

A.-G. NIZET

Françoise Grauby

La Création mythique à l'époque du symbolisme

*Histoire, analyse et interprétation
des mythes fondamentaux du
symbolisme*

LA CRÉATION MYTHIQUE

ALFRED RUSSEL WALLACE

LA CRÉATION MYTHIQUE

À L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

PAR ALFRED RUSSEL WALLACE

1912

82

63157

0

FRANÇOISE GRAUBY

LA CRÉATION MYTHIQUE
A L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

des mythes fondamentaux du Symbolisme

Publié avec le concours de l'Université de Montpellier

LIBRAIRIE NESTÉ

3 bis, place de la Sorbonne
PARIS

1994

8°Z

63157

87

A L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME
LA CRÉATION MYTHIQUE

1912
1912

FRANÇOISE/GRAUBY

820 1826565

LA CRÉATION MYTHIQUE A L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

*Histoire, analyse et interprétation
des mythes fondamentaux du Symbolisme*

820 1826565

Publié avec le concours de l'Université de Montpellier

LIBRAIRIE NIZET
3 bis, place de la Sorbonne
PARIS

1994



DL-17111994-35482

« *Que serions-nous donc sans le secours
de ce qui n'existe pas ?* »

Valéry, « Petite lettre sur les mythes »



INTRODUCTION GÉNÉRALE

En me proposant d'étudier les mythes de la littérature symboliste, j'avais d'abord envisagé le seul mythe, qui pour moi, incarnait toute la richesse et la diversité du Symbolisme : celui de la princesse Salomé, figure obsessionnelle d'une époque, sans cesse commentée, reproduite et chaque fois enrichie d'une signification nouvelle. Le mythe de Salomé, tel qu'il s'est constitué à la fin du XIX^e siècle, à travers le prisme du mouvement symboliste, a donc été ma donnée initiale.

Toutefois, force m'a été de constater que ce mythe, pour essentiel qu'il soit, prenait une ampleur toute nouvelle lorsqu'on le confrontait aux autres figures obsédantes de cette fin de siècle. Celle de l'androgyné, par exemple, créature au sexe hésitant, qui réapparaît dans plusieurs ouvrages. Celle de la princesse lointaine et énigmatique, Mélisande ou Iseut. Ainsi s'instaure un tissu plus dense, plus ouvragé où les mythes s'interpellent, se répondent et parfois se contredisent. Il m'a donc fallu élargir cette étude aux figures récurrentes du mouvement symboliste, en essayant d'identifier celles qui ont marqué cette époque.

Il fallait pour cela faire une incursion dans le monde du mythe. Celui-ci va servir à exprimer les outrances, les non-dits, les interdits. Les symbolistes, en cela, vont prendre le pas sur les romantiques, plus timorés, et privilégier le mythe comme un langage, mais un langage visionnaire et aventureux. Se rattachant par ce biais aux romantiques allemands, les symbolistes vont descendre plus profondément aux sources du mythe et enfin avouer la prédominance du rêve sur le réel. Alors que Freud publie en 1900 *L'interprétation des rêves* et que se constitue l'école de Vienne qui introduira des jeux d'ombre et de lumière dans une société en déclin, le mouvement symboliste étend son influence à toute l'Europe. Toute l'Europe, Russie comprise, mais aussi les deux Amériques, comme le note Jean Cassou, concluant ainsi : « Toute l'époque a parlé symboliste ».¹

Symboliste peut-être, mais ce mouvement n'est pas un puisqu'il existe des définitions (et non une) du Symbolisme, sur lesquelles des personnalités aussi originales que Mallarmé, Jean Moréas et Remy de Gourmont ne sauraient s'accorder. Il existe certes beaucoup de théories formulées sur ce que devrait être le Symbolisme.

Si l'on en revient aux témoignages de l'époque, on s'aperçoit assez tôt que les principaux intéressés tentent maladroitement de définir ce qui ne se prête pas véritablement à une définition. Les mots, les convictions, les déclarations, les individus mêmes leur échappent. Alors qu'on s'apprête à enterrer le mouvement symboliste, Gustave Kahn, dans son ouvrage publié en 1901, *Symbolistes et décadents*, proclame sa survie. Et son témoignage n'est pas exempt de contradictions.

On constate qu'il n'y eut pas un Symbolisme mais des Symbolismes, c'est-à-dire des interprétations différentes et contrastées d'un mouvement s'opposant au Naturalisme et que ce rassemblement d'individualités ne pouvait être que bref et divergent.

