid.*

quelque chose¹⁶⁸ ». Ce motif est l'une des manifestations du « démon de l'analogie » dans le poème en prose de Mallarmé. Il n'est pas anodin que Régnier reprenne l'image du frôlement, d'une feuille sur la main cette fois, et qu'il en fasse lui aussi un événement, l'objet d'un basculement, et métaphore du Souvenir. De repère référentiel, l'espace devient point de contact entre les différents récits enchâssés, mais surtout lieu où le texte se replie sur lui-même, dans un miroitement analogique annihilant du même coup le développement temporel ou causal. On remarque donc une grande proximité entre l'événement narratif et la conjonction poétique. Une correspondance est suggérée entre espace référentiel et espace textuel, entre souvenir vécu par le personnage au plan diégétique et souvenir vécu par le lecteur, par l'intermédiaire de récurrences textuelles.

L'espace et la description sont donc paradoxalement, chez Régnier, des moyens de s'éloigner du réalisme et d'une transparence référentielle du langage. Comme on a déjà pu l'observer chez d'autres auteurs, l'action, le procès se trouvent transférés dans les descriptions, mais Régnier ne fait pas seulement de l'espace un acteur, c'est aussi une force créatrice. Processus narratif et poétique se confondent dans la manière dont la description engendre le récit. Enfin, le traitement de la description et les glissements métaphoriques qui affectent les objets font vaciller la référentialité des contes, jusqu'à suggérer, dans certains textes, une substitution de l'espace-temps diégétique par l'espace textuel de l'écriture et la durée de la lecture.

Au terme de ce chapitre, il convient de se demander en quoi les traitements de l'espace et de la description rapprochent le conte du poème en prose. On ne peut tout d'abord pas s'empêcher de constater qu'une place de choix est octroyée à l'espace, dans un certain nombre de contes symbolistes et modernistes, et donc au type de discours qui lui est traditionnellement associé : celui de la description. Cette valorisation de l'espace et de sa description ne signifie pas la négation de la dimension narrative des textes, mais aboutit à un mode plus poétique de narrer : dire ou suggérer des histoires sans les raconter tout à fait. La mise en valeur de l'espace a pour effet de neutraliser le développement narratif, sans renoncer à une forme de narrativité. On distingue traditionnellement la narration et la description par des critères sémantiques et par un traitement de la temporalité :

La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire,

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 76.

parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace¹⁶⁹.

Or, dans la pratique des conteurs que nous avons pu observer, la description tend à recueillir le procès ou l'événement narratif.

Quand l'espace absorbe la matière événementielle du conte, la notion d'intrigue est remise en question, dans la mesure où l'événement spatial se substitue à l'action humaine. Les personnages sont dépossédés de l'initiative, et confrontés à des événements libres et mystérieux, affranchis de la causalité ou de la motivation, malgré les fréquentes personnifications du paysage. La description peut ainsi acquérir une forme d'autonomie esthétique, mais comme objet et finalité du conte : la description ne saurait être une simple digression ornementale. Dans le récit de type réaliste où la dominante est narrative, la description a besoin de justifier sa présence. Philippe Hamon explique que « Jouant contre le temps du récit, la description réclame, pour se justifier la mention d'un "contre-temps"¹⁷⁰ » : la pause, l'attente du personnage. Certains conteurs symbolistes ou modernistes décident de faire de ce « contre-temps » la temporalité principale du récit. C'est l'événement narratif qui doit trouver à se loger dans l'espace de la description.

Il existe plusieurs manières de noyer l'événement dans la description. Le jeu sur les temps des verbes tend à brouiller les hiérarchies traditionnelles du récit : on a vu que le passé simple pouvait conférer à certains aspects d'une description le statut dynamique d'événement ou de procès. Par le jeu de l'énumération, les événements sont disposés plus spatialement que temporellement, selon le modèle de la série et de la permutabilité. La concentration du déroulement du récit dans les connotations d'un objet fait tendre le conte vers l'atemporel.

Enfin, les jeux de miroirs entre les espaces jettent le doute sur la représentation. L'espace reflète les psychés, les situations sont les métaphores les unes des autres, non plus contiguës, selon le modèle métonymique naturellement associé à l'espace, mais superposées, simultanées.

¹⁶⁹ Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 59.

¹⁷⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 176-177.

2.2. La tendance à l'atemporel

La prééminence de l'espace se traduit par un effet de statisme qui tend à empêcher ou à dissimuler le développement temporel. C'est cette tendance vers l'atemporel dans le récit que nous allons maintenant étudier. Trois éléments nous semblent être des lieux privilégiés de cette tentation : l'objet, la couleur et la peinture. Pourtant nous observerons qu'ils sont le plus souvent source d'une tension irrésolue entre le mouvement et le statisme, mais aussi entre le visible et l'invisible.

2.2.1. L'objet, emblème d'une destinée

On a déjà pu observer que, au sein de la description de l'espace, certains objets acquièrent un relief particulier. Dans les contes traditionnels, les objets ont souvent une importance capitale, ce sont des talismans qui protègent les personnages ou qui leur ouvrent l'accès aux lieux souhaités. Les contes symbolistes modifient profondément le rôle de l'objet. Ce dernier se charge d'une fonction d'emblème au sein du texte, et, comme tel, tend à concentrer le développement narratif en une image atemporelle. Dans certains contes symbolistes, l'objet est emblématique d'une manière de dire des histoires, sans les raconter.

Dans les contes de l'attente de Marcel Schwob, il est déjà apparu que la description de l'espace permettait de suggérer les événements narratifs, sous forme de reflets. L'aventure a lieu ailleurs, elle n'est pas prise en charge par le récit et pourtant, le lieu de l'attente est marqué par elle, il en présente comme le négatif ou l'empreinte. Comme nous avons déjà pu le remarquer, le conte « La Rêveuse » pousse ce processus à l'extrême, en en faisant le sujet même de l'histoire. Marjolaine attend toute sa vie, en vain, qu'un prince vienne la chercher. Grâce aux « contes de son père¹ », « bâtisseur de rêves² », Marjolaine connaît toutes les histoires enfermées dans les différentes cruches qui composent son héritage. Les histoires virtuelles qu'elle attend de vivre sont enfermées dans des cruches disposées sur la cheminée. Ainsi que l'a déjà montré Agnès Lhermitte³, l'objet suggère des narrations possibles, mais celles-ci ne se trouvent jamais actualisées.

¹ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle, Œuvres, op. cit.*, p. 436.

² *Ibid.*, p. 433.

³ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux, op. cit.*, p. 232.

Un rôle similaire est dévolu au miroir dans « Les Milésiennes ». La ville est frappée par une « épidémie⁴ » de suicides chez les jeunes filles. Un jeune garçon parvient enfin à percer « le secret des Milésiennes⁵ » : les jeunes filles courent toutes au suicide après avoir observé dans un miroir une anticipation de leur image dégradée par le temps.

Semblable à elle-même dans ce miroir, la Milésienne se voyait le front parcouru de plis, les paupières coupées, la taie de la vieillesse sur les yeux suintants de la chassie, les oreilles molles, les joues en poches, les narines roussies et poilues, le menton grasseux et divisé, les épaules creusées de trous, les seins fanés et leurs boutons éteints, le ventre tombé vers la terre, les cuisses rissolées, les genoux aplatis, les jambes marquées de tendons, les pieds gonflés de nœuds. L'image n'avait plus de cheveux, et sous la peau de la tête couraient des veines bleues opaques. Ses mains qui se tendaient paraissaient de corne et les ongles couleur de plomb. Ainsi le miroir présentait à la vierge milésienne le spectacle de ce que lui réservait la vie⁶.

Il est étonnant de voir toute une destinée représentée dans un miroir, le déroulement temporel réduit à une image simultanée. Le miroir joue ici le rôle d'une métaphore du destin qui abolit le développement chronologique et le rend inutile.

« Il faudra faire un jour ce livre nécessaire qui donnera l'impression d'être, en cent pages, un seul mot, une seule pensée, tant l'ensemble sera, si on peut dire, statique⁷ », dit Henri de Régnier dans ses *Cahiers*. Les objets, qui ont aussi dans ses contes une fonction de préfiguration atemporelle d'une destinée, sont l'une des voies vers cet idéal de narration statique.

Dans « Le Heurtoir vivant », le narrateur-personnage vit seul dans sa maison qui donne sur une place :

Les habitants la traversaient sans même lever les yeux vers la maison. Personne ne frappait à la porte, la sachant inexorablement fermée ; seuls des mendiants vagabonds ou des colporteurs en soulevaient parfois le heurtoir. Ces marchands vendaient des images populaires grossièrement colorisées, romanesques et brutales, aventures célèbres, drames en complaintes, toute la vie... Ceux-là laissaient le marteau forgé retomber de tout son poids ; le logis résonnait du coup ; toute ma solitude tressaillait et, dans ce sourd grondement, j'évoquais le bruit provocateur d'un sabot de cheval, le départ, le galop, l'écume au mors, le vent dans la crinière⁸...

L'aventure est évoquée de deux manières différentes : le romanesque est d'abord concentré dans les « images populaires », c'est donc une représentation picturale qui est censée représenter une narration. Puis c'est le grondement du heurtoir qui évoque l'aventure, à travers les connotations du bruit d'un « sabot de cheval ». À ce point du conte, le heurtoir suggère des narrations possibles, mais on s'apercevra ensuite qu'il s'agit d'une

⁴ Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 285.

⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁷ Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits, op. cit.*, p. 374.

⁸ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe, op. cit.*, p. 164.

préfiguration de l'aventure que va vivre le héros, et qui aboutira à ce même heurtoir. L'objet et le son qu'il produit sont à la fois source de narration et terme de celle-ci.

Ce conte relate donc — conformément à son titre — comment un objet, le heurtoir, prend vie, mais aussi comment la vie vient se figer dans un objet. Le conte est construit en deux parties. Dans la première, le narrateur-personnage raconte sa vie d'oisiveté dans la maison familiale. Au sein des multiples descriptions de cette partie, on rencontre celle du heurtoir :

Ce heurtoir était assez remarquable, plus encore que par la sommation grondeuse de son heurt à quelque Destin abstenu, par sa forme et par sa singularité. Il représentait, dans du fer, un buste de femme terminé en volutes. Elle avait un visage de douleur furieuse, les cheveux épars, les seins haletants, la gorge suffocante, les lèvres tordues ; elle crispait sa colère muette dans le soubresaut du métal et y roidissait son attitude forcenée et captive⁹.

Dans la deuxième partie, le narrateur-personnage raconte qu'il a suivi une femme, il évoque leur amour passionnel, sous forme d'une narration très elliptique, qui suggère plus les événements qu'elle ne les raconte. Mais un soir qu'il a surpris l'infidélité de cette femme, il l'étrangle :

La main déjà sur la clef secrète et le pied sur le seuil adultère, en m'apercevant, elle se retourna si brusquement que son manteau se dégrafa et lui découvrit le sein ; elle s'adossa au vantail, arrogante et hargneuse, les mains en griffes ; je la saisis à sa gorge toute tiède de luxure. Nous nous taisions ; son corps se crispa ; elle suffoquait ; ses yeux s'agrandirent, sa bouche se tordit et se mouilla d'une salive rosâtre. Parfois un soubresaut. L'ongle de son pied nu grinçait sur la pierre. Quand je la sentis morte, sans cesser de l'étrangler, je baisai ses lèvres saignantes¹⁰.

De retour chez lui, le narrateur-personnage établit explicitement le lien entre l'objet du heurtoir et son histoire :

Le heurtoir y crispait son torse de femme. Je la reconnus. Cette figure me paraissait quelque simulacre de mon passé, durci là, rapetissé en son effigie métallique. C'était bien la même figure qui, tiède et vivante — jadis en un soir tragique — agonisa sous mon étreinte ; le sein nu se gonflait du même soupir, la face douloureuse et frénétique souffrait là, mais la bouche fermée et les yeux clos dans un repos définitif et minuscule¹¹.

On a donc là, condensée dans une « effigie », présente dès le début du conte, toute une narration, et surtout son dénouement. Le décor a un rôle emblématique et annonciateur, et devient ainsi beaucoup plus qu'un simple décor. Au plan du texte, on peut dire que la narration de la seconde partie du conte constitue le développement d'une description de la première.

Mais le heurtoir n'est pas le seul objet qui ait une valeur emblématique et qui neutralise le développement narratif : l'épée et le coquillage jouent un rôle analogue dans ce conte. Le narrateur-personnage explique que chacun de ses parents avait un cabinet. Dans celui de sa mère, on trouvait des vitrines de coquillages, des dentelles et des tables en

⁹ *Ibid.*, p. 164-165.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166-167.

¹¹ *Ibid.*, p. 167.

mosaïque. Dans celui de son père, il y avait des livres, des miroirs et des épées. Après la mort de ses parents, le narrateur retourne régulièrement dans ces cabinets, il y détache une épée, ou retire un coquillage des vitrines.

L'épée était lourde ou légère ; la lame jaillie du fourreau, claire ou aiguë, plate ou sinieuse, je restais longtemps, l'arme à la main, debout, immobile, perdu dans une rêverie violente¹².

Les coquilles étaient « astucieuses », « confidentielles », « bizarres et éloquents »,

[...] j'y appliquais l'oreille, y écoutant le bruit de la mer, longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. Le murmure semblait se rapprocher, croître et finissait par m'étourdir, m'emplir tout entier, tellement, qu'une fois, j'eus l'impression comme d'une vague qui m'enveloppait, me submergeait. Je laissai tomber la conque qui se brisa¹³.

Ces objets évoquent l'aventure sans la raconter, car ils recèlent des connotations romanesques : action, combats, voyages... Cette coquille qui se brise — premier élément rapporté au passé simple après plusieurs paragraphes à l'imparfait — est à l'origine de la première rupture dans la narration :

Je ne revins plus dans la galerie de même que je délaissai le cabinet des épées, à cause d'un miroir où, m'étant vu, face à face, j'avais instinctivement croisé le fer avec moi-même.

Dès lors, je descendis moins souvent au jardin et passai mes journées, aux fenêtres de la façade, à regarder la place¹⁴.

La coquille et l'épée sont jusque là des éléments réels qui appartiennent au monde représenté par la narration. Ils vont ensuite revenir dans le conte sous forme de motifs, parfois narratifs, le plus souvent métaphoriques. Le personnage croise le regard d'une femme, il décide alors de quitter sa maison pour la suivre : « Son regard était comme la lame des épées, sa voix comme le bruit profond des coquilles de la mer¹⁵. » Si le départ du personnage a pu sembler brutal, ces deux comparaisons permettent de tisser un lien avec le début du conte. Plus tard, le narrateur-personnage suggère, à travers une juxtaposition elliptique et des pronoms indéfinis, plus qu'il ne raconte, les crimes qui ont été commis dans la vie qu'il a menée avec cette femme : « Une nuit, à la lueur des torches, devant les buveurs attablés, je l'embrassai sur la bouche. Les épées jaillirent ; on tua¹⁶. » Après le meurtre de la femme, le narrateur-personnage raconte qu'il a marché jusqu'à la mer, qu'il n'avait jamais vue :

Il me semblait que je l'eusse portée déjà tout entière en moi, avec son grondement, son soupir, son amertume, ses teintes changeantes, depuis les douces lèvres plissées des vagues qui lèchent les joues du sable jusqu'à ses gueules en écumes qui mordent la face contractée des rocs. Plus je marchais près de son murmure, plus il me semblait m'en éloigner ; la paix entraînait en moi¹⁷.

¹² *Ibid.*, p. 164.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

La mer est associée au motif du coquillage, mais on remarque aussi que le « grondement » est un terme qui a été plusieurs fois associé au heurtoir dont on a évoqué « la sommation grondeuse », le « sourd grondement ».

Ainsi, des liens souterrains se tissent dans le texte, grâce à ces retours de motifs, et, si les objets semblent renfermer tous les secrets du destin et tous les moteurs narratifs, ils tendent également, par leur récurrence, à remettre en question le passage du temps.

Dans « Le Chevalier qui dort dans la neige », la description a un effet comparable. Le narrateur-personnage raconte qu'il vit dans une chambre qu'il ne quitte guère :

C'est là que vit, ajouta-t-il, celui qui n'a pas eu d'aventures pour avoir été par trop aussi le contemporain de l'époque qui n'est pas. De là ma solitude et l'apparence d'être hautain aux propos du sort. La bassesse de ses offres justifiait l'abstention où je me tins d'y condescendre. J'ai vite borné mon désir à certains objets qui en fussent plutôt le signe que la matière. J'y joins des fleurs çà et là. Elles n'ont d'autre sens qu'elles-mêmes ; je les en aime mieux. J'ai aussi sur des socles quelques verreries cristallines et fatidiques. Un vase ne suffit-il pas à évoquer toutes les sources où l'on n'a pas bu ainsi que je vois aux vitres le dessin en arabesques de gel des grèves où je n'ai pas abordé et des forêts où je ne me suis pas perdu¹⁸.

L'action est remplacée par la contemplation d'objets qui l'évoquent. L'adjectif « fatidiques » — qui, étymologiquement, prédit le destin ou marque une intervention du destin — qualifiant un vase permet de souligner comment l'objet peut concentrer en lui-même, par tout ce qu'il évoque, une multiplicité d'espaces et d'aventures. Un tableau joue le même rôle, dans ce conte : « J'ai aussi au mur ce portrait. Il est, sous un air d'emblème et de songe, la figure d'un Destin¹⁹. » Dans l'immobilité, la fixité d'un portrait, le personnage perçoit tout un destin. Tout le passé est contenu dans une attitude, un regard :

J'ai longtemps scruté cette face morne et nue, cette face douloureuse aux yeux tristes. Les lèvres un peu gonflées se tuméfient d'une bouderie grave. Méditative face de désir et de mortification d'accord avec ces mains qui cramponnent leur lassitude à la poignée cruciale de la haute épée. Les faibles mains mélancoliques ne la lèveraient plus. Leur geste d'accablement a renoncé à tordre l'éclair engourdi de métal qui coule doucement le long de l'arête de la lame triangulaire. Rien ne justifie plus l'habit de guerre qui roidit de sa cuirasse le torse maladif. La lumière au poli miroitant de l'armure semble se fondre en longues larmes blanches, et, sous cette vêtue belliqueuse, sous toute cette fausse apparence de force encore, du fond de l'être, de la vie et du destin, on sent monter à cette face nue la suffocante moiteur d'un sanglot, tant ces mains à cette épée superflue sont bien une attitude qui se résigne sans s'acharner à en manier davantage l'inutile fardeau plus lourd que la force et plus haut que la stature même de l'homme qui s'y mesure et y succombe²⁰.

Le narrateur confère une épaisseur temporelle au tableau. L'opposition du passé et du présent perce dans des expressions comme « ne la lèveraient plus », « a renoncé à », « rien ne justifie plus », « sans s'acharner à en manier davantage ». La représentation

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ *Ibid.*

picturale permet d'évoquer la temporalité sans la déployer dans un récit. La fonction emblématique de l'objet va de pair avec une forme de narration renonçant à l'action.

Dans «Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue», c'est encore au détour des descriptions que la légende des cinq premiers mariages de Barbe-Bleue transparaît, car les objets remplacent les personnages.

Le narrateur évoque les cinq morts — événements d'habitude traités sur un mode narratif — à travers la description des cinq robes que portaient les femmes de Barbe-Bleue à leur mariage :

L'une n'avait-elle pas péri, la première, à cause de sa robe blanche comme la neige que foulent de leurs sabots de cristal, sur les tapisseries des chambres, des Licornes qui marchent à travers des jardins, boivent à des vasques de jaspe, et s'agenouillent, sous des architectures, devant des Dames allégoriques de Sagesses et de Vertus? L'autre ne mourut-elle pas parce que sa robe était bleue comme l'ombre des arbres sur l'herbe, l'été, tandis que le vêtement de la plus jeune qui mourut aussi, douce et presque sans pleurer, imitait la teinte même de ces petites coquilles mauves qu'on trouve, sur le sable gris des grèves, là-bas, près de la Mer. Une autre encore fut égorgée. Un artifice ingénieux avait disposé sa parure de façon que les branches de corail qui enjolivaient d'arabesques le tissu changeant s'appariassent à ses nuances afin d'être d'un rose vif où le lé était d'un vert vivace et qu'elles s'aigrissent ou s'amortissent alors qu'il devenait prasin ou glauque. Une enfin, la cinquième, s'enveloppait d'une pièce de mousseline ample et si légère qu'en se superposant ou en se dédoublant elle paraissait selon son épaisseur ou sa transparence de la couleur de l'aube ou du crépuscule²¹.

Les robes sont les causes de leur mort, mais elles vont également remplacer les femmes, puisque c'est aux robes que le seigneur rendra visite, tour à tour, dans les différentes chambres du château :

Hélas ! il ne les aima que pour leurs robes variées ces épouses, douces ou altières, et, sitôt qu'elles avaient façonné les étoffes qui les vêtaient aux grâces de leurs corps, qu'elles y avaient imprégné le parfum de leur chair et communiqué assez d'elles-mêmes pour qu'elles leur fussent devenues comme consubstantielles, il tuait d'une main cruelle et sage les Belles inutiles. Son amour en détruisant substituait au culte d'un être celui d'un fantôme fait de leur essence dont le vestige et le mystérieux délice satisfaisaient son âme industrielle²².

On perçoit bien ici le déplacement de la vie dans l'objet, la narration privilégie une poétique de la trace, évitant l'incarnation des personnages et l'actualisation des événements.

Quand on observe le rôle emblématique des objets dans les contes de Régnier, on s'aperçoit qu'ils participent d'une spatialisation de l'existence. Dans une autre section de *La Canne de jaspe*, le narrateur a bien présenté les récits de Monsieur d'Amereœur comme «des fables ingénieuses où se jouait l'esprit d'un vieillard à y disposer sa vie en

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 123.

perspectives ornementales²³. » On a également déjà évoqué l'art narratif prôné par M. d'Amercœur :

Fi donc ! s'écria-t-il, en rougissant presque de colère, écrire sa vie, se substituer au hasard qui, des destinées, rassemble dans la mémoire des hommes ce qu'il faut pour en façonner l'empreinte d'une médaille ou de relief d'un sarcophage ! [...]

Écrire sa vie, retrouver l'ordre de nos statures, les motifs de nos actes, la place de nos sentiments, la structure de nos pensées, reconstituer l'architecture de notre Ombre ! Mais rien ne vaut que par la perspective où le hasard dispose les fragments où nous survivons²⁴.

Ne retenir d'un destin qu'une « empreinte » ou un « relief », « disposer » une vie « en perspectives ornementales », disposer « des fragments », la métaphore spatiale s'impose dans cet art narratif revendiqué par M. d'Amercœur. La conception spatiale du récit implique que la simultanéité se substitue au développement temporel.

Quand, dans « Hermogène », le personnage tente en vain de se souvenir de son passé, ce sont encore des objets qui viennent suggérer des événements :

Par quelles voies mystérieuses, me disait Hermogène, à travers quelles impitoyables aventures avais-je dû passer, me disait-il, pour n'y avoir conquis que le sentiment d'une immense tristesse telle qu'elle me voilait, par l'excès de son amas, la mémoire de son origine et le progrès de son état. Elle m'opprimait de tout l'oubli de ses causes et de tout le poids de sa consistance.

Rien n'en illuminait le sourd et ténébreux passé : glaives d'or parmi les cyprès, bagues de joie et d'alliance perdues aux eaux captatrices, torches, sur le seuil, par le vent de la nuit, sourires au fond du crépuscule, rien n'illuminait l'ombre invariable d'où j'étais parvenu, par de laborieux chemins, jusque là où, las d'une marche dont la fatigue seule me faisait ressentir la distance, perdu dans la forêt, je m'assis au bord d'une fontaine comme on se repose auprès d'une tombe²⁵.

Les « impitoyables aventures » prennent la forme d'objets associés à des lieux. L'énumération traduit l'idée d'une coexistence atemporelle de ce qui doit normalement se déployer dans le temps. Dans tous ces contes, on retrouve les mêmes termes d'« emblème », de « simulacre », d'« effigie ». Mais l'objet ou le portrait sont moins l'effigie d'un personnage que de tout un destin. C'est une façon de réduire ce qui demande à se déployer dans le temps en un élément atemporel.

Georges Rodenbach a lui aussi opté pour cette spatialisation d'un destin dans un objet, dans « Le Cortège ». Le conte commence après l'unique événement de la vie de Dorothee, rapporté au plus-que-parfait : « Ç'avait été un amour immense que cet amour de Dorothee²⁶. » Le narrateur rapporte les étapes chronologiques de son histoire sous une forme énumérative juxtaposant des sentiments antithétiques, ce qui crée un effet de

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶ Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, *op. cit.*, p. 59.

simultanéité : « Inguérissable, elle sourit, pleura, se désespéra, espéra contre tout espoir²⁷... » Mais la jeune fille garde à son doigt « la bague des jours d'amour » :

Elle y attachait un sens superstitieux. Sa destinée était liée à la bague. Celle-ci demeurait comme un talisman, un feu fidèle, la petite lueur d'or d'un phare à la grève de sa main nue, qui pouvait ramener l'absent²⁸...

Cette bague est un emblème, un élément de permanence qui concentre tout le souvenir et tout l'espoir du personnage. Elle est le présent de Dorothee, tendu à la fois vers le passé et l'avenir.

Comme pour souligner le vide de cette existence, pendant presque la moitié du texte, on ne parle plus de Dorothee, mais de la vie du village. La foudre a détruit la grosse cloche de la cathédrale, et un cortège est organisé afin de récolter les offrandes des villageois, et fondre une nouvelle cloche. Avec cette disparition, c'est le temps qui s'arrête, et avec lui, la vie, les événements :

La cloche sonnait l'heure et les événements multiples. La ville prenait par elle conscience du temps, conscience d'elle-même. La ville écoutait des pulsations de l'heure dans les rouages de la tour comme celles de son propre cœur... Quand la cloche ne sonna plus, ce fut tous les jours suivants, comme si le cœur de la ville s'était arrêté²⁹.

Dorothee décide d'offrir sa bague, « dernier anneau d'une chaîne perdue³⁰ ». L'expression met en évidence l'isolement de l'événement passé, et la dissolution de tout enchaînement d'événements dans cette existence, de toute chaîne narrative dans ce conte. Une fois la nouvelle cloche fondue, ce nouvel objet acquiert à son tour une fonction résumante : elle concentre toutes les existences des villageois, « Tocsins, sonneries, lentes volées, allègre carillon, la cloche nouvelle résuma toutes les destinées qui étaient en elles, tinta tout le jour³¹. » Elle résume également la vie de Dorothee : « La Délaissée écouta, songea, se revêcut... La cloche représenta tout son amour³². »

La cloche expose les différentes étapes chronologiques de l'histoire de Dorothee, mais la juxtaposition des propositions et la dimension métaphorique suggèrent encore une forme de simultanéité : « Elle fut gaie et pleine de soleil comme le temps des premières rencontres. Elle fut violente comme le baiser, lointaine comme l'absence, inexorable comme le souvenir³³. » La nouvelle cloche n'a pas relancé le temps, mais le ressassement.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 64.

Ainsi les objets métaphorisent-ils le destin du personnage, et mettent en évidence une absence de déploiement temporel.

Il n'est sans doute pas anodin que ce conte joue sur l'intertextualité avec des ballades. Le geste de Dorothee est d'abord explicitement rapproché de celui du roi de Thulé, renvoyant à la célèbre balade de Goethe « Der König in Thule » :

Alors, sans savoir comment, dans un geste brusque, involontaire pour ainsi dire, tout à coup l'anneau glissa du doigt, vola, s'envola jusque dans le vaste char où, à la même minute, il se confondit, sombra, comme la coupe du roi de Thulé dans la mer³⁴...

On note également des échos avec la « Chanson de la cloche » (« Das Lied von der Glocke ») de Schiller. Le narrateur rappelle ainsi les différentes étapes de l'élaboration de la nouvelle cloche, qui s'apparente à une renaissance : on creuse une vaste fosse à l'ancien emplacement du cimetière, on fait appel au souffleur, puis un fondeur la coule. Enfin, elle est inaugurée « comme un enfant à son baptême³⁵ ». Comme dans la chanson, qui fait alterner les étapes de la confection de la cloche et une juxtaposition non chronologique d'événements : incendie, baptême, noces, funérailles..., la cloche résume la destinée d'un individu et la destinée collective de toute une ville, accompagnant le passage du temps et le neutralisant à la fois par la répétition. L'objet est donc lié à une représentation singulière du temps : il fait la synthèse des époques, et entraîne le conte vers la répétition, deux manières de nier le temps dans son développement linéaire. Dans ce conte de Rodenbach, l'objet est en outre le signe d'une intertextualité avec des ballades. Ceci semble confirmer que l'objet n'est pas seulement un élément thématique et référentiel dans le conte, mais aussi un point de basculement de l'identité générique du texte, par la mise en œuvre d'une autre manière de raconter.

³⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁵ *Ibid.*

2.2.2. Poétique de la couleur, entre narration et suggestion poétique (Gourmont et Díaz Rodríguez)

Cuentos de color (*Contes de couleur*), que l'écrivain moderniste vénézuélien Manuel Díaz Rodríguez publia en 1899, et *Couleurs* publié par Remy de Gourmont en 1908³⁶ sont deux recueils qui mettent en jeu une démarche similaire : associer un conte à une couleur. Chaque « couleur » de Remy de Gourmont est une histoire d'amour, concentrée sur une figure féminine. Les « contes de couleur » de Díaz Rodríguez évoquent souvent des figures d'artistes. Ferment à la fois narratif et poétique, la couleur est le pivot à partir duquel le texte oscille entre conte et poème en prose : elle remplit une fonction narrative, mais peut aussi favoriser le contournement de l'événement et neutraliser le temps, elle a une fonction référentielle et symbolique.

La couleur se manifeste de diverses manières dans les contes de Remy de Gourmont et de Manuel Díaz Rodríguez. Remarquons d'emblée la différence de formulation du titre. Gourmont énonce directement la couleur, comme un nom propre, la faisant ainsi apparaître pure, dans toute sa puissance évocatoire, tandis que Manuel Díaz Rodríguez subordonne les couleurs au rôle d'épithètes dans les titres des contes : « Cuento azul » (« Conte bleu »), « Cuento rojo » (« Conte rouge »). Le génitif du titre du recueil, *Contes de couleur*, est polysémique : il désigne des contes « colorés », des contes « au sujet de couleurs », ou encore des contes « provenant de la couleur », voire énoncés par elle. On s'attend à trouver la couleur, aux manifestations polymorphes, dans la forme et dans le thème des contes. La couleur « éponyme » peut se rencontrer dans un objet singulier tenant une place importante dans l'histoire : une effusion de sang, des cheveux blancs, la robe blanche d'une communiant, un œillet jaune, une pièce d'or, des yeux verts, violets, noirs, une chevelure rousse... La couleur peut aussi renvoyer au cadre spatial de l'histoire : « el rincón más azul de los cielos³⁷ », dans le « Cuento azul » de Díaz Rodríguez ; une chambre orange, dans le conte de Gourmont. Le lien entre la couleur et l'histoire peut encore

³⁶ Il est possible que Díaz Rodríguez, qui a voyagé en Europe entre 1892 et 1896, ait eu connaissance de « Rouge », publié au *Mercur de France* en avril 1895 sous le titre « Visions innocentes : Lia », ou de « Vert », publié dans *La Volonté* le 17 octobre 1898 sous le titre « Le Mot qu'il ne fallait pas dire », mais même si aucun de ces écrivains n'a eu connaissance du recueil de l'autre, il semble intéressant de comparer leurs démarches qui consistent à mettre une couleur au centre du processus narratif.

³⁷ Manuel Díaz Rodríguez, *Cuentos de color* [1899], Caracas, Monte Avila Editores, 1990, p. 42. « le coin le plus bleu des cioux ».

reposer sur une analogie : une correspondance se tisse entre une femme et un dahlia noir, un amant trahi se console en faisant l'éloge de l'illusion, source de beauté et de bonheur, à l'instar de la couleur bleue du ciel...

À cela s'ajoutent les valeurs symboliques des couleurs : caractère illusoire et artificiel de l'or, pureté et mysticisme du blanc, mélange de l'amour et de la souffrance dans le zinzolin. Gourmont associe le mauve, le violet, le lilas à la perversion féminine. Un état d'âme est incarné dans une couleur qui nimbe l'ensemble du conte. Il arrive chez Díaz Rodríguez que la couleur donnant son titre au conte ne soit pas évoquée explicitement. Ainsi la couleur grise du « Cuento gris » renvoie-t-elle à une atmosphère générale de ruine et de tristesse, dans un village accablé par la fièvre paludique. Dans « Rojo pálido » (« Rouge clair »), le conte parle d'un artiste en proie à une lutte entre le spirituel et le charnel. Le pourpre de la passion et le blanc de l'ascèse artistique semblent se mêler dans le titre, qui demeure toutefois énigmatique.

La couleur peut donc être à la fois un élément matériel, à valeur référentielle et narrative, un élément psychologique ou un élément abstrait et symbolique. Parfois, elle intervient dès le début du conte, dans une description initiale, parfois elle n'intervient qu'à la fin, en guise de dénouement. Parfois, sa portée évolue au fil de la narration.

Il arrive que la couleur intervienne dans le cheminement narratif du conte. Elle est d'ailleurs souvent utilisée pour mettre en valeur le dénouement. Dans le « Cuento rojo » de Díaz Rodríguez, un riche esthète italien, Renzi, pratique la séduction comme un art. Son but est d'obtenir un amour spontané et désintéressé chez la femme convoitée. Il se heurte un jour à la froideur d'Irma, une saltimbanque. Un soir qu'elle répond aux effusions du jeune noble par un haussement d'épaules, il lui fouette le visage et la blesse avec une serviette. La femme se métamorphose alors et se jette à son cou avec passion. La blessure d'où jaillit le sang qui tache la serviette immaculée est l'événement déclencheur d'un dénouement en forme de retournement. Le « rose » de Gourmont intervient également au moment du dénouement : un jeune adolescent est amoureux d'une jeune femme, mais, à son désespoir, elle se fiance à un amateur d'estampes. Le « petit garçon » la rejoint dans sa chambre et lui révèle ses sentiments. S'ensuit alors une scène charnelle : « Et le petit garçon, pressant à pleines mains le sein gonflé de Christiane, posa ses lèvres heureuses sur la rose pâle qui pointait, près d'éclore³⁸ », dénouement narratif dans lequel le titre et

³⁸ Remy de Gourmont, *Couleurs* suivi de *Choses anciennes* [1908], Chavagne, Éditions Ubacs, 1988, p. 85.

l'épigraphe³⁹ prennent tout leur sens. La couleur intervient donc dans le processus de configuration à l'œuvre dans le dénouement du conte.

Le plus souvent, la couleur accompagne la narration de façon plus discrète. Il arrive qu'elle contourne ou reflète l'événement, se substituant à la narration.

Le conte «Rouge» de Gourmont est structuré en deux parties symétriques. Une jeune servante revient un matin avec des seaux de lait à la ferme. Sur le chemin elle rencontre le jeune maître, dont le chien se refuse à pénétrer dans des ajoncs pour récupérer une perdrix abattue. La servante entre dans les ajoncs et rapporte la perdrix, mais une éraflure forme «un bracelet de pourpre» autour de son bras. Le lendemain, au même endroit, «un cri doux et douloureux» remplace la scène précédente. Puis la servante rapporte, comme la veille, ses seaux de lait. À son bras, «Une morsure folle avait mis au bracelet de sang un fermoir rouge⁴⁰.» La scène charnelle est suggérée par le cri, et par le fermoir rouge. La dimension allusive et elliptique de la narration est renforcée par l'adoption du point de vue de la servante. Le narrateur nous rapporte ses pensées et les associations d'idées suscitées par les éléments rencontrés sur son chemin : «Il va faire très chaud. [...] Le sarrasin sera bon à abattre⁴¹.» Mais cette pensée s'obscurcit dans les moments qui suivent les rencontres du jeune homme : «Elle allait, sans plus songer à rien qu'à des choses si obscures et si profondes que son esprit ne pouvait les atteindre⁴²», «Elle passa son lait, comme tous les jours, la pensée obscure⁴³.» C'est alors que la couleur rouge intervient, comme pour combler les lacunes de la narration et des pensées de la servante. Dès le début du conte, le soleil «rouge dans la brume du matin⁴⁴» enveloppe le personnage de bien-être. Puis, en apercevant le maître, elle «rougit⁴⁵». En quittant les «ajoncs cruels⁴⁶», elle reprend les seaux qui pendent à ses «mains rouges⁴⁷». Un homme qu'elle croise et qui remarque son bras sanglant la fait encore rougir. Enfin, le fermoir rouge, la trace de l'événement éludé, vient compléter le «bracelet de pourpre⁴⁸» à la fin du conte. Ainsi la couleur rouge intervient-elle dans des motifs qui combler les ellipses de la narration et qui font le lien entre l'obscur pensée de la servante et la surface des éléments

³⁹ «... Et les roses trop hautes» (Henri de Régnier), *ibid.*, p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p.62.

et des événements. La couleur est un facteur de continuité qui pallie les discontinuités narratives.

D'autres contes de Gourmont reposent sur un fonctionnement elliptique similaire. Le juge du conte « Vert » auditionne une femme soupçonnée d'avoir empoisonné sa maîtresse, mais l'interrompt juste avant l'aveu du crime. Le conte tourne autour du silence de cette femme, qui devient la maîtresse du juge. Son regard vert fascinateur, « des yeux de chat, des yeux de monstre⁴⁹ », renoue, de façon souterraine, le fil interrompu du récit : il remplace l'aveu, même s'il « ne fut jamais question entre eux de la fin de l'histoire⁵⁰. »

Les contes de Díaz Rodríguez opposent moins les couleurs entre elles, que l'obscurité à la couleur, quelle qu'elle soit. Dans le « Cuento azul », le « Seigneur du monde » se trouve au Ciel, et sa barbe est fournie par les plaintes, les prières et les joies des hommes, s'élevant vers lui par des fils qui éclosent en fleurs multicolores. Un ange s'aperçoit que deux fils se rejoignent avant d'être parvenus jusqu'au Seigneur. Il descend sur terre pour comprendre ce phénomène. En suivant chaque fil, il découvre successivement un moine, retiré dans un monastère espagnol, et une pieuse femme, en Amérique. Son enquête lui apprend que ces deux êtres se sont aimés, qu'un crime les a séparés et qu'ils se sont chacun retirés dans la prière et la dévotion. Mais, alors qu'ils croient se vouer entièrement à Dieu, c'est leur amour que leurs prières magnifient. Au lieu de les punir, comme le lui conseille l'ange, Dieu les fait périr ensemble. Leurs âmes se rejoignent et forment une étoile dans « el rincón más azul de los cielos⁵¹ ». Dans ce conte, tout ce qui se rapporte à la terre est qualifié d'obscur : « [...] el ángel abrió sus alas de libélula, transparentes y vistosas, y siguiendo uno de los dos hilos echó a volar hasta la tierra oscura⁵². » Et les deux personnages principaux vivent dans la blancheur : « una celda blanca⁵³ » abrite le moine, la « paloma blanca⁵⁴ » de la prière s'est installée dans leurs cœurs. Les couleurs sont réservées, avec profusion, à la description des êtres célestes et spirituels.

« Rojo pálido » (« Rouge clair ») met en scène un artiste retiré dans une villa à la campagne, avec le projet de réaliser la véritable œuvre de sa vie. Le conte oppose régulièrement l'obscurité de l'inconscient du personnage et les couleurs luxuriantes de la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁵¹ Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 42. « le coin le plus bleu des cioux ».

⁵² *Ibid.*, p. 35. « [...] l'ange ouvrit ses ailes de libellule, transparentes et éclatantes, et en suivant l'un des deux fils, il prit son envol vers la terre obscure. »

⁵³ *Ibid.* « une cellule blanche ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40. « colombe blanche ».

nature qui l'entoure. Le motif du gisement d'or, caché dans les profondeurs de la terre, intervient au début et à la fin du conte, pour désigner l'œuvre, enfouie dans le cerveau de l'artiste : « [...] la obra excelsa, apenas tímidamente esbozada, escondida en el cerebro como yacimiento de oro en la tierra profunda⁵⁵. » La description de la villa, faisant intervenir les mêmes images de trésor, caché dans les profondeurs, lui permet de suggérer un parallèle entre la création artistique et l'amour :

Alegre y discreta, parecía llamada a esconder bajo el espeso cortinaje de sus trepadoras en flor, no las tristezas y luchas íntimas del célibe, sino las alegrías del amor sano y feliz, el idilio de los amantes que huyen del mundo para mejor quererse⁵⁶.

Ce lieu est pressenti pour permettre à l'artiste de faire advenir son œuvre : « Ningún sitio mejor, por su tranquilidad y silencio, para que todas las bellezas ocultas en el alma parecieran en toda su esplendor y se transformaran en materia de arte⁵⁷. » Mais, par une substitution des contenus, les seules créations de l'esprit de l'artiste, « regenerado por la vida campestre⁵⁸ », seront des rêveries sensuelles et colorées, suscitées par la présence passée de multiples couples, « fantasmas rosados y azules⁵⁹ » dans cette villa :

Su fantasía de poeta y de joven reconstruyó mil escenas de transportes apasionado y de arrobos castísimos, vio por dondequiera proyectarse la sombra de abrazos locos e interminables y levantarse el rosal, todo púrpura, de los besos ardientes⁶⁰.

Les contes de Díaz Rodríguez sont construits sur ce passage de l'obscurité à la couleur, révélation à soi-même, création, dans « Rojo pálido », accès à l'éternité dans « Cuento azul ». L'avènement de la couleur semble être dans ces textes le nœud véritable de l'histoire. Par ces alternances entre couleur et obscurité, Gourmont et Díaz Rodríguez font de la couleur un moteur narratif souterrain.

Si la couleur appartient à la matière narrative des contes, elle est aussi l'origine d'un basculement du narratif dans le poétique. La couleur crée dans le conte un effet d'irradiation qui neutralise le passage du temps : elle est un moteur narratif obscur, mais

⁵⁵ *Ibid.*, p. 83. « [...] l'éminente œuvre, à peine timidement ébauchée, cachée dans le cerveau comme un gisement d'or dans la terre profonde. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84. « Joyeuse et discrète, elle semblait appelée à cacher sous l'épais feuillage de ses fleurs grimpantes, non pas les tristesses et les luttes intimes du célibataire, mais les joies de l'amour sain et heureux, l'idylle des amants qui fuient le monde pour mieux s'aimer. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 85. « Pas de meilleur lieu, pour sa tranquillité et son silence, pour que toutes les beautés occultées dans son âme paraissent dans toute leur splendeur et se transforment en matière artistique. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 86. « régénéré par la vie champêtre »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88. « fantômes roses et bleus »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 87. « Son imagination de poète et de jeune homme reconstruisit mille scènes de transports passionnés et de pures extases, il vit partout se projeter l'ombre des étreintes folles et interminables et se lever le rosier pourpre des baisers ardents. »

aussi un élément statique, par les échos, les contrastes et les correspondances dont elle fait l'objet. Elle confère unité et clôture au texte.

La couleur violette du conte de Gourmont semble envelopper le personnage de la vieille fille et la soustraire au temps. Le début du conte la décrit dans une forme de torpeur rêveuse. Puis les rituels liés aux sorties des écoliers qu'on lui a confiés produisent le même effet de négation du temps linéaire et destructeur. Les enfants défilent, mais elle, « rafraîchie par de jeunes chairs⁶¹ », demeure identique. Le dernier paragraphe reprend la description du début, dans une boucle qui suggère l'éternité : « Les violettes paraient toujours et parfumaient le corsage et le chapeau, le jardin et le cœur de la vieille fille aux yeux violets⁶². »

Le noir est, chez le même auteur, l'origine d'une correspondance entre une fleur et une femme. Duclos aperçoit un jour un dahlia noir au centre duquel s'est glissé un liseron rose. Cette fleur rose et noire suscite la réminiscence d'un vers de Baudelaire, et éveille chez le personnage le manque et le désir, mais, alors qu'il médite sur ce désir qui « ne vient presque jamais à propos », il avise une femme vêtue en noir et blanc avec « la lueur d'un ruban rose, tout pareil, de nuance, au liseron qui s'ouvrait, là-bas, sur le cœur du dahlia noir⁶³. »

La correspondance entre la femme et la fleur est filée dans le reste du texte. L'apparition de la femme était déjà annoncée — suscitée ? — par la personnification de la fleur :

Des pétales frisés s'entrecroisaient au-dessus du mystère des étamines et des pistils. [...] Un petit liseron rose avait glissé sa tige souple entre les pétales d'un grand dahlia, et il venait de s'ouvrir au centre de la fleur, il avait osé mettre parmi cette nuit de velours noir la caresse d'une nacre charnelle⁶⁴.

La réminiscence de la fleur reste attachée à la femme :

Le dahlia noir au cœur rose fut pour Duclos un réconfort éternel. La grande fleur de velours apaisa son front, son cœur et ses lèvres. Elle faisait un beau mystère sur la blancheur du marbre⁶⁵.

Ainsi ce conte s'avère-t-il être la réalisation narrative d'une métaphore. Mais une fois la rencontre réalisée, aux plans narratif et poétique, la métaphore rayonne sur l'ensemble du temps et le fige dans un « réconfort éternel⁶⁶ ».

⁶¹ R. de Gourmont, *op. cit.*, p. 56.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*

Le « Cuento verde » (« Conte vert ») de Díaz Rodríguez repose aussi sur une analogie, qui se confond avec un retour. Un ancien satyre, désormais intégré dans la vie moderne, raconte à son ami l'histoire de Pan et de Syrinx, en vue de le dissuader de se laisser anéantir par le maléfice de la chanteuse italienne Marzuchelli : après avoir fabriqué la flûte avec les roseaux dans lesquels Syrinx s'était métamorphosée, Pan assouvit ses désirs dans la musique, mais quand il perdit son pouvoir, il abandonna la flûte qui retrouva sa forme originelle de vierge. Par l'effet de la vengeance de Pan, elle n'eut pas la même âme chaste et ferme qu'auparavant, mais une âme flexible et « dispuesta a vibrar a cada instante⁶⁷ » comme le roseau. Ainsi, elle passa de bras en bras, et c'est d'elle que descendent toutes les femmes dont la voix est « dulce y melodiosa como son de flauta, y de virtud quebradiza como el cristal muy tenue⁶⁸ », ces femmes qui provoquent la perte des hommes. Ce conte joue du retour de la couleur verte et de la répétition des motifs descriptifs pour suggérer « l'éternel retour » de la femme métamorphosée en flûte et de la flûte subsistant dans la femme. Par un effet de miroir, la narration enchâssée se substitue à la narration-cadre : la même vitalité païenne anime le paysage, la description de Syrinx remplace celle de la Marzuchelli, dont seule la voix est décrite. L'issue du récit est éludée, car, par la loi des répétitions, l'homme doit se perdre pour cette nouvelle Syrinx.

La couleur est donc source d'analogies et de répétitions, qui tendent à contrarier la linéarité du temps narratif, et à faire basculer le conte dans le poème en prose. Elle est un ferment poétique, au sein même de la narration, car, tout en s'associant aux événements qui font la matière narrative, elle contribue à contourner ces mêmes événements par la suggestion, et à dévoyer la linéarité temporelle des récits.

Outre sa fonction sur le plan narratif, la couleur remplit un rôle particulier dans le processus de la *mimèsis*. En tant qu'élément à la fois référentiel et symbolique, elle permet de faire le lien entre les différents plans du conte. Le blanc du « Cuento blanco » de Díaz Rodríguez renvoie d'abord aux cheveux blancs de la vieille femme, puis à la neige et aux fleurs de tilleuls, emblèmes de sa jeunesse, présents dans son souvenir. Mais la blancheur est aussi la couleur de l'innocence de l'enfance, à travers laquelle la grand-mère s'identifie à ses petits-enfants et se décide à leur raconter sa propre enfance : « Estaba pensando en una historia muy vieja, casi tan vieja como yo, pero que guarda, a pesar de los años, la

⁶⁷ Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 98. « disposée à vibrer à chaque instant ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 98. « douce et mélodieuse comme le son d'une flûte, et à la vertu fragile comme le cristal très fin ».

frescura juvenil de los rostros como el tuyo⁶⁹», dit la grand-mère à l'une de ses petites-filles. La blancheur des linceuls relie encore la mort imminente de la grand-mère à la mort de ses compagnons d'enfance, qui fait l'objet de la triste narration enchâssée. Tout se rejoint dans le blanc, élément déclencheur de la narration, mais aussi contenu narratif et symbolique du conte.

La couleur, liée au phénomène naturel de la perception individuelle, se trouve au centre d'un questionnement sur l'appréhension du réel. Son ambivalence entre référentialité et symbolisme est source d'une forme de réalisme poétique. La plupart des textes de Gourmont et de Díaz Rodríguez mettent en scène une tension entre l'idéal et le charnel, dans laquelle la couleur semble jouer un rôle important. Un mélange de sensualité et de mysticisme transparait dans «Blanc», «Violet», de Gourmont, et dans le «Cuento azul» de Díaz Rodríguez. Dans «Rojo pálido», la sensualité lutte avec l'idéal; dans «Rojo» de Díaz Rodríguez et dans «Jaune» de Gourmont, l'idéal esthétique se heurte à la brutalité prosaïque.

Si le fait d'intituler un conte du nom d'une couleur appelle forcément une démarche d'interprétation symbolique de la part du lecteur, nos conteurs ne s'en tiennent pas toujours aux connotations usuelles. Au contraire, les «couleurs» sont l'occasion d'affirmer la relativité de ce symbolisme et l'individualisme du créateur, qui provoque la surprise et bafoue les convenances morales. Gourmont, surtout, subvertit les attentes symboliques des couleurs. «Bleu» débute comme un «conte bleu» avec une «princesse bleue» pour personnage principal, mais l'ironie subvertit rapidement le cliché, et le conte bleu se retourne en conte cruel de la perversion féminine. De même, «Jaune» attire le lecteur sur une fausse piste par l'indice de l'œillet jaune offert à la jeune femme. Or le véritable emblème du conte n'est pas la fleur romantique de la relation amoureuse, mais la pièce d'or de la vénalité. Enfin, dans «Blanc», le mysticisme et l'innocence annoncés par la couleur blanche et le cadre enfantin du conte sont vite remplacés par la sensualité et le matérialisme.

Dans tous ces contes, c'est la part sensorielle de la couleur qui est victorieuse. La sensation constitue le fil directeur de ces narrations «sensuelles». La couleur appelle la musique, les parfums et le toucher, qui viennent souvent compléter le spectre sensoriel, sur le modèle de la synesthésie. Dans le «Cuento rojo» de Díaz Rodríguez par exemple, le

⁶⁹ *Ibid.*, p. 58. «J'étais en train de penser à une très vieille histoire, presque aussi vieille que moi, mais qui garde, malgré les ans, la fraîcheur juvénile des visages comme le tien.»

caractère hyperesthésique du personnage principal explique que les différents éléments narratifs se doublent de références musicales et picturales. Tous les arts se rejoignent dans une caractéristique commune : la vibration.

Ningún alma de mujer caía en sus manos que no rompiese al fin en vibraciones. Toda alma femenil era como un instrumento armonioso que él, conoedor, estudiaba durante un buen espacio, tanteándolo, ensayándolo, hasta exprimirle música⁷⁰.

Irma est identifiée à « una especie de flauta rústica⁷¹ » que Renzi ne parvient pas à faire jouer, jusqu'à ce que l'accès de violence fasse sortir de ses lèvres « un beso, como del surco la alondra, cantando⁷². »

Relater l'échec de personnages artistes comme Renzi ou l'écrivain de « Rouge pâle », permet paradoxalement à Díaz Rodríguez de nous livrer des narrations convoquant la peinture et la musique. Il valorise ainsi le rapport sensible au monde, et dénonce l'erreur de ces personnages qui tentent de nier la nature et l'incarnation.

Certains personnages de Gourmont sont frappés d'une forme d'inconscience. Leur rapport au monde se limite à la dimension sensible des choses, comme on l'a vu lors des « trous noirs » de la pensée de la servante dans « Rouge ». De même, la pensée du personnage de « Zinzolin » s'éclipse derrière la poésie des sensations et des détails :

Elle descendit au jardin. Un merle sifflait éperdument les cinq notes de son appel monotone ; le soleil faisait de longues ombres ; la rosée veloutait les feuilles et les herbes ; elle vit un liseron s'ouvrir vraiment comme un œil doux ; elle mangea une pomme fraîche comme de la glace : Paule ne pensait plus à rien qu'à la joie d'être un chevreuil matinal⁷³.

Ainsi Gourmont évite-t-il à la fois le symbolisme éthéré et le réalisme trivial, pour aboutir à une forme de réalisme poétique, valorisant la matière sensible. La dimension poétique de ces contes résiderait donc dans cette vibration de la couleur, qui fait osciller le texte entre symbolisme et *mimèsis*.