En effet, comme le constate Gustave Kahn (qui veut bien s'accorder le titre de « seul symboliste »², le mouvement éclate bientôt en mille fragments :

Chacun tira de son côté, dégageant son originalité propre, (...) les divergences, qu'on ne s'était jamais tues, mais qui ne pouvaient éclater lors des premières luttes contre des adversaires communs, devenaient nécessairement plus visibles puisque nous avions des idéaux différents. Moréas, d'esprit plus classique, redevenait classique, Adam reprenait, après une course dans la politique, ses ambitions balzacienes.³

Ainsi, comme le répète Kahn, « il y eut un très court moment d'union effective sur des sympathies et des orientations, dans le vague, apparentées entre des esprits très différents. »⁴

Un regard sur les productions symbolistes nous interdit en effet les généralisations abusives dans lesquelles est tombé le public de l'époque, confondant occultisme, anarchisme et Symbolisme, ranimant la vieille querelle entre symbolistes et décadents. La décadence, pour nous, est plutôt un état d'esprit né du pessimisme et qui ne se rattache pas nécessairement à une production littéraire cohérente comme le Symbolisme. Mais loin de nous de vouloir raviver de pareilles considérations. Soulignons cependant que toutes ces variations sur le terme de Symbolisme nous rendent la tâche difficile. Quel est donc l'auteur qui représente le mieux un mouvement si instable, et qui, dans toute la production littéraire de la fin du XIX^e siècle, n'est pas expressément naturaliste et ne flirte pas à un moment donné avec cette nouvelle esthétique ?

Quand on voit Gustave Kahn affubler Huysmans d'une étiquette de « décadent » (pour avoir mis à la mode le personnage de des Esseintes), lui adjoindre dans ce groupe la compagnie de Catulle Mendès et de Rachilde, qualifier les drames de Maeterlinck de « symbolistes »⁵, alors que celui-ci refuse de les appeler ainsi, on perçoit la difficulté dans laquelle nous sommes, lecteurs d'un autre siècle, pour discerner les purs symbolistes parmi ceux qui le sont sans vouloir le dire de ceux qui le proclament sans l'être.

L'enquête littéraire réalisée par Jules Huret en 1891 et à laquelle ont participé la plupart des écrivains de l'époque pourrait apporter quelques éclaircissements. « Je serais donc symboliste » admet Barrès, qui ajoute aussitôt qu'il ne saurait consacrer son existence « à ciseler des phrases, à rénover des vocables »⁶. Joséphin Péladan dira que, pour lui, le seul ouvrage symbolique est le Tarot et qu'il ne comprend pas « l'emploi de ce vocable, désignant tel poète sans croyance ni métaphysique »⁷. Verlaine, reconnu par plusieurs comme étant le père du mouvement symboliste, fait cette réponse étonnante :

Le symbolisme ? ... comprends pas ... Ça doit être un mot allemand ... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole⁸.

Rémy de Gourmont tient, à peu de chose près, le même discours quand on lui demande une définition du Symbolisme :

Quant à dévoiler la secrète signification de ce vocable, je ne le saurais. Je ne suis ni théoricien, ni devin. On m'a dit que dans mon roman récemment publié, *Sixtine*, j'avais « fait du symbolisme » : or, voyez mon innocence, je ne m'en étais jamais douté.⁹

Heureusement, il nous reste la ressource de découvrir dans les textes, et non dans les personnes, des points de suture. Comme le souligne G. Michaud, « on ne trouve dans aucune œuvre individuelle l'ensemble de la doctrine exposé en totalité »¹⁰. Toutefois, malgré la diversité des positions, les œuvres baignent dans une même atmosphère. Si les symbolistes se rejoignent sur la négation de l'esthétique

naturaliste, sur l'impérieuse nécessité de sortir de l'ornière du quotidien pour se livrer aux appels « de légendes, de songe, de fantaisie dont ils avaient la notion depuis les œuvres étrangères d'un Poë ou d'un Heine »¹¹, nous pouvons alors reconnaître dans les productions des écrivains, et non dans leurs prises de position, ce qui les rapproche d'une nouvelle esthétique réfractaire au Naturalisme.