La couleur nous semble donc être au cœur d'un processus de poétisation du conte. Par son entremise, le conteur fige ou dissout le temps narratif, et fait vaciller la représentation du réel. Ces deux recueils témoignent des glissements génériques à l'œuvre entre conte et poème en prose, mais aussi d'une dimension sensualiste du symbolisme, bien souvent occultée.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47. « Nulle âme féminine ne tombait entre ses mains sans se rompre enfin en vibrations. Toute âme féminine était comme un instrument harmonieux, que lui, connaisseur, étudiait pendant un certain temps, le tâtant, l'exerçant, jusqu'à en extraire de la musique. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 48. « une espèce de flûte rustique ».

⁷² *Ibid.*, p. 52. « un baiser, comme du sillon l'alouette, chantante. »

⁷³ R. de Gourmont, *op. cit.*, p. 78.

2.2.3. Les contes et la peinture

Une étude de la représentation de l'espace dans les contes du tournant du siècle serait incomplète, si l'on omettait d'observer les interactions entre l'art narratif et l'art pictural.

Les premiers textes en prose identifiés comme «poétiques» voire comme «poèmes» à part entière ont eu un lien très étroit avec la description d'un espace (celui-ci ne renvoyant que rarement au monde réel), ou avec la représentation picturale, des «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot» d'Aloysius Bertrand aux *Illuminations* de Rimbaud. Comme le signale David Scott, dans «La Structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud», le rapprochement entre littérature et peinture est né d'une volonté d'échapper au langage logique et discursif, de substituer la juxtaposition à la liaison. La poétisation de la prose a partie liée avec la spatialisation⁷⁴.

La littérature symboliste entretient des rapports étroits avec l'art pictural. De ce point de vue, la démarcation entre un Parnasse envisageant la littérature sous l'angle de la peinture et un Symbolisme plus tourné vers la musique est à nuancer. Françoise Lucbert souligne d'ailleurs que les symbolistes écrivent plus sur la peinture que sur la musique (hormis dans *La Revue wagnérienne*)⁷⁵. On connaît l'intérêt de Huysmans pour la peinture hollandaise — donnant lieu à plusieurs «transpositions d'art» dans *Le Drageoir aux épices*, ou dans son roman *Là-bas* —, la fortune de Gustave Moreau, des préraphaélites, des Nabis auprès des hommes de lettres de la fin de siècle. De nombreux écrivains ont écrit des critiques d'art, Huysmans, Lorrain, Jarry... Les fameuses transpositions des tableaux de Gustave Moreau dans le roman de Huysmans *À rebours* ont traversé l'Atlantique, et ont été quintessenciées, dans des sonnets, par le Cubain Julian del Casal dans *Mi museo ideal*, en 1892. Nombreuses sont les proses de la fin du siècle renvoyant, par leurs titres, à l'art pictural : les «Tapisseries» dans le recueil *Les Minutes de sable mémorial* d'Alfred Jarry⁷⁶, les sections «Album santiagués» et «Album porteño» d'*Azul...* de Rubén Darío, les «Trasposiciones» («Transpositions») de José Asunción Silva, «Acuarela» de Darío Herrera, *Croquis y sepias* de Ciro Bernal Ceballos, «Aguas fuertes» et «Acuarelas» de Victor Pérez Petit.

⁷⁴ David Scott, «La Structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud», *Poétique*, n° 59, septembre 1984, p. 295-308.

⁷⁵ Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

⁷⁶ Ce n'est pas le privilège des textes en prose, signalons les *Aquarelles passionnées* de Pierre Louÿs, et les «Eaux fortes» des *Poèmes saturniens* de Verlaine.

L'art pictural inspire les poètes et conteurs symbolistes et modernistes pour plusieurs raisons. Les thèmes allégoriques et mythiques des peintres symbolistes et préraphaélites trouvent à se déployer dans l'art verbal, qui cherche, lui aussi, des moyens de signifier l'indicible. Comme le souligne Daniel Grojnowski, les peintres symbolistes « ont tous pour projet de montrer ce qui ne peut être vu, de rendre visible l'invisible, de donner forme sensible à ce qui par nature n'appartient pas au monde des formes mais à celui de la spiritualité⁷⁷. » Leurs scènes ne sont pas soumises à une temporalité, narrative ou historique :

Parce que désimpliquées de la contingence, ces figures participent de l'allégorie. L'événement allègue son appartenance à un temps sacré : vidé de référence temporelle, il existe hors l'Histoire, à laquelle il préexiste⁷⁸.

Les techniques de ces mêmes peintres, mais aussi des synthétistes et des impressionnistes, donnent lieu à des transpositions littéraires. Il semble que ce soit surtout leur rêve de parvenir à une suspension du temps qui pousse les conteurs à s'intéresser à l'art pictural. D'après Gauguin,

La peinture est le plus beau de tous les arts ; en lui se résument toutes les sensations, à son aspect chacun peut au gré de son imagination créer le roman, d'un seul coup d'œil avoir l'âme envahie par les plus profonds souvenirs ; point d'effort de mémoire, tout résumé en un seul instant. [...] En lisant un livre vous êtes esclave de la pensée de l'auteur. L'écrivain est obligé de s'adresser à une intelligence avant de frapper le cœur et Dieu sait si une sensation raisonnée est peu puissante. La vue seule produit une impulsion instantanée⁷⁹.

Cette conception de la peinture comme art affranchi du temps a été partagée par les écrivains symbolistes, même si elle est discutable, comme le souligne à juste titre Jean-Yves Tadié :

[...] on est, certes, tenté d'opposer la saisie globale de la perception picturale à la succession de la lecture ; mais, outre que, du point de vue de l'artiste, cette opposition disparaît, puisque certains peintres mettent aussi longtemps à produire un tableau que l'écrivain un texte, regarder un tableau, c'est refaire un parcours dynamique, et l'invention instantanée n'est qu'illusion de spectateur superficiel. Le parcours, contrairement à celui du livre, est libre, mais il doit être suivi⁸⁰.

Le mouvement vers l'abstraction est aussi ce qui a pu rapprocher des conteurs comme Henri de Régnier de Gustave Moreau par exemple :

Une seule chose domine chez moi, l'entraînement et l'ardeur la plus grande vers l'abstraction. L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi

⁷⁷ Daniel Grojnowski, « Peinture symboliste et absence de l'histoire », *Actes du XV^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée. L'Histoire des religions dans le mouvement symboliste européen (1880-1930)*, Caen, 20-22 décembre 1978, p. 23.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹ P. Gauguin, « Notes synthétiques » *Carnet de Bretagne*, Avant & Après, 2002, cité par Julien Schuh, « Jarry synthétiste », dans *Alfred Jarry et les Arts*, actes du Colloque international Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, textes réunis par Henri Béhar et Julien Schuh, *L'Étoile-Absinthe*, tournées 115-116, SAAJ (Paris) et Du Lérot éditeur (Tusson), 2007, p. 101.

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 48.

dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons vraiment magiques et je dirai même sublimes⁸¹.

dit Gustave Moreau, pour qui l'insignifiance est « le comble de l'art⁸² ».

La question ancestrale d'une possible transposition d'un art visuel, juxtaposant des objets dans l'espace, vers un art temporel, constitué d'une succession de signes, offre des perspectives intéressantes, lorsqu'on observe la manière dont on la traite dans les différents genres littéraires. Peter Cooke observe différentes transpositions de tableaux de Gustave Moreau, exposés au salon de 1880, « Galatée » et « Hélène », par la critique d'art d'une part, et dans différents sonnets, de Montesquiou, Banville, Samain, Régnier, d'autre part⁸³. Les tableaux de Gustave Moreau suscitent une véritable émulation littéraire, du fait des virtualités narratives qu'ils recèlent :

En effet, comme toute peinture d'histoire, la peinture mythologique se présente, en partie, comme le moment figé d'un déroulement narratif, une image immobile, certes, mais recelant toujours un texte à récupérer, une temporalité potentielle que le commentateur n'a qu'à déclencher à volonté⁸⁴.

Mais Peter Cooke d'observer que les innovations techniques sont rarement prises en compte. Critiques et poètes s'intéressent davantage au référent qu'à la forme, ils décrivent l'objet représenté comme s'il était réel. Ainsi, Peter Cooke note une « tendance généralisée à la narrativisation métonymique », qui développe la vie intérieure des personnages en adoptant une focalisation interne, privilégiant les lectures allégoriques et symboliques des tableaux, qui confèrent une animation temporelle à l'image immobile.

Qu'ils recourent à l'*ekphrasis* ou à la transposition d'art, les écrivains traduisent plus ou moins la nature picturale du modèle. Certains textes font référence aux couleurs, reprennent les contrastes et les oppositions visuelles du tableau, d'autres s'en éloignent et déploient les références aux autres sens, ouïe, odorat, toucher. Peter Cooke remarque que, dans un sonnet sur Hélène inspiré du tableau de Gustave Moreau, Banville ne conserve presque aucune trace de picturalité, mais transpose dans le classicisme du style littéraire le style hiératique du peintre. Évanghélia Stead oppose aux transpositions d'art ce qu'elle nomme des « gravures textuelles », où le texte revendique le statut d'eau-forte, dans la lignée des « Eaux-fortes » des *Poèmes saturniens* de Verlaine.

⁸¹ Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, vol. I, *Sur ses œuvres et sur lui-même*, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 2002, p. 53.

⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁸³ Peter Cooke, « Critique d'art et Transposition d'art. Autour de *Galatée* et d'*Hélène* de Gustave Moreau (salon de 1880) », *Romantisme*, n° 118, 2002, « Images en texte ».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41.

De façon plus immédiate que la *transposition*, qui implique un transfert de valeurs d'un art à l'autre et la recherche d'équivalences, de manière plus aiguë que l'*ekphrasis*, système complexe qui s'appuie sur la structure de l'œuvre littéraire, l'œuvre d'art, les genres, le mythe et l'intertextualité, l'échange qu'implique l'eau-forte est *singulier* en ce sens que certaines étapes du processus de graver (la pointe traçant avec agilité sur la plaque vernissée, la plaque attaquée par l'acide, le tirage de l'épreuve après encrage) peuvent rappeler l'écriture ou la typographie⁸⁵.

Ainsi la matière et le geste picturaux sont-ils plus ou moins présents dans les œuvres littéraires qui s'en réclament. Dans le cas de contes faisant référence à des tableaux, il est en outre intéressant d'observer le traitement du temps et de la référence que cela implique. Pour Peter Cooke, qui s'intéresse exclusivement à des sonnets, le traitement littéraire a pour conséquence essentielle l'animation de ce qui est immobile :

Fascinés par « les rêves, les sensations et les idées » qu'ils cherchent dans la peinture, poètes et critiques sacrifient volontiers le signe plastique au signe iconique, l'objet peint au personnage ou à l'être représenté, qu'ils enlèvent du domaine immobile de la peinture — domaine caractérisé par des couleurs et des formes juxtaposées dans l'espace, selon la célèbre formule de G.-E. Lessing — pour l'inscrire dans le domaine littéraire des signes successifs. Le spatial cède d'emblée au temporel, et la scène mythologique, que le peintre avait découpée, pour ainsi dire, dans le déroulement narratif de la fable, pour la figer dans l'immobilité hiératique du symbole, s'anime de nouveau sous l'impulsion dynamique des verbes actifs. [...] Dans le tableau matériel, le personnage littéraire prend un corps, celui de la plastique, mais au prix de la fixité; dans le tableau textuel, il s'anime de nouveau, acquiert une vie intérieure, mais au prix de l'immatérialité⁸⁶.

Dans les contes, il semble que les choses soient plus ambivalentes qu'il y paraît, qu'il subsiste des traces de ce hiératisme et que le traitement des personnages et du temps soit profondément transformé par ces références.

2.2.3.1. Gourmont et Díaz Rodríguez, entre synthétisme et impressionnisme

Gourmont et Díaz Rodríguez semblent rivaliser avec l'art pictural dans leurs contes. C'est ce que suggère Gourmont, au sujet de son recueil *Couleurs*, dans la troisième série des *Promenades philosophiques* :

Maintenant, je n'ai prétendu, en m'amusant ainsi, ni à réformer l'esthétique, ni à révolutionner les conditions de l'art d'écrire. J'ai joué avec une boîte de pastels, tout simplement, et j'ai aimé les couleurs pour elles-mêmes, une à une, un peu comme le fait le singulier et grand artiste Odilon Redon, dont les fleurs sont si vivantes qu'on veut les respirer⁸⁷.

Les références aux arts picturaux abondent dans les textes ou dans les épigraphes. Le premier conte du recueil, « Jaune », est placé, par son épigraphe, sous le signe de Van Gogh : « Que c'est beau, le jaune⁸⁸ ! » Il est question d'estampes dans « Rose » et dans « Lilas ». L'œuvre littéraire dont il est question dans le conte « Rojo pálido » de Díaz

⁸⁵ Évanghélia Stead, « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 121.

⁸⁶ P. Cooke, *op. cit.*, p. 52-53.

⁸⁷ R. de Gourmont, « Les Couleurs de la vie », *Promenades philosophiques, Troisième série*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 236-237.

⁸⁸ R. de Gourmont, *Couleurs, op. cit.*, p. 23.

Rodríguez appartient à un genre inconnu : ni roman, ni poème, ni conte, mais les termes utilisés pour évoquer cette chimère appartiennent tous au domaine pictural, comme si l'idéal littéraire consistait à égaler l'art pictural.

Durante las horas de vagar y en el silencio de la meditación, el pensamiento, desocupado en apariencia, trabajaba, reunía materiales, precisaba contornos, repartía colores, hasta no faltar, con los años, sino la circunstancia oportuna para que el artista, con un solo esfuerzo de la atención, arrancase de las propias entrañas la obra palpitante y viva⁸⁹.

D'autres contes du même auteur font référence à des tableaux. Ainsi, c'est à la peinture que le narrateur fait appel pour évoquer l'idéal de Renzi dans le « Cuento rojo » :

Amó por amar, y como en todo, buscó en el amor la media tinta, inapreciable para el vulgo. [...] Uno de esos pintores modernos que pretenden con pocas pinceladas describir almas o momentos de almas, representaría ese ideal de Renzi en una figura fantástica de contornos indecisos, como las que finge la niebla sobre lagos y mares, del seno de la cual surgieran dos manos diáfanas, tendidas con gesto desesperante, suerte de rosas místicas, de fragancia muy sobria, casi invisibles de transparentes y pálidas, capaces de crecer tan sólo en la atmósfera de tibieza y luz, casta y suave, que envuelve las creaciones de Leonardo⁹⁰.

Les représentations du Père au sommet d'un Ciel aux couleurs vives, avec sa longue barbe le reliant à la terre, et de l'ange aux cheveux dorés, dans le « Cuento azul », évoquent immédiatement une iconographie médiévale. Le « Cuento aureo » (« Conte doré ») renvoie quant à lui à l'orfèvrerie.

L'ambition picturale de ces textes transparait à plusieurs niveaux, et va de pair avec un figement du développement temporel. La prééminence de la couleur dans l'identification des personnages les assimile, au sein du texte, à des figures picturales. La brièveté de ces fictions concentrées autour d'un événement crucial produit le même effet. Chez Gourmont, le narrateur ou les personnages mettent en relief cet isolement temporel, en utilisant des expressions comme « l'heure violette⁹¹ », « l'heure définitive⁹² », « mon heure⁹³ ». Souvent, une phrase brève résume et condense toute l'histoire autour de la

⁸⁹ Manuel Díaz Rodríguez, *Cuentos de color, op. cit.*, p. 84. « Pendant les heures de flânerie et dans le silence de la méditation, la pensée, oisive en apparence, travaillait, réunissait les matières, précisait les contours, répartissait les couleurs, jusqu'à ce qu'avec les années, il ne manque plus que la circonstance opportune pour que l'artiste, par un effort de l'attention, arrache de ses propres entrailles l'œuvre palpitante et vivante. »

⁹⁰ *Ibid.*, p. 45. « Il aime pour l'amour, et comme en tout, il chercha dans l'amour la demi-teinte, imperceptible pour le vulgaire. [...] L'un de ces peintres modernes qui prétendent décrire des âmes et des états d'âmes en quelques touches, représenterait l'idéal de Renzi en une figure fantastique aux contours indécis, comme ceux que simule la nuée sur les lacs et les mers, du sein de laquelle surgiraient deux mains diaphanes, tendues dans une attitude de désespoir, sorte de roses mystiques, au sobre parfum, d'une transparence et d'une pâleur presque invisibles, ne pouvant croître que dans l'atmosphère de tiédeur et de lumière, chaste et suave, qui enveloppe les créations de Léonard. »

⁹¹ R. de Gourmont, *Couleurs, op. cit.*, p. 51.

⁹² *Ibid.*, p. 106.

⁹³ *Ibid.*

rencontre cruciale : « La vieille fille regarda le jeune garçon⁹⁴ », « Elle était une femme en face d'un homme⁹⁵ », « Christiane comprit, et l'enfant lui fit peur⁹⁶ ».

Ces textes se rapprochent aussi de l'art pictural par leurs structures symétriques ou contrastées, qui leur confèrent une dimension statique. On a vu que dans le « Cuento azul », les événements du Ciel — caractérisés par leurs couleurs — encadraient les deux histoires parallèles du moine et de la dévote, elles-mêmes présentées sous forme de diptyque. Ces histoires en blanc et noir, symbolisées par les deux fils suivis par l'ange — avatar du lecteur —, pourraient figurer un texte enluminé. L'éternité du Ciel encadre les destins humains soumis aux lois du temps. Le linéaire, le temporel, est comme synthétisé dans une image.

Díaz Rodríguez met en valeur, dans son « Cuento negro » (« Conte noir »), un contraste entre le blanc et le noir : un violoniste métis languit pour une jeune fille riche et blanche, qui assiste à ses concerts chaque soir. Ses camarades d'orchestre se moquent de lui ; humilié par leurs sarcasmes, dans lesquels il perçoit du mépris, il se réfugie dans la débauche et l'alcool. Ayant contracté la syphilis, il se retire à la montagne, où il exprime son désespoir par l'intermédiaire de la musique, jusqu'au jour où il aperçoit la jeune fille, atteinte de la même maladie. Dès lors, sa joie éclate : leur sort identique détrompe ceux qui prétendaient qu'ils n'étaient pas égaux. Quand on découvre le musicien sur son lit de mort, sa peau est devenue blanche.

Gourmont multiplie aussi les structures symétriques : « Noir » est construit selon un diptyque, la première partie du conte est consacrée à la rencontre et à la description de la fleur, la seconde est consacrée à la femme. De nombreux motifs reviennent et se répondent, entre ces deux « panneaux ». On a vu comment « Rouge » juxtaposait deux scènes similaires, reprenant les mêmes éléments descriptifs. Le cri suggérant la scène charnelle fait écho à la détonation de la première partie. Le fermoir complète le bracelet, dans un effet de clôture, tant picturale que narrative et symbolique. Ces contrastes et symétries appellent une appréhension synchronique du conte.

Une autre manière d'immobiliser le temps consiste à capter l'instant fugitif, l'entre-deux. C'est cet idéal de la nuance que Díaz Rodríguez met à plusieurs reprises en valeur. L'échec de Renzi dans le « Cuento rojo » est une manière de révéler en creux, un idéal qui

⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 84.

consisterait à capter la transparence. La grand-mère du « Cuento blanco » qualifie la « triste idylle⁹⁷ » qu'elle vient de relater de « delicado y frágil como un pétalo, delicado y tenue como un matiz, delicado y penetrante como un perfume : el perfume de la niñez y de la patria⁹⁸. » Le poète rencontré par Psiquis à la fin du « Cuento aureo », a passé sa vie à recueillir l'insaisissable :

Claros de luna, puestas de sol, gorjeos de pájaros, fragancias y músicas del bosque, y con todo eso construyó sueños, muchos sueños, hasta haber en su alma tantos sueños como hay celdas en el panal y flores, por primavera, en las acacias⁹⁹.

À travers ces doubles de lui-même, mis en abyme dans ses contes, Díaz Rodríguez semble valoriser un art poétique de l'évanescence et du fugitif.

Chez Gourmont, nous rencontrons un désir similaire dans les contes aux couleurs mélangées, intermédiaires. « Rose » s'attache par exemple à décrire l'entre-deux de l'adolescence — le jeune garçon est dit « amphibie », il est pris dans l'entre-deux de l'enfance et de l'âge adulte :

Il ne savait plus auquel de ses instincts obéir. Aller dresser contre la mer montante des forteresses de galets, c'était bien tentant ; de rester à lire près des jeunes femmes qui cousaient et de Christiane qui bridait, c'était bien tentant aussi¹⁰⁰.

L'analogie entre ces contes et la peinture prend donc différentes formes : camaïeux, aplats contrastés de couleurs franches, clair-obscur, recherche de la nuance et du fondu¹⁰¹. Entre synthétisme et impressionnisme, l'utilisation de la couleur par nos conteurs est l'occasion d'un dévoiement des lois temporelles de la narration, soit en immobilisant l'histoire dans l'atemporalité d'une scène picturale, soit en captant l'instant, l'entre-deux, la nuance fugitive.

⁹⁷ « aquel idilio triste »

⁹⁸ Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 66. « délicat et fragile comme un pétale, délicat et ténu comme une nuance, délicat et pénétrant comme un parfum : le parfum de l'enfance et de la patrie. »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 121. « des clairs de lune, des couchers de soleil, des gazouillements d'oiseaux, les odeurs et les musiques du bois, et avec tout cela il construisit dans son âme, autant de rêves qu'il y a de cavités dans la ruche, et de fleurs, au printemps, dans les acacias. »

¹⁰⁰ R. de Gourmont, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ Certains des « Regrets, Rêveries couleur du temps » de Proust mettent également en œuvre, comme nous avons déjà pu l'observer, cette recherche de la nuance et de l'instant fugitif.

2.2.3.2. Transpositions chez Régnier, Lorrain et Darío : le dépassement du visuel

Certains contes d'Henri de Régnier trouvent leur source ou aboutissent dans un tableau. C'est la dimension allégorique de la peinture qui intéresse Régnier, au premier abord, mais la référence picturale a aussi un effet sur le traitement narratif.

« Le Chevalier qui dort dans la neige » est par exemple inspiré d'un tableau de Giorgione, évoqué dans ses *Cahiers* :

J'ai, à mon mur, de Giorgione, le portrait de Gattamelata. Il a une cuirasse bombée, sa face est douloureuse, les lèvres sont légèrement tuméfiées, son épée est devant lui, sa masse d'armes y repose. J'ai lu que ce condottiere, après une vie de guerres glorieuses, traversant les Apennins, se perdit et coucha une nuit dans la neige. Il en rapporta une maladie de langueur dont il mourut. Cela a un sens et je veux faire un conte qui s'appellera : *Le Chevalier qui a dormi dans la neige*. J'y vois comme le réveil de sa fausse vie emphatique et brutale. On meurt d'avoir pris conscience de soi-même¹⁰².

On a déjà souligné comme la référence explicite au portrait comme « figure d'un Destin¹⁰³ » dans le conte avait un effet de concentration temporelle. Observons maintenant à l'inverse comme la description du conte charge le portrait réel de toute une épaisseur subjective et temporelle, faite de souvenirs et de renoncement, dans la mesure où Régnier y superpose « la maladie de langueur », à l'origine du sens symbolique de l'ensemble, et imagine que ce portrait a été saisi au seuil de la mort du chevalier :

Les lèvres un peu gonflées se tuméfient d'une bouderie grave. Méditative face de désir et de mortification d'accord avec ces mains qui cramponnent leur lassitude à la poignée cruciale de la haute épée. Les faibles mains mélancoliques ne la lèveraient plus. Leur geste d'accablement a renoncé à tordre l'éclair engourdi de métal qui coule doucement le long de l'arête de la lame triangulaire.

Rien ne justifie plus l'habit de guerre qui roidit de sa cuirasse le torse maladif. La lumière au poli miroitant de l'armure semble se fondre en longues larmes blanches, et, sous cette vêtue belliqueuse, sous toute cette fausse apparence de force encore, du fond de l'être, de la vie et du destin, on sent monter à cette face nue la suffocante moiteur d'un sanglot, tant ces mains à cette épée superflue sont bien une attitude qui se résigne sans s'acharner à en manier davantage l'inutile fardeau plus lourd que la force et plus haut que la stature même de l'homme qui s'y mesure et y succombe.

J'ai pensé longtemps à ce visage, à ce corps qui n'est plus rigide que par l'inflexible armure qui l'accoutre, debout que par l'épée où il s'appuie. Son casque même qui gît auprès de lui montre qu'il n'a pas voulu mourir au moins sous le masque de la visière, donnant aux passants par sa prestance l'illusion d'être tel qu'il semblait, qu'il n'a pas voulu mourir en cette rigoureuse posture de fer dont il a déposé le mensonge s'il n'en a rompu que trop tard l'irréparable envoûtement, qu'il n'a pas voulu mourir sans s'attester soi-même à tous par la nudité véridique de son visage¹⁰⁴ !

¹⁰² Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits*, p. 328. Une note de l'éditeur indique qu'il s'agit d'Erasmus da Narni, dit « Il Gattamelata » (vers 1370-1443). Capitaine général de Venise en 1437, il défendit la ville contre les entreprises de Sforza. Sa statue équestre en bronze par Donatello (1453) se trouve sur la piazza del Santo, à Padoue.

¹⁰³ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 158.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 158-159.

Ici, l'*ekphrasis* se donne pour mission paradoxale de faire émerger tout l'invisible, tout le sens souterrain du tableau, comme l'attestent les images de profondeur, et les dénonciations des apparences illusoires. L'événement de la maladie du condottiere, contractée dans la neige, est suggéré par l'image de la fonte : « qui coule doucement le long de l'arrête », « semble de fondre en longues larmes blanches », qui se transforme en « la suffocante moiteur d'un sanglot ». On glisse de la dimension visuelle à la dimension subjective, par divers déplacements de caractérisations, ou alors c'est le contexte référentiel de la nuit passée dans la neige qui se trouve métaphorisé pour évoquer les transformations subjectives du personnage :

C'est alors que, redescendu de la neige des mortelles cimes et de retour dans les villes mortes de tes anciens songes et les palais déserts de tes vieux désirs, parmi les luxes et les gloires vaines de tes pensées d'autrefois, tu languis les jours de ta lente agonie faite de la honte de ce que tu n'étais plus et du regret de ce que tu ne pouvais pas être ¹⁰⁵.

Le mouvement de la pensée est identifié à un déplacement spatial. Les pensées elles-mêmes sont identifiées à des espaces différents, « les villes mortes » correspondant aux « anciens songes », « les palais déserts » aux « vieux désirs ». La référence picturale est donc le point de départ d'un glissement métaphorique. Par cette image spatiale de la psyché, et cette représentation de la pensée comme déplacement, Henri de Régner semble mettre en abyme les processus du langage et la dimension spatiale de la figure.

Ce conte permet par ailleurs de mettre en relief un aspect de l'art poétique de Régner, par l'opposition qu'il met en scène entre l'emblème d'une destinée et les actions d'un personnage. Le narrateur des *Contes à soi-même* met en abyme « Les vieilles Chroniques [qui] citent [le nom du chevalier] et racontent son histoire », ce que « les narrateurs de ses actes disent ¹⁰⁶ », mais lui n'en recueille qu'un « emblème » et une seule nuit, qui prend forme de quintessence :

Ô mon frère des vieux âges et de toujours, c'est cette nuit de ta vie que je resonge à jamais, cette nuit où tu fus celui qui a dormi dans la neige. C'est alors que tu compris le sens de ton passé, l'ignominie de tes désirs et l'opprobre de tes tristes jours ¹⁰⁷.

Régner emploie dans son conte une expression déjà présente dans la description des *Cahiers* (les lèvres « tuméfiées »), on retrouve également la cuirasse et les armes ; mais, dans le conte, le personnage du tableau est anonyme, le lecteur n'a aucun moyen d'identifier l'original. Cette dimension universelle permet au narrateur d'en faire un miroir

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibid.*

de son propre rapport au monde et à lui-même, le « signe » qui remplace la « matière¹⁰⁸ » de l'existence : « C'est en lui que je vis le plus profondément en moi-même¹⁰⁹. »

[Les portraits] sont, sur un miroir que façonne le cadre autour du verre où ils se reflètent, la durée de quelqu'un de presque surnaturel qui est derrière nous quand nous regardons son apparence, qui est peut-être en nous-mêmes, pâle et à fleur de songe¹¹⁰ !

Le « Manuscrit trouvé dans une armoire » est quant à lui inspiré du tableau *Orphée* de Gustave Moreau¹¹¹. Le conte narrativise le tableau, par l'intermédiaire d'une série de récits enchâssés, et revisite le mythe.

Le texte intitulé « Manuscrit trouvé dans une armoire » n'introduit pas les circonstances de la découverte de ce manuscrit. Il commence avec le récit d'une retraite, d'un éloignement du monde, aboutissant dans un lieu désert et proche du néant : les forêts ont laissé place au sable, les chemins ont disparu, les fleuves sont taris. Toutes les descriptions mettent en relief cette disparition et cet estompement :

Le fleuve qui avait baigné les villes, frôlé les villages, reflété à ses eaux les arbres de la forêt et les roseaux des campagnes après les flèches et les toits, avait fini par se perdre à travers les sables. Les sables avaient sournoisement absorbé son cours divisé en bras, ses bras amoindris en méandres. Ses dernières eaux investies tarissaient en mares silencieuses dont quelques-unes n'étaient déjà plus qu'une place de vase craquelée.

C'est la plaine et ce fleuve ensablé qu'on voit au bout du parc de mon domaine, par une brèche d'arbres et de murs¹¹².

Le narrateur, absorbé dans le « compte mélancolique de l'heure¹¹³ » par la chute des feuilles dans un bassin, entend corner des paons, ce qui suscite cette invocation :

Vas-tu disjoindre l'oppressive et analogue dalle, enfin, toi, ô mystérieuse perdue, ô souterraine, toi qui, étant plus que la vie, ne peux pas être possédée que dans la mort, toi que j'appelais Eurydice¹¹⁴ !

Alors le narrateur se plonge dans la rétrospection des moments vécus avec cette femme mystérieuse qu'il a lui-même nommée Eurydice, rencontrée sur une « morne rivière », dans une barque, en compagnie d'un paon :

Il me semblait si bien l'avoir connue de l'autre côté du fleuve que je la nommais Eurydice. Ce nom lui plut et elle souriait de se l'entendre donner comme s'il eût réveillé en elle d'anciennes joies¹¹⁵.

La description d'Eurydice s'inspire de la jeune fille du tableau de Gustave Moreau :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Ce tableau est évoqué dans ses *Cahiers*, en février 1893 : « C'est le 22 février. Je suis à ma table. Il y a du soleil au-delà des vitres. Il en vient sur mes cadres japonais : il éclaire leur bordure de vernis jaune et le bas de la robe de la jeune fille qui tient la tête d'Orphée de Moreau. La photographie prend des blondeurs d'écaille. Tout est silencieux ; à peine une lointaine rumeur d'orgue dans la rue... La tristesse est tranquille et mes désirs prennent des langueurs de choses qu'on aurait eues. » *Op. cit.*, p. 322.

¹¹² H. de Régner, *La Canne de jaspé*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹³ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

Vers le soir elle dénouait la bandelette d'hyacinthe qui retenait sa chevelure et parfois nous marchions au crépuscule.

Le plus souvent elle portait une robe d'un vert vif et frais. Des reflets d'argent miroitaient la lucidité praline de l'étoffe. Des rosaces d'émaux translucides l'ornaient qui alourdissaient les plis et leur imposaient une rigidité statuaire et comme archaïque. Un gorgerin de pierres juxtaposait sur la peau de sa poitrine la goutte vive des émeraudes à l'eau spacieusement morte des opales. Ses pieds étaient nus ; sa robe traînait un peu sur le sable tiède des allées du jardin où nous errions. C'était une ancienne grève fluviale ou marine. De petites tortues à écaille jaune et noire s'y promenaient. Il y poussait des citronniers nains¹¹⁶.

On y retrouve la couleur verte et les ornements de la robe, les pieds nus, la grève, les petites tortues et le citronnier nain, mais des verbes de mouvement et l'imparfait itératif animent le tableau : « nous marchions », « nous errions », « De petites tortues [...] s'y promenaient ».

Un soir, Eurydice évoque son aversion pour les paons. Le narrateur lui rappelle que le jour de leur rencontre, un paon l'accompagnait,

Et comme ce souvenir, fait d'une eau morte entre de vieux arbres, d'une barque lente, d'un impérial oiseau dans le crépuscule, d'une femme inconnue et silencieuse, m'était doux, j'appuyai ma tête par mélancolie et par tendresse sur les genoux d'Eurydice. Elle la soutenait de ses belles mains ; elle semblait la soupeser. Je regardai ses yeux ; une immémoriale tristesse les voilait et j'entendis qu'elle me disait d'une voix ancienne, si lointaine qu'elle paraissait venir de l'autre côté du fleuve, de l'autre face des Destins, qu'elle me disait de sa voix ancienne et véridique, si basse que je l'entendais à peine, si bas que je ne l'entendis plus jamais : « C'est moi qui, au bord du fleuve, un soir, ai soulevé, en mes mains pures et pieuses, la tête de l'Aède massacré et qui l'ai portée pendant des jours jusqu'à ce que la fatigue m'arrêtât¹¹⁷.

Ainsi le tableau de Gustave Moreau est-il diffracté en trois moments distincts du conte : la promenade du narrateur et d'Eurydice parmi les petites tortues, le moment où le narrateur abandonne sa tête dans les mains de son amie, et enfin le souvenir mythique lui-même, évoqué par Eurydice. Entre ces trois moments, le point de vue change, puisque l'on voit d'abord la scène de l'extérieur, avant d'adopter le point de vue d'Orphée et enfin celui d'Eurydice. La narration éloigne le moment mythique par un enchâssement de réminiscences : le « Manuscrit trouvé dans une armoire » fait d'abord entendre la voix d'un narrateur anonyme qui se souvient de paroles prononcées par la femme, qui elle-même se souvenait d'un moment lointain, et le narrateur insiste encore sur la distance spatiale et temporelle de cette voix, au moment même où il l'a entendue, « une voix ancienne, si lointaine ». Le récit ne donne aucune précision historique ou géographique sur les circonstances des événements rapportés, au contraire, il s'emploie à effacer toute trace et tout repère, afin de les déréaliser :

Les vieilles cartes donnent un nom à ce terroir ; les très vieilles gens se souviennent encore de lui en avoir connu un. C'est longtemps après avoir quitté tout chemin qu'on arrive là, et, lorsque je perdis

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

leur dernière trace, j'avais déjà parcouru des lieux singulièrement et irrémédiablement abandonnés¹¹⁸.

La référence implicite au tableau a pour effet de présenter les différentes situations comme des échos les unes des autres, non comme des moments successifs au sein d'un développement chronologique, et les personnages comme des doubles. Nous sommes notamment invités à identifier le narrateur à Orphée. La singularité des situations et des personnages, propre au récit classique, est donc rendue incertaine, dans la mesure où les personnages ne sont pas des entités discrètes, entrant en relations fonctionnelles les unes avec les autres. La chronologie est encore mise à mal quand Régnier subtilise Eurydice elle-même à la « jeune fille Thrace » de Moreau, faisant ainsi survivre Eurydice à Orphée.

Le traitement temporel de ce conte est la transposition de ce que Régnier ressentait devant les tableaux de G. Moreau :

Les tableaux de G. Moreau figurent des êtres venus des confins de notre mémoire et de notre songe, à travers des paysages de vie antérieure. Ils ont lieu dans la mémoire et dans le temps ; ils ont le costume des vieux âges, ils sentent la durée, ils sont archaïques ou prématurés. Nous avons été dignes, en de lointains jadis, de regarder leurs yeux ; nous mériterons peut-être de les revoir en des avens éloignés¹¹⁹.

Distance et intériorité à la fois, traduites par le monologue, les enchâssements de réminiscences et le miroitement du tableau dans les différentes situations du conte. Régnier associe les tableaux de Gustave Moreau à une certaine conception du temps qui allie paradoxalement le permanent et l'inactuel.

Si Gustave Moreau a prolongé le récit du livre XI des *Métamorphoses* d'Ovide en inventant l'épisode d'une jeune fille recueillant la tête d'Orphée, Henri de Régnier a prolongé à son tour le « récit » de Moreau : Eurydice explique au narrateur que, pendant son sommeil, des paons tout blancs ont becqueté les yeux de l'Aède,

[...] la tête roula parmi les paons effrayés et taciturnes qui rouèrent, épanouissant, à leur insu, l'extraordinaire prodige qu'ils étaient devenus, car leurs plumes portaient, dès lors et à jamais, au lieu de leur blancheur, en ocellures d'imaginaires et vindicatrices pierreries, l'emblème véridique des yeux sacrés dont ils avaient profané le mortel sommeil¹²⁰...

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁹ Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits*, op. cit., p. 372. La suite de la citation oppose le rapport au temps de Moreau à celui de Whistler : « Dans Whistler, c'est autre chose. Ce n'est plus qu'un instant décisif, en suspens. Quelles mystérieuses apparitions que ces êtres immobilisés et comme saisis à un point d'une valse éternelle ! L'équilibre de leur stature surnaturelle se fait en la rencontre avec nos pensées. On ne sait guère d'où viennent ces valsatrices [*sic*] ni où elles iront ; il y a en elles de l'apparition et de l'évanouissement. En leur vie momentanée, elles sont déjà comme transparentes de leurs fantômes, réalités entre deux fantômes, immobiles entre l'ombre double de leur passé et de leur futur. Figures singulières, elles ne viennent pas à nous. Nous n'allons pas à elles, elles sont là ! » p. 372-373. Cette fixation de l'instant fugitif est mise en œuvre, par des procédés littéraires, dans d'autres contes symbolistes.

¹²⁰ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 140.

Ainsi Régnier offre-t-il un environnement narratif au tableau de Moreau, mais, en inventant une suite, il remet en cause ce qui a précédé, dans le mythe original, et fait ainsi vaciller la cohérence et le sens narratifs. Chaque situation narrative peut ainsi être investie de polysémie.

Il est intéressant de comparer la transposition du tableau de Gustave Moreau en conte, et celle d'un autre tableau, dans le sonnet « Galathée », que Peter Cooke cite dans son article :

Un rêve de cristal, d'azur et de fleurs peintes,
Éclos loin du soleil, qui n'est jamais venu,
Par le seuil entr'ouvert du retrait inconnu,
S'introduire en la nuit des ténèbres enfreintes,

Aux parois d'airain clair, décor de flores feintes,
Et, comme elles, dressant l'émail de son corps nu,
Galathée, immobile et d'un geste ingénu
Défiant à jamais l'insulte des étreintes,

Calme, sous le regard du cyclope affolé,
De l'éternel appât de la chair tentatrice,
Dont le désir crisper son masque de bronze lisse,

Songe, parmi les fleurs du retrait isolé,
Receleur du trésor de ses gloires charnelles,
À l'intacte blancheur des neiges fraternelles¹²¹.

Peter Cooke souligne que Régnier est parvenu à traduire la notion d'artifice du tableau, mais aussi son « intensité psychologique », sans recourir à une narrativisation extérieure, fidèle ainsi à « la double nature de la peinture de Gustave Moreau, qui se caractérise par l'alliance réussie entre une matérialité intense et un symbolisme psychologique "littéraire"¹²². »

Si l'on compare le traitement de « Galathée » et celui d'« Orphée », l'on remarque que le traitement temporel de la situation du tableau-source est différent. Le sonnet multiplie les procédés créant une impression de suspension et de statisme : la phrase nominale apposée au nom Galathée, les multiples expansions qui prolongent les noms traduisent une durée éternelle, soulignée également par les expressions « éternel », « à jamais » et les formes nominales des verbes « éclos », « dressant », « défiant ». Le seul verbe conjugué dans une proposition principale, « songe », l'est dans un présent, d'aspect

¹²¹ H. de Régnier, « Galathée », cité par P. Cooke, *op. cit.*, p. 47. Ce sonnet d'Henri de Régnier a été envoyé à Gustave Moreau en 1887 par Pierre Delarue avec la note suivante : « Permettez-moi de vous envoyer la copie d'un sonnet qu'un de mes amis, admirateur enthousiaste, ainsi que moi, de vos chefs d'œuvre [*sic*], a fait sur votre admirable Galathée [*sic*], qu'il a vu souvent chez Olivier Taigny, notre ami » (Archives du musée Gustave Moreau, correspondance Delarue), citée par Peter Cooke en note, p. 47.

¹²² *Ibid.*, p. 48.

sécant, sans début et sans fin. Même le regard du cyclope n'est pas évoqué par un verbe actif, mais cristallisé dans un nom.

On a vu comme le conte narrativise au contraire le tableau, en l'animant par des verbes d'action et des verbes à l'imparfait itératif. Régnier adapte ses transpositions au genre qu'il choisit. Le sonnet capte l'image dans son éternité d'artifice. La section des *Poèmes anciens et romanesques* consacrée aux « Motifs de légende et de mélancolie » offre, de la même manière, une série d'instantanés statiques, prélevés sur des narrations mythologiques ou légendaires absentes. Le sommeil, l'attente ou la mort, dans lesquels les personnages sont saisis proscrirent tout développement narratif. Le procès est saisi avant ou après sa manifestation, selon un procédé que l'on a aussi rencontré dans d'autres contes de cet auteur.

L'éternelle Toison, par delà les mers sombres,
Au fond des soirs, se dresse, étrange, en son poil d'or,
Et les cornes d'émail allongent leurs deux ombres
Sur le flot fabuleux qui gronde et saigne encor.
[...]
La Chimère accroupie aux gorges de l'attente
Crispe ses ongles durs où luit le sang des forts,
Et notre âme a tenté l'aventure éclatante
Du mensonge immortel pour qui d'autres sont morts.
Dormez, Princesses au manoir, nul cor, ô Mortes,
N'éveillera vos rêves et nul glaive clair
Ne heurtera de son pommeau vos hautes portes
Où le beryl magique incruste son éclair¹²³.

Le conte en prose « Manuscrit trouvé dans une armoire » anime davantage les scènes, mais, comme on l'a vu, n'instaure pas pour autant une temporalité linéaire. Il opte pour l'itératif et le miroitement de plusieurs situations se faisant écho au sein du conte.

Un procédé similaire se retrouve toutefois dans les deux textes : celui d'une déréalisation de la situation référentielle, par un enchâssement de songes ou de pensées. En effet, dans « Galathée », le tableau est un « rêve de cristal » qui contient le songe de Galatée. Le sonnet va plus loin en insistant sur la dimension artificielle de la scène, où les fleurs sont « peintes », les flores sont « feintes », où le corps est d'émail et le visage de bronze, mais aussi en accordant une large place à l'irréel : trois vers sont consacrés, dans le premier quatrain, à ce que le soleil n'a jamais fait, « Qui n'est jamais venu, / Par le seuil entr'ouvert du retrait inconnu, / S'introduire en la nuit des ténèbres enfreintes ».

Le jeu avec la référence picturale est donc l'occasion de remettre en question la référentialité du texte et la linéarité temporelle du récit. Le conte en prose partage avec le poème en vers certains procédés, mais le conte, à la différence du poème en vers, maintient

¹²³ Henri de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, Œuvres, t. V, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 83.

une tension entre narrativité et dévoiement de la narration traditionnelle, qui fait toute l'originalité de ce genre intermédiaire.

Le conte de Jean Lorrain «La Princesse des chemins» s'inspire quant à lui du tableau de Burne-Jones *Le Roi Cophetua et la Mendiante* (1884), que l'auteur a pu voir lors de l'Exposition universelle, à Paris, en 1889. C'est ce qui explique l'usage qui est fait des temps dans le conte. Le narrateur se place dans un temps contemporain de la scène du tableau. Quand il raconte les événements antérieurs, il utilise soit le passé composé (qui traduit une proximité temporelle avec la scène présente : «Dans la plus belle salle de son palais le roi a conduit par la main la mendiante. [...] il l'a fait monter sur l'estrade du trône [...]. Et la mendiante a obéi¹²⁴»), soit le plus-que-parfait (pour remonter à des événements plus anciens, et rapporter les circonstances de la rencontre du roi et de la mendiante : «Elle n'avait eu qu'à paraître au tournant de la route ensoleillée et morne [...] pour entrer comme un coup de couteau dans le cœur du roi¹²⁵»). Mais le reste du conte se compose essentiellement d'une scène statique, sans autre procès que celui des regards, et dont la durée cherche à coïncider avec celle du lecteur-spectateur :

Et maintenant, dans le silence de la haute salle fraîche, le roi se tient assis en face de la mendiante. Il la regarde ardemment, immobile et comme en oraison. Il la regarde et l'humble pauvre affaissée sur le trône, elle, regarde de ses larges yeux purs, d'une infinie tristesse, par la fenêtre ouverte, le ruban de la route en fuite entre les blés et les nuées légères d'un ciel blanc¹²⁶.

Lorrain reproduit dans son conte, la posture des personnages du tableau de Burne-Jones, le roi, «Assis, un genou ployé vis-à-vis l'estrade où rêve et s'alanguit la dame de ses désirs¹²⁷», sa couronne qui «pend entre ses mains inertes¹²⁸», la branche qui «verdoie à travers la clôture d'or ajouré du trône¹²⁹», les «deux pages musiciens», «Accoudés au rebord de la galerie supérieure, tout en haut, dans les frises de la salle, [...] l'air de deux filles sous leurs lourdes chevelures en boucles¹³⁰». La description de la princesse suit également de près le tableau de Burne-Jones :

[...] dressée dans une sorte d'extase, ses grands yeux de clarté fixant on ne sait quelle nostalgique vision, d'une main elle s'appuie aux coussins de soie violacée de l'estrade et de l'autre tient, serré sur sa poitrine, un bouquet de fleurs des champs. Deux campanules bleues gisent tombées sur les marches du trône [...]¹³¹.

¹²⁴ Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Gallimard, 2002, p. 23.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 27.

Le conteur n'oublie pas non plus le paysage que l'on aperçoit à l'arrière-plan du tableau, même s'il en modifie quelque peu le contenu : « Au fond, dans l'encadrement de la fenêtre ouverte, un chaud paysage de soleil et de récoltes apparaît tout gris de poussière [...] ¹³². »

Ainsi ce conte ne raconte-t-il rien directement, mais suggère tout ce qui ne fait pas l'objet de représentation. Toute la tension du texte se concentre autour des regards des personnages : le roi regarde « ardemment » la jeune mendiante, mais elle regarde devant elle, « ailleurs » dit le narrateur, qui s'applique à interpréter ce regard et cet espace hors du cadre du tableau. Il semble que la véritable image, cette « hallucination », la « nostalgique vision ¹³³ » qui possède la princesse, se situe dans un ailleurs invisible qu'il revient au texte de suggérer. Le conte prolonge le tableau sur le plan spatial, et sur le plan temporel. La princesse de Lorraine est nostalgique de sa liberté, comme le suggère l'évocation des blés, à plusieurs reprises. C'est d'abord le cadre de la rencontre des personnages, « avec derrière elle la monotone et jaune nappe des blés ¹³⁴ », c'est aussi le paysage que la princesse est censée observer « par la fenêtre ouverte, le ruban de la route en fuite entre les blés et les nuées légères d'un ciel blanc de chaleur ¹³⁵ ». Le bouquet de « fleurs des champs ¹³⁶ » du tableau apparaît dès lors comme un reflet ou une trace de ce paysage champêtre invisible et désiré.

Pour élargir le cadre fictionnel évoqué dans le tableau, Lorraine s'est également inspiré de la légende du roi Cophetua, connue à travers quelques allusions dans le théâtre de Shakespeare, une ballade de Thomas Percy et un poème d'Alfred Tennyson, « The Beggar Maid », publié en 1842, mais leur a fait subir des modifications. Il a forcé la tonalité dysphorique en soulignant la mélancolie de la mendiante « accablée ¹³⁷ », « affaissée ¹³⁸ ». Cet état d'âme influence les connotations associées à certains éléments du décor : les fleurs gisantes reflètent l'état de la princesse, et le conteur compare la fenêtre ouverte, au fond du tableau, aux « barreaux d'une geôle ¹³⁹ ». On remarque également que l'influence de la source picturale entraîne une allégorisation des personnages et de la

¹³² *Ibid.*, p. 28.

¹³³ *Ibid.* p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 24. Dans la ballade, l'amour entre le roi et la mendiante est réciproque : « Ils vécurent paisiblement / Tout au long de leur règne. / Ceux qui écrivent nous apprennent / Qu'on les mit en même tombeau. » Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry* [1765], traduction de Jean-Louis Backès, [en ligne], disponible sur : <http://pagesperso-orange.fr/jean-louis.backes/Percy.Ballades.htm#texte2>.

¹³⁹ Jean Lorraine, *op. cit.*, p. 28.

situation. Ainsi, alors que, dans la rencontre mise en scène dans la ballade de Percy, la jeune fille apparaît au sein d'un groupe de mendiants,

« Les dieux protègent Votre Grâce ! »
Criaient tous les mendiants.
« Faites-nous la charité,
Que nos enfants aient à manger. »
Le roi leur jeta sa bourse ;
En grand hâte ils la partagèrent ;
La sottise fut la dernière
À se jeter sur la provende ¹⁴⁰.

Ce groupe n'est plus évoqué dans le conte qu'à travers une allégorie : « Le roi avait cru voir apparaître devant lui l'âme errante du peuple, la souffrance des humbles et des petits, mais l'âme du peuple demeurée haute, celle qui mendie et ne se vend pas ¹⁴¹ ».

Lorrain a aussi imaginé la chanson des deux pages musiciens, qui sous sa plume, deviennent « dangereux », « à la beauté enfantine et perverse ». Cette chanson longuement transcrite au cœur du conte, développe le thème du *carpe diem*. Elle crée une variation rythmique au milieu de ce texte en prose. Elle vient compléter, « morose et triste prophétie ¹⁴² », le rayonnement temporel du tableau, un grand nombre de ses verbes étant conjugués au futur :

Aime aujourd'hui, tôt viendra l'heure
Où ceux, qui te disaient : toujours,
N'auront plus pour toi de pensée ¹⁴³.

Ce texte oscille donc entre la description de tableau et le conte. Il joue à la fois du suspens pictural, dans la description au présent, de la suggestion d'un environnement narratif et psychologique, par le jeu des connotations et des analepses, et il donne voix aux personnages par les jeux de points de vue et par la transcription de la chanson des anges musiciens. Ici encore, la référence picturale est surtout l'occasion de suggérer tout ce qui échappe à la représentation.

La référence picturale joue aussi un rôle prépondérant dans les textes de Rubén Darío, et plus précisément dans la section du recueil *Azul...* intitulée « En Chile », qui peut être perçue, au premier abord, comme une série de transpositions d'art. En réalité, ces textes ont un statut référentiel ambigu. Comme dans les contes d'Henri de Régner et de Jean Lorrain évoqués précédemment, aucun tableau précis n'est revendiqué comme source

¹⁴⁰ T. Percy, *op. cit.*, traduction de Jean-Louis Backès, *op. cit.*

¹⁴¹ Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² *Ibid.*, p. 27.

¹⁴³ *Ibid.*

du texte littéraire. Lily Litvak a proposé de potentielles sources d'inspiration¹⁴⁴, mais la concordance se limite souvent à une atmosphère, à un thème, sans être aussi précise que dans le cas des trois contes français. Dans un certain nombre de textes, ce n'est pas un tableau, mais le réel qui est décrit, comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. L'ambiguïté est à son comble dans «Naturaleza muerta», où l'auteur commence par nous décrire des objets naturels, «Las lilas recién cortadas¹⁴⁵», «manzanas frescas [que] incitan a la gula¹⁴⁶», mais le dernier paragraphe nous révèle qu'il s'agit de fruits artificiels :

Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.
¡ Naturaleza muerta¹⁴⁷ !

La fonction de cette section au sein du recueil *Azul...* a déjà été analysée. On a vu que ces tableaux littéraires avaient un rôle de transition entre la partie narrative et la partie lyrique du recueil, dans la mesure où la première série de tableaux «Album porteño» présente l'itinéraire d'un poète, et qu'un cadre narratif assure une continuité entre les descriptions. Les proses apparaissent comme le journal du poète de la suite lyrique du recueil. Ensuite, avec le deuxième «Album Santiagués», les morceaux deviennent plus autonomes et le poète parle en son nom, à la première personne du singulier, sans passer par la fiction du personnage de Ricardo. La revendication picturale est très claire, avec les titres des pièces, «Acuarela», «Aguafuerte», «Naturaleza muerta»... mais une ambiguïté est maintenue par la constante référence métaphorique au poète comme peintre. Il s'agit d'observer maintenant plus précisément ce qu'engendre la transposition d'art, dans son ambivalence entre le pictural et le littéraire. Comme nous allons le voir, la référence à la peinture est surtout l'occasion de mettre en valeur tout ce qui la dépasse, tout l'enjeu consiste à ménager à la fois l'instantané et le temporel, le visible et l'invisible, de manière à interroger le langage et la *mimèsis* littéraire.

Les tableaux d'« En Chile » frappent d'abord par l'imitation du langage pictural qu'ils mettent en jeu. Les titres des pièces font référence à des genres (« Paisaje »), ou à des techniques (« Acuarela », « Al carbón »), le vocabulaire pictural abonde, les détails sont perçus pour leur valeur esthétique (couleurs, lignes, formes), ou par les effets de contrastes

¹⁴⁴ « La Virgen de la paloma » pourrait ainsi, selon elle, être la copie idéalisée d'un tableau de Grosio, « Agua fuerte » s'inspirerait d'une œuvre de Leandro da Ponte di Bassano, présent dans le catalogue descriptif de Don Pedro Madrazo, du musée du Prado de Madrid de 1872. Lily Litvak, « Una "Naturaleza muerta" Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio », dans *Imágenes y textos estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 34.