Ce refus est confirmé par tous les fidèles, de Kahn à Valéry :

Se refuser à l'anecdote lyrique et romanesque, se refuser à écrire à ce va-comme-je-te-pousse, sous prétexte d'appropriation à l'ignorance du lecteur, rejeter l'art fermé des Parnassiens, le culte d'Hugo poussé au fétichisme, protester contre la platitude des petits naturalistes, retirer le roman du commérage et du document trop facile, renoncer à de petites analyses pour tenter des synthèses, tenir compte de l'apport étranger quand il était comme celui des grands Russes ou des Scandinaves, révélateur...¹²

Ces idées avaient déjà été évoquées par Kahn lors de l'enquête de Jules Huret. En effet, Kahn affirmait alors que « l'unité du mouvement symboliste (est) une réaction contre le naturalisme » et que les jeunes poètes ont préféré se tourner vers « les vieux poèmes d'antiquité de races, les légendes, les cycles du moyen âge, le Dante. »¹³

Plus tardivement, Valéry fera un bilan du Symbolisme dans l'article « Existence du Symbolisme ». Il tentera à son tour de cerner le mouvement auquel il consacra sa jeunesse. Admettant l'aspect énigmatique d'un mot à la « mystérieuse résonance » et « gouffre sans fond »¹⁴, il distingue « un amas stellaire »¹⁵ d'écrivains dont l'idéal esthétique résidait dans « quelque négation »¹⁶. Les symbolistes souhaitaient « repousser les idoles de leur époque »¹⁷ car le jeune poète « ne peut ni ne veut se reconnaître dans cette humanité grevée de tares, accablée d'hérités morbides et la proie bestiale de ces cruels observateurs. »¹⁸

Pour Saint-Pol-Roux, c'est par son pouvoir de création que le Symbolisme se distingue de ses prédécesseurs :

Le Romantisme n'a glorifié que les micas et coquillages de ce sable, le Naturalisme a dressé la comptabilité de ses grains ; les écrivains à venir joueront de ce sable, puis lui souffleront dessus afin de ressusciter le Symbole enseveli, l'hamadryade essentielle, le cœur qui bat de l'aile au centre de tout, l'esprit de la substance.¹⁹

On le voit, le mot « symbole » est au cœur de toute déclaration. G. Michaud montre bien que le symbole est, pour les symbolistes, plus qu'une métaphore, c'est le moyen de retrouver le mot essentiel : « Rendre au mot son rôle de symbole, c'est lui restituer sa fonction primitive et centrale, c'est retrouver, autant qu'il est possible, le verbe primitif dans toute sa puissance et ses virtualités »²⁰. C'est ainsi qu'on se trouve ramené au langage plurivoque du mythe.

La recrudescence du mythe, née d'une lassitude pour les productions modernes sera un des aspects prépondérants du Symbolisme. Les symbolistes reprennent le mythe non comme un ensemble de fables vaines, mais pour s'interroger sur leur sens : que faire des mythes ? que nous disent-ils de nous-mêmes ?

A côté du caractère convenu de la mythologie employée, des personnages de faunes et de satyres qui servent de beau décor, on devine une croyance en la profondeur des mythes, en ce qu'ils révèlent. Les symbolistes sont à l'écoute de ce monde intérieur, ils le pressentent et le voient. Ils savent qu'existe un monde autre, une zone où seuls les initiés peuvent s'aventurer. Plus encore, le mythe est le miroir de vérités éternelles :

Les poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. 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 la conque sonore d'une idée.²¹

dira Henri de Régnier dans *Figures et caractères*.

Il nous est donc possible de dire que c'est au nom du mythe que s'accomplit une révolution poétique. Le mythe devient réservoir de symboles et d'idées qui doivent s'opposer au Naturalisme. Il convie à retrouver le chemin de la spiritualité. Charles Morice, dans *La littérature de tout-à-l'heure* (1889) qui vise à faire connaître le mouvement symboliste, souligne la mission du mythe :

Les Religions, les Légendes, les Traditions, les Philosophies sont les plus évidentes émanations de l'Absolu vers nous et les plus incontestables récurrences de nos âmes vers l'Absolu, ce songe dont nous ne pouvons nous déprendre quoique nous ne puissions davantage le pénétrer.²²

Plus loin, il apporte cette précision :

Nous pressons les vestiges des Traditions lointaines, d'alors que l'histoire était encore à naître, des Légendes mystérieuses que colportent, à travers le monde moderne qui s'inquiète de les entendre sans les comprendre, des peuples nomades partout en exil ; nous recueillons les enseignements des grands Penseurs, Mages et Métaphysiciens, (...) nous irons à l'école aussi des Cultes antiques...²³

Plus tard, en 1894, Saint Antoine tente dans l'article « Qu'est-ce que le Symbolisme ? » de définir allégorie, mythe et légende. D'après lui, c'est ainsi que « nous arriverons à reconstituer l'actuelle poésie symboliste »²⁴. Pour lui, le mythe est un « récit à double sens, le trait fabuleux n'étant que la figuration transposée, soit d'un événement historique, soit d'une théorie cosmogonique ou théologique »²⁵. Il ajoute que le mythe est aussi émotion : « il émeut au lieu de convaincre, se dérobe au lieu d'éveiller la curiosité »²⁶.