¹⁴⁵ R. Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 232. « Les lilas fraîchement coupés ».

¹⁴⁶ *Ibid.* « des pommes fraîches » qui « invitent à la gourmandise »

¹⁴⁷ *Ibid.* « Les lilas et les roses étaient en cire, les pommes et les poires, en marbre peint, et le raisin en cristal. Nature morte ! »

visuels (l'opposition entre la noirceur de la caverne et les éclairs de la forge, dans « Aguafuerte », par exemple). Des comparaisons tendent à réifier les corps humains pour en faire des éléments matériels du tableau, sur le même plan que les autres objets : « [...] parecían los músculos redondas piedras de las que deslavan y pulen los torrentes¹⁴⁸. » Le réel est découpé, grâce à des effets d'encadrement au sein du texte, comme dans « La Virgen de la paloma », où la végétation permet de délimiter l'espace : « Bajo un cortinaje de madreselvas, entre plantas olorosas y maceteros floridos, estaba una mujer pálida [...]»¹⁴⁹. » L'isolement de chaque pièce redouble cet effet d'encadrement. C'est aussi l'instantanéité de la perception du tableau que l'auteur tente de transcrire à l'aide d'un style nominal, « Un bello y pequeño jardín con jarrones, pero sin estatuas : con una pila blanca, pero sin surtidores, cerca de una casita hecha para un cuento dulce y feliz¹⁵⁰. » Lily Litvak fait aussi remarquer l'usage de procédés traduisant la permanence du tableau¹⁵¹. L'écrivain utilise le présent duratif, dans « Un Retrato de Watteau », et des adverbes qui prolongent un effet similaire, « entretanto¹⁵² » (entre-temps), « ya¹⁵³ » (maintenant). Les personnages des scènes peuvent être animés de mouvements, mais c'est aussi le narrateur qui impose au lecteur un trajet dans la visualisation du tableau. Ainsi, dans « Paisaje », l'apparition d'un personnage est rapportée au passé simple, tel un événement narratif, « Un huaso robusto, [...] apareció de pronto en lo más alto de los barrancos¹⁵⁴ », mais la valeur de cette temporalité reste indéfinie : l'événement narratif peut traduire l'effet de contraste saillant au sein du paysage.

Mais si le langage verbal rivalise avec le langage pictural, il cherche surtout à tirer profit de ce qui dépasse l'instant et les apparences visibles. Ainsi la dimension visuelle s'enrichit-elle des autres sens, des odeurs dans « La Virgen de la paloma », mais surtout des sons, omniprésents, dans chaque tableau : « oyó un arisa infantil, armónica¹⁵⁵ ». Le dernier tableau d'« Album Porteño » souligne d'ailleurs un parallèle entre les couleurs et les sons :

Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarías bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 225. « les muscles ressemblaient aux pierres rondes que les torrents délavent et polissent. »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 226. « Sous un rideau de chèvre-feuilles, entre des plantes odorantes et des pots fleuris, se tenait une femme pâle [...]. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 222-223. « Un jardin beau et petit, avec des vases, mais sans statues : avec une fontaine blanche, mais sans jets d'eau, près d'une maisonnette faite pour un conte doux et heureux. »

¹⁵¹ Lily Litvak, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵² R. Darío, *op. cit.*, p. 231.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 224. « Un paysan robuste [...] apparut soudain en haut des précipices. »

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 226. « il entendit un rire enfantin, harmonique. »

como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor¹⁵⁶...

La matière sonore des mots importe autant que leur signifié.

Une dimension temporelle, voire narrative, est conférée aux tableaux. Dans « Un Retrato de Watteau » par exemple, le conteur décrit une femme qui donne la dernière main à sa coiffure. L'ensemble est très descriptif, mais Darío privilégie l'énumération et la subjectivité, le désir de l'observateur :

Todo está correcto ; los cabellos, que tienen todo el Oriente en sus hebras, empolvados y crespos ; el cuello del corpiño, ancho y en forma de corazón hasta dejar ver el principio del seno firme y pulido ; las mangas abiertas que muestran blancuras incitantes ; el talle ceñido que se balancea, y el rico faldellín de largos vuelos, y el pie pequeño en el zapato de tacones rojo¹⁵⁷.

À partir de ce tableau, le conteur imagine ce qu'a pu être le passé de la femme et quel pourra être son avenir :

Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra. Vese la dama de pies a cabeza, entre dos grandes espejos ; calcula el efecto de la mirada, del andar, de la sonrisa, del vello casi impalpable que agitará el viento de la danza en su nuca fragante y sonrosada. Y piensa, y suspira ; y flota aquel suspiro en ese aire impregnado de aroma femenino que hay en un tocador de mujer¹⁵⁸.

Ainsi, le poète rivalise avec la peinture, en lui conférant une profondeur temporelle, en mentionnant des parfums ou des sons et en adoptant une posture de déchiffreur, face au mystère du réel. On perçoit ici un mouvement de l'apparence extérieure vers l'interprétation, dans le déchiffrement du regard et du sourire du personnage.

La référence picturale est donc l'occasion de jouer sur un équilibre temporel, particulièrement perceptible dans « Un Retrato de Watteau », ni description d'un tableau préexistant, ni véritable récit. La narration est reconstituée par le biais de bribes

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 227. « Dans les concavités de ce cerveau, résonnaient des martèlements de cyclope, des hymnes, au son des tympanons sonores, des fanfares barbares, des rires cristallins, des trilles d'oiseaux, des battements d'ailes et des éclats de baisers, tout cela en rythmes fous et mélangés. Et les couleurs rassemblées étaient comme les pétales de différents boutons, mêlés sur un plateau, ou comme le mélange endiablé des teintes qui recouvre la palette d'un peintre... »

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 230. « Tout est en ordre ; les cheveux qui ont tout l'Orient dans leurs circonvolutions, poudrés et frisés ; le haut du corsage, en forme de cœur et profond laissant voir la naissance d'une poitrine ferme et lisse ; les manches ouvertes qui laissent deviner d'incitantes blancheurs, la taille bien ajustée qui se balance et le riche jupon aux larges voiles, et le pied menu dans la chaussure à talon rouge. » Traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁸ R. Darío, *op. cit.*, p. 231. « Regardez les pupilles bleues et humides, la bouche au contour merveilleux, et son sourire énigmatique de sphinge, peut-être le souvenir d'un amour galant, d'un madrigal récité aux côtés d'une tapisserie à sujets pastoraux et mythologiques, ou d'un baiser offert à la dérobée derrière la statue de quelque sylvain, dans la pénombre.

La dame se scrute de la tête aux pieds entre deux grands miroirs ; elle calcule l'effet du coup d'œil, de sa façon de marcher, de son sourire, du voile pratiquement impalpable que le vent agitera sur sa nuque fragrante de rosée. Elle pense, elle soupire ; et ce soupir flotte dans l'air imprégné de ce parfum féminin qui flotte autour d'une table de toilette. » Traduction de Gérard de Cortanze, *op. cit.* p. 113.

d'hypothèses, les époques sont superposées : la dame devant son miroir se prépare pour un bal masqué, mais c'est le rêve du narrateur observateur qui superpose à cette scène un tableau imaginaire de Watteau :

Y he aquí que, al volverse ese rostro, soñamos en los buenos tiempos pasados. Una marquesa contemporánea de madama de Maintenon, solitaria en su gabinete, da las últimas manos a su tocado¹⁵⁹.

Les tableaux de Watteau possèdent déjà cette force d'indécision entre narration et suspension du temps, probablement l'une des raisons pour lesquelles il a tant inspiré les écrivains fin de siècle.

Malgré l'inspiration picturale, le conte aboutit donc à tout autre chose qu'un tableau. La référence à l'art pictural est l'occasion de rendre la narration statique et l'image dynamique, dans une dialectique qui fait l'originalité de ces textes. Le tableau constitue un idéal de quintessence d'un destin, de concentration de toutes les époques en un instant. Les conteurs tentent de traduire l'instantanéité, tout en suggérant une perspective temporelle. Ils tentent de concilier le visuel, la superficie des apparences, et la subjectivité, l'invisible, voire l'occulte. Paradoxalement, l'inspiration picturale ne mène pas au réalisme, au référentiel, à la représentation d'un monde stable, mais à une poétique de la suggestion et du reflet, qui préfère l'absence à la présence, et le passé ou l'avenir au présent. En suggérant que le monde de référence du conte réside dans un tableau, le conteur redouble la fictionnalité de son récit et souligne l'autonomie de l'art. Le tableau offre aussi un modèle de lecture, qui substitue à la succession chronologique ou causale du récit, la répétition d'un même instant, infiniment revécu. Enfin, la forme littéraire, dans sa dimension métaphorique et polysémique, permet des glissements du figuratif au figural, que les conteurs ne se privent pas d'exploiter. C'est alors que le conte révèle un autre espace, celui du langage.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 230. « Et voici qu'au moment où ce visage se retourne, nous rêvons aux bons temps passés. Une marquise contemporaine de Madame de Maintenon, seule dans son cabinet, donne la dernière main à sa coiffure. »

2.3. La mise en scène de rituels dans les contes

Beaucoup de contes symbolistes mettent en scène des rites, ou établissent des analogies entre les événements qu'ils rapportent et des rites. Cette atmosphère solennelle et sacrée des contes est sans doute liée à l'obsession de la fin du siècle pour le devenir des religions¹. Par ailleurs, c'est l'œuvre d'art qui tend à acquérir, sous l'impulsion wagnérienne, le statut sacré de culte. La récitation du poème, la représentation théâtrale peuvent être alors considérées comme des rites. Pour Michael Sadler, cette récurrence du rite dans les textes narratifs viendrait du désir de présenter l'expérience sous sa forme archétypale et de s'imposer comme une « littérature pour initiés² ». Les vieux rites d'Eleusis exercent une fascination sur certains auteurs :

Jadis, de grands cultes, de grandes fêtes assortissaient les âmes et leur prescrivaient un Destin ; il y eut des autorités et des symboles ; l'homme antique prenait, à des époques fixes, conscience de soi [...] ³.

Les signes qui sont proposés au déchiffrement dans « Hertulie ou les Messages » de Régnier s'en inspireraient. Sadler fait encore remarquer qu'un grand nombre de noms de personnages de *La Canne de jaspe* commencent par le préfixe « Herm- » (Hermotime, Hermogène, Hermas...), ce qui confirmerait une identification avec les rites d'Hermès. L'itinéraire initiatique des « Dîners singuliers », avec son parcours labyrinthique dans l'obscurité et la petite lampe que l'on confie aux invités, présente des points communs avec l'initiation aux rites d'Hermès telle qu'elle est reconstituée et racontée par Édouard Schuré dans *Les Grands Initiés*⁴.

La mise en scène du rite, dans le conte, pose la question du destin. Les personnages de Régnier et d'autres conteurs symbolistes ont des gestes qui semblent appartenir à un rituel qui n'est pas explicite. Ainsi, dans « Hermogène », le geste de l'Étrangère qui jette son collier dans la mer est présenté avec la solennité d'un rite :

Ah crépuscule sur la première journée de songe ! Son ombre sur le sable lui disait qu'elle était seule et que le reste d'elle-même n'était plus à ses pieds qu'un fantôme, et ce fut à son ombre qu'elle

¹ La divagation de Mallarmé « Catholicisme », parue dans *La Revue Blanche*, en avril 1895, est l'une des manifestations de cette interrogation sur le devenir des religions. Il imagine par « L'intrusion dans les fêtes futures », une nouvelle forme liturgique, « représentation avec concert », propre à faire communier la foule, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, p. 288. Voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, p. 307-332.

² Michael Sadler, *The Symbolist Short Story, with special reference to Édouard Dujardin, Henri de Régnier, Albert Samain, Remy de Gourmont, Marcel Schwob and Marcel Proust, op. cit.*, p. 16.

³ Henri de Régnier, « Le Bosquet de Psyché », *Figures et Caractères*, p. 302-303.

⁴ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* [1889], Paris, Perrin & C^{ie} (61^e éd.), 1921.

sacrifia vers le soir, jetées à la mer, les pierreries de son collier qui tintaient entre elles plus mélodieuses que des larmes⁵.

Ce geste n'est pas expliqué, il intervient dans la narration, juxtaposé aux autres gestes et aux autres événements, mais il est explicitement associé à l'entrée dans une vie de songe, et on note le terme de « sacrifice ». On peut donc l'interpréter comme un rite de passage. On a bien l'expression d'une forme de nécessité, mais la nécessité de l'enchaînement des gestes dans le rituel dépasse celui qui les effectue, d'où une impression de mystère. Tout est programmé par le rituel, qui remplace l'idée de destin dans la narration.

Le style des poètes symbolistes a souvent été qualifié de « hiératique », selon des sens différents. Le hiératisme est lié à l'idéalisme, à l'hermétisme et à la répétition. Pour Paul Adam, c'est un style approprié aux réalités complexes, employant

des termes symboliques et rares, capables de ceindre nettement l'idée, de la sertir par des gemmes qui fixent l'attention, la maintiennent quelque temps liée à la pensée, en sorte que celle-ci n'apparaisse non pas superficiellement, mais avec ses sources, ses lointains, ses dérivations, ses buts, avec tout ce qu'elle peut contenir ou suggérer⁶.

Henri de Régner fait une remarque sur le « hiératisme », dont il retient surtout le caractère répétitif, dans ses *Cahiers*, en 1892,

Le hiératisme résulte de la persévérance d'un même geste ou d'une même attitude et aussi de la répétition identique d'un même mouvement. Dans une procession, le prêtre qui porte l'ostensoir est hiératique et les enfants qui encensent le sont également⁷.

Il faut observer ce qui est à l'origine du hiératisme perçu dans les proses du tournant du siècle, et comment cette dimension rituelle entraîne le conte vers le lyrisme. Sur le plan thématique, une ritualisation du quotidien tend à poétiser le prosaïque, mais le rite a aussi des implications sur le traitement du récit. Il remet en question le hasard et la singularité du destin romanesque, il substitue une causalité analogique à la linéarité temporelle et causale. Le rite a enfin des implications formelles : il entraîne une poétique de la répétition, du parallélisme, de la série, qui substitue la superposition au développement chronologique, et qui peut déboucher sur une organisation litannique de la narration.

⁵ H. de Régner, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 146.

⁶ Paul Adam, « La Presse et le Symbolisme », *Le Symboliste*, n° 1, 7 octobre 1886.

⁷ Henri de Régner, *Les Cahiers inédits*, op. cit., p. 284.

2.3.1. La ritualisation du quotidien

Dans les proses de la fin du siècle, la ritualisation du quotidien participe d'une poétisation du prosaïque. Chez Régnier, les rituels mondains sont rapprochés de rites primitifs. « Bal d'avril », dans l'édition de 1894 des *Contes à soi-même*, développe par exemple l'idée d'une purification de l'être avec le soir, les fêtes et les bals ayant pour fonction de régénérer les forces vitales :

Pour qui sait rêver et extraire du spectacle banal des choses sa signification obliérée et perdue par l'usure d'une répétition inconsciente pendant des siècles et qui sait y retrouver le symbole initial d'une première destination, en ce milieu de clarté, va se jouer une millième fois, par la coopération tacite de toutes et de tous qui n'y voient qu'une formule de plaisir et une sorte d'exercice mondain, un rite éternel d'une simplicité primitive et pastorale⁸.

Le rite est donc une forme dans laquelle le quotidien lui-même vient s'inscrire. Ainsi, un texte bref d'Éphraïm Mikhaël décrit un marché en plein air, « Au coin du boulevard de Clichy », et se concentre sur un vieil homme en train de vendre sa marchandise :

Un surtout, petit, maigre, avec une barbe en désordre que comprime un mouchoir rouge soutenant sa mâchoire malade. Une humilité mauvaise le courbe. Il doit être méchant ; mais il a l'air tellement épouvanté ! Il offre des salades avec un geste effrayé, tragique ; on dirait qu'il présente vaguement devant lui, pour conjurer de mauvais sorts épars, des gerbes expiatoires⁹.

Dans le geste humble et trivial, le poète perçoit l'offrande, associée à une forme de terreur sacrée, ignorante de son origine.

« Aventure marine et amoureuse » d'Henri de Régnier offre successivement un double regard sur les événements : l'un, contingent ; l'autre, rituel. Le narrateur-personnage y raconte pourquoi il est devenu marin, comment sa curiosité a été plus forte que les superstitions et l'a poussé à se rendre un jour sur l'île de Lérente :

Je pris pied. Des algues flottantes frôlèrent mes jambes nues. L'odeur des fleurs riveraines se mêla à l'arôme des plantes marines. Un petit bois formait une masse noire. Il venait jusqu'à la mer d'où montait la blancheur d'une terrasse de marbre. Un escalier en descendait. Les marches s'égouttaient doucement. Une statue de femme se dressait de chaque côté ; le reflux en découvrant leurs reins faisait d'elles deux sirènes. Les écailles polies de leurs queues mouillèrent mes mains. Je m'approchai de l'une et de l'autre et, me haussant, je les baisai chacune aux lèvres. Leurs bouches étaient fraîches et salées. Je gravis les degrés. Au haut je m'arrêtai. Une étoile luisait au-dessus des arbres ; de grandes allées s'ouvraient dans leur épaisseur. Je suivis celle du milieu, elle aboutissait à un rond-point bordé d'arcades de buis sous lesquelles retombaient des fontaines jaillissantes¹⁰.

Le personnage se trouve dans une situation romanesque traditionnelle : il découvre un nouvel espace, signifié dans le texte par l'emploi de l'article indéfini. Il ignore ce que ce nouveau lieu lui réserve. Mais, une fois sur l'île, il rencontre la courtisane de Lérente qui

⁸ Henri de Régnier, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894, p. 84.

⁹ Éphraïm Mikhaël, *Œuvres complètes. Aux origines du symbolisme*, Vol. I, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰ H. de Régnier, *La Canne de jaspe*, *op. cit.*, p. 17.

prononce un discours solennel, au cours duquel les actions du héros sont rapportées au passé composé, et les lieux désignés grâce à l'article défini :

Faites honneur au dieu, notre hôte; il est venu par l'escalier de la Mer, vers la pieuse courtisane Sirena de Lérente qui dormait; il a baisé aux lèvres les sirènes de la porte marine et sa bouche m'a dit son nom tout bas¹¹.

On a là un dédoublement d'une partie de la narration qui précède et qui a été rapportée au passé simple, mais la courtisane n'en conserve que quelques gestes essentiels, qui prennent le statut de rites. Quand on compare la narration principale et le petit récit enchâssé dans le discours de la femme, on remarque que, dans le discours, la femme n'énonce aucune cause de la venue de l'homme, l'action est simple et dénudée également de toutes les sensations et descriptions. Ce discours provoque donc une nouvelle interprétation de la narration qui précède : le personnage n'aurait fait que combler une attente — accomplir le rituel d'une cérémonie sacrée — et n'aurait pas agi librement. Le personnage de M. d'Amorcœur, réaliste, aux motifs humains, se voit transmué en dieu, et ses gestes, qui semblaient spontanés lors du premier récit, sont interprétés comme les étapes d'un rituel.

2.3.2. Nier le hasard et la singularité

Le rituel ouvre la voie d'un récit non réaliste en niant le hasard, la contingence du réel, et en mettant en question la singularité des personnages et des situations.

« Le Roi au masque d'or » de Marcel Schwob appartient à ces contes mettant en scène une atmosphère légendaire ou antique, qui accordent une place importante à des rites et confèrent au texte un caractère hiératique, par les répétitions et les parallélismes. Pour pouvoir émerger, le récit doit s'affranchir du rituel.

Le conte s'ouvre sur la description d'un lourd rituel au cours duquel le sujet ne s'appartient pas et n'a d'existence qu'en tant qu'il reproduit l'archétype de ses ancêtres. Les personnages ne sont pas présentés en tant qu'individus, mais en tant que groupes : les prêtres, les femmes, les bouffons, dans un parallélisme constant. L'existence du roi est régie par un ordre ancestral. Le récit commence vraiment quand le roi, mis en alerte par le récit d'un mendiant, se révolte et brise le carcan cérémoniel, s'apercevant qu'il n'est qu'une mascarade destinée à cacher un secret : la transmission héréditaire de la lèpre.

Il entra dans le palais, et le garde à sa gauche tourna sur la pointe d'un pied, ayant l'autre jambe étendue, en se couronnant avec un cercle lumineux de son sabre ; et le garde à sa droite tourna sur la

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

pointe de l'autre pied, ayant étendu sa jambe opposée en se coiffant d'une pyramide éblouissante par de rapides tourbillons de sa masse diamantée.

Et le roi ne se souvint même pas que c'étaient les cérémonies nocturnes ; mais il passa en frissonnant, ayant imaginé que les hommes d'armes voulaient abattre ou fendre sa hideuse tête gonflée¹².

On s'aperçoit que, une fois le secret déchiffré, le roi ne parvient plus à identifier le rituel. Les signes prennent un nouveau sens pour lui : il n'y voit pas une cérémonie abstraite, mais une menace de mort sur sa personne singulière, en un moment singulier.

Au contraire, le conte « Baccarat » (« Baccara ») de Rafael Barrett, qui relate une nuit de jeu dans un cabaret français, est imprégné par le rituel du jeu au point qu'aucun récit singulier ne peut émerger. Un certain nombre d'éléments filent la métaphore du casino en temple, et du jeu en rituel : les lumières, l'atmosphère brumeuse et les vagues parfums qui enveloppent les personnages, les phrases mécaniques des croupiers, qui sont comparées à des « palabres rituelles¹³ », les derniers adeptes restés jouer après trois heures du matin, qui sont désignés comme de « verdaderos devotos¹⁴ ». L'isotopie du vice rappelle toutefois la vacuité de cette cérémonie décadente.

L'ambiguïté générique de ce texte vient de ce que les personnages n'ont presque aucune individualité. C'est un personnage collectif, évoqué sous une forme énumérative, qui se meut dans ce qui s'apparente progressivement à un cimetière. Certes, quelques personnages se profilent par moments sur la foule : un Russe, une danseuse, une héroïne, un jeune homme, mais ils sont seulement décrits lors d'un geste, d'une attitude, puis ils retournent à l'anonymat collectif. Au fil des heures, la salle se vide ; seuls restent à la fin, lorsque le soleil se lève, quelques irréductibles initiés.

Ce texte ne noue ni ne dénoue aucune intrigue. Les mouvements de la foule sont énoncés à l'imparfait descriptif : « Las mujeres, apretando sus senos contra las espaldas de los hombres, deslizaban un brazo desnudo hacia la mesa¹⁵ ». Pourtant, ce texte présente une ambiguïté dans son traitement du temps. L'écoulement des heures fait l'objet de phrases au passé simple : « En las primeras horas de la madrugada se fueron retirando los cortes¹⁶ », « Dieron las tres¹⁷ », ce qui a pour effet de souligner le caractère événementiel du passage du temps.

¹² Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, Œuvres, op. cit., p. 250.

¹³ Rafael Barrett, *Cuentos breves*, op. cit., p. 57. « paroles rituelles ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 56. « de véritables dévots »

¹⁵ *Ibid.*, p. 55. « Les femmes pressant leurs poitrines contre les dos des hommes, glissaient un bras nu jusqu'à la table ».

¹⁶ *Ibid.* « Aux premières heures de l'aube, les gens bien élevés commencèrent à se retirer ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 56. « Trois heures sonnèrent ».

Ce récit d'une nuit de jeu au casino est l'occasion d'un jeu entre le hasard, le destin, et la représentation du temps. Le temps est fragmenté par la répétition des formules du jeu qui relancent régulièrement une nouvelle partie, de nouveaux possibles :

Hagan juegos señores... hagan juegos... no va más... no va más¹⁸
hagan juegos, señores... hagan juegos... no va más... no va más... doy... nueve... no... cinco... siete¹⁹...
no va más... doy... carta... no quiero... buenas... siete... baccarat... [...] No va más... carta... carta... nueve... buenas... buenas²⁰...

Cette fragmentation du temps est soulignée par les gestes d'une femme, qui mise systématiquement cinq louis, et qui se remaquille tous les quarts d'heure :

Con celeridad impasible se empolvaba, se subrayaba la boca de rojo y los ojos de negro, y resucitaba así por quince minutos²¹.

Le temps comme la fortune de la femme sont divisés en portions de vie. Cette alternance de mort et de résurrection scande le temps et le texte. Le texte reproduit, par sa dimension monotone et désorientée, les méandres du hasard auxquels les personnages viennent assister et se soumettre :

Ahora podían saborear los pases, seguir a gusto todos los arabescos de la casualidad, perderse con delicia en todos los meandros de lo desconocido²².

Plusieurs lectures se superposent dans ce texte. Une chute révèle avec le lever du soleil et le passage d'un pêcheur sur la plage, une visée argumentative : la critique sociale de l'oisiveté destructrice des riches, qui contraste avec le labeur du petit peuple.

Al cabo, los cadáveres se fueron a acostar. Los cocheros roncaban, en sus pescantes. La morfinómana y el jovencito prefirieron regresar al hotel por la playa. El sol llenaba el universo de un resplandor insoportable. El mar azul brillaba, precipitando sus ondas paralelas. La brisa batía las lonas contra los mástiles, y un viejo pescador, abatido, de color de tierra, caminaba trabajosamente, con los harapos de su red al hombro²³...

Mais ce conte met aussi en scène une allégorie du destin et du hasard qui transcende le message à dimension sociale.

¹⁸ *Ibid.*, « Faites vos jeux, messieurs... faites vos jeux... rien ne va plus... rien ne va plus ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 56-57. « Faites vos jeux, messieurs... faites vos jeux... rien ne va plus... rien ne va plus... je donne... neuf... non... cinq... sept... »

²⁰ *Ibid.*, p. 57. « rien ne va plus... je donne... carte... je passe... je prends... sept... baccara... [...] Rien ne va plus... carte... carte... neuf... je prends... je prends... »

²¹ *Ibid.* « Avec une impassible célérité, elle se repoudrait, soulignait sa bouche de rouge et ses yeux de noir, et elle ressuscitait ainsi pour quinze minutes. »

²² *Ibid.*, p. 56. « Maintenant, ils pouvaient savourer les passes, suivre à loisir toutes les arabesques du hasard, se perdre avec délices dans tous les méandres de l'inconnu. »

²³ *Ibid.*, p. 58. « À la fin, les cadavres allèrent se coucher. Les cochers ronflaient sur leurs sièges. La morphinomane et le jeune homme préférèrent rentrer à l'hôtel par la plage. Le soleil emplissait l'univers d'une splendeur insupportable. La mer bleue brillait, précipitant ses ondes parallèles. La brise faisait battre les voiles contre les mâts, et un vieux pêcheur, abattu, couleur de terre, marchait péniblement, avec les haillons de son filet sur le dos... »

Y sobre la mesa se divertía el azar, arremolinando las fichas, despidiendo el oro de un bolsillo a otro. El azar era el único que jugaba allí, alegre y cruel como un niño en un cementerio²⁴.

Le rituel du jeu érige paradoxalement le hasard en destin. Il n'a pas d'autre fin que d'éprouver le hasard, dans toutes ses potentialités. Nocturne, fragmentant la linéarité du temps, il est ici ce qui contraste avec le prosaïsme diurne, car, malgré une forme de dénonciation morale, il s'identifie à la gratuité esthétique.

Le caractère hiératique des contes d'Éphraïm Mikhaël vient des multiples descriptions de rituels, de cérémonies aux gestes énigmatiques, au présent (le rite est immuable) ou à l'imparfait itératif. Il vient aussi des adverbes ou des adjectifs qui confèrent une dimension sacrée aux actes ou aux lieux les plus simples : « sous ses pieds les dalles frémissent respectueusement²⁵ » dit-on du prophète de « Miracles » ; dans « L'Évocateur », ce sont les rues qui sont « solennelles²⁶ ». L'expression insistante d'une nécessité renforce cette impression : les histoires semblent être la réalisation d'un dessein mystérieux, les personnages ne pourraient pas agir autrement, les événements ne pourraient advenir différemment. Des personnages de mages, de prophètes, de prêtres ou de vierges hiératiques, dominant le temps et l'espace, font régner sur ces contes une temporalité sacrée qui va à l'encontre des lois de la narration.

Le conte « Halyartès » est particulièrement représentatif du hiératisme des contes de Mikhaël. L'histoire, qui s'articule en une suite d'épreuves initiatiques, est l'occasion de descriptions de rites et de processions, mais c'est aussi la narration qui prend une forme rituelle, par des effets de répétitions et de cycles.

Le texte s'ouvre avec la description de rites funéraires : on a jeté dans le gouffre sacré le cercueil du roi. Le premier paragraphe est saturé de références à ces rites. Le présent « ainsi qu'il est prescrit²⁷ » et la répétition de « cette nuit²⁸ », au début et à la fin de la description du rituel, en soulignent le caractère immuable. Des déictiques appartenant au discours « Maintenant [...] de grands bûchers lugubres flamboyaient²⁹ », semblent faire coïncider le temps de l'histoire et le moment de la lecture, comme pour traduire l'actualité permanente du rite. Les mages délibèrent avec inquiétude, car une constellation annonce

²⁴ *Ibid.*, p. 57. « Et sur la table, le hasard s'amuse à entasser les jetons, à jeter l'or d'une poche à l'autre. Le hasard était le seul à jouer là, joyeux et cruel comme un enfant dans un cimetière. »

²⁵ É. Mikhaël, *op. cit.*, p. 222.

²⁶ *Ibid.*, p. 224.

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

que le nouveau roi causera leur perte, mais Halyartès, l'initiateur, les rassure et s'engage à faire périr le jeune roi avant que le message des étoiles ne se réalise. Halyartès éduque Phërohil de façon à en faire un « monstre³⁰ » de bonté. Puis il le confronte aux « plaies de la terre : l'amour, l'infirmité, le deuil, la misère, la défaite, l'esclavage, l'inique et déloyal massacre³¹. » Le jeune roi finit par se jeter lui-même dans le gouffre sacré. L'enchaînement des événements obéit à une suite d'épreuves initiatiques qui aboutissent au suicide, dans une inversion des valeurs du conte traditionnel.

Deux nécessités sont concurrentes au début du conte : le destin inscrit dans les astres, et la volonté d'Halyartès. Or, tandis que la prophétie des étoiles reste énoncée au conditionnel,

Si des étrangers venaient l'attaquer, bardés de fer et casqués d'acier, leurs armures tomberaient d'elles-mêmes au seul toucher de sa lance comme de défailantes robes³².

le discours de l'initiateur, lui, est marqué par la certitude :

« Fils, dit-il, les guetteurs qui signalèrent ces menaçantes étoiles en marche eurent tort de gémir : le malheur ne sera pas. [...] puisque la mort de ce roi nous est nécessaire, il mourra. [...] Nul meurtrier, pas même moi, ne trouvera pour lui ni poignard, ni philtre. Soit ! Sachez pourtant qu'il sera plein de jeune force quand son heure viendra. Bien avant le temps où il accomplirait les prophéties, vous le verrez, vous, les Mages, délivrés des funestes étoiles, descendre dans l'ombre qui est ici. » Et l'initiateur, d'un ample geste de serment, montra le gouffre où l'on jette les cercueils³³.

C'est cette prophétie qui s'accomplira. La fin du conte est inscrite dès le début, et le jeu sur le déictique « ici » souligne cette superposition des deux situations. Le narrateur insiste sur la répétition, lors des funérailles de Phërohil :

Ce soir-là, de nouveau, flamboyèrent dans les plaines et sur les collines les bûchers annonciateurs de mortuaires nouvelles. Les cavaliers en deuil foulèrent de nouveau les routes et les signaux funéraires se répondirent dans la nuit³⁴.

L'ensemble du déroulement narratif est marqué par la nécessité : Halyartès a fait de la vie de Phërohil un rituel où le hasard n'a pas de place. C'est ce qu'expriment les multiples imparfaits itératifs,

Alors le Mage lisait des paroles puissantes en un livre qui venait de loin, et l'enfant soupirait, délicieusement triste, et il tendait ses mains vers l'ombre comme s'il caressait le soir³⁵.

La contrainte inflexible d'Halyartès transparaît aussi dans la construction des phrases. Dès que Phërohil tente de fuir les spectacles insoutenables auxquels il est confronté, le mage intervient :

³⁰ *Ibid.*, p. 235.

³¹ *Ibid.*, p. 236.

³² *Ibid.*, p. 228.

³³ *Ibid.*, p. 227-228.

³⁴ *Ibid.*, p. 235.

³⁵ *Ibid.*, p. 229.

Quelquefois, éccœuré, oppressé d'un ineffable malaise, il voulait s'enfuir des horribles rues. Mais le Mage, inflexible, le ramenait, le guidait, le forçait à voir. [...] Quelquefois, parmi les splendeurs du palais, il avait encore un sourire d'orgueil. Mais Halyartès s'approchait, et tout de suite le roi devenait sombre comme si une ombre divine eût passé sur lui³⁶.

Halyartès invoque «le hasard (ou plutôt [sa propre] sagace et vigilante volonté)³⁷», pour expliquer la coïncidence de tous les maux aux portes de la ville, coup de grâce ayant conduit le roi au suicide.

Cette contrainte inflexible est redoublée par la structure du conte qui multiplie les parallélismes. Le roi est d'abord confronté à la violence de la chasse, puis à la foule des mendiants, et aux fracas des triomphes guerriers. Il part rencontrer la princesse de Sirinagor, les descriptions des hommes amoureux de la princesse et repoussés par elle encadrent le mariage, seul moment où le roi semble éprouver un «surnaturel bonheur³⁸». De retour aux portes de sa ville, les maux se présentent à nouveau à lui, mais dans un ordre inversé : les chars conduisent le roi devant la foule des mendiants, puis à la porte des morts, avant de stationner devant la Porte-Militaire, où il doit entendre le récit d'un combat et assister au massacre des prisonniers par le peuple de la ville. Ce massacre fait écho à la scène initiale de chasse, car le dernier captif est transpercé par une flèche tirée par un enfant. La forme circulaire de la ville redouble la boucle du récit : le roi n'a pas d'autre issue que de la clore en rejoignant le gouffre sacré. La ville est un cercle infernal qui conduit toujours aux mêmes endroits. Le récit épouse une forme rituelle, dans la mesure où un ordre, apparemment arbitraire, apparaît comme nécessaire par sa répétition même. Le traitement du temps produit donc un effet de déroulement de l'inéluctable, s'accéléralant au fil du récit, quand les événements se resserrent : en une seule soirée, le roi revit toutes les souffrances humaines.

Mais le dénouement du conte consiste moins dans la mort du roi, inscrite dès le départ, que dans l'élucidation de la stratégie d'Halyartès. En effet, l'ensemble du conte adopte un point de vue externe. On n'a pas accès aux pensées du roi, seul son air sombre est décrit. Le mystère est maintenu jusqu'à la fin sur le contenu des paroles d'Halyartès : «Ce que disait le maître en ces promenades, nul ne le savait³⁹.» C'est seulement après le suicide du roi que l'initiateur révèle aux mages ses procédés, dupliquant ainsi le conte, mais du point de vue de Phërohil, et de son cheminement intérieur.

³⁶ *Ibid.*, p. 230.

³⁷ *Ibid.*, p. 236.

³⁸ *Ibid.*, p. 232.

³⁹ *Ibid.*, p. 229.

Les rites occupent donc une place importante dans ce conte qui se clôt sur une procession destinée à obtenir « un roi qui soit bon comme était Phërohil⁴⁰. » Le récit lui-même adopte une forme répétitive et circulaire et son dénouement consiste en un refus de la vie et du devenir. Mais la signification de ce dénouement demeure ambiguë. Il est difficile de déterminer quelle est la forme de nécessité qui l'emporte dans ce conte. Halyartès a-t-il pu contrer le destin, inscrit dans les astres, en manipulant le rituel et en le soumettant à sa volonté individuelle, ou son action elle-même ne s'inscrit-elle pas dans un dessein qui le dépasse ? Une transfiguration religieuse accompagne la mort de Phërohil :

Là-haut, dans la solennelle splendeur du crépuscule, Phërohil se dressait en sa robe d'or. Merveilleusement pâle comme un dieu mourant, il gravissait les dernières pentes, et le soleil du soir versait sur sa tiare une lumière rouge telle qu'un flot de sang baptismal. Un instant, sur la pointe extrême des rocs, Phërohil s'arrêta, et il salua du regard les plaines sujettes. Puis il fit un geste triste et doux, le geste d'un exilé qui part en bénissant, et il se précipita dans le gouffre sacré⁴¹.

Cette mort identifiée à un baptême pourrait avoir une valeur de sacrifice expiatoire. Le conte joue d'ailleurs sur un effet de renaissance et de régénération, avec la description de la procession finale :

Tandis que le Mage parlait, une douce aurore de printemps fleurissait le ciel. En bas, dans les campagnes, une blanche procession s'épandait.

Des jeunes filles portant sur la tête des cruches d'or marchaient entre les haies d'églantines. Des enfants poussaient devant eux, vers le lieu des sacrifices, des béliers aux belles toisons. De grandes femmes blondes tenaient aux plis de leurs robes brodées des grains de blé et des grains d'orge qu'elles jetaient en l'air à chaque pas, de sorte que des oiseaux sauvages les suivaient joyeusement. Les soldats, sans cuirasses et sans armes, balançaient pieusement des palmes et des rameaux de chêne. La voix des prêtres montait, psalmodiant des prières :

« Soleil, père, fécondateur, sauveur, donne-nous un roi qui soit bon comme était Phërohil. »

Le peuple, après chaque verset de la prière, répondait distinctement la maxime sacramentelle :

« Car les méchants sont malheureux ! »

Tous disaient cela d'une voix haute et solennelle, selon les rythmes liturgiques, et les vieillards inclinaient la tête en signe d'intelligence⁴².

Mais l'ambiguïté est maintenue. On peut interpréter cette vision finale comme une note ironique : le mal est vainqueur en la personne machiavélique d'Halyartès et le peuple s'illusionne en s'en remettant aux rythmes cosmiques. On peut aussi l'interpréter comme un signe précurseur de la défaite de l'initiateur et des mages. La dimension messianique du personnage de Phërohil et des circonstances de sa mort signe peut-être, paradoxalement, la défaite des anciennes religions. Ce conte présente donc une complexe articulation des rythmes et des différentes représentations du temps. Le rituel est intégré à la structure narrative, il lui donne forme, mais contribue également à préserver un doute sur la causalité à l'œuvre dans le récit.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁴¹ *Ibid.*, p. 234.

⁴² *Ibid.*, p. 236-237.

Le rituel apparaît dans ces textes comme une négation du hasard et de la contingence dans le récit. Une tendance à la répétition, par la mise en scène d'une parole prophétique, vient amplifier ce phénomène. Les personnages de devins, de prophètes, annoncent l'avenir, la suite du récit ne fait donc que répéter ce qui est déjà écrit. Alors que le personnage peut être qualifié de collectif dans le conte de Barrett, les contes de Marcel Schwob et d'Éphraïm Mikhaël mettent en scène une tension entre le destin singulier et la nécessité du rituel.

2.3.3. Abolir l'espace

Le rituel fonctionne comme un symbole, le geste tient lieu d'autre chose, il représente et rend actuel un autre geste, d'un autre temps et d'un autre espace. Dans « La Princesse aux lys rouges » de Jean Lorrain, la princesse accomplit des gestes mystérieux consistant à déchiqueter des lys,

[...] et l'on eût dit qu'elle accomplissait quelque rite obscur correspondant à travers les espaces à quelque œuvre lointaine, et c'était en effet (les peuples l'ont su plus tard) une cérémonie d'ombre et de sang [...] ⁴³.

On apprend que, en torturant les fleurs, elle aide à distance son père à tuer ses ennemis. La description du rite entraîne une abondance de compléments de temps qui soulignent l'attente et la répétition :

L'été, il lui arrivait parfois de tenir à la main de grands lys blancs [...] En automne, c'étaient des digitales qu'elle tourmentait entre ses doigts [...] ⁴⁴.

Paradoxalement, les catégories de l'attente et de l'action sont ici inversées, puisque les gestes répétitifs sont l'origine des coups portés contre les guerriers. On a ici une forme de rite magique, qui permet d'agir à distance, par le biais d'une chaîne d'analogies : les fleurs funestes font le lien entre le bourreau et les victimes, elles ressemblent à la princesse, par leurs formes et leurs couleurs, mais aussi

Chaque lys effeuillé était un corps de prince ou de jeune guerrier frappé dans la bataille, chaque digitale baisée une blessure ouverte, une plaie élargie livrant passage au sang des cœurs [...] ⁴⁵.

Le rituel a un effet de concentration, tant au plan temporel qu'au plan spatial : il abolit le temps et l'espace en rejouant l'acte mythique. Toutes les époques et tous les lieux

⁴³ Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

se trouvent coïncider dans la reproduction. Le rite magique, convoquant les pouvoirs de la métaphore ou de la métonymie, se joue également des distances spatiales ou temporelles.

2.3.4. La superposition de différentes époques

La superposition de différentes époques dans un même conte confère une forte densité à la représentation du temps dans la narration, tout en niant son déroulement linéaire. Ce sont encore souvent des contextes sacrés qui donnent lieu à ce type de télescopages temporels.

Dans plusieurs de ses contes, Leopoldo Lugones recourt à un procédé classique : il fait coïncider le lieu de la narration avec le lieu de l'histoire racontée (un monastère, une ruine...) ⁴⁶. Le procédé, favorable aux effets fantastiques, est déjà fréquent chez Gustavo Adolfo Bécquer, qui fait également coïncider la narration et l'histoire, par l'intermédiaire d'une date : la nuit des morts par exemple (veille de la Toussaint), dans « El Monte de las ánimas ⁴⁷ », comme pour suggérer une réactualisation de l'histoire au moment de sa narration. Une coïncidence de lieu ou de date provoque une réitération des événements. Ces jeux avec le temps et l'espace sont l'occasion de faire coexister, dans le récit, le temps humain et l'éternité.

« La Estatua de sal ⁴⁸ » (« La Statue de sel ») de Leopoldo Lugones présente un jeu entre le temps humain et l'éternité, en superposant et en croisant différents types de temporalités.

Un pèlerin raconte qu'on lui a raconté, dans le monastère de San Sabas, sur les rives du Jourdain, l'histoire du moine Sosistrate, un ermite s'étant retiré avec quelques compagnons dans des cavernes au milieu du désert. Il passe là des dizaines d'années dans l'ascèse, les prières et l'extase. Tenté par le démon, il part à la rencontre de la statue de sel de la femme de Lot, en vue de la baptiser. Une femme, vieille comme l'éternité, apparaît. Dans le flamboiement du soleil qui se couche, le moine semble revivre les événements mythiques, et, pris d'une curiosité funeste, il lui demande ce qu'elle a vu ce jour-là, quand

⁴⁶ Dans « El Milagro de San Wilfrido » (« Le Miracle de saint Wilfrid »), une relique dans un couvent de franciscains à Jaffa donne lieu à un récit se déroulant pendant une croisade en 1099, et à laquelle se superposent des épisodes bibliques.

⁴⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, publié entre 1858 et 1864.

⁴⁸ Publié une première fois dans la revue *Tribuna* en 1898, puis dans le recueil *Fuerzas extrañas*, en 1906, à Buenos Aires.

elle s'est retournée. Après l'avoir mis en garde, elle prononce une parole à son oreille, et Sosistrate tombe foudroyé.

Deux types d'éternité coexistent dans ce conte et occupent respectivement le début et la fin de la narration : celle de la sainteté, et celle du châtement. La description du monastère et celle du désert où le moine rejoint la statue font apparaître des lieux proches du néant :

Imaginaos un antiquísimo edificio situado sobre el Jordán, cuyas aguas saturadas de arena amarillenta, se deslizan ya casi agotadas hacia el mar Muerto, [...] ⁴⁹.

dit le pèlerin. «Una soledad infinita ⁵⁰», «un silencio colosal que parece bajar de las montañas cuya eminencia amuralla el horizonte ⁵¹» caractérisent cet espace, en passe de disparaître sous le sable et le sel. Le temps semble s'être figé, puisque «El ocaso y la aurora se confunden en una misma tristeza ⁵².» Ce monastère est un lieu clos, les montagnes redoublent son enceinte, d'où l'on ne s'échappe que par les prières qui montent au ciel, ou par le bas, tous les moines étant enterrés dans les grottes situées sous terre. Au fur et à mesure de l'existence du moine ermite, le décompte du temps se brouille : la narration présente l'existence monastique comme une existence du non-événement, de la répétition stricte des mêmes gestes et des mêmes prières.

La sainteté s'accompagne d'une désincarnation de l'ermite, «Se había vuelto casi transparente ⁵³.» Deux colombes viennent chaque jour le nourrir avec leur bec de quelques grains. Et pourtant, le narrateur souligne que ce sont ces prières qui sont les piliers du monde, l'immatériel est ce qu'il y a de plus solide, de plus réel :

De aquellas grutas surgían columnas de plegarias, que contenían con su esfuerzo la vacilante bóveda de los cielos próxima a desplomarse sobre los pecados del mundo ⁵⁴.

Ainsi, l'accès à l'éternité semble aller de pair avec une disparition de la matière : ce monde où la seule réalité est spirituelle est fait de permanence et de répétition (ce qui revient au même).

La description du site de Sodome et Gomorrhe fait écho à celle du monastère. Là, tout est pétrification et fixité, monde au bord du néant. La statue de la femme de Lot elle-

⁴⁹ L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, *op. cit.*, p. 115. «Imaginez un très ancien édifice situé sur le Jourdain, dont les eaux saturées de sable jaunâtre se fauillent, presque évaporées déjà, jusqu'à la mer Morte [...]»

⁵⁰ *Ibid.* «une solitude infinie».

⁵¹ *Ibid.*, p. 115-116. «un silence colossal qui semble descendre des montagnes dont l'éminence emmuraille l'horizon».

⁵² *Ibid.*, p. 116. «Le crépuscule et l'aurore se confondent en une même tristesse».

⁵³ *Ibid.*, p. 117. «Il était devenu presque transparent.»

⁵⁴ *Ibid.* «De ces grottes jaillissaient des colonnes de prières, qui soutenaient par leur effort la vacillante voûte des cieus, prête à s'effondrer sur les péchés du monde.»

même est longue et fine comme un fantôme, toute blanche, « llena de siglos⁵⁵ », elle est un emblème qui représente et contient le temps de l’Ancien Testament, un passé figé et visible dans le présent. Ce paradoxe temporel est renforcé par la double nature de la statue, mélange de chair et de roche, particulièrement perceptible dans l’utilisation du verbe « estar », qui désigne un état temporaire en espagnol : « ¡ esa efigie estaba viva puesto que sudaba⁵⁶ ! » Un autre lien entre le passé immémorial et le présent de Sosistrate est établi par la présence du soleil : « ¡ El sol la quemaba con tenacidad implacable, siempre igual desde hacía miles de años [...] ⁵⁷ ! »

Entre ces deux extrémités, le temps linéaire reprend sa marche. La visite du démon sous les traits d’un pèlerin puis le départ de Sosistrate déclenchent la remise en mouvement du temps. À l’échelle de la vie de Sosistrate, le mouvement narratif est un mouvement en avant : l’ermite se dirige vers son destin — la damnation — en exerçant son libre arbitre. Mais ce mouvement s’avère aussi être un retour en arrière. Le baptême est une façon de remonter le temps, puisqu’il s’agit de laver le péché, d’effacer les traces du passé. En allant vers l’avenir, Sosistrate entre en contact avec le passé. L’apparition de la femme dans le soleil couchant fait revivre tout le passé, intériorisé par Sosistrate :

Los días trágicos revivían en aquel aparato de llamaradas. Era como una resurrección del castigo, reflejándose por segunda vez sobre las aguas del lago amargo. Sosistrato acababa de retroceder en los siglos. Recordaba. Había sido actor en la catástrofe⁵⁸.

En la sauvant, il lui prend sa mémoire et sa damnation, puis il reproduit son geste en lui demandant ce qu’elle a vu en se retournant.

Quelques mois entre deux formes d’éternité suffisent à tomber de la sainteté dans la damnation, en passant par l’incarnation dans le temps. Mais cette oscillation entre représentation de l’éternité et représentation du temps humain orienté ne peut se faire qu’au prix de solutions de continuité. Les charnières entre les différentes temporalités (l’arrivée du démon, l’apparition de la statue, le baptême) sont contournées par l’emploi de temps de l’accompli. L’événement est d’abord annoncé par l’une de ses conséquences :

Pero una mañana, mientras el monje rezaba con sus palomas, éstas, asustadas de pronto, echaron a volar abandonándole. Un peregrino acababa de llegar a la entrada de la caverna⁵⁹.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121. « pleine de siècles ».

⁵⁶ *Ibid.*, p.120. « cette effigie était vivante, puisqu’elle suait ! »

⁵⁷ *Ibid.* « Le soleil brûlait avec une ténacité implacable, identique, depuis des milliers d’années ! »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122. « Les jours tragiques revivaient dans cette pompe de flammes. C’était comme une résurrection du péché, se reflétant pour la deuxième fois sur les eaux du lac amer. Sosistrate venait de remonter les siècles. Il se souvenait. Il avait été un acteur dans la catastrophe. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 118. « Mais un matin, alors que le moine priait en compagnie de ses colombes, celles-ci, soudain apeurées, s’envolèrent en l’abandonnant. Un pèlerin venait d’arriver à l’entrée de la caverne. »

De repente, todo su viejo cuerpo tembló. Acababa de advertir hacia el sur, fuera ya de los escombros, en un recodo de las montañas desde el cual apenas se los percibía, la silueta de la estatua⁶⁰.

Pour évoquer le geste du baptême, le narrateur intervient pour rétablir une distance entre la narration et les événements rapportés :

Cómo se verificó el acto, no os lo voy a decir. Sabed únicamente que cuando el agua sacramental cayó sobre la estatua, la sal se disolvió lentamente, y a los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad [...]⁶¹.

La parole funeste de la femme fait également l'objet d'une ellipse : alors que tout le dialogue est rapporté au discours direct, le dernier mot est rapporté indirectement par le narrateur : « Entonces aquel espectro aproximó su boca al oído del cenobita, y dijo una palabra⁶². » Ce mot, qui bouclerait la liaison, la superposition entre le présent et le passé, n'est pas énoncé dans le récit. Ce mot — « ¡Sería el abismo⁶³ ! », dit la femme de Lot, « Yo quiero el abismo⁶⁴ », répond Sosistrate — reste donc caché, à l'état d'abîme pour le lecteur, tenté lui aussi de reproduire la curiosité ancestrale.

Une dernière solution de continuité se loge dans la chaîne des narrateurs évoquée au début du conte. Alors que le texte suscite une impression de continuité par la transmission orale du conte et la permanence du lieu, un maillon manque dans cette chaîne : Sosistrate est censé être le dernier ermite survivant ; or il meurt « sur le coup » du mot de la femme de Lot. Il y a une béance entre la mort de Sosistrate et le fameux Porfirio qui a raconté cette histoire au pèlerin, qui le raconte lui-même en présence de notre narrateur premier. Pour oser une représentation de l'éternité, le récit revendique l'autorité du mythe ou de la légende, tout en signalant un hiatus irréductible.

Dans « La Estatua de sal », l'éternité, comme origine et borne du temps linéaire, permet de mettre en valeur le libre arbitre du personnage. Toutefois, l'auteur joue du vertige entre finitude et infini, et met en relief le rôle de la mémoire et de l'oubli, facteurs de continuité ou de discontinuité temporelle, qui peuvent faire basculer l'être dans le néant. Une tension est mise en scène, entre un point de vue humain, soumis à une représentation du temps linéaire et orienté, et une tentative d'échapper à la succession.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 120. « Soudain, tout son vieux corps se mit à trembler. Il venait d'apercevoir vers le sud, à l'extérieur des décombres déjà, dans un angle des montagnes d'où on les percevait à peine, la silhouette de la statue. »

⁶¹ *Ibid.*, p. 121. « Comment l'acte put avoir lieu, je ne vais pas vous le dire. Sachez seulement que, quand l'eau sacramentelle tomba sur la statue, le sel se dissolut lentement, et aux yeux de l'ermite apparut une femme, vieille comme l'éternité [...]. »

⁶² *Ibid.*, p. 123. « Alors le spectre approcha sa bouche de l'oreille du cénobite, et dit un mot ».

⁶³ *Ibid.*, p. 122. « ce serait l'abîme ».

⁶⁴ *Ibid.* « Je veux l'abîme. »

Villiers de l'Isle-Adam joue d'une ambiguïté similaire entre temps humain orienté et temporalité mythique et lieux hors du temps, dans son conte « Souvenirs occultes ⁶⁵ ».

Le narrateur y évoque son ancêtre, un profanateur de tombeaux indiens, au sein des cités mortes. Le conte s'ouvre sur la description, au présent, de villes mortes, figées pour l'éternité, de lieux abandonnés et hors du temps, sur lesquels le chaos semble avoir repris ses droits. Tout y est « informe », brisé,

Seule, la torche du brahmine, — ce spectre altéré de Nirvanah, ce muet esprit, simple *témoin* de l'universelle germination des devenirs, — tremble, imprévue, à de certains instants de pénitence ou de songeries divines, au sommet des degrés disjoints et projettes, de marche en marche, sa flamme obscurcie de fumée jusqu'au fond des caveaux ⁶⁶.

Ces lieux sont sacrés, mais les théogonies et les rites qui leur ont été associés ont été oubliés. En profanant ces lieux sacrés, c'est aussi une forme d'éternité que l'aïeul profane :

S'engageant, ensuite, au milieu du passé détruit, dans les allées, les carrefours et les rues de ces villes des vieux âges, il gagnait, malgré les parfums, l'entrée des sépulcres non pareils où gisent les restes de ces rois hindous.

Les portes n'en étant défendues que par des colosses de jaspe, sortes de monstres ou d'idoles aux vagues prunelles de perles et d'émeraudes, — aux formes créées par l'imaginaire de théogonies oubliées, — il y pénétrait aisément, bien que chaque degré descendu fît remuer les longues ailes de ces dieux.

Là, faisant main basse autour de lui, dans l'obscurité, domptant le vertige étouffant des siècles noirs dont les esprits voletaient, heurtant son front de leurs membranes, il recueillait, en silence, mille merveilles ⁶⁷.

La rencontre de l'aventurier avec le passé éternisé n'est pas sans rappeler le sacrilège de Sosistrate, dans le conte de Lugones. Or le récit met à jour la transformation du personnage de profanateur en personnage mythique, à travers les légendes psalmodiées sur son compte, comme s'il s'agissait de nier son existence historique et de le rendre homogène aux lieux et aux temps qu'il profane :

Ses exploits s'ébruitèrent. — De là, des légendes, psalmodiées encore aujourd'hui dans les festins des nababs, à grand renfort de théorbes, par les fakirs. Ces vermineux trouvères, — non sans un vieux frisson de haineuse jalousie ou d'effroi respectueux, y décernent à cet aïeul le titre de Spoliateur de tombeaux ⁶⁸.

Le profanateur n'a pas ramené les trésors de cités mortes. Après l'avoir capturé et mis à mort,

Les chefs rejetèrent pieusement ces richesses au fond des antres funèbres où gisent les mânes précités de ces rois de la nuit du monde. Et les vieilles pierreries y brillent encore, pareilles à des regards toujours allumés sur les races ⁶⁹.

⁶⁵ Conte paru dans *Le Parnasse* en juin 1878, et dont le point de départ se situe dans le poème en prose « El Desdichado » paru dans *La Lune*, en avril 1867.

⁶⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels* suivi de *Nouveaux Contes cruels*, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 255.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 257.

À la fin du conte, le narrateur s'identifie à son ancêtre, devenu un archétype :

J'ai hérité — moi, le Gaël, — des seuls éblouissements, hélas ! du soldat sublime, et de ses espoirs. [...] Parmi les resplendissements de la rosée, je marche, seul, sous les voûtes des noires allées, comme l'Aïeul marchait sous les cryptes de l'étincelant obituaire ! D'instinct, aussi, j'évite, je ne sais pourquoi, les néfastes lueurs de la lune et les malfaisantes approches humaines. [...] Car je sens, *alors*, que je porte dans mon âme le reflet des richesses stériles d'un grand nombre de rois oubliés⁷⁰.

Le geste de la profanation devient paradoxalement le rituel reproduit par le descendant.

Le calendrier chrétien, comme tout calendrier religieux, favorise ces superpositions des temps. Comme le dit Mircea Eliade,

L'année liturgique chrétienne est d'ailleurs fondée sur une répétition *périodique* et *réelle* de la Nativité, de la Passion, de la mort et de la résurrection de Jésus, avec tout ce que ce drame mystique implique pour un chrétien ; c'est-à-dire la régénération personnelle et cosmique par la réactualisation *in concreto* de la naissance, de la mort et de la résurrection du Sauveur⁷¹.

C'est de cette superposition des époques que joue le conte « El Vestido blanco⁷² » (« La Robe blanche ») de Manuel Gutiérrez Nájera, où un père s'abandonne à ses rêveries en voyant sa petite fille en robe blanche pour la fête de Marie. Il imagine les autres robes blanches qu'elle aura à porter dans sa vie, superposant les images de l'enfant, de la jeune mariée, du linceul :

¿Verdad que el vestido blanco es sugestivo? Ser novia... ser mama... pedir de veras a la Virgen... saber lo que es la vida... ¡ ya el traje blanco se vistió de luto! Y hay otro traje blanco... ¡ ah, no, jamás... no hay otro traje blanco⁷³!

Le blanc devient alors facteur de répétition, et de neutralisation du temps. D'après Jesús Gutiérrez, « las tres expansiones de la temporalidad⁷⁴ » convergent dans la couleur blanche. Le conte s'organise autour de la description d'un rituel, dont il adopte peu à peu le rythme, en multipliant les anaphores, les répétitions et les parallélismes. Le narrateur se livre tout d'abord à un rapprochement entre la célébration païenne de rythmes cosmiques, et notamment le renouveau sensuel du mois de mai, et la fête de Marie, en cherchant des liens mystérieux dans les sonorités des mots :

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 150.

⁷² Publié en 1893 dans *El Partido liberal* puis dans *El Siglo diecinueve* la même année, enfin dans *La Revista azul*, en 1894.

⁷³ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos color de humo y cuentos frágiles*, Madrid, Editorial América [s. d.], p. 24. « La robe blanche est suggestive, n'est-ce pas ? Être fiancée... être maman... prier pieusement la Vierge ... connaître la vie... déjà l'habit blanc s'est couvert de deuil ! Et il est un autre habit blanc... ah, non, jamais... il n'y a pas d'autre habit blanc ! »

⁷⁴ Jesús Gutiérrez, « Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 85. « les trois expansions de la temporalité ».

Mayo y María son dos nombres que se hermanan, que suavizan la palabra; dos sonrisas que se reconocen y se aman. No sé qué hilo de la Virgen une á los dos. Uno es como el eco del otro. Mayo es el pomo y María es la esencia⁷⁵.

Lors de la description de la cérémonie au cours de laquelle les enfants déposent des offrandes aux pieds de la vierge, la fillette est comparée à une hostie, « Parecía una hostia viva, y es, en verdad, la hostia de mi alma⁷⁶ », puis les cierges évoquent des enfants morts et ressuscités :

Los cirios se me figuraban cuerpecitos de niños que se fueron adelgazando, murieron y se salvaron; cuerpecitos cuya alma casta resplandece, en forma de llama, fija en las niñas blancas que van a poner las primeras hojas de su nido en el ara de María⁷⁷.

La mort et la résurrection coexistent dans cet instant, cette cérémonie s'apparentant à un sacrifice pour le père, à un rite d'initiation pour la fille. Ainsi le récit proprement dit, qui ne rend compte que d'une cérémonie religieuse de quelques minutes, embrasse-t-il, par le biais des comparaisons et de la rêverie du père, le cycle d'une vie entière, ce cycle de vie étant lui-même mis en concordance avec le cycle cosmique.

Plusieurs modes d'abolition du temps linéaire coexistent dans ces textes. Le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* de Bonte-Izard⁷⁸ établit une différence entre le rite, qui constitue le temps fort d'une cérémonie ou d'une célébration, et le rituel, qui constitue l'ensemble du cérémoniel qui entoure le rite. Nous reprenons cette distinction pour mettre en évidence deux phénomènes distincts : d'une part, le geste qui réactualise l'événement mythique abolit le temps profane et renoue avec une forme d'éternité, si l'on suit les analyses de Mircea Eliade, dans *Le Mythe de l'éternel retour*. Au sein d'une narration, convoquer ce type d'événement, c'est remettre en cause la linéarité du temps narratif. D'autre part, le rituel, le cérémoniel, série de gestes et de paroles codifiés dans leur forme et leur ordre, introduit une forme répétitive dans le rythme du texte, et une causalité qui n'est pas narrative : en effet, le rituel a sa nécessité interne, en lien avec une transcendance, dont l'origine se perd parfois dans la nuit des temps, mais cette nécessité ne dépend en rien des interactions entre personnages ou entre les personnages et le milieu dans lequel ils vivent.

⁷⁵ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 18. « Mai et Marie sont deux noms jumeaux, qui adoucissent la parole ; deux sourires qui se reconnaissent et qui s'aiment. Je ne sais quel fil de la Vierge les unit. L'un est comme l'écho de l'autre. Mai est le fruit et Marie est l'essence. »

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21. « Elle ressemblait à une hostie vivante, et elle est, en vérité, l'hostie de mon âme. »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22. « Je me représentais les cierges comme des petits corps d'enfants, qui maigrissent, moururent, et furent sauvés ; des petits corps dont l'âme chaste resplendit, en forme de flamme, fixant les petites filles blanches qui vont déposer les premières feuilles de leur nid sur l'autel de Marie. »

⁷⁸ Pierre Bonte et Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

La forme du rituel inverse donc les exigences de la narration traditionnelle, où chaque événement n'est censé advenir qu'une fois et où chaque individu est unique. Dans le rite, la vraie réalité est dans la répétition, la causalité renvoie à une croyance et ne peut faire l'objet d'une compréhension rationnelle. Les auteurs ne s'en tiennent pourtant pas à la dimension anthropologique du rite. Ils mettent en doute sa valeur, y décèlent un masque, un mensonge, mais en jouent comme d'une forme, et bien souvent la mise en scène d'un rituel est l'occasion de créer une tension entre différentes temporalités et différentes causalités. Ainsi, dans « Le Roi au masque d'or » de Schwob, un élément narratif nouveau vient briser la répétition du rituel. On a vu que dans « Aventure marine et amoureuse », le conte juxtaposait deux points de vue sur l'arrivée du personnage sur l'île de Lérante ; dans « Les Dîners singuliers », l'itinéraire initiatique rapporté par le narrateur-personnage n'est qu'un rêve. Dans « Halyartès » de Mikhaël, le mage ritualise l'existence du roi, mais c'est une supercherie, une usurpation, un moyen d'action néfaste, et deux types de causalité semblent entrer en conflit dans ce conte : l'une humaine, l'autre transcendante. Les textes de Lugones et de Villiers mettent également en jeu une contradiction entre différentes temporalités. Ainsi la narration linéaire, calquée sur une conscience historique du temps humain, est-elle brouillée, mais pas complètement niée.

2.3.5. Le parallélisme comme mode d'organisation de la narration

Il arrive fréquemment que l'énumération et le rituel remplacent la succession chronologique dans le récit. C'est un procédé qui rappelle celui des contes merveilleux qui font se succéder les épreuves du personnage de façon arbitraire. Ce n'est pas l'ordre des épreuves, mais leur accumulation, leur simple succession, leur multiplicité et leur parallélisme qui importent.

Dans « Le Sixième Mariage de Barbe-Bleue » d'Henri de Régnier, c'est dans la rêverie sur la légende de Barbe-Bleue que l'on observe une organisation lyrique et rituelle de la narration. Le narrateur ne raconte pas à proprement parler les cinq premiers mariages du seigneur, il évoque les étapes de la légende, sous forme de parallélismes successifs. À chaque étape, les cinq femmes sont rassemblées dans une sorte de personnage collectif, sans que le narrateur gomme leurs interventions successives dans l'histoire. Il souligne leur ressemblance par la répétition du mot « toutes », et leur succession, par l'énumération associant à chaque femme un ordre d'apparition « la première », « la cinquième », « l'une »,

«l'autre», ou par des expressions comme «tour à tour», ou encore par l'adjectif «successif». Le narrateur joue ainsi à souligner la différence dans la ressemblance, la variation.

L'ordre chronologique de l'histoire n'est pas respecté dans ces séries d'énumérations. Le narrateur évoque les cinq morts à travers la description des cinq robes que portaient les femmes de Barbe-Bleue à leur mariage. La narration revient ensuite en arrière. Le narrateur évoque le moment où elles ont passé la porte du château :

Toutes elles passèrent par la porte du manoir, le matin, au son des flûtes qui chantaient sous des arcades de fleurs ou, le soir, au cri des cors clamant parmi les torches et les épées, toutes, venues des pays lointains où il les avait été chercher [...] ⁷⁹.

Puis il revient aux souvenirs qu'elles ont chacune laissés derrière elles :

On quitte tout pour aimer et à peine si, en s'éloignant, elles tournèrent les yeux pour voir encore quelque ancien palais au bord du fleuve, avec ses terrasses en quinconces, ses parterres en guillochis et ses arbres en perspectives. Bientôt elles ne se souvenaient guère d'une antique et pompeuse maison, au coin de la grand'place, dans la ville ; ni des médaillons de la façade qui grimaçaient des figures grotesques, ni du marteau de la vieille porte qui, à midi, était tout tiède de soleil.

Elles oubliaient le petit manoir au milieu des prairies, parmi les mares où coassaient, le soir, les reinettes, alors qu'il va pleuvoir, et aussi le beau château et les domaniales futaies. Une, même, qui vint d'outre-mer, ne songeait plus à l'île abrupte et sablonneuse dont la mer rongeaient les rocs et battait les grèves et que, l'hiver, le vent torturait, acharné contre sa solidité. À peine si elle pensait quelque fois à certaine petite plage de sable où elle jouait, avec sa sœur, quand la marée était basse, et où elle avait si peur au crépuscule ⁸⁰.

La narration tend à superposer, et donc à rendre simultanées les cinq histoires. Elle souligne la répétition de cinq destins identiques, tout en conservant la multiplicité des circonstances.

La narration revient encore une fois sur leur mort, puis le narrateur raconte le rituel qui consistait pour le seigneur à s'enfermer dans les chambres du château qui recelaient chacune une robe :

Chacune de ces robes habitait une chambre spéciale du château. L'ingénieux Seigneur s'enfermait, pendant de longues soirées, tour à tour, dans l'une de ces salles où brûlait un parfum différent ⁸¹.

Puis il évoque les musiques différentes qui étaient associées chacune à une chambre, à une robe, à une femme :

Des musiques appropriées sourdaient du dehors à travers les murailles. Auprès de la robe blanche (ô tendre Emmène, ce fut la tienne !) rôdaient des lenteurs de viole languissante ; auprès de la bleue (qui fut toi, naïve Poncette !) le hautbois chantait ; près de la tienne, mélancolique Blismode, un luth soupirait parce qu'elle fut mauve et que tes yeux étaient toujours baissés ; un fifre riait, suraigu, pour rappeler que tu fus énigmatique, en ta verte robe encorailée, Tharsile ! mais tous les instruments s'unissaient quand le maître visitait la robe d'Alède, robe singulière et qui avait toujours semblé

⁷⁹ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, op. cit., p. 122.

⁸⁰ *Ibid.*, p.123.

⁸¹ *Ibid.*

vêtir un fantôme ; alors la musique chuchotait tout bas, car Barbe-Bleue avait beaucoup aimé cette Alède⁸².

C'est donc non seulement la chronologie d'un seul destin qui est bouleversée, puisque la mort est évoquée avant l'arrivée au château, alors qu'elle est postérieure, mais c'est aussi la succession des cinq femmes qui est réitérée à chaque nouvelle étape. Une même séquence narrative est développée sous un angle différent plusieurs fois. Le conteur insiste sur la répétition et l'aspect rituel des événements par le retour d'un même ordre dans l'évocation des femmes de Barbe-Bleue, et en conférant à la narration la forme du parallélisme.

Cette façon de raconter une vie ou une histoire se retrouve plusieurs fois chez Régnier. Le conteur privilégie l'énumération des événements et aime à démultiplier les incarnations possibles d'un même schéma narratif.

Ainsi, dès le début de « La Coupe inattendue », la femme s'adresse au voyageur, et le conteur joue sur la virtualité de ce personnage, ce « passant », pour énoncer une multiplicité de possibilités :

Par quel chemin as-tu passé ? Viens-tu des rives du fleuve ou des marais saumâtres ou des plages de la mer ? As-tu brisé les roseaux, marché dans la vase ou foulé des sables mous⁸³ ?

Après la mort de son amant, la femme est devenue prostituée. On trouve alors un écho de l'adresse au passant, dans la multiplicité des hommes évoqués :

Ils furent nombreux, ceux qui goûtèrent le don repentant de moi-même. Il y en eût de lourds de vin qui confondaient leurs baisers avec les hoquets de leur saoulerie ; d'autres, hâves de jeûnes, se rassasièrent aux fruits de mes seins. Certains m'étreignirent, au hasard, du soubresaut de leur caprice ; d'autres épuisèrent sur moi la ténacité de leur obstination. J'ai satisfait les hâtes de la passion et les acharnements de la luxure. L'aube claire a perlé sur mon corps nu et le soleil a tiédi ma peau sèche⁸⁴.

Là encore, c'est moins la succession chronologique que l'énumération, la multiplicité dans la répétition, qui comptent. On voit bien que dans ces passages, l'intérêt n'est plus narratif. Le lecteur ne se demande pas ce qui s'est passé ensuite, mais attend la réitération d'une série.

⁸² *Ibid.*, p. 124.

⁸³ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 171.

2.3.6. Les contes et la litanie

La présence du rituel se prolonge dans certains contes en une poétique de la litanie. Cette forme qui allie musique et liturgie trouve de nombreux échos dans la littérature de la fin du dix-neuvième siècle. Cette suite de prières liturgiques d'intercession qui se terminent par des formules identiques, récitées ou chantées par l'assistance, a inspiré de nombreux textes poétiques comme « Les Litanies de Satan » de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857), les *Litanies de la rose* (1892) de Remy de Gourmont, les « Litanies des premiers quartiers de lune » de Laforgue (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, 1886). On y retrouve souvent les caractéristiques principales de la forme litanie : la prière, la répétition et l'énumération⁸⁵. Isabelle Krzykowski a montré, dans son article « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », l'adéquation de cette forme avec l'écriture décadente : détournement du sacré, expression d'un spleen, d'un dégoût du monde, mais aussi jeu formel où la métaphore est reine.

Le texte qui se déroule, parce qu'il n'est qu'une suite d'images, non seulement ne donne rien à voir, mais ne construit rien. La litanie permet ainsi d'échapper au caractère narratif ou descriptif de la poésie classique⁸⁶.

La forme de la litanie qui rend le mot autonome, libéré d'un langage organisé, permet d'aboutir aux « constellations verbales » évoquées par Jankélévitch au sujet de l'écriture de la décadence :

[...] la matière bourgeonne et fleurit en vertu de son automatisme propre, comme l'éloquence roule et gronde en se grisant d'elle-même par le mécanisme spontané des associations, des lieux communs, des constellations verbales⁸⁷.

C'est aussi une autre forme de pensée qui se substitue au raisonnement rationnel :

[...] toutes ces métaphores d'apparence incohérente apparaissent finalement d'une admirable logique et qu'il semble que penser mystiquement — ou symboliquement — ce soit le plus haut et le plus noble effort de l'esprit⁸⁸.

dit Gourmont dans *Le Latin mystique*, au sujet des litanies sur « les gloires du jardin clos de Marie », qui expliquent en quoi chaque plante est un signe.

⁸⁵ « *A priori* fondée sur une structure responsoriale et sur la succession d'invocations et de supplications, la litanie peut se construire sur l'alternance d'une strophe et d'un vers répété avec plus ou moins de variations (modèle diaconal ou sacerdotal) ou comme une succession de distiques ou de vers (modèle choral) », précise Isabelle Krzykowski dans « La Litanie. Une écriture sans fin de la fin », dans *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914*, études offertes à Jean de Palacio, sous la direction d'Isabelle Krzykowski et de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *op. cit.*, p. 353.

⁸⁸ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Paris, Mercure de France, 1892, p. 146.

Que se passe-t-il quand c'est un conte, en prose, qui s'inspire de la forme de la litanie? Gourmont a noté les qualités rythmiques et musicales de la litanie, même « en prose avérée » :

Il y en a un grand nombre. Les primitives sont versifiées et toutes gardent, même en prose avérée, un souci du rythme, de l'allitération, de l'assonance, qui en font de véritables séquences [...] ⁸⁹.

Voyons comment le conte peut jouer aussi de cette forme et les conséquences que cela peut avoir sur les techniques narratives.

Un conte d'Amado Nervo s'intitule « La Alabanza » (« La Louange »). Il s'agit d'un homme qui adore sa femme en secret. Afin qu'elle ne devienne pas orgueilleuse, il garde pour lui toutes les louanges qu'elle lui inspire. Mais Elena tombe malade et s'approche de la mort. L'époux égoïste lui révèle alors tout l'amour et toute l'admiration qu'il lui porte. Le conte s'articule selon un diptyque : au discours tu répond le discours prononcé par l'époux au soir de la mort d'Elena. La louange confère un rythme répétitif aux deux discours, par l'usage constant de l'anaphore :

Para mí solo — pensaba — : para mí solo esa gracia inefable que fluye de cada uno de sus movimientos, que florece en cada una de sus sonrisas. Para mí solo ese ritmo suave del andar. Para mí la entonación deliciosa de su voz. Para mí sus cualidades de ama de casa insustituible, y todos sus encantos secretos y todas las armonías ocultas de su cuerpo y de su alma ⁹⁰...

prononce-t-il d'abord pour lui-même.

Nadie te ha amado como yo y nadie ha aquilatado más todas tus gracias. Llena de gracia eres y derramando gracias has pasado por mi existencia. Todos mis instantes te han dicho : « ¡bienvenida ! » Todas mis horas te bendijeron, amor ⁹¹...

prononce-t-il ensuite, aux pieds de son épouse. Ces deux discours sont comme les reflets l'un de l'autre. Leur parallélisme confère une structure répétitive au conte, dont ils constituent la matière principale.

Le thème du reflet permet justement de mettre en relief le message spirituel de ce texte, lui-même texte de louange indirecte à Dieu. En effet, le mari dit à sa femme :

Amor mío, yo no he sido más que un espejo que recibe en su hondura todos los detalles de una imagen y que milagrosamente se regocija de ellos, pero que no responde a aquel don sino con su

⁸⁹ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, « Les Litanies », *op. cit.*, p. 133.

⁹⁰ Amado Nervo, *Cuentos misteriosos*, dans *Obras completas*, *op. cit.*, p. 382. « Pour moi seul — pensait-il — : pour moi seul cette grâce ineffable qui coule de chacun de ses mouvements, qui fleurit en chacun de ses sourires. Pour moi seul ce rythme doux de la démarche. Pour moi la délicieuse intonation de sa voix. Pour moi ses qualités irremplaçables de ménagère, et tous ses charmes secrets et toutes les harmonies cachées de son corps et de son âme... »

⁹¹ *Ibid.*, p. 383. « Personne ne t'a aimée autant que moi, et personne n'a plus estimé toutes tes grâces. Tu es pleine de grâce et c'est en répandant tes grâces que tu as traversé mon existence. Tous mes instants t'ont dit : "bienvenue !" Toutes mes heures t'ont bénié, amour... »

aparente serenidad de cristal. [...] Vive y yo iré diciendo por todas partes tus loores. Vive y te escribiré un libro; un libro para ti sola; un libro digno — te lo juro — de ti⁹².

Et celle-ci lui répond :

Si tú fuiste un cristal, yo no fui sino el reflejo de una luz. Cuando me haya muerto, escribe, sin embargo, el libro. Yo ya no podré envanecerme de él aunque me fuese dado leerlo, invisiblemente, sobre tu hombro; pero Dios será loado en una de sus criaturas⁹³.

Ce texte, qui octroie une grande place au discours, reste un conte, mais parvient, par la mise en abyme, à reproduire la forme et le sens de la louange.

Le terme « litanie » a été utilisé pour désigner le conte de Rubén Darío « La Canción del oro⁹⁴ » (« La Chanson de l'or »). Ce texte, qui s'apparente plus à un hymne de louange, est construit sur une énumération des qualités et des bienfaits de l'or, entrecoupée de l'injonction « cantemos el oro⁹⁵ ». Le conte a aussi une partie narrative : un mendiant arrive devant un riche palais, il chante sa « chanson de l'or », puis s'en va. Les parties narratives du conte reproduisent une forme répétitive en réitérant la description du personnage, au début et à la fin du texte. Or cette description pourrait apparaître elle-même comme une litanie détournée : le conteur cherche, en vain, à définir son personnage, il énumère, sous le mode du doute, des identités possibles : « aquella especie de harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta⁹⁶ ». À la dénomination de la litanie se substitue une errance, une constellation de termes qui ne parviennent pas à définir le personnage.

⁹² *Ibid.* « Mon amour, je n'ai été qu'un miroir qui reçoit dans sa profondeur tous les détails d'une image et qui s'en réjouit miraculeusement, mais qui ne répond à ce don que par son apparente sérénité de cristal. [...] Vis et j'irai proclamer tes louanges de toutes parts. Vis et je t'écrirai un livre; un livre pour toi toute seule; un livre digne de toi, je te le jure. »

⁹³ *Ibid.* « Si tu fus un cristal, moi je ne fus que le reflet d'une lumière. Quand je serai morte, écris, malgré tout, le livre. Je ne pourrai en tirer vanité, bien qu'il me soit permis de le lire, invisiblement, par-dessus ton épaule; mais Dieu sera loué en l'une de ses créatures. »

⁹⁴ Juan Valera, lettre à Rubén Darío du 29 octobre 1888, citée dans Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 112-122.

⁹⁵ On retrouve dans ce texte de Darío, les « anamorphoses » subies par la litanie dans la littérature décadente, signalées par I. Krzywkowski : laïcisation, inversion des valeurs, et la transformation de la prière de déploration en éloge.

⁹⁶ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 190. « cette espèce de loqueteux, peut-être un mendiant, peut-être un pèlerin, peut-être un poète. »

L'on voit, à travers ces deux exemples, comment le récit peut être envahi par le discours litanique. Avec « Métamorphose de Diane », de Remy de Gourmont, la mise en abyme de la litanie a des répercussions formelles encore plus complexes, sur le conte entier.

Ce conte développe, dans un récit, une analogie entre Diane et la vierge Marie⁹⁷. Héliodore voit le temple de Diane, dont il est le prêtre et le gardien, dévasté par des barbares. Il s'évanouit, et, dans son sommeil, il communique avec la déesse, qui lui explique que les dieux anciens doivent mourir, mais qu'ils vont revivre dans de nouvelles formes. À son réveil, Héliodore trouve son temple reconstruit, « selon un art nouveau⁹⁸ ». La Vierge lui apparaît et l'invite à gravir l'échelle du ciel. Le texte est travaillé à la fois par la rupture et par la répétition. Ce sont les endormissements et les évanouissements d'Héliodore qui ponctuent les différentes étapes du récit et ménagent des ellipses en son sein. Mais on note aussi un phénomène de répétition, dans le retour d'un motif de déploration, « le sanglot des roseaux », trois fois, dans la première partie du conte :

Le vent du soir était triste comme un adieu ; on n'entendait d'autres bruits que le sanglot des roseaux⁹⁹ ;

Le chef laissa tomber son épieu sur la tête d'Héliodore, et le prêtre, lié de courroies, fut jeté parmi les sanglots des roseaux¹⁰⁰ ;

Alors Héliodore rompit ses liens et se leva lamentable, d'entre les sanglots des roseaux¹⁰¹ ;

Le texte narratif est aussi interrompu par une litanie, chantée par Héliodore dans son sommeil :

Marbre pur, marbre de grâce,
Genoux fiers,
Hanches où nulle main n'écrivit jamais son désir,
Crèche où nul enfant n'a dormi,
Source où l'oiseau n'est pas venu boire,
Ventre inaccessible,
Neiges éternelles,
Bras qui n'ont daigné accoler que le tronc sacré des chênes,
Mains qui n'ont caressé que les flancs des chiens blancs,
Seins qui n'ont palpité que de l'agonie des biches,
Bouche d'orgueil,
Marbre pur, marbre de grâce¹⁰² !

⁹⁷ Remy de Gourmont développe cette idée dans « Le Paganisme éternel », *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 142 : « Aucune religion n'est jamais morte, ni ne mourra jamais ; celle dont le nom s'abolit revit dans celle qui resplendit au grand jour. En plusieurs temples d'Italie, on ne prit même pas le soin, au V^e siècle, de changer les statues vénérées, et Déméter nourrice devint tout naturellement une Vierge à l'enfant : en quelques autres, même en Gaule, on garda le nom du dieu avec la statue de jadis et le culte, changé dans la croyance des prêtres, demeura immuable dans la croyance des peuples. »

⁹⁸ R. de Gourmont, *D'un pays lointain* [Paris, Mercure de France, 1898], Rennes, Éditions Ubacs, 1989, p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

C'est bien le mot « litanie » qui est utilisé par le narrateur, même si l'on remarque que la forme responsoriale faisant alterner invocations et supplications est modifiée dans la mise en forme narrative :

Héliodore en son sommeil, balbutiait ces litanies, et, à chaque invocation, il ajoutait un pardon, une supplication, l'expression de sa honte, de son désespoir, de son amour¹⁰³.

Les invocations sont toutes rassemblées dans le passage au discours direct, qui s'apparente alors à un blason, et les supplications sont rejetées dans le récit, et prises en charge par le narrateur.

À son réveil, Héliodore entend les fidèles chanter :

Ave, semper virgo,
Ave, scala cœli¹⁰⁴.

L'image de l'échelle apparaît alors comme une clé pour comprendre la structure du conte : métaphore pour désigner la Vierge, « scala cœli », on retrouve l'image de l'échelle du ciel dans les discours de Diane et de la Vierge, et dans l'image qui clôt le conte :

Héliodore mêla sa voix à celle du chœur, et il aperçut aussitôt, dressée devant lui, une échelle nouvelle faite avec les plus précieux bois fauchés dans la forêt de l'infini. D'un élan il monta aux plus hauts échelons ; il monta si haut qu'il en eut le vertige, si haut qu'il comprit les mystères éternels et la loi qui veut que tout ce qui change ne change qu'en forme et non pas en essence¹⁰⁵.

Le conte joue ainsi à faire se succéder les différentes formes d'une même essence. Il semble que deux types d'organisation entrent en tension dans le texte : l'image de l'échelle suggère l'idée d'étapes qui se succèdent dans le temps. Cette image n'est pas contradictoire avec le processus narratif. Mais le second mode d'organisation du texte est la litanie, la constellation, qui juxtapose à l'infini différentes images associées à une même essence. Selon ce mode d'organisation, il n'y a pas succession chronologique, mais intensification, gradation. L'image de l'échelle infinie du ciel est aussi révélatrice de ce mode d'organisation.

Des litanies et des louanges, ces formes énumératives qui associent l'information et l'incantation, sont donc enchâssées dans le texte narratif, mais rejaillissent également sur l'organisation du récit-cadre et lui confèrent leurs connotations rituelles. Ceci se traduit par une tendance à la discontinuité et au parallélisme. Cette forme introduit également dans le

¹⁰² *Ibid.*, p. 27-28. On remarque que cette litanie à la vierge Diane, insistant sur la stérilité, est antithétique des litanies à la Vierge Marie, qui insistent au contraire sur la figure de la maternité. Remy de Gourmont rapporte, dans *Le Latin mystique*, des prières multipliant les variations sur le ventre de Marie où Jésus a pris chair.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 30. Il s'agit probablement d'une version modifiée de l'hymne « Ave maris stella / Dei mater alma / Atque semper virgo, / Felix cœli porta ».

¹⁰⁵ *Ibid.*

récit une ambiguïté entre l'unique et le multiple, remettant en question la singularité des personnages et des événements. En effet, la litanie procède selon le modèle du miroitement : tous les reflets d'une essence unique sont simultanés, « des symboles par quoi se désigne la créature d'essence unique¹⁰⁶ ». Ils procèdent tous de ce foyer, mais ne découlent pas les uns des autres. La poétique de l'énumération, à l'œuvre dans de nombreux contes symbolistes et modernistes, renouvelle donc en profondeur la forme narrative.

Les textes informés par le rituel ont donc un statut générique intermédiaire. Ce sont des récits qui remettent en question les ferments narratifs traditionnels, difficilement compatibles avec la causalité et la temporalité impliquées par le rituel. L'événement, élément d'un rituel, y prend le statut de symbole, dans la mesure où le rite ne répète pas l'acte initial, mais le fait revivre à travers une image stylisée. L'événement représente autre chose, mais l'acte originel peut rester occulte. Ces contes qui mettent en scène des personnages collectifs ou démultipliés, et qui réitèrent les événements, posent aussi la question de la singularité au sein du récit. Ils semblent manifester la recherche d'une généralité, intermédiaire entre la singularité et l'abstraction. Enfin, cette tendance à la répétition va de pair avec une organisation musicale du récit.

¹⁰⁶ R. de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 133.

2.4. Structures musicales

On a vu que la référence à la musique jouait un rôle important dans les glissements formels vers le poème en vers libres et le poème en prose. Les conceptions que l'on se fait de la musique à l'époque symboliste sont superficielles parfois, variées, voire contradictoires : origine primitive du langage, voix individuelle, spontanée, improvisée, qui s'oppose à l'éloquence, expression de la vie affective, règne du vague, dimension sonore, structure abstraite présentant des rapports autres que linéaires entre différents éléments, développement mélodique, harmonique, simultanéité de l'accord... C'est pourtant une référence devenue essentielle pour approcher le « poétique » qui commence à recouvrir aussi bien le vers que la prose. Il s'agit de voir ce qu'il en est dans les contes en prose. En quoi les contes symbolistes et modernistes adoptent-ils une forme musicale ? Quelles conséquences cela a-t-il sur les techniques narratives mises en œuvre ?

La musique est déjà apparue comme un thème prépondérant dans les contes symbolistes, qui évitent l'explication rationnelle. La musique ne représente rien : faire référence à la musique, c'est suggérer l'indicible, lui conférer une présence sans le décrire. Par la musique, qui fait surgir l'irrationnel et l'inexplicable, on rejoint le merveilleux ou le fantastique, mais déjà le mythe d'Orphée attribuait à la musique une forme de charme, de pouvoir magique. Une étape supplémentaire est franchie quand le texte même, dans sa disposition, cherche à se faire musique. On sait que cela est impossible, car, même si les mots peuvent parfois être perçus comme des événements sonores, le sens rattrape toujours le texte. C'est pourtant la voie qui s'offre à la prose pour substituer un autre ordre à celui de l'éloquence, de la rhétorique et de la logique.

Dans le roman *Point counter point* (*Contrepoints*, 1928) d'A. Huxley, on rencontre les notes d'un écrivain se proposant de construire son roman d'une manière musicale :

The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. (*Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes*. Mere glossolalia.). But on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions¹.

Pour ce personnage, la musicalité symboliste se réduirait aux phénomènes d'allitérations et d'assonances. Or ce jugement sur le symbolisme est réducteur, car on envisageait déjà,

¹ Aldous Huxley, *Point Counter Point*, London, Flamingo, 1994, p. 295. « Musicalisation du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons. (*Pleuvent les bleus baisers des affres taciturnes*. Simple glossolalie, ça.) Mais sur une grande échelle, dans la construction. Méditer Beethoven. Les changements de modes, les transitions abruptes », *Contrepoint*, traduction de Jules Castier [1928], Paris, Plon, 1953, p. 343.

alors, de s'inspirer de structures musicales pour construire des textes, notamment en prose. C'est ce que l'on se propose d'explorer ici.

La répétition est l'un des universaux de la musique², nous dit François-Bernard Mâche :

Comme Butor l'a bien vu, puisque la musique est répétition (contrairement au langage pour l'essentiel), toute analyse du phénomène musical en tant que forme sonore se ramène à la mise en évidence des procédés de variation, et ceux-ci, dans la plupart des musiques élaborées du moins, jouent sur plusieurs plans distincts et concomitants³.

Les caractéristiques du langage musical auxquelles on peut être attentif dans un texte narratif en prose sont les jeux de répétition et de variation, perceptibles dans le retour de motifs ou de refrains; le rythme que le retour d'une forme impose au réel informe; l'incantation, quand l'acte de l'énonciation acquiert une importance aussi grande que son contenu, ce qui tend à rapprocher le texte de l'énonciation lyrique.

Certes, la perception d'un texte est très différente de la perception d'une musique. La dimension sémiotique du langage entraîne chez le lecteur des processus de compréhension différents de ceux mis en œuvre dans l'audition d'une musique. Mais ces perceptions ont aussi des points communs, notamment celui de mettre en jeu la mémoire et l'oubli, et de s'inscrire dans une durée. Le texte ne peut s'envisager comme une forme que l'on pourrait déplier et mettre à plat, car dans la lecture, chaque moment s'enrichit de la mémoire de ce qui précède et qui résonne encore. Plus le texte est bref et plus cette mémoire peut être précise. Envisager le texte dans sa dimension musicale oblige à prendre en compte ces phénomènes.

Nous allons donc observer trois modes de composition musicale à travers lesquels des contes en prose revendiquent leur poéticité: l'usage du refrain; la structure par répétitions et variations de situations du récit, impliquant une structure itérative où la disposition se substitue à l'enchaînement narratif causal; et, enfin, le tressage complexe de motifs et de voix.

² François-Bernard Mâche, à la recherche de ces universaux, explore les modes particuliers de la répétition comme la forme fixe, la litanie, l'ostinato, le refrain, la strophe, la variation dans *Musique au singulier*, Paris, éditions Odile Jacob, 2001.

³ *Ibid.*, p. 274.

2.4.1. Refrains

Le type de reprise textuel le plus simple, rencontré dans les contes, est celui du refrain, « sans doute le point de contact le plus persistant entre langage et musique⁴ », selon F.-B. Mâche. Nous identifions sous ce terme des bribes de texte qui reviennent avec régularité et qui se détachent clairement du corps du texte, créant un effet d'hétérogénéité. Ils se distinguent des motifs (mots, locutions ou phrases) disséminés dans le corps narratif, et dont la place et la fréquence des occurrences sont peu prévisibles. Mais si cette distinction entre motif et refrain, qui s'appuie sur une différence formelle source d'effets différents, est intéressante à étudier, elle est, comme toutes les distinctions, sujette aux nuances, et il est parfois difficile de distinguer un motif d'un refrain. Les deux caractéristiques du refrain tel qu'on le trouve par exemple dans la chanson populaire : la rupture et la répétition sont exploitées dans le texte narratif.

Darío utilise fréquemment des refrains dans les contes d'*Azul...* : ce sont des phrases reprises textuellement, avec parfois de minimes variations, qui se détachent clairement du texte narratif. Ce sont des phrases descriptives, comme dans « El Palacio del sol », où les personnages de Berta et du médecin possèdent chacun un refrain qui revient plusieurs fois au fil du conte. Dans « La Canción del oro », la description du poète, « un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta⁵ », intervient au début et à la fin du conte. Parfois c'est une phrase qui suggère une atmosphère, comme celle qui ouvre « El Rey burgés » (« Le Roi bourgeois ») :

¡ Amigo ! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre... así como para distraer las brumosas y grises melancolías, helo aquí : [...] ⁶

et qui le clôt, avec quelques modifications :

¡ Oh, mi amigo !, el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías...

Pero ¡ cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo ! ¡ Hasta la vista ⁷ !

C'est aussi, comme on le voit ici, une manière d'interpeller le lecteur et de s'assurer son écoute. Ce type de refrain se retrouve dans « El Palacio del sol », où le conteur interpelle

⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁵ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 190. « cette espèce de loqueteux, peut-être un mendiant, peut-être un pèlerin, peut-être un poète. »

⁶ *Ibid.*, p. 155. « Ami ! le ciel est opaque, l'air froid, le jour triste. Un conte joyeux... comme pour distraire les brumeuses et grises mélancolies, le voici : [...] »

⁷ *Ibid.*, p. 161. « Oh, mon ami ! le ciel est opaque, l'air froid, le jour triste. De brumeuses et grises mélancolies flottent... Mais combien une phrase, un serrement de mains, réchauffent l'âme ! Au revoir ! »

les mères au début et à la fin de son conte «A vosotras, madres de las muchachas anémicas⁸».

Les refrains ont un rôle structurant. En tant qu'éléments descriptifs ou interpellations du lecteur, ils interrompent le fil narratif. Comme une forme de ponctuation, ils permettent de souligner une pause entre deux séquences narratives. Lorsque le refrain intervient au début et à la fin du conte, cas le plus fréquent, il produit un effet de clôture. Dans le cas de «La Canción del oro», cet effet de clôture produit par le refrain entre en contradiction avec la prolifération potentiellement infinie de l'hymne enchâssé dans le conte.

Darío associe souvent ces refrains aux personnages de ses contes : le poète de «La Canción del oro», Berta et le médecin dans «El Palacio del sol». Il a lui-même déclaré avoir utilisé le *leitmotiv* dans «El Palacio del sol⁹». La question n'est pas de savoir si le procédé de Darío correspond vraiment au *leitmotiv* wagnérien, cette déclaration nous indique surtout que Darío souhaite accompagner l'apparition des personnages de quelques phrases qui tirent leur musicalité de leur répétition et de leur relative autonomie par rapport à la marche narrative (dans un récit réaliste, une fois que la description d'un personnage a été procurée par le narrateur, il n'est plus nécessaire d'y revenir), de façon à ce qu'un effet de réminiscence se superpose à la lecture. Ils permettent également de souligner les contrastes entre les personnages.

Le refrain sert donc aussi à exhiber une forme de musicalité et d'oralité au sein de la matière narrative, puisqu'il renvoie à la chanson ou à la poésie médiévale (María Victoria Utrera Torremocha parle au sujet de ces contes de «composition strophique de la prose¹⁰»). Il contribue à donner une représentation cyclique du temps : le refrain est un retour en arrière, *a priori* exclu du narratif, et même de la prose, qui avance, sans se retourner. En tant que répétition d'une forme, il confère un rythme au texte.

Le refrain joue aussi un rôle dans le passage du réel à la fiction. Il prend parfois la forme d'une communication directe avec le lecteur, il appelle, par essence, la participation de celui-ci, puisque dans les formes chantées, le refrain a vocation à être repris par l'assemblée. Il est un seuil qui marque l'entrée dans la fiction, en établissant une correspondance entre une atmosphère, un état d'âme, et l'histoire qui suit, comme dans

⁸ *Ibid.*, p. 199. « À vous, mères des jeunes filles anémiques ».

⁹ « [...] *El Palacio del sol*, donde llamara la atención el empleo del *leit-motiv* », dit Rubén Darío dans *Historia de mis libros*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999, p. 234.

«El Rey burgés» par exemple. Par son caractère artificiel, antiréaliste, il souligne la dimension ludique de la fiction, surtout dans «El Palacio del sol».

Dans le conte des *Princesses d'ivoire et d'ivresse* «Les Filles du vieux duc», Jean Lorrain utilise aussi le refrain, auquel il confère une dimension de clôture. Le refrain est là encore le signe d'une ambiguïté générique du conte poétique. Le texte commence par une introduction référentielle qui présente les personnages, le lieu, le moment :

Depuis l'aube les trois filles du gouverneur se tenaient à la large fenêtre qui dominait la campagne, et déjà le soleil, sombré dans un écoulement de nuages roses, avait disparu de l'horizon.

Dans la vaste chambre, tendue de tapisseries de soie, un groupe de suivantes tourmentait doucement les cordes de théorbes et de grands archiluths; toute la cour octogone était remplie d'un vague et délicat murmure, mais les trois sœurs ne l'entendaient pas. Leurs regards comme leurs pensées étaient bien au-delà des remparts crénelés de la ville, bien au-delà des champs de seigle et des cultures maraîchères des villages voisins, regards et pensées fixés au loin, très loin, vers les montagnes bleues où s'était enfoncé, avec ses chariots à roues pleines, ses petits chevaux maigres à crinières tressées et ses bandes guenilleuses d'enfants grimaciers et voleurs, le dernier passage des Bohémiens¹¹.

Puis, après un long retour en arrière où l'on nous explique que les Bohémiens avaient coutume de s'arrêter près de la ville, tous les printemps, semant la folie sur leur passage, mais que cette année le duc a fermé la ville pour interdire tout contact avec les Bohémiens, que ces derniers ont donc décidé de ne plus jamais revenir près de cette cité, on revient à la situation initiale. C'est l'occasion de reprendre la première phrase et de développer la description sous une forme variée, qui souligne le passage du temps :

C'était le troisième soir et, depuis l'aube, les trois filles du gouverneur se tenaient à la fenêtre ouverte, qui donne sur les champs et dans la vaste chambre, tout à l'heure emplie du babil et des chansons en sourdine des suivantes, les archiluths et les théorbes s'étaient tus; car le soleil, déjà depuis deux heures, avait sombré derrière les cimes violettes et la lune montante, enfin surgie d'un petit bois de cyprès, baignait de vif-argent les blêmes tapisseries du gynécée ducal¹².

La dernière occurrence de cette phrase, à la fin du conte, «Depuis l'aube naissante, les trois filles du duc se tenaient à la fenêtre», ne peut plus avoir une fonction référentielle, car les jeunes filles ont fui dans la nuit avec les Bohémiens. Ce rappel, à la fin du conte, semble contredire la marche du récit, ou suggérer un éternel recommencement. On bascule ici dans une forme de ballade, conforme au thème de la musique qui habite tout le conte. En effet, une tension se joue entre une musique de cour, représentée par les archiluths et les théorbes, qui laissent les filles du duc indifférentes, et la musique populaire des Bohémiens.

La musique a un rôle narratif. Le son d'une viole est le premier événement qui vient interrompre la torpeur des jeunes filles :

¹¹ Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, op. cit., p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 40.

[...] et toutes deux prises d'un tremblement pâlirent et se serrèrent contre elle. Un son de viole provocant et charmeur chantait gaiement dans la campagne, puis une voix, mais une voix de rêve tant elle était pure, attirante et triste, une voix de source, une voix de lune, une voix de fleur qui chanterait pleura, et les deux jeunes filles baissant la tête, dociles, suivirent leur sœur¹³.

Cette musique a donc un charme magique qui met en branle l'action. On note que l'on est passé du « babil » des suivantes à une « voix », évocatrice et polysémique. C'est encore dans les sons et la musique que la fuite des trois sœurs est reflétée :

Au loin, très loin, par les clairières irisées, les sentiers lumineux et les claires broussailles de la forêt lunaire c'était les hennissements et le galop sonore de trois chevaux détalant, hop... sous les bois, et c'était un fracas de hautes branches brisées, et dans un chuchotis effaré de jeunes feuilles, un gazouillis de nids réveillés au passage, des petits cris d'oiselets en émoi, mais une voix joyeuse, une voix qui n'était plus plaintive rassurait et les branches et les nids et les feuilles, et à cette voix-là répondaient dans la nuit, pareils à des trilles, les chansons et les rires de trois autres voix¹⁴.

La musique remplace la description visuelle. Les Bohémiens, devenus invisibles, se manifestent par la musique. Nomades, ils n'ont pas non plus d'autre lieu que celui de la musique. L'opposition entre les connotations de la musique de cour, enfermée dans « la cour octogone » ou dans la chambre, fût-elle vaste, et la musique sauvage, libre, sans localisation, des Bohémiens est relayée par l'opposition entre un espace clos et l'espace ouvert vers lequel les regards des jeunes filles tendent, dès le début du conte.

S'ajoute à cela la présence de la *guzla* accrochée au blason de la porte, « comme un défi », le matin qui suit la fuite des duchesses. L'image du blason nous invite à percevoir dans cet instrument dédié à l'accompagnement de ballades populaires, sinon une mise en abyme¹⁵ (la *guzla* n'est pas un récit mais un objet), du moins un emblème métatextuel. Sa présence constitue une sorte de pointe, à la fin du conte. La *guzla* suggère un rapport intertextuel avec le recueil de Mérimée¹⁶. Le rapprochement est possible, sur le plan thématique, car on trouve dans le recueil de Mérimée des histoires d'enlèvement, de crimes et de mauvais œil, qui trouvent un écho dans le conte de Lorrain. Mais le recueil de

¹³ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ Rappelons que Gide écrit dans son *Journal* (1889-1939), Paris, Gallimard, 1939, en 1893 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc., aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second "en abyme" », p. 41. Le rapprochement avec le conte de Lorrain tient sans doute de la coïncidence, mais il permet de souligner le rôle de reflet de l'instrument, qui renvoie lui-même à un genre associant musique et paroles, sur le reste du conte.

¹⁶ Prosper Mérimée, *La Guzla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, Paris, F.-G. Levrault, 1827.

Mérimée, une fausse traduction en prose de faux chants populaires, est aussi lié à la problématique formelle de la recreation de la poésie, de la musicalité et de l'oralité, dans des textes littéraires en prose. Or le conte de Jean Lorrain joue du même type d'ambiguïté. Le refrain (que l'on n'identifie comme un refrain que dans sa dernière occurrence) en est un signe.

2.4.2. Variations

Dans plusieurs contes de Rubén Darío, les dédoublements et les mises en abyme sont l'occasion de mettre en œuvre une poétique musicale de la variation.

Le conte «El Sático sordo. Cuento griego» («Le Satyre sourd. Conte grec») présente une structure qui multiplie les dédoublements et les variations sur le motif du chant. Le conte s'ouvre sur un bref récit qui raconte pourquoi et comment le satyre a été puni par Apollon :

Un día que el padre Apolo estaba tañendo la divina lira, el sátiro salió de sus dominios y fue osado a subir el sacro monte y sorprender al dios crinado. Este le castigó tornándole sordo como una roca. En balde en las espesuras de la selva llena de pájaros, se derramaban los trinos y emergían los arrullos. El sátiro no oía nada. Filomela llegaba a cantarle sobre su cabeza enmarañada y coronada de pámpanos, canciones que hacían detenerse los arroyos y enrojecerse las rosas pálidas. Él permanecía impassible [...]¹⁷.

À l'écoute transgressive s'oppose la surdité. Le chant des oiseaux, et plus précisément celui de Philomèle, est mis en parallèle avec le jeu d'Apollon sur la lyre. Ce thème d'un chant qui produit des effets merveilleux sur la nature, mais se heurte à la surdité indifférente du satyre se trouve reproduit plusieurs fois dans le conte, sous différents angles, et plus ou moins amplifié. Orphée arrive un jour dans la forêt du satyre et chante pour demander l'hospitalité. Les effets de son chant sont d'abord évoqués dans un bref paragraphe à l'imparfait itératif :

Cuando Orfeo tañía su lira había sonrisa en el rostro apolíneo. Démeter sentía gozo. Las palmeras derramaban su polen; las semillas reventaban, los leones movían blandamente su crin. Una vez voló un clavel de su tallo hecho mariposa roja, y una estrella descendió fascinada y se tornó flor de lis¹⁸.

¹⁷ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 162. «Un jour que le père Apollon jouait de la lyre divine, le satyre sortit de son domaine et osa escalader le mont sacré pour y surprendre le dieu chevelu. Celui-ci le châtia en le rendant sourd comme une roche. Des profondeurs de la forêt pleine d'oiseaux, se répandaient les trilles et jaillissaient les roucoulements, mais en vain : le satyre n'entendait rien. Philomèle allait jusqu'à se poser sur sa tête couverte de pampres pour chanter des chants qui immobilisaient les torrents dans leur course et empourraient les roses pâles. Mais il restait impassible.» Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 164. «Lorsqu'Orphée jouait de sa lyre, le visage apollinien s'éclairait d'un large sourire. Déméter éprouvait un plaisir infini. Les palmiers répandaient leur pollen, les semences germaient, les lions remuaient tendrement leur crinière. Un jour, un œillet s'envola de sa tige et se transforma en papillon rouge ; fascinée, une étoile descendit sur terre et devint fleur de lys.» Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 37.

Puis c'est le chant singulier, l'événement central du conte, suivi de ses effets, qui fait l'objet d'une description :

Llegó hasta donde estaba el sátiro velludo y montaraz, y para pedirle hospitalidad, cantó. Cantó del gran Jove, de Eros y de Afrodita, de los centauros gallardos y de las bacantes ardientes : cantó la copa de Dionisio, y el tirso que hiere el aire alegre, y a Pan, Emperador de las montañas, Soberano de los bosques, dios sátiro que también sabía cantar. Cantó de las intimidaciones del aire y de la tierra, gran madre. Así explicó la melodía de un arpa eolia, el susurro de una arboleda, el ruido ronco de un caracol y las notas harmónicas que brotan de una siringa. Cantó del verso, que baja del cielo y place a los dioses, del que acompaña el bárbitos en la oda y el tímpano en el peán. Cantó los senos de nieve tibia y las copas de oro labrado, y el buche del pájaro y la gloria del sol.

Y desde el principio del cántico brilló la luz con más fulgores. Los enormes troncos se conmovieron, y hubo rosas que se deshojaron y lirios que se inclinaron lánguidamente como en un dulce desmayo. Porque Orfeo hacía gemir los leones y llorar los guijarros con la música de su lira rítmica. Las bacantes más furiosas habían callado y le oían como en un sueño. Una náyade virgen a quien nunca ni una sola mirada del sátiro había profanado, se acercó tímida al cantor y le dijo temblando en voz baja : « yo te amo ». Filomela había volado a posarse en la lira como la paloma anacreóntica. No había más eco que la voz de Orfeo. Naturaleza sentía el himno. Venus, que pasaba por las cercanías, preguntó de lejos con su divina voz : « ¿ Está aquí acaso Apolo ? »

Y en toda aquella inmensidad de maravillosa armonía, el único que no oía nada era el sátiro sordo¹⁹.

Le chant n'est pas rapporté directement, mais le conteur adopte un style incantatoire dans l'anaphore de « Cantó ». Comme le satyre n'a rien entendu, il demande leur avis à ses deux conseillers, l'alouette et l'âne, ce qui donne lieu à un nouveau chant, celui de l'alouette, au discours direct cette fois :

— Señor — dijo la alondra, esforzándose en producir la voz más fuerte de su buche —, quedese quien así ha cantado con nosotros. He aquí que su lira es bella y potente. Te ha ofrecido la grandez y la luz rara que hoy has visto en tu selva. Te ha dado su armonía. Señor, y sé de estas cosas. Cuando viene el alba desnuda y se despierta el mundo, yo me remonto a los profundos cielos y vierto desde la altura las perlas invisibles de mis trinos, y entre las claridades matutinas mi melodía inunda el aire, y es el regocijo del espacio. Pues yo te digo que Orfeo ha cantado bien, y es un elegido de los dioses. Su música embriagó el bosque entero. Las águilas se han acercado a revolar sobre nuestras cabezas, los arbustos floridos han agitado suavemente sus incensarios misteriosos, las abejas han dejado sus celdillas para venir a escuchar. [...] Lo que Hércules haría con sus muñecas, Orfeo lo

¹⁹ *Ibid.*, p. 165-166. « Il s'en vint donc [...] découvrit la cachette du satyre velu et sauvage et, afin de lui demander l'hospitalité, entonna un cantique. Il chanta le puissant Jupiter, Éros et Aphrodite, les centaures valeureux et les bacchantes ardentes. Il chanta la coupe de Dionysos, et le thyrses qui blesse l'air allègre, et Pan, l'Empereur des montagnes, le Souverain des bois, dieu-satyre qui connaît aussi l'art du chant. Il chanta les intimités de l'air et de la terre, expliquant ainsi la mélodie de la harpe éolienne, le murmure des bois, le bruit rauque des conques et les notes harmonieuses qui jaillissent de la syrinx. Il chanta le vers qui descend du ciel et sied aux dieux, la métrique qui accompagne l'ode et le temps dans le péan. Il chanta les seins de neige tendre et les coupes d'or ouvragé, et le jabot de l'oiseau et la gloire du soleil.

Dès les premiers vers du cantique, comme pour l'accompagner, la lumière brillait avec une intensité accrue. Les énormes troncs s'émurent, des roses perdirent leurs feuilles et des iris s'inclinèrent languissamment comme au bord d'un doux évanouissement. Au son de sa lyre rythmique, Orphée faisait gemir les lions et pleurer les pierres. Les bacchantes les plus furieuses s'étaient tues et l'écoutaient comme dans un rêve. Une naïade vierge que rien, pas même un seul regard du satyre, n'avait jamais profanée, s'avança timidement vers le poète et lui dit : « Moi, je t'aime. » À l'image de la colombe anacreóntique, Philomèle était venue se poser sur sa lyre. Il n'y eut bientôt d'autre écho que la voix d'Orphée. La nature tout entière était devenue un hymne. Vénus, qui passait dans les environs, demanda de sa voix divine : « Apollon est peut-être là ? Serait-ce Apollon ? »

Le seul à ne pas entendre toute l'immensité de cette merveilleuse harmonie, c'était le satyre. » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 38-39.

hace con su inspiración. El dios robusto despedazaría de un puñetazo al mismo Athos, Orfeo les amansaría con la eficacia de su voz triunfante, a Nemea su león y a Erimanto su jabalí²⁰.

Son chant redouble celui d'Orphée dont elle essaie d'expliciter la beauté et la puissance. Même si ce chant est au présent, le chant d'Orphée est encore une fois reflété dans un récit, au passé composé.

Tous ces chants se heurtent à la surdité du satyre qui se fie à l'âne :

¡ Ah !, la alondra había cantado, ¡ pero el sátiro no oía ! Por fin, dirigió la vista al asno.
¿ Faltaba su opinión ? Pues bien, ante la selva enorme y sonora, bajo el azul sagrado, el asno movió la cabeza de un lado a otro, grave, terco, silencioso, como el sabio que medita.
Entonces, con su pie hendido, hirió el sátiro el suelo, arrugó su frente con enojo, y sin darse cuenta de nada, exclamó, señalando a Orfeo la salida de la selva :
— ¡ No²¹ !...

Ainsi, la structure du conte procède-t-elle par variations : on retrouve un même mouvement, un chant, ses effets sur la nature, mais la surdité du satyre intervient toujours comme une chute, par sa brièveté contrastante. Les chants qui sont des reflets les uns des autres (Vénus elle-même s'y trompe) sont tantôt rapportés au discours direct (le chant de l'alouette), tantôt ils sont narrativisés (le chant d'Orphée), tantôt résumés au minimum (les chants de Philomèle et d'Apollon). Tous les temps verbaux sont convoqués pour rendre compte de ces chants sous leurs différents aspects : imparfait itératif, passé simple, présent itératif, passé composé. On remarque un effet d'amplification : le chant d'Orphée est le plus développé, mais celui de l'alouette est celui que l'on entend directement. Le chant d'Apollon est le plus discret, on ne parle que de son jeu sur la lyre divine. À ceci s'ajoutent des effets de mise en abyme : le chant d'Orphée intègre tous les chants et toutes les musiques, de « la melodía de un arpa eolia, el susurro de una arboleda » aux « versos », « bárbitos » ou « tímpano ».

²⁰ *Ibid.*, p. 166. « Seigneur, répondit l'alouette, s'efforçant d'extraire de sa bouche une voix des plus puissantes, que celui qui a su nous enchanter, reste parmi nous. Sa lyre est belle et puissante. C'est elle qui t'a offert la grandeur et l'étrange lumière qui ont aujourd'hui baigné ta forêt. Elle t'a donné son harmonie. Seigneur, je connais ces choses. Lorsque pointe l'aube nue et que le monde se réveille, je m'élève au plus haut du ciel et je déverse depuis ces hauteurs les perles invisibles de mes trilles, et parmi les clartés matutinales, ma mélodie inonde l'air, et l'espace tout entier s'en réjouit. J'affirme sans détour qu'Orphée a bien chanté, et qu'il est un élu des dieux. Tout le bois fut enivré par sa musique. Les aigles se sont approchés et ont tourné au-dessus de nos têtes, les arbustes en fleurs ont agité suavement leurs encensoirs mystérieux, les abeilles ont délaissé leurs ruches pour venir l'écouter. [...] Ce qu'Hercule exécuterait avec ses mains, Orphée le fait avec son inspiration. Le dieu viril mettrait en pièces d'un seul coup de poing Athos lui-même. Orphée dompterait, grâce à la seule efficacité de sa voix triomphante, le lion de Némée et le sanglier d'Erimante. » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 39-40.

²¹ *Ibid.*, p. 167. « L'alouette avait bien chanté, mais le satyre ne l'avait pas entendue ! Il se tourna vers l'âne. Il n'avait pas encore donné son avis ! Alors, devant la forêt énorme et sonore, sous l'azur sacré, l'âne balançait la tête d'un côté et de l'autre, grave, têtu, silencieux, tel un sage qui médite. Alors, de son pied fendu, le satyre blessa le sol, plissa son front de colère, et sans rien comprendre, montrant à Orphée la sortie de la forêt, hurla :
— Non... ! », trad. G. de Cortanze, p. 40-41.

Il y a une certaine ironie à mettre en scène le chant comme événement principal d'un conte. On lui confère toutes les caractéristiques d'un événement narratif : il a un pouvoir de transformation, la comparaison avec les « travaux » d'Hercule le souligne. Mais il suspend aussi le cours de la nature ou en modifie l'ordre — d'où l'impatience du satyre, qui ne peut bénéficier de l'extase esthétique. Il n'aboutit donc pas à l'effet escompté : l'obtention de l'hospitalité dans la forêt du satyre. Le refus du satyre produit un effet de boucle, de retour au point de départ. La symétrie semble annuler ce qui s'est produit. Le chant aura été un non-événement, bien qu'il ait saturé tous les passages du conte. Paradoxalement, cet échec est la condition d'une relance de l'histoire. On le voit dans l'*excipit* du conte :

Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino.
No se ahorcó, pero se casó con Eurídice²².

La véritable histoire est ailleurs, il fallait que le chant échoue pour qu'elle puisse avoir lieu.

Dans ce conte, Darío se confronte à une gageure. Le chant lyrique n'est jamais donné à entendre directement, il est toujours pris en charge par un discours narratif qui l'envisage comme événement, sans donner directement accès à sa substance. Le lecteur, condamné aux reflets du chant, pourrait être frustré. Et pourtant, c'est l'ensemble du conte qui tente d'approcher l'essence du chant, dans sa structure variationnelle, faite de reprises, d'amplifications, de contrastes. À l'image du chant d'Orphée qui intègre tous les chants, il faut poursuivre la mise en abyme et considérer le conte comme le chant qui intègre le chant de tous les chants. Mais le lecteur sera-t-il comme le satyre sourd ?

« El Sátiro sordo » n'est pas le seul conte de Darío qui fasse d'un chant l'événement principal de l'histoire. C'est également le cas du « Rey burgés » (« Le Roi bourgeois »), de « La Canción del oro » (« La Chanson de l'or ») et du « Velo de la reina Mab » (« Le Voile de la reine Mab »). Chaque fois, le sujet musical rejaillit sur la forme du conte.

À la différence du « Sátiro sordo », les trois autres textes font entendre, au discours direct, le chant dont il est question, qui occupe parfois un volume supérieur à l'encadrement narratif lui-même. Dans ces textes, qui mettent souvent en scène, pour ce qui est de l'histoire, un antagonisme entre le monde matériel bourgeois, prosaïque, et le

²² *Ibid.*, p. 167. « Orphée sortit avec tristesse de la forêt du satyre sourd, prêt à se pendre au premier laurier venu. Il ne se pendit pas mais épousa Eurydice. » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 41.

monde spirituel de la poésie, la dimension incantatoire et litanique prend le pas sur la forme narrative.

Le point commun entre tous ces discours est leur forme énumérative : la juxtaposition et la répétition de mêmes structures syntaxiques. L'ordre des énoncés n'est pas guidé par la logique, ni par la chronologie²³. Chacun d'eux possède une forte dimension expressive : la chanson de l'or est un hymne²⁴, un poème à la gloire de l'or ; les discours des artistes, dans «El Velo de la reina Mab», sont des plaintes, des déplorations. Le discours du poète, dans «Le Roi bourgeois», qui répond à l'injonction du roi «Habla y comerás²⁵» pourrait faire penser à un récit ; mais, à travers une série de verbes au passé composé qui ont tous pour point commun le mouvement et la rupture avec un monde prosaïque et corrompu, le poète se définit plus qu'il ne se raconte :

He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora : busco la raza escogida que debe esperar con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfumes, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz²⁶.

C'est la valeur du passé composé en castillan : un temps du discours, fortement lié au présent de l'énonciation. On s'aperçoit que chaque proposition vaut pour elle-même, sans être liée à la précédente sur les plans logique ou spatio-temporel. Il s'agit plutôt de la répétition d'une même attitude de révolte et de quête de l'absolu. Puis le discours prend la forme d'un manifeste, le poète défendant, au présent de vérité générale, sa conception de l'art, et déplorant la prostitution de l'idéal :

¡Y bien! Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres, y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos autorizáis todo esto !... El ideal, el ideal²⁷...

Rappelons que, dans *Historia de mis libros*, Darío a parlé de poèmes en prose au sujet de «La Canción del oro» et de «El Velo de la reina Mab», textes qui apparaissent pourtant dans la section d'*Azul...* intitulée «Cuentos en prosa» :

En «el velo de la reina Mab», sí, mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespeareano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna otra de

²³ Le chant d'Orphée, dans «El Sátiro sordo», possède ces caractéristiques, même s'il ne nous est pas livré au discours direct.

²⁴ C'est le terme utilisé dans le texte : «dio al viento su himno» p. 187.

²⁵ *Ibid.*, p. 158. «Parle et tu mangeras».

²⁶ *Ibid.*, p. 158-159. «J'ai déployé mes ailes sous l'ouragan. Je suis né dans le temps de l'aurore ; je cherche la race élue, celle qui doit attendre, l'hymne à la bouche et la lyre à la main, la venue du grand soleil. J'ai abandonné la ville et son inspiration malsaine, l'alcôve pleine de parfums, la muse charnelle qui couvre l'âme de petites et le visage de poudre de riz.» Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, p. 160. «Les rythmes se prostituent, on chante les grains de beauté des femmes et l'on mijote des sirops poétiques. Sire, le cordonnier critique mes endécasyllabes et monsieur le professeur de pharmacie met à mon inspiration des points et des virgules. Et vous autorisez cela...! Sire, l'idéal, l'idéal...» Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 31.

mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces — es un hecho reconocido — desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos, son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa. La «canción del oro» es también poema en prosa, pero de otro género. Valera lo califica de letanía²⁸.

Si Juan Valera a été le premier à qualifier «La Canción del oro» de litanie, et plus largement, à identifier le caractère novateur de la prose d'*Azul...*, son jugement n'était pas sans ambiguïté.

«La canción del oro» sería el mejor de los cuentos de Ud. si fuera cuento, y sería el más elocuente de todos ellos si no se emplease en él demasiado una *ficelle*, de que se usa y de que se abusa muchísimo en el día. [...]

Todo el sarcasmo, todo el furor, toda la codicia, todo el amor desdeñado, todos los amargos celos, toda la envidia que el oro engendra en los corazones de los hambrientos, de los menesterosos y de los descamisados y perdidos, están expresados en aquel himno en prosa.

Por esto afirmo que sería admirable «La canción del oro» si se viese menos la *ficelle*: el método o traza de la composición, que tanto siguen ahora los prosistas, los poetas y los oradores.

El método es crear algo por superposición o aglutinación, y no por organismo.

El símil es la base de este método. [...]

El modelo más egregio del género, el ejemplar arquetipo, es la letanía. La Virgen es puerta del cielo, estrella de la mañana, torre de David, arca de la alianza, casa de oro, y mil cosas más, en el orden que se nos antoje decirlas.

«La canción del oro» es así: es una letanía, sólo que es infernal en vez de ser célica. Es por el gusto de la letanía que Baudelaire compuso al demonio; pero, conviniendo ya en que «La canción del oro» es letanía, y letanía infernal, yo me complazco en sostener que es de las más poéticas, ricas y enérgicas que he leído. Aquello es un diluvio de imágenes, un desfile tumultuoso de cuanto hay, para que encomie el oro y predique sus excelencias. [...]

La composición es una letanía inorgánica, y, sin embargo, ni la ironía, ni el amor y el odio, ni el deseo y el desprecio simultáneo que el oro inspira al poeta en la inopia (achaque crónico y epidémico de los poetas), resaltan bien sino de la plenitud de cosas que dice del oro, y que se suprimen aquí por amor a la brevedad²⁹.

²⁸ Rubén Darío, *El Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, op. cit., p. 175. «Dans “Le voile de la reine Mab”, en revanche, mon imagination a trouvé un sujet approprié. L'éblouissement shakespearien me posséda et je réalisai pour la première fois le poème en prose. Dans cette tentative, plus que dans aucune autre, je recherchai le rythme et la sonorité verbale, la transposition musicale, jusque là — c'est un fait reconnu — inconnue dans la prose castillane, car les cadences de certains classiques, dans leurs phrases développées, sont autre chose. La “chanson de l'or” est aussi un poème en prose, mais d'un autre genre. Valera le qualifie de litanie.»

²⁹ Lettre de Juan Valera a Rubén Darío du 29 octobre 1888, dans Rubén Darío, *Azul...*, op. cit., p. 118-119. «“La chanson de l'or” serait le meilleur de vos contes si c'était un conte, et il serait le plus éloquent de tous si vous n'y employiez trop une *ficelle*, dont on use et abuse trop de nos jours. [...]

Tout le sarcasme, toute la fureur, toute la convoitise, tout l'amour dédaigné, toutes les amères jalousies, toute l'envie que l'or fait naître dans les cœurs des affamés, des nécessiteux des sans chemise et des perdus, sont exprimés dans cet hymne en prose.

C'est pour cela que j'affirme que “La chanson de l'or” serait admirable si l'on voyait moins la *ficelle*: la méthode ou la trace de la composition, que les prosateurs, les poètes et les orateurs suivent tant aujourd'hui.

La méthode consiste à créer quelque chose par superposition ou agglutination, et non par organisme.

L'analogie est la base de cette méthode. [...]

Le modèle le plus illustre du genre, l'exemple archétypal, est la litanie. La Vierge est la porte du ciel, l'étoile du matin, tour de David, arche de l'alliance, chambre d'or, et mille autres choses, dans l'ordre où nous souhaitons les dire.

“La chanson de l'or” est ainsi: c'est une litanie, seulement, elle est infernale au lieu d'être céleste. C'est dans le goût de la litanie que Baudelaire composa pour le démon; mais, étant entendu que “La chanson de l'or” est une litanie, et une litanie infernale, je tiens à soutenir qu'elle est des plus poétiques, riches et énergiques, que j'aie lues. C'est un déluge d'images, un défilé tumultueux de tout ce pour quoi l'on peut faire l'éloge de l'or et prêcher ses excellences. [...]

Juan Valera pointe du doigt le dévoiement du narratif dans l'accumulation inorganique, sans ordre déterminé, et pouvant se prolonger à l'infini. Darío reprendra à son compte le terme de « litanie » et en fera l'un des modes du poème en prose.

Comme le fait remarquer María Victoria Utrera Torremocha, Rubén Darío n'a pas une conception très restrictive du poème en prose. Il suffit qu'un fragment de texte présente des caractéristiques musicales marquées pour que ce genre lui soit attribué. Beaucoup de critiques considèrent également comme des poèmes en prose ces textes qui contiennent un discours litanique et lyrique, en omettant l'encadrement narratif qui est pourtant source de fructueux effets antithétiques et ironiques. Chez Darío, les contes qui font entendre la voix d'un poète mettent à distance la poésie lyrique, mais cela n'est pas incompatible, depuis Baudelaire et Rimbaud³⁰, avec la poésie, comprise dans une acception plus large.

Le conte « El Rey burgés » est structuré par des contrastes, à la fois thématiques et formels. Il commence par une longue description du palais du roi bourgeois. L'accumulation a ici une visée satirique, il en ressort une impression de bric-à-brac. Le chant du poète, aux antipodes de la *mimèsis*, ne délimite ni les lieux ni les époques, et navigue entre le réel et l'allégorique. Il forme un contraste saisissant avec la description qui ouvre le conte. Un nouveau contraste est ménagé dans la troisième partie du conte, qui décrit l'abdication du poète, son anéantissement dans l'art « alimentaire » : le roi bourgeois lui a confié la tâche de tourner la manivelle d'une boîte à musique, et le poète meurt de froid, oublié dans les jardins du roi l'hiver venu. Tel un refrain grinçant, le son mécanique de la boîte à musique vient interrompre le texte, d'une manière lancinante : « Tiririrín, tiririrín... » Les motifs des deux premières parties réapparaissent, et l'alternance plus resserrée du rêve d'idéal et de la matérialité prosaïque donne sa tonalité pathétique au dénouement :

Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas, no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio, ¡tiririrín³¹!

Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y sobre las túnicas de los

La composition est une litanie inorganique, et pourtant, l'ironie, l'amour et la haine, le désir et le mépris simultanés que l'or inspire au poète dans l'indigence (maladie chronique et épidémique des poètes), ne ressortent que de la plénitude de ce qu'il dit de l'or, et que l'on supprime ici pour amour de la brièveté. »

³⁰ Voir les procédés de distanciation de la *Saison en enfer* par exemple.

³¹ R. Darío, *op. cit.*, p. 160. « Puis vint l'hiver, et le pauvre homme sentit le froid dans son corps et dans son âme. Et son cerveau était comme pétrifié, et les grands hymnes avaient sombré dans l'oubli, et le poète des cimes couronnées d'aigles n'était plus qu'un pauvre diable qui actionnait la manivelle d'une boîte à musique : tralala, tralala... » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 32.

mandarines de las viejas porcelanas. [...] y se quedó muerto..., pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas, o de oro³²...

«La Canción del oro» comporte plusieurs points communs avec «El Rey burgés». Il s'agit encore d'un poète vagabond qui observe, seul dans la nuit, les richesses d'un palais illuminé. Mais ici, les choses sont plus ambiguës. La description des richesses qui ouvre le conte n'a pas la même dimension péjorative que dans le conte précédent, mais possède des connotations poétiques, et prend même par moments la forme d'une effusion lyrique. C'est ce qui permet à María Victoria Utrera Torremocha de voir dans ce riche décor une représentation de l'idéal poétique inaccessible. En effet, la description épouse un mouvement d'approfondissement et semble rechercher l'au-delà du visible :

Había tras los vidrios [...]. Tras las rejas se adivinaban extensos jardines, grandes verdores salpicados de rosas y ramas que se balanceaban acompasada y blandamente como bajo la ley de un ritmo. [...] ¡Oh, y más allá! Más allá el cuadro valioso dorado por el tiempo, [...]. Y más allá³³...

Les objets décrits seraient les symboles d'une autre réalité, où réside la beauté recherchée par le poète, mais inaccessible³⁴. L'hymne est également plus ambivalent dans «La Canción del oro». Comme l'a souligné Juan Valera, il n'a pas d'organisation rhétorique qui permettrait de fixer le sens du message.

Pour prolonger cette réflexion, nous pouvons remarquer qu'il existe un mouvement symétrique à l'approfondissement de la description inaugurale, quand le narrateur nous décrit le processus presque physique d'extériorisation du chant :

Entonces, en aquel cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído, brotó como el germen de una idea que pasó al pecho, y fue opresión, y llegó a la boca hecho himno que le encendía la lengua y hacía entrechocar los dientes. [...] Aquella especie de poeta sonrió; pero su faz tenía aire dantesco. Sacó de su bolsillo un pan moreno, comió, y dio al viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco³⁵.

³² *Ibid.*, p. 161. «Une nuit, alors que tombait des hauteurs la pluie blanche des petites plumes cristallisées, on donna au palais un festin. La lumière des lustres riait joyeusement sur les marbres, sur l'or et les tuniques des mandarins des vieilles porcelaines. [...] Il se laissa mourir, en pensant que naîtrait bientôt le soleil du jour futur, et avec lui l'idéal... et que l'art ne porterait plus de pantalon mais un manteau de flammes ou d'or... » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 33

³³ *Ibid.*, p. 185-186. «Il y avait derrière les vitres des fenêtres [...]. Derrière les grilles, on devinait de vastes jardins, de grandes pelouses vertes parsemées de roses et de ramées qui se balançaient mollement en proie aux lois du rythme. [...] Oh! Et plus loin! Plus loin: le tableau de maître, patiné par le temps, [...]. Et plus loin... » Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 63-64.

³⁴ María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.*, p. 226.

³⁵ Rubén Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 186-187. «Alors, dans ce cerveau de fou, que cachait un chapeau élimé, naquit comme le germe d'une idée qui lui traversa la poitrine, l'oppressa et s'arrêta aux rebords de sa bouche faite hymne qui lui brûla la langue et fit que ses dents s'entrechoquèrent. [...]

Le "poète" sourit; mais son visage avait un air dantesque. Il sortit de son sac un pain noir, mangea et offrit son hymne au vent. Rien de plus cruel que ce chant, morceau arraché à coups de dents.» Trad. G. de Cortanze, *op. cit.*, p. 64-65.

La chanson de l'or fait pendant à la description qui ouvre le conte, et rivalise avec elle. C'est bien par le chant que le poète accède, pour tous les gueux de son espèce, à l'essence de l'or qu'il convoitait au départ. José María Martínez signale³⁶ un rapprochement possible de ce texte avec « La Terrienne », ou *La Chanson des gueux* de Richepin³⁷. Mais dans le texte de Darío, le chant du poète est en prose. D'après María Victoria Utrera Torremocha, cette chanson ne pouvait être qu'en prose, pour marquer le contraste entre une poésie en liberté et la norme du vers, symbolisée par le riche palais :

Por otra parte, el poeta es un ser urbano y de la noche, ámbito unido a la locura y a la marginación personal y social. Hay que recordar que el poeta está solo frente a la pareja, bien integrada en el sistema colectivo. Su lenguaje ha de ser, así, el de los *otros*, los que viven fuera del orden. Y el orden es el verso. Por otro lado, la prosa representa la libertad y la espontaneidad requeridas por el estado anímico del mendigo³⁸.

Ajoutons que le conteur insiste sur la relation entre la matière et la poésie, comme pour révéler l'essence d'une nouvelle poésie qui trouve sa source dans la prose. La structure du texte, faisant alterner description, narration et litanie, en est un élément, la nature hybride et indécidable de cet hymne, « mezcla de gemido, ditirambo y carcajada³⁹ » est également rappelée. Notons une ambivalence entre le terme de « canción » utilisé dans le titre, renvoyant à un registre familier ou populaire, et le mot « hymno » utilisé dans le conte, avec des connotations liturgiques. Le poète aussi a une nature indécidable « aquella especie de harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta⁴⁰ ». Le conteur montre encore comment le poète transforme le morceau de pain en un chant qui acquiert la cruauté de la morsure. À la fin, quand il a cessé de chanter, il donne son dernier morceau de pain à une vieille femme. Or le conteur utilise le même verbe pour désigner le

³⁶ José María Martínez, dans Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 185. « Se publicó por primera vez en la *Revista de Artes y Letras*, de Santiago, 15 de febrero de 1888, tres semanas antes de que el poeta, en carta a Narciso Tondreau, confesase su devoción por Jean Richepin y sus *Chansons des gueux*. » « Il fut publié pour la première fois dans la *Revue des Arts et des Lettres*, de Santiago, le 15 février 1888, trois semaines avant que le poète, dans une lettre à Narciso Tondreau, confesse sa dévotion pour Jean Richepin et ses *Chansons des gueux*. »

³⁷ Le recueil commence en effet par un poème liminaire, « La Ballade du roi des gueux », dont la première strophe « Venez à moi, clauepatins, / Loqueteux, joueurs de musettes, / Clampins, loupeurs, voyous, catins, / Et marmousets, et marmousettes, / Tas de traîne-cul-les-housettes, / Race d'indépendants fougueux ! / Je suis du pays dont vous êtes : / Le poète est le roi des Gueux. » Paris, Maurice Dreyfous, 1881, p. 1, possède des points communs avec le thème de la « Chanson de l'or ». Quant à « Terrienne », il s'agit d'un poème de forme strophique qui répète de manière litannique, « Chantons la terre » : « Chantons aussi la vieille terre ! Elle a du bon. / De son ventre noir en charbon / Sort le cidre qui désaltère. / Elle a du bon. Chantons la terre ! », *La Mer*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1896.

³⁸ María Victoria Utrera Torremocha, op. cit., p. 227. « D'autre part, le poète est un être urbain de la nuit, milieu lié à la folie et à la marginalisation personnelle et sociale. Il faut se rappeler que le poète est seul face au couple, bien intégré dans le système collectif. Son langage doit être, ainsi, celui des *autres*, ceux qui vivent en dehors de l'ordre. Et l'ordre c'est le vers. D'un autre côté, la prose représente la liberté et la spontanéité requises par l'état anémique du mendiant. »

³⁹ Rubén Darío, *Azul...*, op. cit., p. 190. « mélange de gémissement, de dithyrambe et d'éclat de rire ».

⁴⁰ *Ibid.* « cette espèce de loqueteux, peut-être un mendiant, peut-être un pèlerin, peut-être un poète. »

don du chant, «comió, y dio al viento su himno⁴¹ », et le don du pain : «le dio su último mendrugo de pan petrificado⁴² ». Le conte semble donc mettre en scène cette alliance de la poésie et de la prose, l'une se nourrissant de l'autre et réciproquement.

2.4.3. Scansions, échos et tressages de voix dans *Histoires magiques* de Remy de Gourmont

Certains textes des *Histoires magiques* de Remy de Gourmont, comme «La Robe blanche» ou «Le Suaire», présentent des structures élaborées, que l'on peut qualifier de musicales, indissociables d'une dimension subjectiviste du récit.

Le conte «La Robe blanche» fait intervenir un certain nombre de motifs. Le retour de ces derniers est d'abord lié à la question du temps et du souvenir. Il s'agit d'un jeune homme, venu pour témoigner au mariage d'un ami. Il s'aperçoit qu'il est lui-même resté amoureux de la fiancée, malgré une absence de dix ans. Le passé vient hanter le présent à travers les motifs du «parfum des syringas», des «merles au faite des lourds marronniers», du «saint-sacrement des lèvres» de la fiancée. La dernière occurrence de ces motifs confirme l'analogie entre les syringas et les souvenirs, renforcée par une proximité sonore :

Les merles ne chantaient pas encore au faite des lourds marronniers et les cruels syringas dormaient enfin, — fanés, aussi fanés que les souvenirs des jeunes concupiscences⁴³...

Le parfum et le souvenir s'estompent en même temps, à la fin du conte.

Le retour des motifs rend sensibles les processus d'oubli, de réminiscence, voire de reconnaissance, et s'accompagnent de l'effusion lyrique. Le souvenir se superpose à la scène racontée, mais on peut se demander s'il ne se prolonge pas jusqu'au moment du présent de l'énonciation de ce conte à la première personne. Ainsi, lors de la première occurrence du motif des syringas :

Je franchis des gazons qui abrégeaient le cercle des grandes allées, et au détour d'un groupe de syringas, oh ! parfum cruel ! j'aperçus, dans la triste blancheur d'une façade morte, deux fenêtres côte à côte illuminées⁴⁴.

on ne peut déterminer avec certitude si cette exclamation appartient au moment de la scène racontée ou au moment de l'énonciation du conteur. Les époques semblent fusionner, le souvenir avec le souvenir d'un souvenir...

⁴¹ *Ibid.*, p. 187. «il mangea, et donna au vent son hymne ».

⁴² *Ibid.*, p. 190. «lui donna son dernier quignon de pain pétrifié. »

⁴³ Remy de Gourmont, *Histoires magiques*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

Ainsi, le souvenir suscité par la vision des femmes dans le salon, lorsque le narrateur, arrivé le soir à l'improviste, regarde par la fenêtre avant de frapper à la vitre, ressort en surimpression sur le reste du récit, telle une scène primitive, préfigurant le sacrement du mariage :

Au milieu d'un petit salon très en désordre, trois femmes considéraient une robe blanche jetée sur un fauteuil, une robe plus blanche que l'âme des saints Innocents : Rosa, la pierre ancillaire de cette maison, M^{me} de Laneuil et une jeune fille, — dont le profil me remémorait des amours enfantines et un temps où de rieuses gamines en robes adolescentes nous donnaient, à Albéric et à moi, les fleurs de leurs corsages, après les avoir approchées, avec la soudaine gravité d'immortelles fiancées, du saint-sacrement de leurs lèvres⁴⁵ !

Au fil des reprises, cette scène se teinte de cruauté et d'érotisme : « le saint-sacrement de leurs lèvres » devient « la rosée de sang répandue sur ces lèvres muettes⁴⁶ », les « fleurs de leurs corsages » deviennent les « cruels syringas », « sous la pointe du corset, comme ils fleurissaient larges et amers les cruels syringas ! »⁴⁷.

Le motif des « merles au faîte des lourds marronniers » joue quant à lui le rôle d'un repère temporel, au fil de ses multiples modulations. Il est le signe de l'identité du lieu, et de la profondeur temporelle :

Il y avait de cela, combien ? des années, de longues années, peut-être dix ? Ah ! souvenir des jeunes concupiscences ! Depuis, que de fois les merles avaient salué le sommeil au faîte des lourds marronniers⁴⁸ !

s'exclame le narrateur pour évaluer la durée de l'absence. « [...] et j'assistai aux innocents réveils, quand les merles saluent le soleil au faîte des lourds marronniers⁴⁹ », dit le narrateur en train d'imaginer la vie en ce lieu pendant son absence.

Il permet également de scander les différentes journées retracées par le conte. « Depuis longtemps les merles avaient salué le soleil au faîte des lourds marronniers : Albéric entra chez moi⁵⁰ » introduit la seconde journée. « Les merles ne chantaient pas encore au faîte des lourds marronniers⁵¹ » accompagne la fuite du narrateur, parti « tel qu'un voleur⁵² ».

Il s'agit de retranscrire une musique mentale, dans un de ces récits « de la vie cérébrale⁵³ » chers à Remy de Gourmont. Le conte est à la première personne, ce qui met la subjectivité au premier plan. Ce qui se passe objectivement entre les personnages se perd

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Pour reprendre le sous-titre de son roman *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* [1890].

dans le flou de l'arrière-plan. Le jeu des paroles rapportées permet de créer ces effets de perspective et de relief. Ainsi, de la visite d'Albéric au narrateur, le matin du mariage, n'avons-nous qu'un vague résumé, dans un discours narrativisé :

Les lendemains ! Quelques doutes le tourmentaient : il me les confessa avec la naïveté de ces êtres inquiets et bons qui croient trouver en autrui une sympathie. Je le laissai dire, cela me reposait, car, ainsi que l'enseigne la morale des Proverbes, il faut, en état de déréliction, regarder autour de soi : d'autres douleurs s'exhalent, et cela console.

.....
Ah ! je pense au saint-sacrement de ses lèvres⁵⁴ !

Mais la scène est interrompue par cette irruption du discours direct — probablement du monologue intérieur concomitant avec les propos d'Albéric — au présent, découpé typographiquement dans le texte. La réalité objective s'efface derrière le rythme de la subjectivité qui se manifeste essentiellement dans le retour des motifs.

La scène de l'essayage d'Édith, le soir de l'arrivée du narrateur, tire sa charge érotique de ce qu'elle n'est pas perçue directement par ce dernier, mais par les yeux de l'imagination. Le motif des syringas acquiert alors les connotations sensuelles qui ne le quitteront plus :

Avec mes mains pour œillères, comme Rosa, je regardais par la fenêtre... La lune, maintenant, couchait au travers de la cour la projection écrasée de la lourde maison seigneuriale... Une autre vision m'ôta l'usage de mes prunelles : Je suivais, guidé par les froissés de l'étoffe, le bruit des boutons et des agrafes, toutes les phases de la métamorphose qui s'œuvrait derrière moi, et, comme j'entendais, je voyais, — par une instantanée transposition des sons en images, — je voyais la gorge ingénue de mon Amour, et une rapide main ramenant l'épaulette glissée, et le mouvement des bras libérait des effluves aussi violents et plus cruels que l'odeur des syringas, et sous la pointe du corset, comme ils fleurissaient larges et amers les cruels syringas !... La robe blanche, telle qu'une avalanche, s'abattit sur mon rêve⁵⁵...

De même, lors du mariage d'Édith et d'Albéric, le narrateur répond « oui », tout bas, et courbe la tête au moment de la bénédiction du prêtre. C'est la volonté du narrateur et le rite fantasmé qui l'emportent à ses yeux :

[...] je songeai qu'en tout sacrement il y a la matière et la forme, l'essence et le mode imposé par les rites pour en dispenser aux fidèles les bienfaits mystiques : et dans le mariage, la forme, ce n'est pas la bénédiction de l'officiant, ce n'est pas la messe, c'est le consentement mutuel, — et cela seul⁵⁶.

Les motifs, d'abord liés au décor, se chargent de connotations subjectives, à l'instar des « cruels syringas », force et souffrance du souvenir et du désir érotique, qui prennent figure d'agents souterrains de l'aventure, notamment lorsque Édith disparaît sous son voile : « L'ironie des cruels syringas entra par la fenêtre ouverte⁵⁷. »

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

Dans « La Robe blanche », le caractère lancinant de l'obsession et du souvenir est à l'origine du retour répétitif de motifs. La narration est doublée de ces échos, qui tendent à faire fusionner les différentes époques. Dans « Le Suaire », un texte à la limite de l'hermétisme que d'aucuns classeraient probablement dans le genre du poème en prose, la structure musicale atteint une plus grande complexité.

Ce texte peut être identifié comme un conte, d'une part parce que l'environnement du recueil auquel il appartient, *Histoires magiques*, crée un horizon d'attente narratif, d'autre part parce qu'une trame narrative existe réellement : ce texte raconte la rencontre d'un homme et d'une femme, Aubert et Sarah, sur une plage française. Puis la femme repart en Angleterre, en promettant à son amant de revenir. À son retour, elle annonce qu'elle s'est mariée, mais qu'elle a tué son mari.

Seulement, les éléments qui éloignent ce texte d'un conte traditionnel sont nombreux. Signalons tout d'abord que, pour un point de vue réaliste, la construction d'un univers fictionnel n'est pas aboutie. Les personnages sont peu caractérisés. On ne connaît du personnage principal que le nom, quelques pensées et quelques paroles échangées avec Sarah. Aucune description physique ou psychologique du personnage n'est fournie. L'*incipit* du conte est emblématique de ce caractère désincarné du personnage :

La mer montait, royale et dominatrice ; les mouettes jouaient sur la fragilité des vagues.
Longer la ligne de boue vomie par les flots lourds, lentement marcher, humer la salure émanée des varechs, guetter si quelque épave n'allait point surgir, atome rapporté par le flux d'entre les illusions couchées au fond des abîmes...
(En intermède, Aubert rêvait à une indulgente et douce main, à des yeux contemplatifs de lui⁵⁸.)

L'utilisation de verbes à l'infinitif, mode ni personnel ni temporel, « pure image intellectuelle⁵⁹ », ne permet pas d'incarner le procès, de le situer dans un monde actualisé.

Sarah est davantage décrite, mais on a moins accès à ses pensées. La description de la femme reste fragmentée en différents détails disséminés dans le texte. Ainsi, en suivant l'ordre du texte, la femme apparaît d'abord à travers une robe qui claque au vent, une ombrelle, « un perceptible accent⁶⁰ », « une voix glauque⁶¹ », « des yeux pâles⁶² », une peau transparente, des cheveux blonds dont l'aspect enflammé est évoqué à plusieurs reprises, enfin, un manteau blanc qui joue un rôle important dans le conte auquel il donne son nom métaphorique. Nous sommes loin d'une description réaliste posant le personnage

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ D'après D. Denis et A. Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 288.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

une fois pour toutes et permettant au lecteur de s'en faire une représentation précise. Sarah est accompagnée de Ted, qui l'appelle « Sœur Sarah⁶³ », un personnage à l'humanité incertaine, qui obéit à Sarah quand elle le siffle, et dont la description souligne une parenté avec le monde des objets :

[...] un petit homme dont la maigre blancheur kaoline avait l'ingénuité sinistre d'une tête de porcelaine [...] ⁶⁴.
[...] l'homoncule en porcelaine dont les cheveux jaunes pendaient, comme d'un vase de Chine un bouquet de ravenelles flétries ⁶⁵.

La construction de l'espace et du temps ménage également le flou et l'indéterminé. Un paysage de plage constitue le cadre principal de l'action, sans que cette plage soit géographiquement située. D'autres espaces sont évoqués : l'Angleterre, « la lointaine île du Nord où je suis née ⁶⁶ », dit Sarah, mais aussi le Zuiderzée, Bruges, et la Seine.

L'époque où se déroule cette histoire n'est pas identifiée, la chronologie même est difficile à délimiter, du fait d'une dimension cyclique du texte. Au début du conte, une voix narrative ambiguë expose le surgissement d'une créature marine fantasmagorique :

... Et parmi les lointains embrunis, voici le sexe à la porte d'argent, les seins en pomme d'orange des décevantes sirènes : leurs cheveux sont pareils aux flexueux fucus qui pendent aux roches comme des chevelures, — comme de vraies chevelures ; leurs dents ont la dureté blanche des coquilles nacrées et leurs yeux le bleu vif des mouvantes anémones ⁶⁷...

Ce passage qui s'apparente à un événement, par sa forme présentative « Et [...] voici », semble être la formulation d'un fantasme, par sa dimension symbolique et le caractère irréel de la sirène. Or les éléments de cette description seront repris plus tard dans la description de Sarah : « au fond de ses yeux d'anémone et sous l'orgueil de son front blanc ⁶⁸ », « la nacre de ses dents mordait ⁶⁹ ». Sarah est figurée, avant d'apparaître réellement au plan narratif, elle est connue et inconnue à la fois, puisque son apparition concrète provoque une surprise, comme si elle n'était pas attendue :

Au milieu des varechs noirs, l'inattendue blancheur d'un manteau gisait.
Tombé de quelles épaules ?
Des cheveux blonds s'exaltaient dans la luminosité des vagues ⁷⁰.

De même, c'est la fin du conte qui est préfigurée dès la première ligne : l'épave attendue au début s'incarne à la fin dans le manteau jeté à la mer, puis ressurgi et rapporté par le flux. Ces passages qui ouvrent et ferment le conte se font écho :

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

[...] humer la salure émanée des varechs, guetter si quelque épave n'allait point surgir, atome rapporté par le flux d'entre les illusions couchées au fond des abîmes⁷¹...

Pas à pas, ils suivaient le reflux. Aubert avait les yeux sur l'épave que la mer roulait et déroulait au roulis de ses vagues peureuses. [...]

D'un air de triomphe et secouant au vent sa crinière enflammée, elle se jeta vers l'épave, la tordit ruisselante, la mit sur son bras [...]⁷².

Le développement chronologique est annihilé par cette structure cyclique du texte, où tout est préfiguré avant d'advenir. Ici se posent la question de la représentation (l'autre existe-t-il ou n'est-il que fantasme?) et la question de la causalité (est-ce la pensée qui provoque l'événement, dans une communication entre l'espace mental et la réalité?).

L'abondance des ellipses est par ailleurs source d'effets de fulgurance. Une aventure est condensée en deux rencontres et quelques dialogues, les différentes scènes ne sont pas clairement délimitées. On ne rencontre aucun connecteur temporel, tel que «ce jour-là», «le lendemain», «un an plus tard», attendu dans une narration classique, et permettant de classer les événements sur l'axe du temps.

Pourtant, la spatialité et la temporalité sont soulignées par le retour de séquences verbales qui créent un rythme dans le texte. Il ne s'agit pas de géographie ni de la temporalité des horloges ou des calendriers, mais la présence d'un espace est régulièrement rappelée par des éléments de permanence, comme «les sables, au loin déserts, [qui] perpétuaient vers l'horizon leurs tièdes solitudes», ou le mouvement de la mer qui «jetait à leurs pieds la poussière de ses flots lourds⁷³.»

Certaines séquences verbales semblent avoir pour fonction d'embrayer une nouvelle séquence narrative. Ainsi, la description des mouettes jouant sur les vagues et l'allusion aux sables déserts se situent au début et à la fin de ce qui semble se découper comme une nouvelle scène sur le plan de la narration, voire une nouvelle journée sur le plan de l'histoire. L'évocation du claquement de la robe tient également lieu de ponctuation au sein du texte. Ces séquences descriptives ont une valeur didascalique, comme s'il fallait sans cesse rappeler la présence de l'espace et des êtres, pour éviter qu'ils ne sombrent dans le néant. Elles ont aussi une valeur de scansion, et, se substituant aux marqueurs temporels classiques, elles rendent davantage compte d'une perception subjective et instantanée du temps et de l'espace.

Pendant l'absence de Sarah, que l'on peut évaluer à un an, à partir de ses propos, la temporalité objective se dilue tout à fait. Les paragraphes présentent une structure

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 46-47.

⁷³ *Ibid.*, p. 44.

syntaxique parallèle, des chiasmes et des reprises de sonorités qui rapprochent fortement cette portion de texte d'un poème :

Les mouettes jouent et ne jouent plus. Les paquebots voltent, les fumées virevoltent, les briques tremblotent. Les ponts se dressent comme des potences : les mouettes jouent et ne jouent plus, les mouettes mélancoliques du Zuiderzée.

Là-bas, dans les sables déserts, nulle robe ne claque au vent.

Les cygnons prennent l'assaut de la galère, leur mère. Les pignons tremblotent, les feuilles virevoltent autour des capes mortes. Les cygnes s'en vont, lents comme des galères assoupies, les cygnes mélancoliques de Bruges.

Là-bas, vers les horizons, vastes, nulle robe ne claque au vent.

Les pierrots gringottent dans les arbres tout nus. Sous le ciel en révolte, les pierres tremblotent, les fanaux virevoltent, plus hésitants que des cœurs dans la brume de l'oubli, les fanaux des bateaux mélancoliques, — sur la Seine.

Oh ! les froides solitudes de là-bas, où nulle robe ne claque au vent ⁷⁴ !

On devine que ces différents lieux sont parcourus par Aubert, mais ces espaces déteignent les uns sur les autres, ils sont interchangeable, du fait de l'absence de Sarah, signifiée par la négation « nulle robe ne claque au vent ⁷⁵ ». La répétition prend le pas sur toute forme de chronologie et rend manifeste une temporalité de l'attente.

Une autre source de confusion naît de l'ambiguïté des voix et des modes narratifs ⁷⁶. Les transitions sont brutales entre différentes formes de discours. Des passages de monologue intérieur ⁷⁷ qui multiplient des phrases à l'infinifé énonçant probablement des

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵ *Ibid.* Signalons également que l'image du désert a été utilisée par Sarah pour désigner son âme : « Et mon âme est telle, sans doute, elle est la sœur de mes yeux, la sœur de cette nature obscure et dure : un désert y épand des sables... », *ibid.*, p. 40, ce qui confère à l'espace une fonction de reflet des subjectivités.

⁷⁶ Nous reprenons ici la terminologie de Gérard Genette, « ce que j'appelle ici mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? et cette question tout autre : qui est le narrateur ? — ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit ? et la question qui parle ? », dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 203.

⁷⁷ L'application de la notion de « monologue intérieur » peut être jugée contestable, si l'on compare le phénomène littéraire identifié dans ce texte et la pratique d'Édouard Dujardin dans *Les lauriers sont coupés* (1887), théorisée ensuite par l'auteur dans son essai *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931 : « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxical, de façon à donner l'impression "tout venant". » p. 230. Dujardin oppose le vrai monologue intérieur au monologue stendhalien, que Paul Bourget appelle « soliloque », ou « analyse dans l'action », dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, 1899. Toute la différence résiderait dans l'expression de la vie intérieure, « antérieure à toute organisation logique », et c'est de cette saisie de la pensée en formation que le monologue intérieur tiendrait sa dimension poétique et musicale. Alexia Kalantzis ne renonce pas à identifier du « monologue intérieur » dans les romans de Gourmont, dans son mémoire de maîtrise *Le Monologue intérieur dans l'œuvre romanesque de Remy de Gourmont : Sixtine, Les Chevaux de Diomède, Un cœur virginal*, mémoire de maîtrise sous la direction de madame le professeur Dominique Millet, Université Paris-IV Sorbonne, juin 2002, ne retenant que des critères formels, et considérant, à l'instar de G. Genette, comme « un préjugé d'époque » ce critère du caractère non logique (*Figures III*, « Discours du récit », Paris, Le Seuil, 1972, p. 193). Elle remarque en effet que les monologues intérieurs sont extrêmement organisés dans les romans de Gourmont. Nous avons ici dans « Le Suaire », une troisième formule, différente à la fois de celle des romans de Gourmont, et de celle de Dujardin. Dans ces bribes de pensée, délimitées par des guillemets, mais sans introduction déclarative, la première personne n'est jamais utilisée. Seules les phrases infinitives, servant à exprimer un sentiment vif, permettent d'identifier le sujet dans le locuteur, sur le modèle de « Fuir, là-bas

souhaits, placés entre guillemets mais sans introduction déclarative, peuvent être attribués au personnage d'Aubert, car ils sont entrecoupés de phrases entre parenthèses, dues à un narrateur extérieur : « (En intermède, Aubert rêvait à une indulgente et douce main, à des yeux contemplatifs de lui.)⁷⁸ », qui semblent expliciter les pensées d'Aubert et souligner leur dimension polyphonique. Mais la valeur de l'infinitif est ambiguë. Il peut aussi signifier l'impératif. Signalons enfin qu'il permet d'exclure le personnage et de favoriser ainsi l'identification du lecteur, qui peut prendre la place du personnage dans cette forme laissée vide. Le terme d'« intermède » est lui-même polysémique. Il peut renvoyer à l'alternance des pensées d'Aubert, mais aussi à l'intervention du narrateur, qui fonctionne comme un intermède au sein du monologue intérieur. Une narration hétérodiégétique plus classique prend le relais, envisageant les personnages de l'extérieur, tout en s'autorisant encore des intrusions dans leurs pensées et leurs émotions : « Aubert tremblait aussi, mais tel que sous la domination d'un animal fascinateur⁷⁹. » Enfin, de nombreux passages présentent les propos échangés par les personnages au discours direct.

Ainsi plusieurs niveaux narratifs se superposent-ils, dans une progression presque contrapuntique, à ceci près que c'est l'alternance resserrée des modes de narration qui crée une impression de simultanéité, dans le texte littéraire forcément successif. Le texte tente de rendre compte des différentes temporalités qui se superposent. Il y a une temporalité indépendante des personnages, recueillie dans l'espace et son évolution presque imperceptible : les mouettes jouent sur les vagues, puis ne jouent plus. La mer monte, au début du texte, « royale et dominatrice⁸⁰ », et à la fin, elle se retire, « apaisée⁸¹ ». Une lutte entre la vie et la mort semble se jouer dans le paysage : aux flots mourants et aux sables déserts s'opposent les mouettes joueuses et surtout le vent, que des échos sonores rapprochent de la vie, comme on peut le discerner dans les deux dernières phrases du texte :

Ce sera le suaire du survivant.

fuir ! » du poème de Mallarmé « Brise marine », et d'en conclure que c'est le personnage qui parle (ou qui pense). Ces passages sont plus discontinus que ceux que l'on rencontre dans les romans de Gourmont, en revanche, ils n'ont pas le caractère réaliste du monologue intérieur de Dujardin, qui s'applique à traduire les multiples perceptions du monde extérieur, dans leur instantanéité, « le quotidien si précieux à saisir » dont parle Mallarmé dans une lettre du 8 avril 1888 citée par Dujardin, *op. cit.*, p. 198. Les monologues intérieurs du « Suaire » ne sont pas des analyses logiques, ni des introspections construites, mais des images, des symboles reflétant la situation réelle et les états subjectifs. Cette dimension fantasmatique les rapproche de « l'inconscient » invoqué à de multiples reprises par Dujardin.

⁷⁸ R. de Gourmont, *Histoires magiques*, *op. cit.*, p. 38. Gourmont utilise également les parenthèses quand le narrateur apporte un éclairage sur le personnage, dans ses romans. Cf. Alexia Kalantzis, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

La robe de Sarah claquait au vent⁸².

La relation entre les personnages ainsi que les paroles échangées constituent la trame narrative principale, déjà signalée, mais se superpose à cela le temps des pensées, des désirs et des réticences d'Aubert. Ainsi, un reflet symbolique et subjectif de l'action se déploie dans les séries de verbes à l'infinitif qui font alterner, selon une structure en chiasme, à l'échelle du conte, une forme de vigie, d'attention au monde et aux événements, « humer », « guetter », et un renoncement, « dormir ». L'évolution subjective du personnage se lit également dans la progression du motif de l'Illusion : « guetter si quelque épave n'allait point surgir, atome rapporté par le flux d'entre les illusions couchées au fond des abîmes⁸³... », se dit Aubert, seul, au début du conte. « Une Illusion se dressa debout d'entre ses sœurs endormies⁸⁴ », lit-on après l'apparition de Sarah. « L'illusion vacillait comme une flamme au souffle du sommeil⁸⁵ », « L'illusion retomba, vaincue par le sommeil⁸⁶ ». Ces passages ponctuent l'échange verbal entre les personnages, avant qu'Aubert ne prononce cette phrase à voix haute : « Adieu donc, puisqu'il est trop tard, puisque l'Illusion a refermé les yeux parmi ses sœurs endormies⁸⁷. » Enfin, deux images se succèdent dans le conte, et semblent marquer une progression entre les deux rencontres : « ... Et parmi les lointains embrunés, voici le sexe à la porte d'argent [...] ⁸⁸ », lit-on dans le premier songe d'Aubert. « Et parmi les prochains désirs, voici le sexe à la porte d'or⁸⁹... », lit-on lors de la deuxième rencontre des amants, mais cette fois, semble-t-il, dans le discours du narrateur.

Cette confusion entre extériorité et intériorité fait peser le doute sur la représentation, les objets oscillant sans cesse entre une dimension référentielle et une dimension métaphorique. Ainsi, le manteau blanc de Sarah est à la fois objet référentiel et emblème. Après le départ de Sarah, « Au milieu des varechs noirs, un rêve gisait, un rêve blanc comme la mort d'une mouette⁹⁰. » Ce « rêve blanc » constitue la rime et la métaphore de « la blancheur d'un manteau », de la première occurrence de ce motif : « Au milieu des varechs noirs, l'inattendue blancheur d'un manteau gisait⁹¹. » Le « rêve blanc » est, au plan

⁸² *Ibid.*, p. 47. *Nous soulignons.*

⁸³ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

du texte, un reflet du manteau blanc, et de tout ce qu'implique cet objet : présence de Sarah, relation amoureuse... Le rêve est le manteau blanc, saisi dans son absence. Ce manteau que l'on est aussi amené à identifier à l'épave évoquée dans le premier monologue intérieur, « atome rapporté par le flux d'entre les illusions couchées au fond des abîmes⁹² », et transformé dans les propos de Sarah en « suaire du survivant⁹³ », devient l'emblème de toute cette aventure. C'est un motif qui circule entre les différents niveaux de la représentation, dans un va-et-vient entre incarnation et désincarnation.

Il semble qu'une structure musicale prenne le pas sur une structure narrative, par le biais de ces différentes lignes qui sont tressées dans le texte, et par la reprise du début dans la dernière partie du texte, comme un thème musical que l'on réexpose. Un développement musical purement sonore et assimilable au mouvement des vagues (alliance paradoxale de « monotonie et de diversité⁹⁴ », selon F.-B. Mâche) est perçu par le lecteur⁹⁵. Certains motifs comme le claquement de la robe sous-tendent l'ensemble, lui conférant une régularité rythmique. Bien que la périodicité des répétitions ne soit pas mesurable dans le texte en prose, des effets d'accélération ou de ralenti se produisent quand les échos se rapprochent, ou au contraire se distancient. Enfin, c'est un développement proprement musical qui se superpose à l'action, avec des rencontres de séquences, des variations, de nouvelles concaténations de motifs, que l'on peut identifier comme des événements sonores⁹⁶. Une temporalité propre au texte prend le pas sur le temps représenté, le temps de l'histoire racontée.

⁹² *Ibid.*, p. 38.

⁹³ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁴ François-Bernard Mâche, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁵ L'identification du mouvement de la mer à un rythme musical est peu originale. F.-B. Mâche y voit un modèle naturel de l'*ostinato*. Cette citation des *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, de F.-R. de Chateaubriand, proposée par Littré afin d'illustrer le sens du mot « refrain », offre un éclairage amusant sur le conte de Gourmont : « Là, je m'amusais à voir voler les pingouins et les mouettes, à béer aux lointains bleuâtres, à ramasser des coquillages, à écouter le refrain des vagues parmi les écueils. » Le terme de « refrain » n'est pas utilisé par Gourmont, mais c'est bien de cela qu'il s'agit.

⁹⁶ L'article de Thierry Marin, « Pour une narration musicale », *Poétique* n° 122, avril 2000, Le Seuil, Paris, étudie comment la nouvelle de Samuel Beckett « Bing » constitue un récit musical : « Nous nommerons donc récit musical une narration dont la trame n'est plus constituée par la nette prédominance de la dimension syntagmatique d'un déroulement linéaire de séquences correspondant aux évolutions d'une histoire posée comme une réalité extralinguistique préalable, mais dont la chair verbale est nouée à un tressage réglé de motifs entretenant entre eux des rapports de similarité ou de dissimilarité, d'échos, de correspondances, de contrepoints, de modulation, dans une forte prédominance de la dimension paradigmatique du langage : le paradigme sériel, et non plus seulement binaire, composé par un motif et ses multiples modulations en variation continue, se projette sur l'axe de la combinaison des séquences, en une concaténation serrée du vertical et de l'horizontal analogue à l'intrication inséparable propre à la musique de la dimension verticale de l'harmonie et de la dimension horizontale de la mélodie. La linéarité du texte apparaît comme le développement et la variation d'une série de motifs qui ne préexistent plus au corps du texte mais sont posés et décidés par lui dans un acte performatif d'institution de ses propres codes d'écriture et de lecture. Le déroulement horizontal du texte accueille les modulations infinies de quelques motifs en un bloc cristallin

Mais cette recherche de la forme et de la temporalité musicales semble indissociable de la dimension subjectiviste du symbolisme de Gourmont. Il existe une relation entre le monologue intérieur, qui donne accès au fonctionnement de la psyché, et la musique. Dujardin revendique la dimension musicale du monologue intérieur :

cette vie de la pensée donnée comme objet à la poésie, — cette conception musicale, c'est-à-dire désintellectualisée, de la poésie, — enfin, cette entrée foudroyante de la poésie ainsi comprise dans la prose et notamment dans le roman, sont précisément les principes profonds du monologue intérieur. [...] Je vais délivrer un secret : *les Lauriers sont coupés* ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens que je me définissais ainsi : — la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, indéfiniment et successivement, les « états » de la pensée, sentiment ou sensation, et qui se réalisait ou essayait de se réaliser dans la succession indéfinie de courtes phrases donnant chacune un de ces états de la pensée, sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être, on dirait aujourd'hui de l'inconscient ou du subconscient⁹⁷...

La forme musicale, par «poussée de motifs musicaux», rejoindrait le fond, l'expression de la vie de l'âme. Le fonctionnement de l'esprit serait lui-même musical⁹⁸, procédant par répétitions et variations. Ceci vient confirmer l'ambiguïté déjà signalée quant à la conception symboliste de la musique, comme construction, mais aussi comme expression de l'ineffable. Laurent Jenny fait remarquer que *Les Lauriers sont coupés* ne réalise pas la théorie du monologue intérieur élaborée par Dujardin en 1931⁹⁹. Si le monologue intérieur se situe bien dans le domaine de la poésie par son contenu sémantique, «l'expression réaliste de la pensée prélogique¹⁰⁰», il ne l'est pas par sa forme «de part en part prosaïque¹⁰¹», le successif et le chronologique dominant de loin le retour de motifs. Au contraire, le conte de Gourmont fait revenir des motifs de manière insistante et sans se préoccuper de transcrire un flux de pensée de manière réaliste. Il possède ainsi une forte dimension musicale. Perçue de l'intérieur d'une psyché, la temporalité n'est pas linéaire. Il s'agit encore de rejoindre le fonctionnement non logique de l'esprit, par la forme musicale, en s'éloignant de la référentialité mimétique, en donnant à entendre les mouvements de l'âme, tissés aux échos du monde extérieur.

mêlant de manière serrée le paradigme sériel et la combinaison des séquences en une fidélité entretenue à l'événement qui constitue la musique dans sa singularité, bloc d'harmonie-mélodie, ligne transversale de temporalités enchevêtrées», p. 133. Cette analyse offre des outils intéressants pour envisager ce type de textes, dont on voit que certains contes symbolistes annonçaient quelques caractéristiques.

⁹⁷ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, op. cit., p. 257-258.

⁹⁸ La métaphore de la musique pour désigner l'âme est fréquente à l'époque symboliste : «Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun», dit Mallarmé au sujet des libertés prises par certains poètes avec l'alexandrin classique dans *Crise de vers*, dans *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 244.

⁹⁹ Laurent Jenny, «Symbolisme et Expression de la pensée» dans *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

Différents procédés sont donc utilisés pour conférer une structure musicale au conte, de la reprise à intervalles réguliers d'un refrain, déjà largement utilisée depuis les origines du poème en prose, aux répétitions et variations plus irrégulières et plus complexes. Les effets produits sont eux-mêmes divers : les refrains réguliers et fixes dans leur formulation sont source de stabilité, même si le refrain est toujours susceptible de polysémie, en fonction des contextes différents où il réapparaît. Avec certains contes de Rubén Darío qui jouent de la variation, ou ceux de Remy de Gourmont qui jouent des reprises multiples et «concaténées» de motifs, c'est le mouvement et la perpétuelle métamorphose qui sont mis en valeur. Quelles que soient ces différences, ces procédés sont l'occasion d'explorer des modes non rhétoriques d'organisation du récit, substituant la disposition à l'anecdote¹⁰². Ces modes d'organisation du narratif semblent laisser l'initiative à la forme, si bien que la référentialité et la linéarité du récit se trouvent remises en question. Un autre rythme devient saillant et se superpose à celui des temps forts événementiels, en ce qui concerne l'histoire. Dans le cas des deux contes de Gourmont étudiés ici, on peut noter que le rythme instauré par les retours variés de motifs rejoint, dans un cadre de prose et de narration, les revendications subjectivistes des vers-libristes.

Ces modes d'organisation perçus comme musicaux — en référence aux techniques de composition musicale romantiques, par réapparitions du thème, mais aussi en référence à la mélodie continue wagnérienne — peuvent être associés à un sujet musical, dans le cadre des histoires racontées. Mais ces correspondances entre le thème du conte et sa forme sont surtout l'occasion de mises en abyme qui attirent l'attention sur une nature générique ambiguë. Les procédés musicaux sont donc bien souvent des moyens d'exhiber une poéticité du conte, quand on sait combien les notions de rythme et de musique remplacent, à l'époque qui nous intéresse, celles de mètre et de poésie versifiée, dans la perception du poétique.

Les structures musicales par reprises et variations rejoignent la poétique du rituel. En répétant des refrains et des motifs, le conte adopte une forme incantatoire qui n'est pas sans rappeler «Harmonie du soir» de Baudelaire, ce poème qui utilise le refrain en l'associant à des mots liturgiques comme «encensoir», «reposer», «ostensoir», et que Jean-Louis Backès interprète comme la formulation d'une attitude mystique :

¹⁰² « C'est de disposition qu'il s'agit, d'une organisation d'événements dans un temps, et non d'anecdotes », dit Jean-Louis Backès au sujet des dernières œuvres de Beethoven. *Musique et littérature, op. cit.*, p. 231.

La perfection de cette forme qui revient sur elle-même, qui refuse le développement rhétorique générateur de clarté et de conviction, s'accorde à la plénitude du sens esthétiquement perçu, senti, alors qu'il met en échec les recherches de caractère intellectuel que l'on peut être, par habitude, tenté de mener. La mystique est là, comme attitude, comme expérience. Mystique, révélation d'un monde divin, mais inconnu¹⁰³.

¹⁰³ J.-L. Backès, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 358.

Fragments, rêveries, *ekphraseis*, chansons ou litanies, les contes symbolistes et modernistes ressemblent souvent à autre chose qu'à des contes. La multiplicité des formules rend le genre insaisissable. On a pu en effet observer que la tendance poétique de ces proses pouvait se manifester à différents niveaux. Outre un travail du style, dans le détail des phrases, qui manifeste une recherche de musicalité et de perfection, dans l'agencement de la prose, c'est tout d'abord une remise en question de la continuité temporelle et causale du récit, par la fragmentation, l'emblème ou la répétition, qui favorise une représentation du temps plus poétique que logique. L'actualisation des événements du récit est évitée, au profit de représentations prélogiques et non instrumentales du temps¹ : ces proses narratives sont hantées par l'éternel et l'atemporel, qu'elles tentent d'approcher par la parataxe ou la répétition. L'exploration de la durée, dans la temporalité de l'attente ou de l'agonie, repoussant l'événement dans un ailleurs ou un avenir troubles, est également particulièrement révélatrice de cette recherche d'une autre relation des événements et d'une autre représentation du temps que celle du récit traditionnel. Dans beaucoup de proses symbolistes ou modernistes, ce sont les limbes du récit qui sont donnés à connaître. Ensuite, c'est la configuration de l'intrigue qui est empêchée, par l'exhibition du mystère et de l'ignorance, par le refus du raisonnement logique, et par le dévoiement du motif romanesque de la quête. Enfin, la représentation est évitée, par le recours à la suggestion, au reflet, au contournement, à l'analogie. L'instabilité de la représentation naît d'une confusion souvent entretenue entre le référentiel et le métaphorique. La psyché a tendance à absorber le monde référentiel, substituant à ses lois spatio-temporelles et logiques un univers mouvant, plus poétique et musical que rationnel. La singularité des personnages et des situations du récit classique est également remise en question, par une tendance à la démultiplication et à la superposition. Les enchâssements, les mises en abyme, les structures énumératives et les parallélismes cherchent à donner l'idée d'une forme de simultanéité. Les situations et les personnages entrent dans des relations de miroitements, qui remplacent la relation actancielle et la succession chronologique.

La poéticité des proses symbolistes et modernistes se traduit donc bien souvent par une mise à mal du récit classique. Pourtant, ce ne sont pas des textes qui ne racontent rien. Le récit est toujours là, même à l'état latent. Il est souvent l'objet de la poésie, par les contournements et les évitements auxquels il donne lieu. L'instabilité, le trouble,

¹ Voir Dominique Combe, « La Temporalité originaire. Essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », dans *La Pensée et le style*, *op. cit.*

l'indécision, caractérisent bien ces textes qui restent souvent à un stade intermédiaire : la polysémie, le métaphorique, et non l'allégorie, une forme de généralité, dans la démultiplication du personnage ou de la situation narrative, mais qui ne va pas jusqu'à l'abstraction. Ce sont ces ambiguïtés qui font l'indétermination générique mais aussi la valeur artistique de ces productions tout en nuances.

Il ne semble pas souhaitable de chercher à définir le conte symboliste autrement que par son caractère insaisissable. On se trouve en effet confronté à des difficultés semblables à celles que pose la définition du poème en prose : la prose acquiert le statut de poème par une multiplicité de procédés différents.

Conclusion

Ce travail se proposait d'observer l'indétermination générique de la prose poétique du symbolisme et du modernisme hispanophone. L'examen des représentations des formes et des genres nous a montré que cette époque connut un certain nombre de mutations et de déplacements. Un système rhétorique classique distinguant la prose et la poésie n'était plus tenable, la prose ayant conquis le statut de poésie, au terme d'une différenciation entre la prose comme forme et le prosaïque, comme contenu thématique. L'élection de la musique comme modèle ou métaphore de la poésie a permis de rendre compte, sous l'égide du rythme, du *continuum* formel ayant dorénavant cours, entre la prose et le vers strictement mesuré. Ainsi, le poème en prose et le conte prenaient-ils place au sein d'une abondante production valorisant le polymorphe, l'hybridation et le mélange. L'étude des discours critiques et des témoignages des écrivains eux-mêmes sur leurs pratiques nous a révélé une indéfinition générique au sein des proses brèves poétiques. Les critiques étaient souvent décontenancés par ces textes inclassables, qu'il fallait bien se résoudre à désigner comme des « contes », en dotant ce terme de nouvelles implications. C'est surtout l'enfermement subjectif et l'évanouissement de l'intrigue qui ont été soulignés à l'époque, par des critiques qui regrettaient la disparition de l'art de conter. Le détour par la chanson nous a semblé éclairant, dans la mesure où ce genre illustre les différentes indéterminations évoquées précédemment, et où il est apparu comme l'une des sources d'inspiration pour une poétisation du récit. L'on observe en effet dans la chanson poétique, l'exploitation d'un horizon d'attente musical qui se substitue peu à peu à la métrique, et autorise un large champ d'innovations formelles. La chanson, traditionnellement associée au conte et à la légende donne lieu à des techniques narratives déjouant la linéarité et la stabilité référentielle. La deuxième illustration de l'indétermination générique et des processus d'hybridation nous a été fournie par quelques recueils hétéroclites. Ceux-ci ont confirmé, d'une part, que certains auteurs rejetaient l'exigence classique d'unité générique du recueil, en mêlant, selon des plans plus ou moins élaborés, poèmes en vers, poèmes en prose, théâtre, nouvelles, voire dessins et partitions. D'autre part, l'analyse de certains de ces recueils a tenté de mettre à jour des échanges et des inversions entre les caractéristiques génériques des pièces, voire entre les arts. Ainsi, les attentes en termes de tonalités peuvent-elles être déjouées, quand le vers recueille l'ironie et la prose le lyrisme, par exemple. Mais ce sont surtout les textes narratifs qui semblent être transformés par la

proximité de textes poétiques : les armatures narratives sont fragilisées, mais accueillent les répétitions musicales et les correspondances.

Les jalons d'un contexte ayant été posés, il nous a semblé opportun d'analyser l'indétermination générique entre le conte et le poème en prose à l'époque symboliste, dans le détail de la composition des textes. C'est pourquoi nous avons cherché à dégager les grandes voies de la poétisation du conte, ou de narrativisation du poème. La discontinuité est une première tendance, mais ses modalités sont elles-mêmes multiples. Par le recours à une poétique de la divagation, certains textes manifestent un refus du plan rhétorique préconçu. Une autre forme de discontinuité narrative consiste à isoler les instants de la trame du temps. En appliquant la poétique de la suggestion aux proses narratives, les conteurs-poètes contournent l'événement et confèrent une présence au récit, à travers son absence même. On a pu remarquer que cette poétique de la suggestion donnait lieu à une représentation du temps très différente de celle du récit traditionnel, en privilégiant la durée et l'appréhension subjective du temps. Les récits de poètes rejoignent ainsi, au tournant du siècle, la pensée bergsonienne du temps. La discontinuité se manifeste également dans le traitement de la causalité : la configuration logique est souvent évitée, au profit d'une exhibition de l'ignorance, ou d'une compréhension analogique. Deux tendances ont ensuite été envisagées en détails : le statisme et la répétition. Certains contes ou poèmes en prose symbolistes et modernistes confèrent une place hypertrophique à l'espace, aux objets, et donc à la description, en élisant l'art pictural comme modèle d'accès à l'atemporel. Si les événements et les êtres se trouvent alors reflétés et comme immobilisés dans les descriptions de l'espace, le récit n'est pourtant jamais complètement annihilé. Le modèle pictural est paradoxalement l'occasion pour le texte littéraire, de dépasser la superficie visible, et de déployer la temporalité latente dans l'instant figé. Enfin, c'est une temporalité rituelle et musicale, tirant parti de la stylisation et de la répétition, qui a inspiré les prosateurs. C'est en se faisant litanie ou chant, et en exploitant tous les modes de variations, du parallélisme à la mise en abyme, que le conte devient poème.

Les textes qui manifestent ces tendances sont perçus comme poétiques, malgré une composante narrative. Les formules que nous avons tenté de décrire sont multiples, et peuvent sembler contradictoires. Elles se rejoignent pourtant dans la volonté de conférer une forme au récit, qu'elle soit arabesque ou symétrie. Elles se rejoignent aussi dans la recherche d'une représentation du temps qui soit différente de celle du récit traditionnel, que l'objectif soit de donner l'impression de l'atemporel, ou de cerner la densité de la

durée, que le conte se consacre à l'instant extatique ou au mouvement fugitif et transitoire. Le modèle pictural, lié à l'espace, et le modèle musical, privilégiant la dimension temporelle, peuvent également sembler contradictoires, mais ces deux modes de poétisation consistent pourtant à éviter la succession, en recourant à l'énumération, au parallélisme, aux répétitions et aux mises en abyme, qui suggèrent la superposition des moments, l'instantanéité, ou la série infinie. C'est donc souvent la singularité des éléments du récit qui est remise en question. Les personnages et les moments du récit ne sont plus des entités discrètes, différentes les unes des autres, mais des reflets et des dédoublements. Ces effets de miroitements analogiques entraînent le lecteur dans le vertige de l'hésitation entre le même et le multiple. Les êtres de ces récits ont aussi un statut problématique, dans la mesure où ils ne renvoient pas, comme dans un récit réaliste, à un monde référentiel positif, mais au monde mouvant de la psyché. La prose se fait d'ailleurs souvent le lieu d'une réflexivité de la poésie, et d'une mise en scène narrative des processus de création.

Si la *mimèsis* pâtit de tous ces processus, elle n'est pourtant pas radicalement annihilée, comme dans certains des textes des *Illuminations* de Rimbaud¹, où le narrateur fait disparaître à la fin de la pièce le monde fictionnel qu'il a créé, exhibant la matière langagière de ses constructions. Il semble que beaucoup d'auteurs aient réellement voulu exploiter l'horizon d'attente narratif et l'incarnation référentielle qu'il implique, tout en utilisant les modes de composition du poème. Le récit est là, malgré ses lacunes, à l'image de la passante baudelairienne, qui pourrait être un emblème de cette poétique narrative valorisant l'instant fugitif, porteur des promesses d'un récit, mais suggérant seulement l'essentiel, sur le mode virtuel.

Ce corpus de textes aura donc confirmé le processus évoqué par Dominique Combe dans *Poésie et récit* : dans le dernier quart du dix-neuvième siècle et les premières décennies du vingtième, le récit et la description, perçus comme contradictoires avec l'idée de poésie pure, sont recueillis par les genres en prose. C'est pourquoi les poèmes en prose et les contes poétiques du tournant du siècle nous ont semblé prolonger à plusieurs égards, la poésie narrative du dix-neuvième siècle, véhiculée par les chansons et les ballades. Mais la recherche d'une forme poétique entraîne en retour une altération de la structure narrative. Le récit classique, conçu comme une intrigue orientée vers un dénouement

¹ Dominique Combe souligne par exemple comment certaines clausules viennent « exhiber le caractère illusoire de la fiction poétique créée par le poème. Ainsi de la célèbre phrase conclusive des « Ponts » : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » [...] ou de « Parade » : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage » [...]. », dans « Poésies » « Une Saison en enfer » « Illuminations » d'Arthur Rimbaud, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2004, p. 121.

configurant est devenu incompatible avec la poésie et la représentation du temps qu'elle implique. On observe d'ailleurs le même phénomène dans la poésie versifiée de l'époque symboliste : si une forme de narrativité perdure, souvent par l'intermédiaire de l'intertextualité, suggérant un fond légendaire, épique ou romanesque², les poèmes recourent aux mêmes types d'évitement de la représentation objective de l'événement et de la relation logico-temporelle, en évitant le passé simple, en recourant à l'ellipse, au parallélisme ou à l'énumération. On peut toutefois se demander pourquoi ces écrivains symbolistes et modernistes n'ont pas complètement renoncé au récit. Pourquoi avoir cherché à préserver une forme de prose narrative, désignée par le mot « conte », même discontinue, contournée et suggérée ? Outre les connotations primitives et mythiques que l'on a évoquées, et l'alternative au réalisme qu'offrait le conte, il semble que le caractère formel intermédiaire de ces textes en prose, qui racontent sans raconter, qui hésitent entre le passé et le présent, entre le « je » autobiographique et la fiction, ait été recherché pour lui-même, et pour toutes les potentialités offertes par l'entre-deux. Un horizon d'attente narratif, quand il n'est pas complètement comblé, est source d'une réception instable, oscillant entre le concret et l'abstrait, entre le singulier et l'universel, entre l'intérieur et l'extérieur.

La prose narrative fécondée par la poésie trouvera à se déployer au vingtième siècle, dans des œuvres de grande envergure comme *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, ou *Ulysses* de James Joyce³. La brièveté ne sera plus une condition au travail formel et compositionnel inspiré par le poème en vers et la musique. Les littératures symboliste et moderniste ont souvent été rejetées par les générations postérieures pour leur caractère artificiel, leur maniérisme formel et leurs stéréotypes. Les années qui suivent le symbolisme et le modernisme ont souvent été définies comme un retour au réel et à la vie. Le mouvement du « criollismo » marque par exemple en Amérique latine un retour sur la réalité hispano-américaine, après le modernisme, tourné vers l'Europe et la culture gréco-latine. Des voies ont pourtant été ouvertes : l'ordre et la continuité du récit classique ont été perçus comme illusoire, les symbolistes et les modernistes ont cherché des modes de narrations plus fidèles au vécu temporel de la conscience, et maints grands prosateurs du vingtième siècle comme Proust, Joyce, mais aussi Virginia Woolf, Gabriel García Márquez

² Cette présence d'une narrativité est perceptible dans des titres comme *Épisodes* (1887) ou *Poèmes anciens et romanesques* (1890) d'Henri de Régnier.

³ Marcel Proust a participé, malgré ses distances, aux recherches formelles de l'époque symboliste, et Valéry Larbaud a révélé, dans la préface à l'édition définitive des *Lauriers sont coupés*, en 1925, que James Joyce lui avait dit connaître *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin. Lettre citée dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, p. 133.

ou Alejo Carpentier⁴ exploiteront les potentialités poétiques de la narration discontinue et intermittente, du saisissement de l'instant, des méandres du flux de conscience ou des variations musicales.

⁴ Au sujet de l'influence du modernisme sur le réalisme magique, voir Sandro Abate, *El Modernismo, Rubén Darío y su influencia en el Realismo Mágico*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1998.

Bibliographie

Bibliographie primaire

La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy [1667], Paris, Robert Laffont, 1990

La Santa Biblia, que contiene el antiguo y el nuevo testamento. Versión de Cipriano de Valera, Nueva York, Sociedad Bíblica Americana [1882], Reina Valera, 1909.

Anthologies

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX, del romanticismo al criollismo, selección de José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza editorial, 2001.

Contes symbolistes. Volume I : LAZARE, Bernard. *Le Miroir des légendes*, SCHWOB, Marcel. *Le Roi au masque d'or*, édition présentée par Bertrand Vibert, avec la collaboration de Michel Viegnes et de Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009.

Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos, coleccionados y con prefacio y noticias literarias por Enrique Gómez Carrillo, Paris, Garnier hermanos, 1894.

Cuentos modernistas hispanoamericanos, edición, selección y notas de Marini Palmieri Madrid, Castalia, 2002.

Cuentos modernistas, Madrid, Ediciones Unesco, Editorial popular, 1994.

DECAUNES, Luc (éd.). *Le Poème en prose*, anthologie 1842-1945, Paris, Seghers, 1984.

DELVAILLE, Bernard (éd.). *Poètes symbolistes* [1971], Paris, La Table ronde, 2003.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (éd.). *El Poema en prosa en España, estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956.

MENTON, Seymour (éd.). *El Cuento hispanoamericano, antología crítico-histórica*, [1964], Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

PILLEMENT, Georges (éd.). *Les conteurs hispano-américains*, Paris, Delagrave, 1933.

Pastels in prose, traduit par Stuart Merrill, New York, Harper and Brothers, 1890.

Auteurs étudiés (éditions de référence)

Album zutique. Introduction, notes et commentaires de Pascal Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1962.

ADAM, Paul. « La Presse et le Symbolisme », *Le Symboliste*, n°1, 7 octobre 1886.

– *Le Conte futur*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893.

- ALAS, Leopoldo, dit Clarín. *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997.
- « Prólogo », dans Enrique Gómez Carrillo, *Almas y cerebros, historias sentimentales, intimidades parisienses*, Paris, Garnier hermanos, 1898, p. I-XXII.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* [1909] suivi de *Les Mamelles de Tirésias* [1917] et de *Couleur du temps* [1918], Paris, Gallimard, 1972.
- *L'Hérésiarque et Cie* [1910], Paris, Stock, 2002.
- ARISTOTE. *Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- *Rhétorique*, traduction de Mérédic Dufour et André Wartelle, Société d'édition des Belles Lettres, 1991.
- BALMACEDA TORO, Pedro (pseud. A de Gilbert). *Estudios y ensayos literarios* éd. par Manuel Rodríguez Mendoza, Imprenta nacional, San Salvador, 1889.
- BALZAC, Honoré de. *Les Cent Contes drolatiques* [1832-1837], *Œuvres diverses*, tome I, Paris, Gallimard, 1990.
- *Facino Cane*, dans *Nouvelles et contes*, tome II : 1832-1850, Paris, Quarto Gallimard, 2006.
- BANVILLE, Théodore de. *Les Stalactites* [1846], dans *Œuvres poétiques complètes*, tome II, Paris, Champion, 1996.
- *Les Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Mallassis et de Broise, 1857.
 - *Petit Traité de poésie française* [1872], *Cœuvres-et-Valsery*, Ressenouances, 1998 [fac-similé de l'édition Paris, Charpentier, 1898].
 - *Contes pour les femmes*, Paris, Charpentier, 1881.
 - *La Lanterne magique*, Paris, Charpentier, 1883.
- BARRETT, Rafael. *Cuentos breves. Del natural* [1911, posth.], City Bell, Delatalitadorada, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *La Fanfarlo* [1847], Pantin, Le Castor Astral, 1990.
- « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » [1856], dans Edgar Alan Poe, *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy frères, 1875.
 - « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], dans Edgar Alan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy frères, 1875.
 - « Théophile Gautier » [1859], *L'Art romantique*, dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Bordas, 1990.
 - *Les Fleurs du mal* [1857-1861], Paris, Hatier, 2003.
 - « Théodore de Banville » [1861], dans Eugène Crépet, *Les poètes français*, Gide, 1863.
 - *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992.
 - *Le Spleen de Paris* [Poèmes en prose, 1869, posth.], *Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973.
 - *Œuvres complètes* de Baudelaire, tome III, édition J. Crépet, Conard, 1947-1948.
- BEAUBOURG, Maurice. *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin et Cie, 1890.
- *Nouvelles passionnées* Paris, Revue Blanche, 1893.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas* [1858-1865], Barcelona, Edicomunicación, 1994.
 – *Rimas* [1871, posth.], Madrid, Cátedra, 2006.
- BERTRAND, Jacques-Louis-Napoléon, dit Aloysius. *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* [1842], Paris, Gallimard, 1980.
- BOILEAU, Nicolas. *L'Art poétique*, dans *Œuvres complètes de Boileau*, tome II, Paris, Garnier frères, 1872.
- BORGES, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones* [1965], con la colaboración de Betina Edelberg, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- BOUCHOR, Maurice. *Contes parisiens en vers*, Paris, Charpentier, 1880.
- BUTOR, Michel. *Michel Butor : Présentation et anthologie*, Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 2003.
- CASAL, Julian del. *Mi Museo ideal* [1892], dans *Poesías completas y pequeños poemas en prosa*, Miami, Universal, 1993.
- CAZALIS, Henri. *Vita Tristis*, Paris, Lacroix et Verboeckhoben, 1865.
- CASTRO, Rosalía de. *En las Orillas del Sar* [1884], Madrid, Cátedra, 1990.
- CEBALLOS, Ciro Bernal. *Croquis y sepias*, E. Dublan, 1898.
- CERVANTES, Miguel de. *Nouvelles exemplaires* [*Novelas ejemplares*, 1613], traduction de Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1981.
- CHAMPFLEURY, Jules Husson dit. *Feu Minette, Fantaisies d'été* [1847], Paris, Éditions des Cendres, 1989.
 – *Pauvre trompette. Fantaisies de printemps* [1847], Paris, Éditions des Cendres, 1989.
 – *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduit de l'allemand par Champfleury, Paris, Michel Lévy frères, 1856.
- CHOCANO, José Santos. *Selva virgen*, Lima, 1896.
- COLL, Pedro Emilio. *El Castillo de Elsinor* [1901], Madrid, Editorial América, 1916.
- COPPÉE, François. *Contes en vers et poésies diverses*, 11^{ème} éd., Paris, Lemerre, [s.d.]
 – *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.
 – *Contes tout simples* [1894], Paris, Lemerre, 1920.
- COUTO CASTILLO, Bernardo. *Asfodelos* [1897], México, Instituto Nacional de Bellas Letras, 1984.
- CROS, Charles. *Le Coffret de santal*, [1873], Paris, Gallimard, 1972.
 – *Le Collier de griffes* [posth.], Paris, Gallimard, 1972.

- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Romanzi della rosa. L'Innocente* [1892], Milano, Treves, 1905.
- [*Trionfo della morte*, 1894], *Les Romans de la rose. Triomphe de la mort*, Paris, Calmann Lévy, 1896, traduit de l'italien par Georges Hérelle.
 - « Une préface de M. Gabriel d'Annunzio » (préface pour la réédition du *Triomphe de la mort*), *La Revue blanche*, « Lettres italiennes », août 1894.

DARÍO, Rubén. *Azul...*, Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.

- *A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro)* [1889], dans *Rubén Darío : obras de juventud*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1989.
- *Azul...*, segunda edición ampliada, Guatemala, Imprenta de La Unión, 1890.
- *Prosas profanas* [1896], Madrid, Alianza editorial, 2002.
- *Peregrinaciones* [1901], Paris, Vda de C. Bouret, 1910.
- *La Caravana pasa* [1902], 5 vol., Managua, Academia nicaragüense de la lengua ; Berlin, Tranvía-W. Frey, 2000-2005.
- *Los Raros* [1896-1905], *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Editorial mundo latino, 1918.
- *Parisiense* [1907], *Obras completas*, vol. V, Madrid, Editorial mundo latino, 1917.
- « Dilucidaciones », *El canto errante* [1907], dans *Poesía*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- *El mundo de los sueños* [1911]. *Prosas póstumas*, Madrid, Librería de la viuda de Pueyo, 1917.
- *Letras* [1911], *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Editorial Mundo latino, 1921.
- *El Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* [1913], *Obras completas*, vol. XVII, Madrid, Administración editorial « Mundo latino », 1919.
- [*La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, 1915], *Autobiografía de Rubén Darío*, Barcelona, Linkgua ediciones, 2006.
- *Obras desconocidas*, ed. Silva Castro, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- *Poesía : libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 1952.
- *El Modernismo y otros ensayos*, El libro del bolsillo, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1994.
- *Azul...*, traduit de l'espagnol par Gérard de Cortanze, édition de la différence, 1991.
- *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1997.
- *Páginas escogidas*, edición de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra, 1999.
- *Azul...*, [1888- 1890], *Cantos de vida y esperanza* [1905], Madrid, Cátedra, 2003.
- *Crónicas desconocidas 1901-1906*, Managua, Académica Nicaragüense de la Lengua, 2006.

DE QUINCEY, Thomas. [*Confessions of an English Opium-Eater. Suspiria de profundis. The English mail-coach*, 1822], *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1990.

DÍAZ, Leopoldo. *Las Sombras de Hellas*, traduit en vers français par F. Raisin, préface de Remy de Gourmont, Genève, C. Egimmann, 1902.

- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Sensaciones de viaje* [1896], Caracas, Ediciones Nueva Cádiz, [s.d].
- *Cuentos de color* [1899], Caracas, Monte Ávila, 1991.
- DUJARDIN, Édouard. *Les Hantises* [1886], Rome, Il Calamo, 2001.
- *À la gloire d'Antonia* [1887], *Anthologie contemporaine*, vol. 34, Série III, n°10.
 - *Les Lauriers sont coupés* [1888], présentation de Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, 2001.
 - *Antonia. Légende dramatique en 3 parties* [1891-1893], Paris, Mercure de France, 1899.
 - *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1822.
 - *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931.
 - « Le Destin du symbolisme », *Mallarmé par un des siens* [1936], Paris, Messein, 1952.
- FARIÑA NUÑEZ, Eloy. *La Vértebras de Pan* [1914], Asunción – Paraguay, Intercontinental editora, 1990.
- FIALLO, Fabio. *Cuentos frágiles*, New York, Impr. De H. Braeunlich, 1908.
- FLAUBERT, Gustave. *Salammbô* [1862], Paris, Flammarion, 1992.
- *La Tentation de saint Antoine*, [1875], Paris, Gallimard, 1992.
 - *Trois contes*, 5^{ème} éd., Paris, Charpentier, 1877.
 - *Correspondance*, tome II : juillet 1851-décembre 1858, Paris, Gallimard, 1984.
- FORT, Paul. *Ballades françaises* [1897], *Anthologie des Ballades françaises 1897-1920*, Paris, Mercure de France, 1921.
- FRANCE, Anatole. *L'Étui de nacre* [1892], éd. revue et corrigée, Paris, Calmann-Lévy, 1923.
- « Préface », dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, illustrations de Madeleine Lemaire, préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann-Lévy, 1896.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo, Romancero gitano* [1928], Madrid, Cátedra, 1992.
- GAUTIER, Judith. *Le Livre de jade*, Paris, Lemerre, 1867.
- *Le Dragon impérial*, Paris, Lemerre, 1869.
- GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées* [1852], Paris, Gallimard, 1981.
- *Portrait de Balzac* [1858], précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Éditions de l'Anabase, 1994.
 - « Le Château du souvenir », *Le Moniteur universel*, 30 décembre 1861.
 - *Œuvre. Poésies*, 3 vol., Paris, Lemerre, 1890.
 - *Contes fantastiques*, Paris, Corti, 1986.

- GIDE, André. *Les Cahiers d'André Walter : œuvre posthume*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891.
- *Les Poésies d'André Walter : œuvre posthume*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892.
 - *Le Traité du Narcisse : théorie du symbole*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892.
 - *La Tentative amoureuse ou Le Traité du vain désir* [1893], Librairie Stock, Paris, 1922.
 - *Le Voyage d'Urien* [1893], Paris, Gallimard, 1958.
 - *Paludes* [1895], Paris, Gallimard, 1920.
 - *Les Nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures* [1897], Paris, Gallimard, 1994.
 - *Si le Grain ne meurt* [1926], Paris, Gallimard, 1993.
 - *Journal* (1889-1939), Paris, Gallimard, 1939.
 - *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* avec des fragments inédits du *Journal*, Paris, Gallimard, 1986.
- GHIL, René. *Traité du verbe, états successifs* (1885-1886-1887-1891-1904), Paris, Nizet, 1978
- *Les Dates et les œuvres*, Crès, 1923.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. « Le Roi des Aulnes » (« Der Erlkönig »), dans Gérard de Nerval, *Poèmes d'Outre-Rhin. Poésies allemandes* [1840] suivies de *Poésies de Henri Heine* [1848] et d'autres traductions, Paris, Grasset, 1996.
- « Le Roi de Thulé » (« Der König in Thule »), dans Nerval, Gérard de. *Poèmes d'Outre-Rhin. Poésies allemandes* [1840] suivies de *Poésies de Henri Heine* [1848] et d'autres traductions, Paris, Grasset, 1996.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Almas y cerebros, historias sentimentales, intimidades parisienses*, Paris, Garnier hermanos, 1898.
- *Maravillas. Novela funambulesca*, Madrid, Casa Vda. de B. Rodríguez Serra, 1899.
 - *Sensaciones de París y de Madrid*, Paris, Garnier Hermanos, 1900.
 - *Del amor, del dolor y del vicio*, Paris, Librería americana, 1901.
 - « El arte de trabajar la prosa », *El modernismo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905.
 - « Esplendores y miserias del periodismo », *El modernismo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905.
 - *De Marsella a Tokio*, Paris, Garnier frères, 1906.
 - « Crónica. "El amor y la muerte" », *El Liberal*, 28 janvier 1913.
 - *La Vida errante, Obras completas*, vol. III, Madrid, Mundo Latino, 1919.
 - « Psicología del viajero » [« Psicología del viaje », *Primer libro de las crónicas*, [1919], *Crónicas e impresiones de viaje*, Guatemala, Editorial Artenis-Edinter, 1994.
- GOUMONT, Remy de. *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, Albert Savine, 1890.
- *Chez les Lapons*, Paris, Firmin-Didot, 1890.
 - « "La Dernière Mode" de Stéphane Mallarmé » [1890], *Promenades littéraires [Deuxième série]*, Paris, Mercure de France, 1906], tome III. Le Symbolisme, Paris, Mercure de France, 1963.
 - *Litanies de la rose*, Paris, Mercure de France, 1892.

- *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age*, Paris, Mercure de France, 1892.
- « L'Ivresse verbale », *L'Ermitage*, février 1892.
- « Littérature italienne. Note sur Gabriele d'Annunzio », *Mercure de France*, avril 1893.
- *Proses morores* [1894], Lyon, Éditions À rebours, 2004.
- *Histoires magiques* [1894], Paris, Éditions Ombre, 1994.
- *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1896.
- *Le Pèlerin du silence*, Paris, Société du Mercure de France, 1896.
- « La Poésie populaire », livret extrait de l'*Ymagier*, 1896.
- « Francis Vielé-Griffin », *La Revue des revues*, 15 janvier 1896, repris dans *Le Livre des Masques*, Mercure de France, 1896.
- « Nouveaux Masques : Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebell, Félix Fénéon, Léon Bloy », *Mercure de France*, octobre 1897, repris dans « Paul Fort », *Le Deuxième Livre des Masques*, Paris, Société du Mercure de France, 1898.
- *D'un pays lointain* [1898], Rennes, Éditions Ubacs, 1989.
- *Esthétique de la langue française* [1^{ère} éd., 1899, 2^{ème}, revue et corrigée, 1905], Paris, Mercure de France, 1955.
- « Le Paganisme éternel », *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900.
- « Préface » dans Leopoldo Díaz, *Las Sombras de Hellas*, traduit en vers français par F. Raisin, préface de Remy de Gourmont, Genève, C. Egimmann, 1902.
- « L'Espagne et l'évolution linguistique de l'Amérique espagnole », *Le Mercure de France*, mai 1904.
- *Le Problème du style* [1907], Paris, Mercure de France, 1924.
- *Couleurs suivi de choses anciennes* [1908], Chavagne, Éditions Ubacs, 1988.
- « Les Couleurs de la vie », *Promenades philosophiques, Troisième série*, Paris, Mercure de France, 1909.
- « Les Contes et légendes », *La Revue des idées*, n°75, mars 1910.
- « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires [Quatrième série]*, Paris, Mercure de France, 1912], tome III. Le Symbolisme, Paris, Mercure de France, 1963.
- « De Bajou à René Ghil », *Promenades littéraires [Quatrième série]*, Paris, Mercure de France, 1912], tome III. Le Symbolisme, Paris, Mercure de France, 1963.
- « Marie de France et les contes de fées », *Promenades littéraires. Cinquième série*, Paris, Mercure de France, 1913.
- *La Fin de promenade et trois autres contes* [1925], La Rochelle, Rumeur des âges, 1993.

GÜIRALDES, Ricardo. *El Cencerro de cristal* [1915], Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Cuentos color de humo* [1890-1894] y *Cuentos frágiles* [1883], Madrid, Editorial América, [s.d.].

- *Cuentos completos y otras narraciones*, México, Fondo de cultura económica, 1983.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'esthétique*, tome III, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Schenk, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1997.

- HÉRONDAS. *Mimes*, traduit du grec par Louis Laloy, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- HERRERA, Darío. « Intangible » [*El Cronista*, 4 juin 1896], dans Gloria Luz Mosquera de Martínez, *Darío Herrera, modernista panameño*, Thèse de lettres, Madrid, 1964.
- *Horas lejanas* [1903] y otros cuentos, Ediciones de la lotería nacional de beneficencia, Panamá, 1971.
- HERRERA y REISSIG, Julio. *Prosas : crítica, cuentos, comentarios*, Valencia / Montevideo, Cervantes / Maximo García, 1918.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. « La Fenêtre d'angle de mon cousin » [« Des Vettres Eckfenster » 1825], dans *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduit de l'allemand par Champfleury, Paris, Michel Lévy frères, 1856.
- *Le Vase d'or* [*De goldne Topf*], traduit de l'allemand par P. Sucher, Paris, Aubier bilingue, 1942.
- HOLMBERG, Edouardo Ladislao. *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957.
- HOUSSAYE, Arsène. « La Bohème du Doyenné », *Les Paradis perdus*, dans *Les Poésies de Arsène Houssaye*, Paris, Dentu, 1877.
- HUGO, Victor. *Odes et Ballades* [1822-1828], Paris, Gallimard, 1969.
- *Les Chansons des rues et des bois*, 2^{ème} éd., Paris, Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1865.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices* [1874] suivi de *Textes inédits*, Paris, Champion, 2003.
- *Croquis parisiens*, Paris, H. Vaton, 1880.
 - *À Rebours* [1884], Paris, Gallimard, 1977.
- HUXLEY, Aldous. *Point counter point* [1926], London, Flamingo, 1994.
- *Contrepoint*, traduit de l'anglais par Jules Castier [1928], Paris, Plon, 1953.
- JACOB, Max. *Le Cornet à dés* [1916], Paris, Gallimard, 1945.
- JAIMES FREYRE, Ricardo. *Castalia bárbara, País de sueño País de sombra*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Schürer-Stolle Bolivar 260, 1899.
- *Castalia bárbara* [1899], *Los sueños son vida* [1917], Madrid, Editorial América, 1918.
 - *Leyes de versificación castellana* [1912], México, Avilar, 1974.
- JARRY, Alfred. *Les Minutes de sable, mémorial* [1894], *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- *L'Amour absolu* [1899], *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004.
 - « Le Temps dans d'art » [Conférence prononcée au Salon des indépendants le 8 avril 1902], *Écrits sur l'art*, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo* [1914-1917], Madrid, Cátedra, 2000.
- *Platero et moi*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Seghers, 1994.

- *El Modernismo, apuntes de un curso* [1953], ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999.
- *Historias y cuentos*, ed. Arturo del Villar, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- « *Recuerdo atrofiado* », dans *Cuentos modernistas*, Madrid, Ediciones Unesco, Editorial popular, 1994.

KAHN, Gustave. *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

- « *Les Contes fantastiques d'Hoffmann* », *La Revue indépendante*, décembre 1887.
- « *Chronique de la littérature et de l'art. Pierre et Jean*, par Guy de Maupassant », *La Revue indépendante*, février 1888.
- *Premiers Poèmes avec une préface sur le vers libre*, *Les Palais nomades* [1887], *Chansons d'amant* [1891], *Domaine de fée*, Paris Société du Mercure de France, 1897.
- « *Les Poèmes* », *La Revue blanche*, Premier semestre 1897.
- *Le Conte de l'or et du silence*, Paris, Mercure de France, 1898.
- *Symbolistes et décadents* [1902], Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- *Contes hollandais*, Paris, E. Fasquelle, 1903.

KRYSINSKA, Marie. *Rythmes pittoresques : mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*, Paris, Lemerre, 1890.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères* [1688], Paris, Librairie Générale Française, 1995.

LAFORGUE, Jules. *Les Complaintes* [1885] suivies des *Premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979.

- *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* [1886], *Le Concile féerique*, *Des Fleurs de bonne volonté*, *Derniers vers*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Les Moralités légendaires* [1887], Paris, Gallimard, 1977.

LARBAUD, Valery. « *La Influencia francesa en la literatura de lengua castellana* », *El Nuevo Mercurio*, avril 1907, Paris.

LARRETA, Enrique Rodríguez. *La Gloria de don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe segundo*, Madrid, V. Suárez, 1908.

- *La Gloire de don Ramire, une vie au temps de Philippe II*, traduit de l'espagnol par Remy de Gourmont, Paris, Mercure de France, 1910.

LAZARE, Bernard. « *Schuré : Les Grandes Légendes de France* », *Entretiens politiques et littéraires*, octobre 1892.

- *Le Miroir des légendes*, Paris, Lemerre, 1892.
- *Les Porteurs de torches*, Paris, A. Colin, 1897.
- *La Porte d'ivoire*, Paris, Armand Colin, 1897.
- *Le Miroir des légendes* dans *Contes symbolistes*, Vol. I, édition présentée par Bertrand Vibert, avec la collaboration de Michel Vieignes et de Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009.

LECLERCQ, Paul. *Ibis*, Paris, Édition de la Revue blanche, 1893.

- *Album de Paris*, Paris, Floury, 1903.

- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. *Poèmes antiques* [1852], Paris, Gallimard, 1994.
 – *Poèmes barbares* [1862], Paris, Gallimard, 1985.
- LEFÈVRE-DEUMIER, Jules. *Le Livre du promeneur ou les Mois et les jours* [1854], Paris, Firmin-Didot, 1888.
- LONGUS. *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, traduit du grec ancien par Jacques Amyot, Arles, Actes Sud, 1988.
- LORRAIN, Jean. « La Chimère, conte factice », *Le chat noir*, 4 août 1883, deuxième année, n°82.
 – « Les Contes », *L'Écho de Paris*, vendredi 15 décembre 1893.
 – *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.
 – *L'Ombre ardente. Poésie*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.
 – *Histoires de maques* [1900] suivi de *Contes d'un buveur d'éther* [1895] et de *textes inédits*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987.
 – *Monsieur de Phocas* [1901], Paris, Édition de la Table ronde, 1992.
 – *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], Paris, Gallimard, 2002.
- LOUÏS, Pierre. *Chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois publiées par P.[ierre] L.[ouÿs]*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894.
 – « Préface » dans Paul Fort, *Ballades françaises* [1897], *Anthologie des Ballades françaises 1897-1920*, Paris, Mercure de France, 1921.
 – *Chansons de Bilitis traduites du Grec par Pierre Louÿs*, Paris, Mercure de France, 1898.
 – *Archipel*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.
 – *Le Crépuscule des nymphes* [éd. Posth.], Paris, Éditions Mouton, 1925.
 – *Le Crépuscule de nymphes* suivi de *Lectures antiques*, dans *Œuvres complètes* [éd. de 1929-31], Tome III, Genève, Slatkine reprints, 1973.
 – *Poèmes de Pierre Louÿs*, tome I, Paris, Albin Michel, 1945.
 – *Poétique*, dans *Œuvres complètes*, tome XII, Genève, Slatkine reprints, 1973.
 – *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990.
- LUGONES, Leopoldo. *Montañas del oro* [1897] dans *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1948.
 – « Prólogo », dans Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara, País de sueño País de sombra*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Schürer-Stolle Bolívar 260, 1899.
 – *Las Fuerzas extrañas* [1906], Madrid, Cátedra, 1996.
 – *Lunario sentimental* [Buenos Aires, 1909], Madrid, Cátedra, 1994.
 – *La estatua de sal*, Madrid, Siruela, 1986.
 – *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia, 1988.
 – *Obras en prosa*, selección y prólogo de Leopoldo Lugones hijo, Madrid / México / Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- MACHADO, Manuel. *Cuentos completos*, Madrid, Clan editorial, 1999.
 – *Impresiones. El Modernismo, artículos, crónicas y reseñas 1899-1909*, edición de Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pretextos, 2000.

MAETERLINCK, Maurice. *Serres chaudes* [1889], *Quinze chansons* [1900], *La princesse Maleine* [1890], Paris, Gallimard, 1983.

- « Couronne de clarté », *Mercur de France*, août 1895.
- *Douze chansons*, Paris, Stock, 1896.
- *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Bruxelles, Labor, 1985.

MAIZEROY, René. *En Folie*, Paris, Ollendorff, 1894.

MALLARMÉ, Stéphane. *Symphonie littéraire. Théodore de Banville* [1865], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.

- *Richard Wagner rêverie d'un poète français* [*La Revue wagnérienne*, 8 août 1885], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Album de vers et de prose*, Bruxelles, Librairie nouvelle, 1887, Paris, Librairie universelle, 1887-1888. Anthologie contemporaine des écrivains français et belges, série I, vol. X.
- Réponse à l'enquête « Sur l'Évolution littéraire », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], José Corti, 1999.
- « Théodore de Banville » [*The National Observer*, 17 décembre 1892], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Crise de vers* [1892], dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- « Magie » [*The National Observer*, 28 janvier 1893], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- « Ballets » [1893], « Planches et feuillets » [1893], dans *Crayonné au théâtre*, dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- *La Musique et les Lettres* [1895], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- « Catholicisme » [*La Revue Blanche*, avril 1895], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- « Le Mystère dans les lettres » [*La Revue blanche*, 1^{er} septembre 1896], dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Igitur* [1925, posth.], *Divagations* [1897], *Un Coup de dés* [1914, posth.], Paris, Gallimard, 1976.
- *Contes indiens* [posth. 1927], Toulouse, Éditions Ombres, 1993.
- *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach : lettres et textes inédits 1887-1898*, avec une introduction et des notes de François Ruchon et une préface d'Henri Mondor, Genève, Pierre Cailler, 1949.
- Lettre « Autobiographique » à Verlaine du 16 novembre 1885, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, tome II : 1871-1885, Paris, Gallimard, 1965.
- *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, tome III : 1886-1889, Paris, Gallimard, 1969.
- « Sur Poe », dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.

MARTÍ, José. *Obras Completas*, La Havana, Trópico, vol. XII, 1938.

- *Cuentos completos. La Edad de oro y otros relatos*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- *Poesía y prosa*, Madrid, Asociación de la Prensa Hispanoamericana, 2004.

- MARTÍNEZ, Rafael Arévalo. *El Hombre que se parecía un caballo* [1914], y otros cuentos, Madrid, Crítica Dante Liano, 1997.
- MAUCLAIR, Camille. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.
- *Couronne de clarté, roman féerique*, Paris, Ollendorff, 1895.
 - *Sonatina d'automne*, Paris, Perrin, 1895.
 - *Les Clefs d'or*, Paris, Ollendorff, 1897.
 - « La métamusique », *La Religion de la musique et les héros de l'orchestre*, Paris, librairie Fischbacher, 1928.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes de la Bécasse* [1883], 16^{ème} éd., Paris, Havard, 1894.
- « Gustave Flaubert », *La Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, 26 janvier 1884, janvier-juin 1884.
 - « Préface », dans *Pierre et Jean* [1887], Paris, Flammarion, 2008.
- MENDÈS, Catulle. *Histoires d'amour*, Paris, Lemerre, 1867.
- *Lesbia*, Paris, Brunhoff, 1886.
 - *Les Plus Jolies Chansons du pays de France*, Paris, Plon, 1888.
 - *Les Oiseaux bleus*, Paris, Havard, 1888.
 - *Lieds de France*, (avec dix musiques d'Alfred Bruneau et dix dessins de Raphaël Mendès), Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1892.
 - *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903.
- MÉRIMÉE, Prosper. *La Guzla ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, Paris, F.-G. Levrault, 1827.
- MICHELET, Jules. *L'Oiseau*, 5^{ème} éd. revue et corrigée, Paris, Hachette, 1858.
- MIKHAËL, Éphraïm. *Œuvres de Ephraïm Mikhaël*, Paris, Lemerre, 1890.
- *Œuvres complètes. Aux origines du symbolisme*, 2 vol., sous la direction de Denise R. Galperin, Lausanne, L'âge d'homme, 1995-2001.
- MOCKEL, Albert. *Propos de littérature* [1894] suivis de *Stéphane Mallarmé, un héros* [1899] et autres textes, Paris, Champion, 2009.
- MORÉAS, Jean. *Les Cantilènes*, Paris, Vanier, 1886.
- *Le Pèlerin passionné*, Paris, Vanier, 1891.
- MORÉAS, Jean et ADAM, Paul. *Le Thé chez Miranda*, Paris, Tresse et Stock, 1886.
- MORICE, Charles. *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889.
- MOUREY, Gabriel. *Monada*, Paris, P. Ollendorff, 1894.
- MUSSET, Alfred de. *Contes d'Espagne et l'Italie* [1830], dans *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française, 2006.

- NERVAL, Gérard de. *Odelettes* [1834], dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1989.
- *Poèmes d’Outre-Rhin. Poésies allemandes* [1840] suivies de *Poésies de Henri Heine* [1848] et d’autres traductions Paris, Grasset, 1996.
 - « Feuilletons », *L’Artiste*, 1^{er} octobre 1852.
 - *Les Filles du feu* [1854], *Les Chimères* [1854], *Sonnets manuscrits*, Paris, Flammarion, 1994.
 - *Aurélia* [1855], *Les Nuits d’octobre* [1852], *Pandora* [1854], *Promenades et souvenirs* [1854], Paris, Gallimard, 2005.
- NERVO, Amado. « El Modernismo », *Obras completas*, vol. XXV: Crónicas, Madrid, Biblioteca nueva, 1928.
- *Obras completas*. Tomo I : prosas, Madrid, Aguilar, 1951.
 - *Algunas narraciones*, México, ed. Factoría, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Le Cas Wagner* [1888] suivi de *Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1974.
- « Sentimentalité dans la musique », *Le voyageur et son ombre. Humain, trop humain*, tome II, traduction Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909.
- NOVALIS. [*Heinrich von Ofterdingen*, posth.] *Henri d’Ofterdingen*, traduit par Marcel Camus, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1988.
- « Le conte de Jacinthe et de Feuille-de-Rose », [extrait de *Die Lehrlinge zu Saïs*], *L’Idée libre*, septembre 1893, traduit par Henri Albert.
 - *Les Disciples à Saïs* [*Die Lehrlinge zu Saïs*] et les fragments de Novalis, traduits de l’allemand par Maurice Maeterlinck, 3^{ème} éd., Bruxelles, Lacomblez, 1895.
- PALMA, Clemente. *Cuentos malévolos*, Paris, Ollendorff, 1913.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de amor* [1898], *Obras completas*, t. XVI, Madrid, Biblioteca Renacimiento Madrid, 1898.
- PARNY, Évariste. *Chansons madécasses*, traduites en français par le chevalier P... [Parny], suivies de *Poésies fugitives*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787.
- PAZ, Octavio. « El Caracol y la sirena », *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PERCY, Thomas. « Le Roi Cophetua et la mendiante » [« King Cophetua and the Beggar-Maid », *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765], traduction de Jean-Louis Backès, [en ligne] dans *Traditore*. Bibliothèque de textes classiques en traduction. Disponible sur :
<http://pagesperso-orange.fr/jean-louis.backes/Percy>
- PÉREZ PETIT, Victor. *Gil*, [suivi de *Acuarelas* et *Aguafuertes*], Montevideo, Imprenta artística de Dornaleche y Reyes, 1905.
- POE, Edgar Allan. « Nathaniel Hawthorne », [*Graham’s Magazine*, April-May 1842], dans *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984.
- *The Poetic Principle* [*Home Journal*, 31 août 1850, *Sartrain’s Union Magazine*, octobre 1850], dans *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984.

- *Histoires extraordinaires* [1856], Paris, Michel Lévy frères, 1875.
- *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857], Paris, Michel Lévy frères, 1875.
- « Dernières pages », *Mercure de France*, août 1892, n°32.
- *Poetry and Tales*, New York, The Library of America, 1984.
- *Le Principe poétique*, dans *Histoires, essais et poèmes*, traduction de James Lawler, Paris, Librairie Générale Française, 2006.
- *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Librairie générale française, 2006.

POICTEVIN, Francis. *Songes*, Bruxelles, H. Kistemaeckers 1884.

- *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888.
- *Double*, Paris, Lemerre, 1889.

PROUST, Marcel. *Les Plaisirs et les jours*, Illustrations de Madeleine Lemaire, Préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, Paris, Calmann Lévy, 1896.

- « Contre l'obscurité » [*La Revue blanche*, 15 juillet 1896], dans *Essais et articles*, Gallimard, Paris, 1994.
- *Du Côté de chez Swann* [1913], Paris, Librairie générale française, 1992.
- *A l'Ombre des jeunes filles en fleur* [1918], Paris, Gallimard, 1988.
- *Correspondance*, tome I, 1880-1895, texte établi, annoté et présenté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970.
- *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971.
- *Correspondance*, tome IV : 1904, texte établi, annoté et présenté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1978.
- *Correspondance*, tome VII : 1907, texte établi, annoté et présenté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1980.
- *Correspondance*, tome XX : 1921, texte établi, annoté et présenté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1992.
- *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L'Indifférent*, Paris, Gallimard, 1993.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, 1994.

QUILLARD, Pierre. « Rachilde », *Le Mercure de France*, décembre 1893.

QUIROGA, Horacio. « El Manual del perfecto cuentista » [*El Hogar*, 10 avril 1925], *Obras inéditas y desconocidas*, tomo VII, Motevideo, Arca, 1970.

- *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2004.

RACHILDE. *Le Démon de l'absurde*, *Mercure de France*, Paris, 1894.

RÉGNIER, Henri de. *Épisodes*, Paris, Vanier, 1888.

- « Le Bosquet de Psyché » [Conférence prononcée au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles le 16 février 1894], dans *Figures et caractères*, Paris, *Mercure de France*, 1901.
- *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894.
- *L'Homme et la sirène, Aréthuse*, Librairie de l'Art indépendant, 1895.
- « Les Poèmes », *Mercure de France*, décembre 1896.
- « Les Poèmes », *Mercure de France*, décembre 1897.
- *Jeux rustiques et divins*, Paris, Société du *Mercure de France*, 1897.
- *La Canne de jaspé*, Paris, Société du *Mercure de France*, 1897.

- *La Double Maîtresse*, Mercure de France, Paris, 1900.
- « Poètes d’hier et poésie de demain », *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901.
- *Histoires incertaines* [1919], éd. Paris musées, 1991.
- *Les Bonheurs perdus* [1924], J. Ferenczi, Paris, 1933.
- *La Canne de jaspe. Monsieur d’Americœur, Contes à soi-même, Le Trèfle noir*, Paris, Éditions d’art Devambez, 1924.
- *Œuvres* [1925], vol. V : *Poésies diverses, Tel qu’en songe, Poèmes anciens et romanesques* [1887-1890], Genève, Slatkine reprints, 1978.
- *Les Cahiers inédits. 1887-1936*, Paris, Éditions Pygmalion, 2002.

RETTÉ, Adolphe. *Thulé des brumes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraires, 1891.

RICHEPIN, Jean. *La Chanson des gueux* [1881], Paris, Maurice Dreyfous, 1881.

- *Le Pavé* [1883], Paris, Maurice Dreyfous, 1886.
- *La Mer*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes, Correspondance*, Paris, Laffont, 1992.

RODENBACH, Georges. *Le Règne du silence*, Paris, Charpentier, 1891.

- *Bruges-la-Morte* [1892], Bruxelles, Labor, 1986.
- *Musée de béguines* [1894], Paris, Séguier, 1997.
- *Les Vies encloses* [1896], dans *Œuvre poétique*, tome II, Paris, L’Harmattan, 2008.
- *Le Miroir du Ciel natal*, Paris, Fasquelle, 1898.
- *L’Élite. Écrivains, orateurs sacrés, peintres et sculpteurs*, Paris, Fasquelle, 1899.
- *Le Rouet des brumes* [1901, posth.], Biarritz, Séguier, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire* [posth. 1782], Paris, Librairie Générale Française, 1972.

ROSSETTI, Dante Gabriele. « Nocturne de l’amour », traduit par Jacques Baignères, *Le Banquet*, n°5, juillet 1892.

- « La Damoizelle bénie », traduit par Jacques Baignères, *Le Banquet*, n°7, février 1893.

RUEDA, Salvador. *El Patio andaluz, cuadros de costumbre*, Madrid, M. Rosado, 1886.

- *Sinfonía callejera, cuentos y cuadros*, Madrid, tip. de los hijos de M G. Hernández, 1893.

RUSIÑOL, Santiago. *Oracions* [1897], (Fragments) dans *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, Ángela Cerdà (ed.), Barcelona, Edicions de la Magrana, 1990.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme* [1829], nouvelle édition très augmentée, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

SAINT-POL-ROUX. *Les Reposoirs de la procession*, tome I, Paris, Édition du Mercure de France, 1893.

- *Les Reposoirs de la Procession*, 3 vol. I : *La Rose et les épines du chemin*, 1885-1900, II : *De la colombe au corbeau par le paon*, 1885-1904, III : *Les Féeries intérieures*, 1885-1906, Paris, Mercure de France, 1901-1907.

- SALINAS, Pedro. *La Poesía de Rubén Darío* [1948], Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- SAMAIN, Albert. *Au Jardin de l'infante* [1893] augmenté de plusieurs poèmes, Paris, Mercure de France, 1911.
- *Aux Flancs du vase*, Paris, Édition du Mercure de France, 1898.
 - *Contes. Xanthis, Divine Bontemps, Hyalis, Rovère et Angisèle*, Paris, Mercure de France, 1902.
 - *Œuvres de Albert Samain. Contes, Polyphème, Poèmes inachevés*, Paris, Mercure de France, 1924.
 - *Des Lettres*, Paris, Mercure de France, 1933.
 - *Carnet intimes*, Paris, Mercure de France, 1939.
- SAPPHO. *Odes et fragments*, traduit par Yves Battistini, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet* [années 1590], London, New York, Routledge, 1980.
- *Roméo et Juliette*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2001.
- SCHILLER, Friedrich von. « Chanson de la cloche » (« Das Lied vonder Glocker »), dans Nerval, Gérard de. *Poèmes d'Outre-Rhin. Poésies allemandes* [1840] suivies de *Poésies de Henri Heine* [1848] et d'autres traductions, Paris, Grasset, 1996.
- SCHWOB, Marcel. « Le Réalisme » [*Le Phare de la Loire*, 15 avril 1889], *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- *Cœur double*, Paris, P. Ollendorff, [1891].
 - *Le Roi au masque d'or*, Paris, P. Ollendorf, 1893.
 - *Mimes*, [*L'Echo de Paris*, 19 juillet 1891-7 juin 1892, puis fac-similé autographe, Paris, Mercure de France, 1893], remaniés dans *La Lampe de Psyché*, 1903.
 - *Le Livre de Monelle*, Paris, L. Chailley, 1894.
 - « Préface », dans Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, Paris, Mercure de France, 1894.
 - « Préface », dans Gustave Flaubert, *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Ferroud, 1895, reprise dans *Spicilège* [1896], dans *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.
 - *La Croisade des enfants*, Paris, Mercure de France, 1896.
 - *Vies imaginaires*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.
 - « Robert Louis Stevenson », *Spicilège* [1896], dans *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.
 - *La Porte des rêves*, Paris, Pour les Bibliophiles Indépendants, 1899.
 - *La lampe de Psyché. Le Livre de Monelle, Mimes, La Croisade des enfants, L'Etoile de bois* [1903], Paris, P.O.L., 1993.
 - *Correspondance inédite*, précédée de quelques textes inédits, édition par John Alden Green, Genève, Librairie Droz, 1985.
 - *Œuvres*, Paris, Éditions Phébus, 2002.
 - *Le Roi au masque d'or*, dans *Contes symbolistes*. Vol. I, édition présentée par Bertrand Vibert, avec la collaboration de Michel Viegnès et de Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009.

- SÉCHÉ, Alphonse. *Contes des yeux fermés* [1905], Postface par Alain Chevrier, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1996.
- *Dans la Mêlée Littéraire (1900-1930. Souvenirs et Correspondance)*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1935.
- SILVA, José Asunción. *Poesía, De sobremesa* [posth. 1925], Madrid, Cátedra, 2006.
- *Obra completa*, Madrid / Paris / México / Buenos Aires / Saõ Paulo / Rio de Janeiro / Lima, Edición del Centenario, 1996.
 - *Trasposiciones*, dans *Obra completa*, Madrid / Paris / México / Buenos Aires / Saõ Paulo / Rio de Janeiro / Lima, Edición del Centenario, 1996.
- SILVESTRE, Armand, *Contes à la brune...*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889.
- *Contes audacieux*, Paris, E. Kolb, 1892.
 - *Contes tragiques et sentimentaux...*, Paris, Flammarion, 1897.
- SUPERVIELLE, Jules. « Le Sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine » [fragments d'une thèse], *Le Bulletin de la bibliothèque américaine*, 1910-1912.
- TABLADA, José Juan. *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. México, Monifrañas japonesas, 1914.
- TINAN, Jean de. *Les Amphores de Phéidas, Erythrée*, Paris, Mercure de France, 1896.
- UNAMUNO, Miguel de. *Tres novelas ejemplares y un prólogo, Cuentos dans Obras completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1995.
- *Alrededor del estilo* [1924], Universidad de Salamanca, 1998.
 - GARCÍA BLANCO, Manuel. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Universidad de Salamanca, 1954.
- URBINA, Luis Gonzaga. *Cuentos vividos y crónicas soñadas* [1915], México, Editorial Porrúa, 1988.
- VALERA, Juan. Cartas « A D. Rubén Darío », [*El Imparcial* de Madrid, 22-29 octobre 1888], dans Rubén Darío, *Azul...*, secunda edición ampliada, Guatemala, Imprenta de La Unión, 1890.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste* [1896-1926], nouvelle édition augmentée de fragments inédits, 38^{ème} éd., Paris, Gallimard, 1946.
- VERHAEREN, Émile. *Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, de Verhaeren, 1893.
- *Œuvres*, vol. IV : *Les Blés mouvants* [1912], *Quelques Chansons du village, Petites Légendes* [1900], Paris, Mercure de France, 1924.
 - *Impressions*, 2^{ème} série, Paris, Mercure de France, 1927.
- VERLAINE, Paul. *Mémoires d'un veuf* [Paris, Vanier, 1886], Paris, Gallimard, 1999.
- *Album de vers et de prose*, Bruxelles / Paris, Librairie nouvelle / Librairie universelle, 1888.
 - *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. *Joies*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

- « Paul Fort : *Ballades françaises* », *L'Ermitage*, mai 1897.
- *La Clarté de vie* [1897], dans *Œuvres II* [1924-1930], Slatkine reprints, 1977.
- *Fleurs du chemin et chansons de la route*, dans *Œuvres I* [1924-1930], Slatkine reprints, 1977.
- *La Chevauchée d'Yeldis*, dans *Œuvres I* [1924-1930], Genève, Slatkine Reprints, 1977.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

- *Contes cruels* suivi de *Nouveaux contes cruels*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.
- *Œuvres complètes*, tome I, éd. établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, 1986.

VIVIEN, Renée. *L'Album de Sylvestre*, Paris, Sansot, 1908.

WILDE, Oscar. *Contes et récits* [*Le Prince heureux et autres contes*, 1888, *Une Maison de grenades*, 1891, *Le Crime de Lord Arthur Savile et autres histoires*, 1891], traductions de Jules Castier, Francis Vielé-Griffin, Marcel Schwob et Stuart Merrill, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

- *Poèmes en prose*, [publiés dans *The Fortnightly Review*, 1894] dans *Œuvres*, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996.

WOOLF, Virginia. *L'Art du roman* [articles réunis en 1961, posth.], traduction par Rose Celli, Seuil, Paris, 2009.

ZOLA, Émile. *Contes à Ninon*, Paris, Charpentier, 1879.

- *Contes et nouvelles*, 3 vol., 2008.

Écrits de peintres et de musiciens

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits* [1921], Paris, Gallimard, 1987.

GAUGUIN, Paul. « Notes synthétiques », *Carnet de Bretagne*, Avant & Après, 2002.

HAHN, Reynaldo. *Portraits de peintres, pièces pour piano d'après les poésies de Marcel Proust* [1896], Paris, Heugel, [s.d.].

- *Notes, journal d'un musicien*, Première partie « Juvenilia », [en ligne] sur le site *Reynaldo Hahn*. Disponible sur :
<http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRHnotes.htm>

MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art*, vol. I : sur ses œuvres et sur lui-même, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 2002.

WAGNER, Richard. *Lyriques*, traduits de l'allemand par Judith Gautier, Louis Pilate de Brinn'Gaubast, Alfred Ernst et Charles Nutter, choisis et présentés par Joël Schmidt, La Différence, 1989.

Études et enquêtes antérieures à 1920

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 1991.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Plon, 1899.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, leçons professées à l'École Normale Supérieure, 6^{ème} édition, Paris, Librairie Hachette, 1914.

Contes populaires de Gascogne, 3 vol., éd. par J.-F. Bladé, Paris, 1886.

Contes populaires des Bassoutos. Afrique du Sud, recueillis et traduits par É. Jacottet, Paris, 1875.

Contes populaires inédits de la vallée du Nil, traduits de l'arabe parlé par S. E. Xacoub Artin Pacha, Paris, 1895.

Contes populaires de Basse Bretagne éd. par Luzel, Paris 1887.

Cuentos, Oraciones, Adivinas y refranes populares e infantiles, recogidos por Fernán Caballero, Leipzig, 1878.

DELBŒUF, Joseph. *Le Sommeil et les Rêves*, Alcan, 1885.

DONCIEUX, George. *Le Romancéro populaire de la France*, Paris, Librairie Emile Bouillon, 1904.

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves* [*Die Traumdeutung*, 1900], traduction en français de L. Meyerson, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

GUYAU, Jean-Marie. *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan, 1884.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La Versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Publicaciones de la Revista de filología española, 1920.

HERVEY DE SAINT-DENYS, Léon de. *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], José Corti, 1999.

LANSON, Gustave. *L'Art de la prose*, [*Les Annales politiques et littéraires*, 25 mars 1905-3 novembre 1907, puis 1908], Paris, La table ronde, 1996.

LEMOINE, Albert. *Du Sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, Paris, Baillière, 1855.

MAINAR, Rafael. *El Arte del periodista*, Barcelona, José Gallach Editor, 1906.

MAURY, Alfred. *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier, 1861-1865.

PIERSON, Paul. *Métrique naturelle du langage*, Bibliothèque des Hautes Etudes, 1884.

SCHURÉ, Édouard. « Étude sur le réveil de la poésie populaire en France », dans *Histoire du lied ou la poésie populaire en Allemagne* [1868], Paris, Perrin et Cie, 1903.

– *Les Grands Initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* [1889], Paris, Perrin et Cie, (61^{ème} édition), 1921.

SOUZA, Robert de. *Questions de métrique. Le rythme poétique*, Paris, Perrin et Cie, 1892

– *La Poésie Populaire et le lyrisme sentimental*, 2^{ème} édition, Paris, Mercure de France, 1899.

TISSIÉ, Philippe. *Les Rêves, physiologie et pathologie*, Paris, Alcan, 1890.

VASCHIDE, Nicolas, PIÉRON, Henri. *La Psychologie du rêve au point de vue médical*, Paris, Baillière et fils, 1899.

VISAN, Tancred de. *L'Attitude du lyrisme contemporain* [1911], précédé d'*Essai sur le symbolisme* [1904], Paris, Eurédit, 2007.

ZÉRÉGA-FOMBONA, Alberto. *Le Symbolisme français et la Poésie espagnole*, Paris, Mercure de France, 1919.

Articles et préfaces antérieurs à 1920

ATHYS, Alfred. « À propos du Poème en prose. Fragments », *La Revue blanche*, Premier semestre 1897.

BERNARD-KAHLER, Georges. « Lettre ouverte à M. Ledrain sur le roman », *L'Ermitage*, vol. 4, Premier semestre 1892, Genève, Slatkine reprints, 1968.

BLUM, Léon. « Les Livres », *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1896, tome XI, n°74.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. « Symbolistes et décadents », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} novembre 1888, Période 3, Tome 90.

DARZENS, Rodolph. « Chronique littéraire », *La Pléiade*, 1886-1889, Genève, Slatkine reprints, 1971.

FÉNÉON, Félix. « Kahn », *Les Hommes d'aujourd'hui* [1890], n°360, dans Félix Fénéon, Joan Halperin, *Œuvres plus que complètes*, volume I, Librairie Droz, 1970.

Le Gaulois [compte rendu de la soirée du 28 mai 1895 chez Madeleine Lemaire], 29 mai 1895, n°5495, p. 2.

VICAIRE, Gabriel. « Préface » dans *Chansons populaires de l'Ain* recueillies par Charles Guillon.

- HENNEQUIN, Émile. « Le Poétique et le prosaïque », *La Revue indépendante*, janvier 1888, vol. 6.
- HURET, Jules. « Conversation avec Maurice Maeterlinck », [*Le Figaro*, 17 mai 1893] dans Maeterlinck, Maurice. *Introduction à une psychologie des songes*, Bruxelles, Labor, 1985.
- MUHLFELD, Lucien. « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, juillet-août 1893, février 1894.
 – « Chronique de la littérature. Livres de contes », *La Revue blanche*, juin 1894, août 1894.
- PERRET, Paul. « À travers champs », *La Liberté*, 26 juin 1896.
- THOREL, Jean. « Les Romantiques allemands et les symbolistes français », *Les Entretiens politiques et littéraires*, 1^{er} septembre 1891.
- VALIN, Pierre. « Sur le miroir des légendes », *L'Ermitage*, janvier-juin 1892, vol. 4, Genève, Slatkine reprints, 1968.
- WYZEWA, Théodore de. « Les Livres nouveaux. De Quelques Livres bien écrits », *La Revue politique et littéraire. Revue bleue* [30 décembre 1893, n°27], tome LII, 30^{ème} année, 2^{ème} semestre, Paris, Bureau des revues, 1893.
 – « Les Livres nouveaux », *La Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 24 novembre 1894.

Bibliographie secondaire

Ouvrages

- ABLAMOWICZ, Aleksander (dir.), *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre, quelques études sur le conte et la nouvelle*, Uniwersytet Slaski, Katowice, 1988.
- ADAM, Jean-Michel. *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise. *L'Analyse des récits*, Seuil, Paris, 1996.
- ALLEGRA, Giovanni. *El Reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España* [1982], Madrid, Encuentro, 1986.
- ARRIETA, Rafael Alberto. *Introducción al modernismo literato* [1956], Buenos Aires, Columba, 1961.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de la durée* [1936], Paris, Presses universitaires de France, 1989.
 – *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Puf, 2001.

- *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996.
 - *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette supérieur, 1997.
 - *L'Impasse rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
 - *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1993.
- *Esthétique de la création verbale*, traduction française d'Alfreda Aucouturier. Paris, Gallimard, 1984.
- BALAKIAN, Anna, (dir.). *The Symbolist Movement in the literature of European languages*, Akademiai Kiadó, Budapest, 1984.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *El Cuento español, del romanticismo al realismo*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1992.
- BARROT, Olivier et ORY, Pascal. *La Revue blanche, Histoire, anthologie, portraits*, Paris, U.G.E 10/18, 1989.
- BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », *Essais critiques* [1964], dans *Œuvres complètes*, tome I : 1942-1965, Seuil, 1993.
- « L'Écriture du roman », dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
 - « Rash », *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil 1982.
- BARTHES, Roland, et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale* [1966-1974], 2 vol., Paris, Gallimard, 1991-1992.
- BÉRAT-ESQUIER, Fany. *Les Origines journalistiques du poème en prose ou le siècle de Baudelaire*, Thèse de lettres, Université Charles de Gaule-Lille 3, 2006.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques, et al. *Le Roman célibataire : d'« À Rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1996.
- BIÉTRY, Roland. *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* [1989], Genève, Slatkine reprints, 2001.

- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BONNAFOUX, Denise. *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX^{ème}-XX^{ème})*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.
- BONNET, Henri. *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres : la littérature d'avant garde et M. Proust*, Paris, Nizet, 1980.
- BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine (dir.). *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURGEOIS, Bertrand. *Poétique de la maison-musée, 1947-1898 : du réalisme balzacien à l'œuvre d'art décadente*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BRÉMOND, Claude. *Logique du récit [1973]*, Paris, Seuil, 1992.
- BREMOND, Henri. *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- BUFFARD-MORET, Brigitte. *La Chanson poétique du XIX^è siècle : origine, statut et formes*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- CASSOU, Jean, et al. *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, Paris, Somogy, 1988.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CASTILLO, Homero. (dir.). *Estudios críticos sobre el modernismo [1968]*, Madrid, Gredos, 1974.
- CHOL, Isabelle (dir.). *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- CITTI, Pierre (dir.). *Fins de siècle*, colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
 - *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991.
 - *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

- DÉCAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Genève, Slatkine reprints, 1981.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme, Des vers et des proses* [1998], Paris, Armand Colin, 2008.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El Poema en prosa en España, estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (dir.). *El Modernismo frente a noventa y ocho, una introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.
- DUBOIS, Jacques. *Romanciers français de l'instantané au XIXème siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1963.
- DUMÉRIL, Edmond. *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France* [1933], Genève, Slatkine reprints, 1975.
- DUNETON, Claude. *Histoire de la chanson française des origines à 1780*, 2 vol., Paris, Seuil, 1998.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte* [1971], traduit de l'italien par Chantal Roux de Brézieux, Paris, Seuil, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe* [1963], Gallimard, Paris, 1995.
– *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- ELLRIDGE, Arthur. *Gauguin et les Nabis*, éditions Pierre Terrail, Paris, 2001.
- ENGEL, Vincent, GUISSARD, Michel (dir.). *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen-âge à nos jours*, 2 vol., colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997, vol. I : Ottignies, Quorum, 1997 ; vol. II : Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2001.
- MILAGROS, Ezquerro (dir.). *L'Hybride o híbrido cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2005.
- EZAMA GIL, Ángeles. *El Cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximaciones al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992.
- FAURIE, Marie-Josèphe. *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966.
- FERNÁNDEZ, Jesse. *El Poema en prosa en Hispanoamérica : del modernismo a la vanguardia, estudio crítico y antología*, Poesía Hiperión, Madrid, 1994.
- FLOTHUIS, Marius. « ... exprimer l'inexprimable... » : *essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996.

- GEFEN, Alexandre (éd.). *La Mimèsis*, Paris, Flammarion, 2002.
- GENETTE, Gérard. « L'Univers réversible », « Le Complexe de Narcisse », dans *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
- « Frontières du récit », « Vraisemblance et motivation », « Langage poétique, poétique du langage », dans *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
 - « Discours du récit », « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
 - *Introduction à l'architexte*, dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard, et al. *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.). *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.
- GLORIEUX, Jean-Paul. *Novalis et les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*, Leuven University Press, 1982.
- GODENNE, René. *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.
- GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les Œuvres de la modernité*, Paris, J. Corti, 1993.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Estudios sobre Literaturas Hispanoamericanas*, México, Cuadernos americanos, 1951.
- GORCEIX, Paul. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.
- GOYET, Florence. *La Nouvelle, 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Presses universitaires de France, Paris, 1993.
- GULLÓN, Ricardo. *La Invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- GULLÓN, Ricardo, SCHADE, George D. *Literatura española contemporánea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965.
- HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, NEEFS, Jacques (dir.). *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- JACKSON, Arthur Basil. *La Revue blanche, 1889-1903, Origine, influence, bibliographie*, Minard, Paris, 1960.
- JAFFRÉ, Jean. *Le Vers et le poème*, Paris, Nathan, 1984.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*, Ed. de la Baconnière, 1949.
- JENNY, Laurent. *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- JIMÉNEZ, José Olivio (dir.). *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres & sons, 1975.
- LECLER, Éric. *L'Opéra symboliste*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- LE GUENNEC, Jean. *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXème siècle*, L'Harmattan, 2003.
- LEROY, Géraldi, BERTRAND-SABIANI, Julie. *La Vie littéraire à la Belle Epoque*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- LITVAK, Lily. *España1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.
- *Imágenes y textos : estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998
- LITVAK, Lily (dir.). *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- LOUVEL, Liliane, SCEPI, Henri (dir.). *Texte/Image : nouveaux problèmes*, colloque de Cerisy, 23 au 30 août 2003, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.
- LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LUNA SELLÉS, Carmen. *La Exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos : literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- MÂCHE, François-Bernard. *Musique au singulier*, Paris, éditions Odile Jacob, 2001.
- MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. *Le Roman du symbolisme : Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- MARCHAL, Bertrand. *Lire le symbolisme*, Dunod, Paris, 1993.
- *Salomé, entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, Corti, 2005.

- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du Lyrisme, en lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 2000.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *Roman d'art chez les écrivains décadents*, Klincksieck, 1999.
- MENTON, Seymour. *El Cuento Hispanoamericano antología crítico-histórica* [1964], México, Fondo de cultura económica, 1992.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme* [1947], Paris, Nizet, 1978.
- MICHELET JACQUOD, Valérie. *Le Roman symboliste : un art de « l'extrême conscience »*, Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008.
- MOLINA, Cesar Antonio. *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Ediciones Endymion, 1990.
- MOLLOY, Sylvia. *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- MONCOND'HUY, Dominique, SCEPI, Henri (dir.). *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- MONTANDON, Alain. *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- *Écrire la danse*, Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.
 - *Sociopoétique de la promenade*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- MONTANDON, Alain (dir.). *Du Romantisme au surréalisme. Statuts et enjeux du récit poétique*, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1998.
- MORA, Gabriela. *El Cuento modernista hispanoamericano : Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Lima / Berkeley, Latinoamericana editores, 1996.
- MORIER, Henri. *Le Rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, et ses relations avec le sens* [1943], Genève, Slatkine reprints, 1977.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *De la Chimère à la merveille : recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Paris, L'âge d'homme, 1996.
- MURAT, Michel. *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.
- PALACIO, Jean de. *Les Perversions du merveilleux : « Ma mère l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.
- *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

- PALACIO BERNAL, Concepción (dir.). *El Relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Universidad de Murcia, 2003.
- PÂQUE, Jeannine. *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989.
- PARAÍSO, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa : aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona, Planeta, 1976.
 – *El Verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- Paris et le phénomène des capitales littéraires, carrefour ou dialogue des cultures*, vol. I, actes du 1^{er} congrès international du CRLC, 22-26 mai 1984, Paris, Université de Paris IV, 1986.
- PERA, Cristobal. *Modernistas en Paris, el mito de Paris en la prosa modernista*, Berne, P. Lang, 1997.
- PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent, 1880-1900* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- PONNAU, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte* [1928] suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétski, *L'Étude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil, Paris, 1965 et 1970.
- PUPO-WALKER, Enrique (coord.). *El Cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.
- PUPO-WALKER, Enrique (dir.). *El Cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle, VADÉ, Yves (dir.). *Le Sujet lyrique en question, Modernités*, vol. 8, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RAIMOND, Michel. *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, Corti, 1993.
- REGGIANI, Christelle, MAGNÉ, Bernard (dir.). *Écrire l'énigme*, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive* [1975], Seuil, Paris, 1997.
 – *Temps et récit*, 3 tomes, 1983-1985, Paris, Seuil, 1985.
- RISCO, Anton. *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.

- ROBICHEZ, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, l'Arche, 1957.
- ROUMETTE, Julien. *Les Poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- RYKNER, Arnaud. *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Corti, 1996.
- SADLER, Michael. *The Symbolist Short Story, with special reference to Edouard Dujardin, Henri de Régnier, Albert Samain, Remy de Gourmont, Marcel Schwob and Marcel Proust*, thèse de doctorat, Oxford, 1972.
- SAMUROVIĆ-PAVLOVIĆ, Liliana. *Les Lettres hispano-américaines au Mercure de France (1897-1915)*, Centre de Recherches hispaniques, Paris, publié en coédition avec la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, 1969.
- SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge. *1900 en Espagne, (essai d'histoire culturelle)*, colloque de la Maison du Pays Ibérique, Presses universitaires de Bordeaux, 1988.
- SIMONSEN, Michèle. *Le Conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- STEAD, Évanghélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- SYMINGTON, Micéala. *Écrire le tableau : l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, P. Lang, 2006.
- SZILÁGYI, Ildikó. *Les Tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle*, Debrecen, 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont de Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.
- TIERSOT, Julien. *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Librairie Plon, 1931.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980.
 - *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.
- TORRE, Guillermo de. *Del 98 al barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.

VADÉ, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.

VUONG, Hoa Hoï. *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2003.

WALTER, Benjamin. « Le Conteur », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

Articles

BACKÈS, Jean-Louis. « Présentation », *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n°308, p. 387-390.

– « Apories de la doctrine classique », [en ligne], dans *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, 2^{ème} congrès du REELC, septembre 2007, Clermont Ferrand, CRLMC, 2008. Disponible sur :

<http://www.reelc.net/files/Backes.pdf>

– « Comment mettre le vers libre en musique ? *Serres chaudes*, de Maurice Maeterlinck et Ernest Chausson », dans *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 213-219.

BUFFARD-MORET, Brigitte. « Aux Frontières des genres : la chanson poétique du XVI^e au XIX^e siècle », dans *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, études réunies et présentées par Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, *La Licorne*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 89-102.

COMBE, Dominique. « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n°111, automne 2002, « Poésie et narrativité », p. b1-b16.

COOKE, Peter. « Critique d'art et transposition d'art : autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (salon de 1880) », *Romantisme*, n°118, 2002, « Images en texte », p. 37-53.

COQUIO, Catherine. « La Figure du thyrses dans l'esthétique décadente », *Romantisme*, n°52, 1986, p. 77-94.

CORNWELL, Diane W. « El Modernismo hispanoamericano visto por los modernistas », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975, p. 305-321.

DÉCAUDIN, Michel. « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n°34, 1982, p. 109-117.

DESSONS, Gérard. « Prose, prosaïque, prosaïsme », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 1 mai 2007. Disponible sur : <http://semen.revues.org/document2710.html>

- FRANK, Joseph. « La Forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique*, n°10, 1972, p.244-266.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. « Crónica y cuento en el modernismo », dans *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo-Walker coordinador, Madrid, Castalia, 1995, p. 155-170.
- GRIBENSKI, Michel. « Les Vers libres dans l'espace du chant français, au tournant des XIXème et XXème siècles. Problème de la forme des paroles de chant, entre vers et prose », dans *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poésie d'une forme (1886-1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 239-250.
- GROJNOWSKI, Daniel. « Peinture symboliste et absence de l'histoire », *Actes du XVè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, L'Histoire des Religions dans le mouvement symboliste européen (1880-1930)*, Caen, 20-22 décembre 1978.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950, p. 337-369.
- JENNY, Laurent. « Le Poétique et le narratif », *Poétique*, n°28, 1976, p. 440-449.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », dans *Anamorphoses décadentes : l'art de la défiguration 1880-1914*, études offertes à Jean de Palacio, sous la direction d'Isabelle Krzywkowski et de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p.63-90.
- KYRIA, Pierre. « Écriture artiste et réalisme », *Le Magazine littéraire*, septembre 1989, p. 61-62.
- LOUYEST, Anna. « La Ballade "Le Roi des Aulnes" de Goethe. Réception par les symbolistes français », *Filigrammes*, décembre 2007 [en ligne]. Disponible sur : <http://louyest.site.voila.fr/goethefr.htm>
- LYSØE, Éric. « Pour une approche systémique du symbolisme belge », *Littérature et nation*, n°18, 1998, p. 19-34 [en ligne]. Disponible sur : http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/10/29/PDF/Lysoe_Approche_systemique.pdf
- MARIN, Thierry. « Pour une narration musicale », *Poétique*, n°122, avril 2000, Seuil, Paris, p. 131-158.
- MICHAUD, Guy. « Le Thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, mai 1959, p.199-216.
- MONTANDON, Alain. « Écriture et folie chez E.T.A Hoffmann », *Romantisme*, n°24, 1979, p. 7-28.
- « La Leçon du rossignol », dans *Philomèle : figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, sous la direction de Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et

- Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 209-222.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. « Figures et formes de la clôture dans le récit symboliste », dans *Le Symbolisme en France et en Pologne*, colloque organisé par l'Université de la Sorbonne nouvelle et l'Université de Wrocław, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, p. 75-90.
- MUÑOZ, Antonio. « Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista » dans *El Cuento hispanoamericano ante la crítica*, dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1973, p. 50-63.
- PHILIPPE, Gilles. « Les Démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue française*, n°1, 1998, vol. 120, p. 51-65.
- RABATÉ, Dominique. « L'Hypothèse du récit », *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, études réunies et présentées par Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, *La Licorne*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 243-255.
- RIVAS, Pierre. « Fonction de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines », dans *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, actas del XVIII° Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses, Paris, 21-23 mars 1997, Jacques Maurice et Marie-Claire Zimmermann (dir.), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Université Nanterre-Paris X, 1998.
- SANDRAS, Michel. « Le Poème en prose : une fiction critique ? », dans *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 89-101.
- SCOTT, David. « La Structure spatiale du poème en prose d'A. Bertrand à Rimbaud » *Poétique*, n°59, 1984, p. 295-308.
- STEAD, Évanghélia. « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, n°118, 2002, p.113-132.
- VAILLANT, Alain. « Hermétisme et modernité », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 23-36.
- VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo. « Sobre las Raíces románticas del modernismo : *Los Cuentos románticos* de Justo Sierra », *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 25, 1996, p. 197-217.
- WHEELOCK, Carter. « Fantastic symbolism in the spanish american short story », *Hispanic review*, n°4, automne 1980, vol. 48, p. 415-434.

Sites internet

Site *Reynaldo Hahn* : <http://reynaldo-hahn.net/>

Site *Prosa modernista* : <http://prosamodernista.com/default.aspx>

Site *Traditore* : <http://jean-louis.backes.pagesperso-orange.fr/>

Bibliographie sur les auteurs

Ouvrages

ABATE, Sandro, *El Modernismo, Rubén Darío y su influencia en el Realismo Mágico*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1998.

BAENA, Enrique (dir.). *Rubén Darío y el arte de la prosa, ensayo, retratos y alegorías*, Actas del XI^o congreso de literatura española contemporánea, Universidad de Málaga, 10-14 Nov. 1997, 1998.

BARDECHE, Maurice. *Proust romancier*, tome I, chapitre I : « Les Plaisirs et les Jours », Les Sept couleurs, 1971.

BÉHAR, Henri, SCHUH, Julien (dir.). *Alfred Jarry et les arts*, actes du Colloque international Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 115-116, Paris, SAAJ et Tusson, Du Lérot éditeur, 2007.

BÉNICHOU, Paul. *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970.

BERG, Christian. « *Lecture* » de Bruges-la-morte, Bruxelles, Actes sud / Labor, 1986.

BERG, Christian, VADÉ, Yves (dir.). *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

BERG, Christian, GEFEN, Alexandre, JUTRIN, Monique, *et al.* (dir.). *Retours à Marcel Schwob, d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, colloque de Cerisy, août 2005, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BOLLHALDER MAYER, Regina. *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Champion, Paris, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones [1965]*, con la colaboración de Betina Edelberg, Buenos Aires, Emecé, 1998.

BRUNEL, Pierre, CROUZET, Michel (dir.). *Alfred de Musset, « Premières poésies », Poésies nouvelles* », actes de la journée d'étude organisée par l'école doctorale de Paris-Sorbonne du 18 novembre 1995, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995.

CHAMPION, Pierre. *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, précédé de *Marcel Schwob parmi ses livres*, Éditions Alia, 1993.

– *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927.

- CLARAC, Pierre, FERRÉ, André. *Album Proust*, Pléiade, 1965.
- COMBE, Dominique. « Poésies », « Une Saison en enfer », « Illuminations » d'Arthur Rimbaud, Paris, Gallimard « Foliothèque », 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- DAUM, Pierre. *Les Plaisirs et les Jours, Étude d'un recueil*, Nizet, Paris, 1993.
- DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.
- DURAND, Pascal. *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1998.
- DURAND, René L.F. *Ruben Darío*, Paris, Seghers, 1966.
- FISER, Emeric. *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust* [1941], Genève, Slatkine Reprints, 1992.
- GARCÍA BLANCO, Manuel. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Universidad de Salamanca, 1954.
- GILLYBŒUF, Thierry. *Du Symbolisme au jammisme, la création poétique de Remy de Gourmont*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1994.
- GUYAUX, André. *Poétique du fragment : essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1985.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (dir.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II : del neoclasicismo al modernismo, Madrid, Cátedra, 1987, p. 627-628.
- IRESON, John Clifford. *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Nizet, 1962.
- ISSOREL, Jacques (dir.). *El Cisne y la paloma, once estudios sobre Rubén Darío*, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1995.
- JOHNSON, Barbara. *La Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.
- JOUANNY, Robert A. *Jean Moréas écrivain français*, Paris, Lettres modernes, 1969.
- KALANTZIS, Alexia. *Le Monologue intérieur dans l'œuvre romanesque de Remy de Gourmont : Sixtine, Les Chevaux de Diomède, Un cœur virginal, mémoire de maîtrise*, Université Paris-IV Sorbonne, 2002.
- *Remy de Gourmont créateur de formes : dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XXème siècle*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2008.

- LAUDE, Patrick. *Rodenbach. Les Décors du silence, essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.
- LE FEUVRE, Anne. *Une Poétique de la récitation, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Champion, 1999.
- LHERMITTE, Agnès. *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- LORENZ, Erika. *Rubén Darío «bajo el divino imperio de la música », Studie sur Bedeutung eines aesthetischen Prinzips*, Hamburgo, « Instituto Iberoamericano », 1956, traduit de l'allemand en castillan, par Fidel Coloma González, Managua, ed. Lengua, 1960.
- MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1954.
- MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985.
– *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Corti, Paris, 1988.
- MAPES, Erwin Kempton. *L'Influence française dans l'œuvre de Darío [1925]*, Genève, Slatkine, 1977.
- MAURIN, Mario. *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, Montréal, 1972.
- MOSQUERA DE MARTÍNEZ, Gloria Luz. *Darío Herrera, modernista panameño*, Thèse de lettres, Madrid, 1964.
- PAZ, Octavio. « *El Caracol y la sirena* », *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- RAITT, Alan William. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1986.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- SANTOS, José. *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995.
- SCHAPIRA, Marie-Claire. *Le Regard de Narcisse : romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses universitaires de Lyon, éd. du CNRS, 1984.
- SCHMIDT, Marion. *Proust dans la décadence*, Paris, Champion, 2008.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu » [1971]*, Paris, Gallimard, 1995.
- TREMBLEY, Georges. *Marcel Schwob faussaire de la nature*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- TRITSMANS, Bruno. *Écritures nervaliennes, Études littéraires françaises*, vol. 50, Gunter Narr Verlag, 1993.

VARDON, Nicolas. *Portraits de peintres d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn : une tentative d'union entre les arts*, Mémoire de master II de musique, option Musicologie, Université Paris IV-Sorbonne, 2008, [en ligne]. Disponible sur : <http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsdiversNV.htm>

VIBERT, Bertrand. *Villiers l'Inquisiteur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

Articles, introductions, préfaces

ANDRÈS, Philippe. « Les Techniques narratives dans l'œuvre en prose de Théodore de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes*, n°8, Juin 1986, p. 27-39.

ARÁN, Pampa O. « Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones », *Escritos*, n°21, janvier-juin 2000, p. 123-140.

AUSTIN, Lloyd James. « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°22, 1970, p. 169-180.

BACKÈS, Jean-Louis. « Musset et la narration désinvolté », dans *Alfred de Musset, « Premières poésies », Poésies nouvelles », actes de la journée d'étude organisée par l'école doctorale de Paris-Sorbonne du 18 novembre 1995, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995.*

- « Henri de Régnier entre le romanesque et le roman », dans *Modèles, dialogues et invention, Mélanges offerts à Anne Chevalier*, sous la direction de Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat-Malandain, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 117-123.

BAILEY, Ninette. « Couleur picturale et couleur poétique dans "Les Plaisirs et les Jours" », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n°16, 1966, p. 411-422.

BARROSO VILLAR, Elena. « Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria : a propósito de los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío », dans *Rubén Darío y el arte de la prosa, ensayos, retratos y alegorías*, coordonné par Enrique Baena, Universidad de Málaga, 1998, p. 103-132.

BENÍTEZ, Jesús. « Introducción », dans Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1994.

BERG, Christian. « Un Réalisme irréel », *La Quinzaine littéraire*, n°299, Paris, 1979.

- « Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, n°21, 1991, « Brièveté et écriture », actes du colloque international de Poitiers, 12 et 13 avril 1991, recueillis et présentés par Pierre Testud, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, p.103-113.
- « Signes de signes : Marcel Schwob et le "rapport mystérieux des signes" », dans *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Christian Berg et Yves Vadé, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 102-116.

- BERNADET, Arnaud. « Divagations et grimaces de la prose : *Mémoires d'un veuf* (1886) de Verlaine », dans *Les Genres de travers Littérature et transgénéricité*, études réunies et présentées par Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, *La Licorne*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 323-339.
- BESNARD, Micheline. « Le Masque de la mort verte : Jean Lorrain et l'abject », *Romantisme*, 1993, n°79, p. 53-72.
- BESNIER, Patrick. « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans *Texte/Image : nouveaux problèmes*, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 283-296.
- BRÉE, Germaine. « Une Étude du style de Proust dans les « Plaisirs et les Jours », *The french review*, n°5, March 1942, vol. XV, p. 401-409.
- BRUNET, François. « Musique et poésie dans *Les Stalactites* de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes*, n°9, 1987, p. 3-51.
- DOMINGUEZ CAPARRÓS, José. « Métrica y poética en Rubén Darío », dans *El modernismo : renovación de los lenguajes poéticos*, vol. I, coordinado por Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente, ed. Universidad de Valladolid, 1990, p. 31-46.
- CHALIER-VISUVALINGAM, Élisabeth. « Divagation indienne. Les *Contes indiens* de Mallarmé. Esquisse d'une poétique comparée. », *Revue d'Études Françaises*, n°5, 2000, p. 149-167.
- CHAUDIER, Stéphane. « Ni Début, ni fin : Proust et l'expérience du temps », *Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document759.php>
- CHEVRIER, Alain. « Postface » dans Alphonse Séché, *Contes des yeux fermés*, Paris, Séguier, 1996.
 – « Postface », dans Georges Rodenbach, *Le Rouet de brumes*, Séguier, 1997.
- COMBE, Dominique. « Le Sujet lyrique dans les “Premières poésies” et dans les “poésies nouvelles” », dans *Alfred de Musset, « Premières poésies », Poésies nouvelles*, actes de la journée d'étude organisée par l'école doctorale de Paris-Sorbonne du 18 novembre 1995, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995, p. 325-340.
 – « Mallarmé, “poésie pure” et musique », dans *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 73-88.
- DEBIVKI, Andrew P., DOUDOROFF, Michael J. (éd.). « Estudio preliminar », dans Rubén Darío, *Azul...*, Madrid, Alhambra, 1985.
- DEMETRIOU, Sophia. « La Decadencia y el escritor modernista : Enrique Gómez Carrillo », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975, p. 223-236.

- DIEGO, Gerardo. « Ritmo y espíritu en Rubén Darío », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°212-213, août-septembre 1967, p. 247-264.
- DURAND, Pascal. « “L’Occulte au fond de tous” introduction au mystère dans les lettres », *Écrire l’énigme*, sous la direction de Christelle Reggiani et Bernard Magné, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 37-48.
- FABRE, Yves-Alain. « Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial* », dans *Alfred Jarry*, sous la direction de Henri Bordillon, Centre culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1985. p. 39-54.
- FORESTIER, Louis. « Rêverie en zinzolin », dans *Le Symbolisme en France et en Pologne*, colloque organisé par l’Université de la Sorbonne nouvelle et l’Université de Wrocław, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, p. 109-116.
- GALE, Leonore V. « Rubén Darío y el poema en prosa modernista », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975, p. 173-188.
- GICQUEL, Bernard. « La Composition des *Plaisirs et les Jours* », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, n°10, 1960, p. 249-261.
- GORCEIX, Paul. « Bruges-la-morte, un roman symboliste », *L’Information littéraire*, novembre-décembre 1985, p. 205-210.
- GOUJON, Jean-Paul. « Préface » dans Pierre Louÿs, *Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990.
- GULLÓN, Ricardo. « Introducción », dans Rubén Darío, *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GUTIÉRREZ, Jesús. « Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975, p. 75-112.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne. « Flaubert : la prose à l’œuvre », dans *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p.33-53.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. « Nerval : entre vers et prose », dans *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 73-88.
- JEUNE, Simon. « Aspects de la narration dans les Premières Poésies d’Alfred de Musset », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1976, p. 179-191.

- JIMÉNEZ, José Olivio. « Una aproximación existencial al “prólogo al *Poema del Niágara*” de José Martí » dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975.
- JOHNSON, J. Theodore. « Proust’s early *Portraits de peintres* », *Comparative Literature studies*, n°1 et 2, 1967, vol. 4, University of Maryland at College Park, p. 397-408.
- JOURDE, Pierre. « L’Amour du singulier », dans Marcel Schwob, *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Les Belles Lettres, 2002.
- KANEV, Venko. « Ironía y lenguaje en “Lunario sentimental” de Leopoldo Lugones », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°1, 1997, vol. 26, Madrid, p. 29-42.
- LAGET, Thierry. « Préface » et « Dossier », dans Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L’Indifférent et autres textes*, Paris, Gallimard, 1993.
- LE BIGOT, Claude. « Sobre un Género modernista : los cuentos poéticos de *Azul* », *El Cisne y la paloma, once estudios sobre Rubén Darío*, reunidos por Jacques Issorel CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 83-114.
- LHERMITTE, Agnès. « Le Fonctionnement symbolique du paysage dans *Le Roi au masque d’or* de Marcel Schwob », dans *Paysages romantiques, EIDÔLON, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire appliquées à la littérature*, études réunies et présentées par Gérard Peylet, Université de Montaigne Bordeaux 3, mai 2000, p. 419-430.
- « Les Mimes de Marcel Schwob : une modernité paradoxale », dans *Marcel Schwob, d’hier et d’aujourd’hui*, textes réunis et présentés par Christian Berg et Yves Vadé, Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 146-156.
- LIDA, Raimundo. « Los Cuentos de Rubén Darío » dans *Letras hispánicas, estudios, esquemas*, México, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958, p. 200-259.
- LITVAK, Lily. « *ut pictura poesis*. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío », dans *Rubén Darío y el arte de la prosa, ensayos, retratos y alegorías*, coordinado par Enrique Baena, Universidad de Málaga, 1998, p. 133-154.
- LUGAN, Mickaël. « De ma Bibliothèque (7) : “Les Reposoirs de la Procession – Tome Premier” (1893) I », *Les Féeries intérieures*, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.paperblog.fr/140013/de-ma-bibliotheque-7-les-repositoires-de-la-procession-tome-premier-1893-i/>
- MARTÍNEZ, José María. « Introducción », dans Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MAZZOCCHI, Giuseppe. « La Retórica en las prosas de *Azul...* », dans *El Cisne y la paloma, once estudios sobre Rubén Darío*, reunidos por Jacques Issorel, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 121-138.

- MILY, Jean. « Henri de Régnier et Proust », dans *Le Symbolisme en France et en Pologne*, colloque organisé par l'Université de la Sorbonne nouvelle et l'Université de Wrocław, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, p. 91-98.
- PALACIOS, Nydia. « Sintaxis narrativa y recursos estilísticos en la “Canción del oro” », dans « *Azul...* » y *las literaturas hispánicas*, México, Biblioteca nacional Rubén Darío, 1990.
- PARAÍSO, Isabel. « Teoría y práctica del verso libre en Ricardo Jaimes Freyre », *Revista española de lingüística*, n°12, 1982, p. 311-320.
- PEYTARD, Jean. « Un Prénom en quête de personnage : Honoré dans *Les Plaisirs et les Jours* », *Cahiers de lexicologie*, n°51. *Revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, Paris, 1987.
- ROGER, Thierry. « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, n°143, septembre 2006, p. 3-27.
- ROGGIANO, Alfredo A. « Qué y Qué No del *Lunario sentimental* », *Revista Iberoamericana*, n°94, 1976, p. 71-77.
- ROSSEEL, Eddy. « Préliminaires à une lecture des *Quinze chansons* de Maurice Maeterlinck », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, vol. 34, p. 153-164.
- SANDRE, Yves. Notice dans Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1971.
- SCAIOLA, Anna Maria. « Gourmont et les Contes de Fées », *Cahiers de l'Herne, Remy de Gourmont*, Paris, 2003, p. 251-260.
- SCARI, Robert M. « Los Cuentos de *Lunario sentimental* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°2-3, 1973-1974, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, p.883-894.
- SCHIMINOVITCH, Flora H. « Lirismo y fantasía en los “Cuentos misteriosos” de Amado Nervo », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & sons, New York, 1975.
- SCHUH, Julien. « Marcel Schwob et Alfred Jarry : des difficultés de la synthèse », dans *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, sous la direction de Christian Berg, Alexandre Gefen, et al., Presses universitaires de Rennes, 2007, p.113-125.
- « Jarry synthétiste », dans *Alfred Jarry et les arts*, actes du Colloque international Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, textes réunis par Henri Béhar et Julien Schuh, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 115-116, SAAJ (Paris) et Du Lérot éditeur (Tusson), 2007, p. 91-104.
 - « L'Obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry. Mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », *Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation »*, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document910.php>

- SCHULMAN, Iván A. « Resonancias martianas en la prosa de Rubén Darío (1898-1916) », dans Iván A. Schulman y Manuel Pedro González (dir.), *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 206-246.
- SHEEHAN, Robert Louis. « El “Género Platero” de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°376-378, Octobre-décembre 1981, Madrid, p.731-743.
- SILVA CASTRO, Raúl. « El Ciclo de lo azul en Rubén Darío », dans *Estudios críticos sobre el modernismo* [1968], introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1974, p. 147-167.
- SIRKÓ, Oksana Maria. « La Crónica modernista en sus inicios : José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975.
- SMADJA, Robert. « De Quincey, du récit poétique au poème en prose », dans *Du Romantisme au surréalisme. Statuts et enjeux du récit poétique*, études réunies par Alain Montandon, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université Blaise Pascal, 1998.
- STAJANO, Rita. « Le Désir d'éternité et ses représentations dans les contes d'Apollinaire », dans *Apollinaire, revue d'études apollinariennes*, n°3, mars 2008.
- STEAD, Évanghélia. « Marcel SCHWOB face aux *Mimes* d'Hérodas : constitution d'une bibliothèque fantastique de l'Antiquité », dans *Les Décadents à l'école des Alexandrins*, études rassemblées et présentées par Perrine Galland-Hallyn *Les Valenciennes*, n°19, 1996, Presses universitaires de Valenciennes, p.77-93.
- « “Arachné” : le fil, la chaîne et la toile, la trame narrative », dans *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Christian Berg et Yves Vadé, Bordeaux, Champ Vallon, 2002, p. 79-101.
- TON-THAT, Thanh Vân. « Proust et l'écriture de la nouvelles dans *Les Plaisirs et les Jours* », dans *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen-âge à nos jours*, actes du colloque de Metz, juin 1996, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol. I, Ottignies, Quorum, 1997.
- TORRES LÓPEZ, Pilar. « Una Lectura de *Couleurs* de Remy de Gourmont », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°7, 1993, « Colores », Servicio de publicaciones Universidad de Cadiz, p. 179-186.
- UITTI, Karl David. « Remy de Gourmont et le monde hispanique », *Romanische Forschungen*, 1883, n°72, 1960, p.51-88.
- URRUTIA, Jorge. « Sobre la Práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de “Platero y yo” », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°376-378, octubre-décembre 1981, Madrid, p. 716-730.

- VADÉ, Yves. « L’histoire en miettes », dans *Marcel Schwob, d’hier et d’aujourd’hui*, textes réunis et présentés par Christian Berg et Yves Vadé, Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 223-236.
- VIEGNES, Michel. « Mythes, symboles et révélation dans *Le Roi au masque d’or* de Marcel Schwob », *Symposium*, printemps 1986, p.71-82.
- VILLALÓN, Ileana. « Sobre un cuento de Manuel Gutiérrez Nájera : “el vestido blanco” », dans *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & sons, 1975.
- YAOUANQ-TAMBY, Émilie. « Le dévoiement de la narration dans quelques contes de Marcel Schwob et de Henri de Régnier », dans *Retours à Marcel Schwob. D’un siècle à l’autre (1905-2005)*, sous la direction de Christian Berg, Alexandre Gefen, et al., Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 143-153.
- « Poétique de la couleur dans les contes de Gourmont et de Manuel Díaz Rodríguez », dans *Actualité de Remy de Gourmont*, cahier dirigé par Vincent Gogibu et Nicolas Malais, Éditions du clown lyrique, 2008, p. 419-432.

Table des matières

Remerciements	3
Avertissement sur les traductions	5
Sommaire	7
Introduction	9
Première partie : L'indéfinition et l'hybridité génériques à l'époque symboliste et moderniste	31
1. Les représentations de la poésie et des formes à l'époque symboliste	35
1.1. La redéfinition du poétique	35
1.1.1. Les discours sur la musique	35
1.1.2. Le mot « lyrisme »	43
1.1.3. « Poétique et prosaïque ».....	47
1.2. Brouillage des frontières entre les formes : vers mesurés, vers libérés, vers libres et prose	49
1.2.1. Les formes intermédiaires, le règne du « polymorphe »	61
1.2.1.1. La poéticité de la prose	61
1.2.1.2. Les ballades ou chansons en prose	64
1.2.1.3. Fausses traductions	65
1.2.2. Associations des différentes formes	67
2. Quels discours sur le conte ?	73
2.1. Essor des genres brefs	73
2.2. Les contes symbolistes	74
2.3. Indéfinition générique	78
2.3.1. Le mode de référentialité : du réalisme au merveilleux	80
2.3.2. Le règne de la subjectivité	82
2.3.3. Longueur et autonomie	83
2.3.4. Paratextes	84
2.3.5. Oralité	86
2.4. Le conte et les genres limitrophes	89
2.4.1. Le conte et le poème en prose	89
2.4.2. Le conte et la chronique	92
2.4.3. Le poème en prose et les genres journalistiques	96
2.4.4. Conte, nouvelle, roman, poème	98
3. La chanson populaire au carrefour des formes et des genres	103
3.1. Vers, vers libre, prose	109
3.1.1. Du vers régulier au vers libre.....	110
3.1.2. La chanson en prose.....	116
3.1.2.1. <i>Lieds de France</i> de Catulle Mendès	117
3.1.2.2. Postérité hispano-américaine du recueil	118
3.1.3. Les mises en musique	122

3.2. Lyrisme et narration.....	127
3.2.1. <i>Lieds de France</i> de Catulle Mendès	129
3.2.2. <i>Quinze Chansons</i> de Maurice Maeterlinck et « Historiettes au crépuscule » de Camille Mauclair	132
3.2.3. <i>Joies</i> de Francis Vielé-Griffin.....	138
3.2.4. <i>Les Palais nomades</i> de Gustave Kahn	143
4. Recueils hétéroclites.....	147
4.1. Musée de béguines de Georges Rodenbach.....	157
4.1.1. Les « Natures mortes »	157
4.1.2. Les nouvelles	159
4.1.3. Un univers de correspondances	162
4.2. Lunario sentimental de Leopoldo Lugones, recueil chimérique	169
4.2.1. Échos thématiques	171
4.2.2. Des narrations lyriques	179
4.3. Azul... de Rubén Darío, un itinéraire poétique ?	187
4.4. Les Plaisirs et les Jours de Marcel Proust, un livre-album.....	197
4.4.1. Le mélange des genres	198
4.4.1.1. « Fragments de comédie italienne »	198
4.4.1.2. « Regrets, Rêveries, couleur du temps ».....	200
4.4.1.2.1. Des récits fragiles.....	201
4.4.1.3. Les nouvelles	205
4.4.1.4. Ambiguïté des tonalités	207
4.4.1.5. Un principe de composition dans <i>Les Plaisirs et les Jours</i> ?	209
4.4.2. Le mélange des arts.....	211
4.4.2.1. Les nouvelles	212
4.4.2.2. Présence de la peinture dans la dédicace et les « Rêveries couleur du temps »	213
4.4.2.3. La musique.....	217
4.4.2.4. La musique de Reynaldo Hahn et son interaction avec les poèmes de Proust ..	221
4.4.2.4.1. Les poèmes	222
4.4.2.4.2. Les pièces musicales	224
4.4.2.5. Le dépassement du langage pictural	228
Deuxième partie : l'insaisissable conte symboliste.....	233
1. La discontinuité.....	237
1.1. Poétique de la divagation	237
1.1.1. La flânerie	238
1.1.1.1. Promenades et flâneries	238
1.1.1.2. Flâneries et « choses vues ».....	242
1.1.1.2.1. <i>Le Drageoir aux épices</i> de Huysmans	242
1.1.1.2.2. Flâneries hispano-américaines : une autre forme d'épique.....	243
1.1.1.3. La flânerie et le « génie du crime profond »	250
1.1.1.4. Les rôdeurs de Rodenbach : la flânerie comme « art subtil ».....	253
1.1.2. Les dérèglements de la perception	261
1.1.2.1. La rêverie	261
1.1.2.2. Contes oniriques	265
1.1.2.3. Contes narcotiques	273

1.1.3. La danse de Salomé	282
1.2. Discontinuité narrative : saisir l'instant	289
1.2.1. Romans lyriques fragmentés.....	291
1.2.1.1. <i>Monsieur d'Amercœur</i> d'Henri de Régnier	291
1.2.1.2. <i>La Croisade des enfants</i> et <i>Le Livre de Monelle</i> de Marcel Schwob	292
1.2.1.3. <i>Les Chansons de Bilitis</i> de Pierre Louÿs	294
1.2.1.4. <i>Platero y yo</i> de Juan Ramón Jiménez	298
1.2.2. Fragmentation dans les poèmes en prose et les contes (Darío et M. Machado) ...	304
1.3. Poétique de la suggestion.....	315
1.3.1. Le contournement de l'événement.....	317
1.3.1.1. Saisir l'instant en le contournant.....	317
1.3.1.2. L'Être du néant	319
1.3.2. Le souvenir	320
1.3.3. L'attente	323
1.3.3.1. Deux Mimes de Marcel Schwob.....	323
1.3.3.2. Contes de l'attente (Régnier, Schwob et Rodenbach)	325
1.3.4. L'enfermement avec le même (Schwob et Mikhaël).....	335
1.3.5. Contes de convalescence et d'agonie.....	338
1.4. Ignorance et causalité poétique	345
1.4.1. L'ignorance.....	346
1.4.1.1. Le thème de l'ignorance	349
1.4.1.2. L'ignorance et l'« obscure compréhension » musicale.....	357
1.4.2. Causalité poétique	362
1.4.2.1. Fantastique et logique poétique	362
1.4.2.1.1. L'inexplicable chez Rachilde : la victoire du vide.....	362
1.4.2.1.2. <i>Les Hantises</i> d'Édouard Dujardin.....	367
1.4.2.1.3. Contes fantastiques de Lugones et Fiallo	369
1.4.2.2. Fantastique et folie.....	374
1.4.2.2.1. Le point de vue du fou : un ordre métaphorique.....	376
1.4.2.2.2. Développements narratifs par suggestions analogiques	380
1.4.3. Lien métaphorique entre rêverie poétique et développement narratif	392
1.4.3.1. Incarnations narratives de motifs poétiques.....	392
1.4.3.2. Structures poétiques du récit : correspondances et mises en abyme	398
2. Statisme et répétition	405
2.1. Dimension spatiale, dimension poétique du conte	405
2.1.1. Quand l'espace prend le pas sur l'action, et la description sur la narration.....	407
2.1.1.1. Le conte, entre développement et figement extatique	407
2.1.1.2. Quand l'événement a lieu dans l'espace.....	414
2.1.1.3. La description : source d'un déploiement poétique	423
2.1.2. L'espace, reflet des êtres et des événements dans <i>La Canne de jaspe</i> d'Henri de Régnier.....	429
2.1.2.1. Narrations statiques et descriptions dynamiques	429
2.1.2.2. L'espace comme reflet de la subjectivité.....	434
2.2. La tendance à l'atemporel.....	445
2.2.1. L'objet, emblème d'une destinée.....	445

2.2.2. Poétique de la couleur, entre narration et suggestion poétique (Gourmont et Díaz Rodríguez)	454
2.2.3. Les contes et la peinture.....	463
2.2.3.1. Gourmont et Díaz Rodríguez, entre synthétisme et impressionnisme.....	466
2.2.3.2. Transpositions chez Régner, Lorrain et Darío : le dépassement du visuel	470
2.3. La mise en scène de rituels dans les contes	485
2.3.1. La ritualisation du quotidien	487
2.3.2. Nier le hasard et la singularité	488
2.3.3. Abolir l'espace	495
2.3.4. La superposition de différentes époques.....	496
2.3.5. Le parallélisme comme mode d'organisation de la narration.....	503
2.3.6. Les contes et la litanie.....	506
2.4. Structures musicales	513
2.4.1. Refrains	515
2.4.2. Variations.....	519
2.4.3. Scansions, échos et tressages de voix dans <i>Histoires magiques</i> de Remy de Gourmont.....	528
Conclusion	543
Bibliographie.....	549
Bibliographie primaire.....	549
Anthologies.....	549
Auteurs étudiés (éditions de référence)	549
Écrits de peintres et de musiciens.....	566
Études et enquêtes antérieures à 1920	567
Articles et préfaces antérieurs à 1920.....	568
Bibliographie secondaire.....	569
Ouvrages	569
Articles	578
Sites internet	581
Bibliographie sur les auteurs	581
Ouvrages.....	581
Articles, introductions, préfaces	584
Table des matières	591
Index des noms propres	595

Index des noms propres

Abate, Sandro	547, 581
Ablamowicz, Aleksander.....	569
Adam, Jean-Michel.....	24, 296, 342, 414, 569
Adam, Paul	79, 80, 147, 486, 549, 560
Alarcón Sierra, Rafael	558
Alas, Leopoldo dit Clarín	21, 244, 550
Albaladejo, Tomás.....	585
Albert, Henri.....	77, 360, 561
Allegra, Giovanni	569
Amyot, Jacques.....	558
Andersen, Hans Christian	87
André, Marius	21
Andrès, Philippe	584
Apollinaire, Guillaume	311, 550, 589
Arán, Pampa O.	584
Aristote	25, 345, 382, 388, 433, 550
Arrieta, Rafael Alberto	22, 569
Athys, Alfred	62, 65, 101, 568
Aucouturier, Alfreda.....	14, 570
Auerbach, Erich	569
Austin, Lloyd James	46, 584
Bach, Jean-Sébastien	282
Bachelard, Gaston.....	265, 301, 362, 569
Backès, Jean-Louis	
.....	16, 23, 24, 27, 115, 126, 128, 224, 356, 478, 479, 539, 540, 561, 570, 578, 584
Baena, Enrique.....	581, 584, 587
Baignères, Jacques.....	23, 563
Baignières, Mmes	222
Bailey, Ninette	215, 584
Baju, Anatole.....	72, 555
Bakhtine, Mikhaïl	14, 570
Balakian, Anna	570
Balmaceda Toro, Pedro (pseud. A. de Gilbert)	20, 153, 550, 552
Balzac, Honoré de.....	98, 209, 241, 390, 550, 553
Banville, Théodore de	27, 36, 43, 44, 46, 73, 78, 96, 106, 109, 129, 465, 550, 559, 584, 585
Baquero Goyanes, Mariano	570
Barbe, Michèle.....	224
Bardèche, Maurice.....	581
Barra, Eduardo.....	60
Barrett, Rafael.....	252, 271, 377, 390, 489, 495, 550
Barrosso Villar, Elena.....	584
Barrot, Olivier.....	219, 570
Barthes, Roland	290, 342, 382, 570
Barthez, Charles.....	21
Battistini, Yves	564
Baudelaire, Charles.....	9, 10, 14, 15, 17, 26, 31, 37, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 62, 63, 67, 68, 72, 74, 75, 89, 96, 98, 99, 101, 109, 142, 223, 226, 234, 239, 240, 242, 250, 251, 252, 256, 261, 262, 266, 272, 283, 287, 303, 313, 459, 506, 524, 525, 539, 550, 570, 574

Baudry, Paul	286
Beaubourg, Maurice	79, 265, 550
Beckett, Samuel	537
Bécquer, Gustavo Adolfo	17, 77, 175, 304, 496, 551
Beethoven, Ludwig van	176, 177, 180, 217, 218, 513, 539
Béguin, Albert	570
Béhar, Henri.....	96, 464, 581, 588
Bellefroid, Jean-Marie	91, 566
Bénichou, Paul.....	104, 105, 110, 581
Benítez, Jesús	584
Benveniste, Émile	570
Béranger, Pierre-Jean de.....	106
Bérat-Esquier, Fany	239, 242, 570
Berg, Christian.....	402, 581, 584, 587, 588, 589, 590
Bergson, Henri.....	39, 567
Bernadet, Arnaud.....	155, 585
Bernard, Suzanne.....	10, 11, 68, 74, 97, 116, 239, 242, 570
Bernard-Kahler, Georges.....	100, 568
Bertrand, Aloysius	10, 70, 116, 463, 551
Bertrand, Jean-Pierre	28, 553, 570
Bertrand-Sabiani, Julie	74, 574
Besnard, Micheline	279, 585
Besnier, Patrick.....	585
Biétry, Roland.....	39, 570
Billy, R. de.....	198
Biron, Michel.....	28, 570
Bladé, Jean-François.....	76, 567
Blanchot, Maurice	289, 571
Blanco Fombona, Rufino.....	21
Blasco, Javier.....	585
Bloch, Camille	89
Bloy, Léon	65, 555
Blum, Léon	197, 198, 211, 568
Boileau, Nicolas	18, 262, 551
Bois, Jules.....	58
Bollhalder mayer, Regina.....	581
Bonheur, Raymond.....	41
Bonnafox, Denise	571
Bonnard, Pierre	148
Bonnefoy, Yves	15, 178, 564
Bonnet, Henri	571
Bonte, Pierre	502
Bordeaux, Henry.....	205
Bordillon, Henri.....	586
Borges, Jorge Luis	551, 581
Boschian-Campaner, Catherine	125, 571, 578, 579
Bossuet, Jacques-Bénigne	51
Bouchor, Maurice	89, 145, 551
Bourdieu, Pierre.....	26, 571
Bourgeois, Bertrand.....	155, 571

Bourges, Élémir	28, 574
Bourget, Paul	26, 74, 534, 567
Brée, Germaine	199, 207, 209, 585
Brémond, Claude	571
Bremond, Henri	31, 571
Brinn'Gaubast, Louis Pilate de.....	566
Bruneau, Alfred	117, 123, 560
Brunel, Pierre.....	17, 571, 581, 584, 585
Brunet, François	585
Brunetière, Ferdinand	35, 567, 568
Bürger, Gottfried August.....	77
Buffard-Moret, Brigitte	103, 107, 109, 110, 571, 578
Buffon, Georges-Louis Leclerc de	51
Burne-Jones, Edward.....	477
Burns, Robert.....	109
Butor, Michel.....	382, 514, 551
Byron, George Gordon, lord.....	22, 47
Caballero, Fernán.....	76, 567
Calderón de la Barca, Pedro	266
Callot, Jacques	116, 463, 551
Capuana, Luigi	46, 58
Carpentier, Alejo	547
Casal, Julian del.....	463, 551
Cassou, Jean	21, 551, 571
Castelar, Emilio	63
Castex, Pierre-Georges	91, 374, 566, 571
Castier, Jules.....	513, 556, 566
Castillo, Homero.....	571, 589
Castro, Eugenio de.....	22
Castro, Rosalía de	53, 551
Cazalis, Henri	117, 551
Ceballos, Ciro Bernal	463, 551
Celli, Rose	566
Cerdà, Ángela	563
Cervantes, Miguel de.....	376, 551, 556
Chalier-Visuvalingam, Élizabeth	585
Chamarat-Malandain, Gabrielle	356, 584
Champfleury, Jules Husson dit.....	96, 241, 551, 556
Champion, Pierre	75, 78, 406, 581
Charcot, Jean-Martin	267
Chateaubriand, François-René de.....	51, 52, 218, 537
Chaudier, Stéphane	219, 585
Chausson, Ernest	126, 144, 145, 578
Cheng, François.....	309
Chevalier, Anne	356, 584
Chevrel, Yves	571
Chevrier, Alain	255, 256, 263, 267, 268, 565, 585
Chocano, José Santos	55, 56, 551
Chol, Isabelle.....	404, 571
Chopin, Frédéric François	307

Citti, Pierre	571
Clarac, Pierre	222, 582
Clément, Edmond	222
Colet, Louise.....	61
Coll, Pedro Emilio	21, 267, 551
Coloma González, Fidel	583
Combe, Dominique....	9, 15, 16, 23, 24, 25, 31, 288, 311, 334, 541, 545, 571, 578, 582, 585
Compagnon, Antoine.....	582
Contreras, Francisco	21
Cooke, Peter	465, 466, 475, 578
Coppée, François	16, 89, 249, 551
Coquio, Catherine.....	578
Corneille, Pierre.....	51
Cornwell, Diane W.	578
Corot, Jean-Baptiste	399
Cortanze, Gérard de.....	398, 399, 400, 425, 426, 427, 428, 482, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 552
Couffon, Claude	301, 556
Couto Castillo, Bernardo	551
Crépet, Eugène.....	46, 550
Crépet, Jacques	239, 550
Cros, Charles	18, 117, 144, 147, 153, 551
Crouzet, Michel	17, 581, 584, 585
Cuyp, Albert	222, 223, 224, 226, 227, 228, 229
D'Annunzio, Gabriele	23, 46, 101, 552, 555
Daireaux, Max	21
Dällenbach, Lucien.....	399, 571
Dalmeyda, George.....	66
Dante Alighieri	173, 183
Darío, Rubén.....	11, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 42, 43, 44, 45, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 68, 69, 87, 90, 93, 96, 106, 119, 120, 145, 147, 148, 149, 153, 154, 156, 184, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 237, 238, 243, 265, 267, 272, 274, 275, 278, 290, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 410, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 433, 463, 470, 479, 480, 481, 482, 508, 515, 516, 519, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 539, 547, 552, 564, 565, 575, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 592, 593, 594
Darzens, Rodolph	88, 568
Daudet, Alphonse	74, 151, 218
Daum, Pierre.....	152, 200, 209, 210, 211, 582
Dauphiné, Claude	582
De Quincey, Thomas	17, 267, 272, 276, 278, 552, 589
Debivki, Andrew P.	585
Debussy, Claude.....	62, 123, 125, 126, 225, 282, 288, 309, 566, 574
Décaudin, Michel.....	10, 572, 578
Decaunes, Luc	549
Delarue, Pierre	475
Delbœuf, Joseph	267, 567
Delville, Bernard.....	549
Demetriou, Sophia.....	585
Denis, Delphine	531

Derrida, Marguerite	576
Dessons, Gérard.....	48, 572, 578
Díaz Dufoo, Carlos	246
Díaz Rodríguez, Manuel.....	
. 12, 100, 243, 454, 455, 457, 458, 460, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 553, 575, 590, 594	
Díaz Romero, Eugenio	21
Díaz, Leopoldo	21, 552, 555
Díaz-Plaja, Guillermo.....	549, 572
Diego, Gerardo	586
Dominguez Caparrós, José	585
Donatello	286, 470
Doncieux, George.....	107, 130, 567
Doudoroff, Michael J.....	585
Dubois, Jacques	28, 570, 572
Dufour, Méric	550
Dujardin, Édouard.....	10, 28,
41, 49, 50, 52, 68, 88, 115, 367, 374, 485, 534, 535, 538, 546, 553, 574, 575, 577, 593	
Dumas, Alexandre	100, 252
Duméril, Edmond	50, 107, 124, 125, 127, 572
Duncan, Isadora	43
Duneton, Claude	145, 572
Duparc, Henri	126, 572
Dupont, Pierre.....	106
Dupont-Roc, Roselyne	345, 550
Durand, Pascal	151, 391, 582, 586
Durand, René L.-F.....	42, 582
Eames-Story, Mmes	222
Eco, Umberto.....	572
Edelberg, Betina	551, 581
Eliade, Mircea.....	428, 501, 502, 572
Ellridge, Arthur.....	572
Emerson, Ralph Waldo.....	206
Engel, Vincent	572, 589
Ernst, Alfred	566
Eschyle	391
Escrich, Enrique Pérez.....	252
Espronceda, José de.....	17, 247
Ezama Gil, Ángeles	79, 572
Fabre, Yves-Alain.....	586
Fariña Nuñez, Eloy	18, 341, 410, 411, 553
Fauré, Gabriel	226
Faurie, Marie-Josèphe	572
Fénéon, Félix	65, 149, 555, 568
Fernández, Jesse	572
Ferré, André.....	222, 582
Feydeau, Georges	222
Fiallo, Fabio.....	348, 369, 553, 593
Fiser, Emeric.....	582
Flaubert, Gustave.....	11, 50, 60, 61, 75, 76, 78, 100, 101, 267, 287, 553, 560, 564, 574, 586
Flórez, Fernández	93

Flothuis, Marius.....	126, 572
Forestier, Louis.....	586
Fort, Paul.....	45, 64, 65, 74, 104, 119, 553, 555, 558, 566
Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de La Motte,.....	77
France, Anatole.....	147, 148, 197, 222, 553, 562
France, Marie de.....	71, 75, 555
Frank, Joseph.....	579
Freud, Sigmund.....	267, 268, 567
Fuente, Ricardo de la.....	585
Fugère, Lucien.....	222
Fuller, Loïe.....	43
Gale, Leonore V.....	586
Galland-Hallyn, Perrine.....	325, 589
Galperin, Denise R.....	89, 336, 560
García Blanco, Manuel.....	71, 565, 582
García Lorca, Federico.....	22, 303, 553
García Márquez, Gabriel.....	546
Gauguin, Paul.....	266, 464, 566, 572
Gautier, Judith.....	95, 308, 553, 566
Gautier, Théophile.....	44, 98, 101, 109, 207, 241, 242, 305, 375, 550, 553, 583
Gefen, Alexandre.....	389, 564, 573, 581, 587, 588, 590
Gély, Véronique.....	579
Genette, Gérard.....	14, 211, 406, 433, 444, 534, 573
Gershuny, Walter.....	164
Ghil, René.....	40, 72, 97, 554, 555
Ghirlandajo, Domenico.....	286
Gicquel, Bernard.....	154, 198, 209, 210, 586
Gide, André.....	28, 77, 79, 80, 83, 87, 147, 149, 189, 518, 554, 575
Gillybœuf, Thierry.....	582
Giner, Francisco.....	301
Giorgione.....	470
Glorieux, Jean-Paul.....	77, 573
Gluck, Christoph Willibald Ritter von.....	222
Godenne, René.....	98, 573
Goethe, Johann Wolfgang von.....	106, 135, 391, 453, 554, 579
Goffin, Arnold.....	46
Gogibu, Vincent.....	590
Gollut, Jean-Daniel.....	272, 281, 573
Gómez Carrillo, Enrique.....	21, 22, 60, 92, 93, 243, 244, 283, 287, 308, 549, 550, 554, 585
Goncourt, Edmond et Jules de.....	44, 100, 255
Góngora, Luis de.....	21
González Pérez, Aníbal.....	93, 94, 579
González, Manuel Pedro.....	96, 573, 589
Gorceix, Paul.....	18, 19, 573, 586
Goujon, Jean-Paul.....	62, 67, 586
Gourmont, Remy de.....	10, 20, 21, 23, 26, 28, 36, 41, 46, 48, 62, 64, 65, 71, 72, 75, 77, 78, 90, 91, 100, 101, 104, 106, 139, 145, 238, 240, 241, 267, 340, 341, 354, 388, 396, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 485, 506, 507, 509, 510, 511, 528, 529, 534, 535, 537, 538, 539, 552, 554, 555, 557, 574, 575, 577, 582, 588, 589, 590, 594
Goyet, Florence.....	374, 573

Grandjean, C.....	198
Granger, Sabrina.....	383, 421, 549, 557, 564
Gravina, abbé.....	234
Green, John Alden.....	348, 564
Gribenski, Michel.....	125, 126, 579
Grojnowski, Daniel.....	464, 579
Güiraldes, Ricardo.....	68, 69, 147, 555
Guellouz, Suzanne.....	356, 584
Guiguet, François.....	81
Guillon, Charles.....	110, 568
Guissard, Michel.....	572, 589
Gullón, Ricardo.....	303, 424, 552, 573, 586
Gutiérrez Nájera, Manuel.....	12, 68, 93, 244, 245, 251, 260, 261, 262, 263, 281, 340, 376, 377, 390, 501, 502, 555, 575, 586, 589, 590
Gutiérrez, Jesús.....	501, 586
Guyau, Jean-Marie.....	51, 567
Guyaux, André.....	582
Guys, Constantin.....	74
Hahn, Reynaldo.....	68, 147, 148, 197, 208, 211, 213, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 553, 562, 566, 581, 584, 592
Halperin, Joan.....	149, 568
Hamon, Philippe.....	157, 406, 444, 573
Haquette, Jean-Louis.....	579
Hawthorne, Nathaniel.....	75, 561
Heath, Willie.....	213
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.....	48, 555
Heine, Henri.....	17, 47, 77, 106, 554, 561, 564
Hennequin, Émile.....	47, 569
Henríquez Ureña, Pedro.....	53, 567
Heredia, José-Maria de.....	50, 51, 222
Hérelle, Georges.....	552
Héronidas.....	66, 325, 348, 556, 589
Herrera y Reissig, Julio.....	267, 556
Herrera, Darío.....	407, 408, 410, 429, 463, 556, 583
Herschberg Pierrot, Anne.....	586
Hervey de Saint-Denys, Léon de.....	567
Hiroshige.....	308, 565
Hoffmann, Ernst-Theodor-Amadeus.....	17, 77, 98, 241, 251, 305, 367, 374, 375, 376, 551, 556, 557, 579
Holmberg, Eduardo Ladislao.....	305, 556
Houssaye, Arsène.....	46, 207, 239, 556
Hubert, M.....	150
Hugo, Victor.....	20, 27, 77, 103, 106, 107, 109, 356, 556
Huret, Jules.....	36, 37, 39, 40, 41, 44, 48, 49, 50, 52, 100, 111, 315, 391, 559, 567, 569
Huxley, Aldous.....	513, 556
Huysmans, Joris-Karl.....	18, 61, 88, 96, 99, 100, 117, 147, 152, 153, 242, 243, 255, 287, 463, 556, 574, 592
Illouz, Jean-Nicolas.....	14, 39, 315, 391, 573, 580, 586
Íñigo Madrigal, Luis.....	582
Ireson, John Clifford.....	582

Issorel, Jacques	308, 582, 587
Izard, Michel.....	502
Jackson, Arthur Basil.....	573
Jacob, Max.....	14, 556
Jacottet, Édouard	76, 567
Jaffré, Jean	573
Jaimes Freyre, Ricardo	53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 556, 558, 588
Jakobson, Roman.....	15, 16, 25, 573
Jammes, Francis	65, 555
Jankélévitch, Vladimir.....	289, 309, 506, 574, 579
Jarry, Alfred.....	96, 147, 312, 381, 391, 463, 464, 556, 581, 585, 586, 588
Jenny, Laurent	39, 538, 574, 579
Jeune, Simon.....	16, 586
Jiménez, José Olivio	424, 574, 578, 585, 586, 587, 588, 589, 590
Jiménez, Juan Ramón	13, 18, 56, 298, 299, 301, 302, 320, 556, 589, 593
Johnson, Barbara	582
Johnson, J. Theodore	223, 224, 226, 227, 587
Jouanny, Robert A.	582
Jourde, Pierre	587
Joyce, James	382, 534, 538, 546, 553, 578
Juin, Hubert	12
Jutrin, Monique.....	581
Kahn, Claude	576
Kahn, Gustave.....	35, 38, 40, 44, 49, 63, 65, 67, 68, 72, 77, 91, 99, 104, 106, 113, 115, 128, 143, 144, 145, 149, 557, 568, 582, 592
Kalantzis, Alexia	23, 534, 535, 582
Kanev, Venko	587
Kenyon, Frederic George	66
Khnopff, Georges	18
Kolb, Philip.....	562
Krysinska, Marie	49, 557
Krzywkowski, Isabelle	506, 508, 579
Kyria, Pierre.....	579
La Bruyère, Jean de	197, 199, 207, 209, 557
La Fayette, Mme de	209
La Fontaine	16
Lafont, J.	199
Laforgue, Jules	12, 49, 68, 96, 97, 98, 104, 109, 506, 557
Laget, Thierry	148, 152, 213, 587
Lallot, Jean	345, 550
Laloy, Louis.....	556
Lanson, Gustave	567
Larbaud, Valery	21, 546, 557
Larreta, Enrique Rodríguez	22, 100, 557
Lassus, Roland de	282
Laude, Patrick.....	161, 167, 583
Lawler, James	234, 289, 562
Lazare, Bernard	11, 12, 76, 87, 89, 260, 262, 421, 549, 557
Le Bargy, Charles	221
Le Bigot, Claude.....	308, 428, 587

Le Dantec, Y.-G.....	62
Le Feuvre, Anne	583
Le Guennec, Jean.....	374, 375, 574
Le Guern, Michel.....	386, 574
Le Nôtre, André.....	107
Lecler, Éric	375, 574
Leclercq, Paul	79, 81, 85, 86, 150, 557
Leconte de Lisle, Charles-Marie	109, 129, 558
Ledrain, Eugène.....	100, 568
Lefebvre, Jean-Pierre.....	48, 555
Lefèvre-Deumier, Jules	239, 558
Lemaire, Madeleine	147, 148, 150, 197, 211, 221, 222, 553, 562, 568
Lemaître de Sacy, Louis-Isaac.....	414, 549
Lemaître, Jules.....	111
Lemoine, Albert.....	267, 567
Lemonnier, Camille	27
Leroy, Géraldi.....	74, 574
Leroy, Grégoire	105
Lessing, Gotthold Ephraim.....	466
Leyris, Pierre	552
Lhermitte, Agnès	322, 350, 352, 397, 422, 445, 583, 587
Lida, Raimundo	587
Li-Tai-Pé.....	308
Litvak, Lily	480, 481, 574, 587
Longus	406, 558
Lorenz, Erika	42, 583
Lorrain, Jean.....	12, 68, 69, 79, 80, 82, 87, 91, 278, 279, 280, 463, 470, 477, 478, 479, 495, 517, 518, 558, 583, 585, 594
Losco-Lena, Mireille	28, 574
Loti, Pierre	74
Louis, Georges.....	297
Louvel, Liliane	574, 585
Louyest, Anna.....	135, 136, 579
Louÿs, Pierre.....	51, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 76, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 95, 116, 120, 122, 123, 125, 294, 295, 296, 297, 313, 346, 347, 351, 362, 463, 558, 586, 593
Luchert, Françoise	96, 463, 574
Lucini.....	275
Lugan, Mikaël.....	85, 86, 587
Lugné-Poe, Aurélien.....	28, 577
Lugones, Leopoldo.....	13, 43, 55, 57, 59, 60, 68, 145, 147, 156, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 185, 238, 312, 316, 357, 358, 369, 371, 372, 373, 414, 415, 420, 421, 423, 496, 497, 500, 503, 551, 558, 581, 584, 587, 592, 593
Lugones, Leopoldo (hijo)	558
Luna Sellés, Carmen.....	305, 306, 574
Luzel, François-Marie	76, 567
Lysøe, Éric.....	18, 23, 27, 579
Machado, Manuel	60, 290, 304, 309, 338, 558, 593
Mâche, François-Bernard	514, 515, 537, 574
Madrazo, don Pedro.....	480

Maeterlinck, Maurice.....	19, 28, 48, 50, 68, 77, 81, 104, 105, 126, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 391, 559, 561, 569, 577, 578, 588, 592
Magné, Bernard	391, 576, 580, 586
Mainar, Rafael	93, 567
Maizeroy, René.....	79, 80, 82, 84, 559
Malais, Nicolas	590
Malinowski, Wieslaw Mateusz	28, 574
Mallarmé, Stéphane	9, 14, 15, 19, 25, 31, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 50, 51, 52, 62, 72, 78, 97, 100, 101, 105, 117, 147, 149, 151, 164, 167, 179, 234, 235, 237, 256, 257, 258, 259, 287, 288, 309, 315, 349, 442, 485, 535, 538, 553, 554, 555, 559, 560, 574, 582, 583, 584, 585, 588
Mann, Thomas	382, 578
Mapes, Erwin Kempton.....	20, 583
Marasso, Arturo	429, 583
Marchal, Bertrand.....	10, 287, 485, 574, 583
Marin, Thierry	537, 579
Marini Palmieri, Enrique	12, 283, 402, 549
Martí, José	62, 63, 71, 93, 96, 100, 559, 587, 589
Martínez, José Maria	11, 190, 527, 587
Martínez, Rafael Arévalo	560
Massenet, Jules	213
Mauclair, Camille 19, 38, 49, 77, 100, 124, 125, 128, 129, 132, 134, 136, 137, 138, 144, 262, 560, 592
Maulpoix, Jean-Michel.....	575
Maupassant, Guy de	50, 78, 98, 99, 255, 296, 374, 383, 384, 557, 560, 571
Maurice, Jacques	580
Maurin, Mario.....	583
Maury, Alfred	267, 568
Mazzocchi, Giuseppe.....	424, 587
Mélétinski, Evguéni.....	576
Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise	28, 575
Memling, Hans	518
Mendès, Catulle.....	. 20, 27, 63, 65, 78, 104, 117, 118, 119, 123, 125, 129, 130, 131, 132, 143, 560, 591, 592
Mendès, Raphaël	117, 560
Mendoza, Manuel Rodríguez	153, 550
Menéndez y Pelayo, Marcelino	56
Menton, Seymour	549, 575
Mérimée, Prosper	87, 98, 116, 205, 518, 560
Merrill, Stuart	90, 549, 566
Meschonnic, Henri	572
Metzys, Quentin	518
Meyerson, L.....	567
Michaud, Guy	10, 315, 316, 575, 579
Michelet Jacquod, Valérie	28, 575
Michelet, Jules.....	180, 560
Mikhaël, Éphraïm .. 11, 89, 145, 316, 335, 336, 360, 361, 377, 487, 491, 495, 503, 560, 593	
Milagros, Ezquerro	572
Millet, Dominique	534
Mily, Jean	588

Miomandre, Francis de	22
Mirbeau, Octave	19, 93, 348
Mockel, Albert.....	19, 37, 38, 41, 68, 77, 560
Molina, Cesar Antonio	575
Molloy, Sylvia	21, 575
Moncond'huy, Dominique.....	107, 155, 575, 578, 580, 585
Mondor, Henri	167, 559
Montandon, Alain.....	180, 283, 286, 287, 295, 376, 575, 579, 589
Montégut, Louis	218
Montesquiou-Fezensac, Robert de	222, 275, 465
Mora, Gabriela.....	12, 575
Moréas, Jean	17, 50, 104, 106, 110, 111, 112, 127, 129, 147, 560, 582
Moreau, Gustave.....	286, 463, 464, 465, 472, 473, 474, 475, 566, 578
Morera, Enric.....	68
Morice, Charles	50, 70, 560
Morier, Henri.....	575
Mosquera de Martínez, Gloria Luz.....	408, 556, 583
Mourey, Gabriel	316, 560
Mourier-Casile, Pascaline.....	268, 282, 575, 580
Münster, Sebastian	274
Muhlfeld, Lucien	79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 349, 363, 569
Muñoz, Antonio.....	580
Murat, Michel	575
Musset, Alfred de	16, 27, 89, 103, 182, 183, 185, 247, 304, 560, 581, 584, 585, 586
Natanson, Thadée	197
Neefs, Jacques	14, 573, 580, 586
Nerval, Gérard de	17, 104, 110, 116, 207, 239, 267, 554, 561, 564, 581, 586
Nervo, Amado	53, 266, 267, 304, 402, 423, 424, 507, 561, 588
Nietzsche, Friedrich Wilhelm.....	27, 289, 360, 561
Nodier, Charles	374, 571
Novalis.....	17, 77, 301, 376, 561, 573
Nutter, Charles.....	566
Olivera, Carlos.....	305
Olivier, Daria	570
Ortega y Gasset, José.....	149
Ory, Pascal.....	219, 570
Ovide	177, 474
Oviedo, José Miguel.....	549
Palacio Bernal, Concepción.....	576
Palacio, Jean de.....	12, 27, 506, 575, 579
Palacios, Nydia	588
Palestrina	282
Palma, Clemente.....	12, 273, 274, 357, 561, 575
Pâque, Jeannine	576
Paraíso, Isabel.....	54, 58, 71, 103, 120, 169, 576, 588
Pardo Bazán, Emilia	90, 561
Paris, Gaston.....	104
Parny, Évariste.....	116, 561
Pascal, Blaise	47, 51, 125
Paz, Octavio.....	561, 583

Péladan, Joséphin	65
Pera, Cristobal	153, 154, 576
Percy, Thomas	478, 479, 561
Pérez Galdós, Benito	244
Pérez Petit, Victor.....	377, 378, 463, 561
Perrault, Charles	321
Perret, Paul	87, 197, 205, 211, 569
Peylet, Gérard.....	422, 587
Peytard, Jean.....	210, 588
Philippe, Gilles	133, 580
Pia, Pascal.....	549
Piéron, Henri.....	267, 568
Pierrot, Jean	374, 576
Pierson, Paul	51, 568
Pillement, Georges	21, 549
Pittacos de Mytilène	294
Poe, Edgar Alan.....	9, 11, 17, 22, 31, 54, 74, 75, 101, 234, 250, 251, 252, 262, 267, 289, 309, 313, 369, 374, 550, 559, 561
Poictevin, Francis	99, 266, 562
Polignac, Princesse Edmond de.....	222
Ponnau, Gwenhaël.....	367, 374, 576
Pont de Gault-Saussine, Comtesse du	222
Potter, Paulus.....	222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229
Prévost, Marcel.....	222
Primoli, comte	222
Propp, Vladimir	576
Proust, Marcel.....	10, 26, 41, 68, 74, 78, 87, 90, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 156, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 250, 349, 382, 469, 485, 546, 553, 562, 566, 571, 573, 577, 578, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 592
Pupo-Walker, Enrique	93, 576, 579, 580
Pythagore.....	45
Queneau, Raymond	400, 562
Quillard, Pierre	91, 562
Quiroga, Horacio	562
Rabaté, Dominique	576, 580
Rabelais, François.....	18
Rachilde (Marguerite Eymery, Mme Alfred Vallette, dite) 19, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 92, 98, 316, 362, 363, 364, 374, 562, 564, 581, 582, 593
Racine, Jean.....	51
Raimond, Michel	78, 99, 296, 576
Raisin, F.....	552, 555
Raitt, Alan William	91, 566, 583
Rebell, Hugues	65, 555
Redon, Odilon.....	466
Reggiani, Christelle	391, 576, 580, 586
Régnier, Henri de.....	10, 11, 19, 27, 36, 37, 41, 48, 51, 64, 67, 68, 76, 79, 81, 83, 84, 90, 91, 95, 100, 104, 145, 152, 260, 261, 262, 264, 265, 269, 275, 282, 291, 309, 312, 316, 317, 318, 319, 325, 326, 327, 328, 334, 335, 347, 355, 356, 357, 358, 392, 393, 407,

429, 430, 433, 434, 435, 436, 443, 446, 450, 456, 464, 465, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 479, 485, 486, 487, 503, 504, 505, 546, 562, 575, 577, 583, 584, 588, 590, 593, 594	
Rellstab, Ludwig.....	218
Rembrandt	116, 463, 551
Renard, Jules.....	79
Reszké, Mme Jean de	208
Retté, Adolphe.....	10, 563
Retzsch, Moritz.....	251
Revaz, Françoise.....	24, 296, 414, 569
Richard, Jean-Pierre.....	259, 583
Richepin, Jean.....	76, 96, 104, 150, 527, 563
Ricœur, Paul	345, 386, 387, 388, 576
Rimbaud, Arthur.....	14, 49, 78, 463, 525, 545, 563, 580, 582
Risco, Anton	395, 576
Risler, Édouard	221, 222
Rivas, Pierre	19, 20, 580
Robichez, Jacques.....	28, 577
Rodenbach, Georges.....	12, 19, 28, 78, 100, 101, 147, 149, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 253, 255, 256, 257, 263, 316, 325, 332, 335, 386, 387, 390, 451, 453, 559, 563, 574, 583, 585, 592, 593
Rodó, José Enrique	22
Roger, Thierry	258, 259, 588
Roggiano, Alfredo A.	180, 588
Rogier, Camille.....	207
Rosseel, Eddy	137, 588
Rossetti, Dante Gabriele	23, 563
Roumanille, Joseph.....	151
Roumette, Julien	12, 577
Rousseau, Jean-Jacques	51, 238, 563
Rubens, Pierre Paul	242
Ruchon, François	257, 559
Rueda, Salvador.....	563
Rusiñol, Santiago.....	68, 563
Ruwet, Nicolas	577
Rykner, Arnaud	28, 577
Sadler, Michael.....	10, 41, 74, 485, 577
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard de.....	19
Saint-Denys, Hervey de.....	267
Sainte-Beuve, Charles-Augustin	51, 239, 563
Saint-Pol-Roux (Paul-Pierre Roux, dit).....	59, 65, 79, 82, 83, 84, 85, 88, 104, 105, 121, 122, 319, 563
Salaün, Serge	577
Salinas, Pedro	22, 564
Samain, Albert.....	10, 19, 41, 71, 72, 78, 465, 485, 564, 577
Samurović-Pavlović, Liliana	21, 577
Sancier-Château, Anne	531
Sandras, Michel	11, 12, 14, 91, 92, 577, 580
Sandre, Yves.....	210, 588
Santos, José.....	583
Sappho	66, 122, 564

Scaiola, Anna Maria	238, 588
Scari, Robert M.	176, 588
Scepi, Henri	107, 155, 574, 575, 578, 580, 585
Schade, George D.	303, 573
Schaeffer, Jean-Marie	13, 14, 577
Schapira, Marie-Claire.....	583
Schenk, Veronika	48, 555
Schiller, Friedrich von	116, 453, 564
Schiminovitch, Flora H.	424, 588
Schmidt, Joël	566
Schmidt, Marion	211, 583
Schopenhauer, Arthur	26
Schubert, Franz	119, 120, 124, 126, 243
Schuh, Julien.....	96, 381, 389, 391, 464, 581, 588
Schulman, Iván A.	96, 589
Schumann, Robert	124, 125, 126, 132, 222
Schuré, Édouard	42, 76, 104, 115, 485, 557, 568
Schwob, Marcel.....	10, 12, 14, 28, 41, 61, 66, 67, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 98, 276, 278, 289, 290, 292, 311, 313, 316, 320, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 330, 332, 335, 348, 349, 350, 353, 362, 363, 364, 374, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 397, 402, 406, 420, 421, 422, 427, 445, 446, 485, 488, 489, 495, 503, 549, 564, 566, 575, 577, 581, 583, 584, 587, 588, 589, 590, 593
Scott, David	463, 580
Scott, Walter	116
Sébillot, Paul.....	104
Séché, Alphonse	267, 268, 565, 585
Sermet, Joëlle	576
Serrano, Carlos	577
Sévigné, Mme de	206
Shakespeare, William	145, 176, 177, 178, 183, 266, 391, 478, 564
Sheehan, Robert Louis.....	303, 589
Shelley, Percy Bysshe	47
Sierra, Justo	244, 580
Silva Castro, Raúl	63, 552, 589
Silva, José Asunción.....	53, 54, 100, 153, 463, 565
Silvestre, Armand	20, 78, 187, 426, 565
Simonsen, Michèle	577
Sirkó, Oksana Maria	589
Smadja, Robert	589
Souday, Paul	148
Souza, Robert de.....	36, 38, 39, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 72, 104, 105, 110, 128, 568
Staël, Germaine de.....	47
Stajano, Rita	589
Stead, Évanghélia	289, 325, 348, 380, 389, 465, 466, 577, 580, 589
Stevenson, Robert Louis.....	389, 406, 564
Stistrup Jensen, Merete.....	288, 585
Strauss, Richard	307
Sucher, P.	375, 556
Sue, Eugène	252
Supervielle, Jules	21, 565

Symington, Micéala.....	96, 577
Szilágyi, Ildikó	103, 577
Tablada, José Juan	308, 565
Tadié, Jean-Yves	15, 205, 405, 464, 577, 583
Taigny Olivier	475
Tailhade, Laurent.....	19, 64
Taine, Hippolyte Adolphe	47
Téniers, David	242
Tennyson, Alfred	478
Testud, Pierre.....	402, 584
Théophraste	199
Thirouin, Marie-Odile	288, 585
Thorel, Jean	77, 569
Thorel-Cailleteau, Sylvie.....	506, 577, 579
Tiersot, Julien	577
Tinan, Jean de.....	99, 262, 565
Tissié, Philippe	267, 568
Titien.....	286
Todorov, Tzvetan.....	17, 573, 576, 577
Tolstoï, Léon.....	198
Tomiche, Anne	580
Ton-That, Than Vân	589
Torre, Guillermo de	149, 577
Torres López, Pilar	589
Toulouse-Lautrec, Henri de.....	148
Trembley, Georges	335, 427, 583
Tritsmans, Bruno	207, 583
Uitti, Karl David.....	589
Unamuno, Miguel de	21, 27, 53, 56, 71, 565, 582
Urbina, Luis Gonzaga.....	94, 95, 244, 245, 249, 265, 565
Urrutia, Jorge	302, 557, 589
Utrera Torremocha, Maria Victoria.....	516, 525, 526, 527, 578
Utrillo, Miquel.....	68
Vadé, Yves	10, 576, 578, 581, 584, 587, 589, 590
Vaillant, Alain	580
Valera, Cipriano de.....	414, 549
Valera, Juan	21, 22, 60, 87, 187, 508, 524, 525, 526, 565
Valéry, Paul	406, 565
Valin, Pierre.....	87, 569
Valette, Alfred.....	67, 294
Van Dyck, Antoine	213, 214, 222, 223, 225, 226, 227, 229
Van Gennep, Arnold.....	75
Van Gogh, Vincent.....	466
Vardon, Nicolas.....	224, 225, 584
Vaschide, Nicolas	267, 568
Velásquez, Diego.....	518
Verhaeren, Émile	18, 19, 127, 128, 129, 145, 565, 575
Verlaine, Paul.....	19, 20, 36, 37, 46, 53, 70, 99, 104, 109, 128, 151, 152, 155, 213, 226, 239, 270, 271, 309, 310, 463, 465, 559, 565, 585
Vibert, Bertrand.....	12, 421, 549, 557, 564, 584

Vicaire, Gabriel	110, 568
Viegnes, Michel.....	421, 549, 557, 564, 590
Vielé-Griffin, Francis	19,
36, 37, 45, 72, 114, 128, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 355, 555, 566, 575, 592	
Vigny, Alfred de	50
Villalón, Ileana	590
Villar, Arturo del	557
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de	11, 28, 74, 91, 92, 500, 503, 566, 574, 583, 584
Villon, François	18, 64, 73
Vinci, Léonard de	213, 286, 467
Viñuales Guillén, Pedro Pablo	244, 580
Visan, Tancredi de	39, 44, 45, 568
Vivien, Renée	150, 566
Vuillard, Édouard	148
Vuong, Hoa Hoi.....	382, 578
Wagner, Richard.....	26, 27, 41, 91, 106, 115, 212, 213, 235, 559, 561, 566
Walter, Benjamin.....	578
Wartelle, André	550
Watteau, Antoine	190, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 481, 482, 483
Wheelock, Carter	580
Whistler, James.....	474
Whitman, Walt	22, 71
Wilde, Eduardo.....	244
Wilde, Oscar	23, 566
Woolf, Virginia.....	546, 566
Wyzewa, Théodore de	51, 87, 95, 569
Xacoub Artin Pacha, S. E.	76, 567
Yaouanq-Tamby, Émilie	590
Zéréga-Fombona, Alberto	568
Zimmermann, Marie-Claire.....	580
Zola, Émile	47, 74, 78, 92, 100, 566

Résumé

Cette thèse étudie les ressorts de l'indétermination générique dans les proses poétiques du symbolisme et du modernisme hispanophone, de 1885 à 1914. L'indétermination et l'hybridité génériques se manifestent d'abord dans les représentations des formes et des genres, transparaissant dans les discours des écrivains et des critiques. La redéfinition du poétique entraîne la perception d'un continuum entre les formes et entre les genres. La chanson poétique et narrative symboliste et les recueils hétéroclites, associant différentes formes et différents genres illustrent ces phénomènes. Dans ce contexte, le genre du poème en prose tend à se confondre avec un genre limitrophe comme le conte. Cette indétermination générique s'observe dans les textes, à travers différentes voies de poétisation du récit : la discontinuité, le statisme et la répétition, qui permettent d'explorer d'autres modes de représentation du temps, et de jouer sur l'ambiguïté référentielle.

Genres littéraires – conte – poème en prose – symbolisme – modernisme

GENERIC INDETERMINATION OF POETIC PROSE IN SYMBOLIST AND MODERNIST LITERATURE (FRENCH AND HISPANIC FIELDS, 1885-1914)

Abstract

This thesis seeks to examine the mechanisms of generic indetermination in the poetic prose of francophone symbolists and hispanic modernists from 1885 to 1914. Generic indetermination and hybridity tend to appear at first in representations of forms and genres, and in the discourse of writers and critics. The new definition of the poetic category leads to the perception of a continuum between different forms and genres. The narrative poetic symbolist song and the heterogeneous collections mixing different types are an example of this tendency. In this case, the genre of prose poem tends to merge with contiguous genres such as the tale. The absence of generic definition may be observed in discontinuity, immobility and repetition which allow the exploration of other modes of representation of time and the play on referential ambiguity.

Literary genres – tale – prose poem – symbolism – modernism

Discipline : Littérature comparée

École doctorale III : Littératures française et comparée, Paris IV-Sorbonne – 1 rue Victor Cousin – 75005 Paris