Pour la période qui nous intéresse — les vingt années de Symbolisme avant son évolution en Naturisme sous l'influence de la philosophie de Nietzsche — il est bon de se demander quels mythes ont particulièrement séduit les symbolistes. Ce ne sont pas les mythes des premiers siècles de Rome ou l'apparition de Castor et Pollux, ou encore Zeus séduisant Io qui vont retenir l'attention des symbolistes, mais la tête coupée de Saint Jean-Baptiste, les délires d'Orphée, Hélène aux pieds de qui rampent « les mourants, saignants et mutilés »²⁷ comme dit Albert Samain. Des mythes qui sont l'expression même du tourment intime de l'être. Des mythes souvent sanglants où des êtres torturés se figent dans une ultime attitude : l'évocation des mythes offre plus qu'un divertissement, elle permet aussi l'expression des désirs coupables et du vice. Ces mythes soigneusement sélectionnés sont chargés de fortes pulsions libidinales. Il est curieux de constater que cette relation perverse à l'héritage permettra à la fois l'institution de gloires nationales (Gustave Moreau, les préraphaélites sont des peintres reconnus et « officiels ») et la déstabilisation des esprits.

Faut-il s'étonner de ce retour au mythe ? Le XIX^e siècle, épris de recherches, se tourne vers les documents et les représentations de l'humanité primitive. Les progrès de la science, ceux de l'histoire, permettent de revenir vers les origines. Découverte des périodes archaïques, du premier langage, des premières civilisations, le siècle se cherche des racines, veut tirer des enseignements en même temps qu'ouvrir des voies nouvelles. La mythologie, la linguistique font partie de ces sciences. J. Starobinski a bien montré que la « culture la plus avancée, qui se croit exténuée, cherche une source d'énergie dans la primitivité. »²⁸ Le siècle se caractérise donc par une exploration obstinée du passé, exploration qui mène à des profondeurs insoupçonnées et parfois bien inquiétantes car le retour aux origines peut se transmuier en appel aux forces de l'inconscient.

On ne peut ignorer l'affirmation nouvelle, quoique toujours sous-jacente, du

royaume ténébreux de l'inconscient. Si les romantiques ont bien évoqué la proximité d'un monde souterrain, ils n'ont osé pousser plus avant l'investigation. A la fin du siècle, le mythe va alors s'étendre aux domaines occultes, à la fascination du néant assortie de la recherche d'un art nouveau. Se retremper aux sources de l'ancien pour y puiser des émotions et des mots neufs, voilà l'entreprise des symbolistes. C'est bien ce que préconise Verhaeren dans « L'art moderne » :

L'expression violente du cœur a été donnée par le Romantisme, l'expression raffinée, discrète, rare de ce même cœur, voilé de rêve, doit être produite à son tour. Et ce seront les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses, et les légendes et les épopées qui nous serviront à nous faire comprendre ; ce seront eux qu'ils (les symbolistes) s'imposent avec le despotisme du souvenir ; avec le grandissement séculaire et que nous voyons mieux à travers la transparence de leur mythe.²⁹

Ainsi se font jour des pensées secrètes, encore à demi-étouffées. Certains, poussant plus avant leur recherche, vont sentir que le mythe est par lui-même un langage codé qui dévoile les mystères du monde en même temps qu'il renforce le masque et épaissit la nuit.

Il est nécessaire de s'interroger à présent sur la méthode. Le mythe est un palimpseste où chaque artiste greffe son propre message. A l'intérieur d'un même mouvement, les messages diffèrent. Ce que j'ai voulu mettre en lumière, c'est justement l'existence simultanée d'interprétations superposées et parfois contradictoires d'un même mythe. Salomé n'est pas seulement une princesse cruelle, c'est aussi une enfant innocente, manipulée par un destin cruel, l'androgynie n'exprime pas toujours l'union idéale des sexes mais la discorde. Ces significations sont bien souvent cachées. Elles participent d'un système d'énigmes qu'il faut élucider. Si toute mythologie reflète une méthode de construction, il faut en découvrir les arcanes pluriels. Il paraît important de découvrir des directions secrètes, et de montrer un autre aspect du mythe que celui qui est convenu. Par ailleurs, les mythes du mouvement symboliste sont relativement conventionnels. Mais il est justement intéressant de se demander si ce respect de la norme ne manifeste pas un secret désir de s'y opposer.

Nous serons d'abord attentifs au bouillonnement culturel des années 1880 : resituer le Symbolisme dans son contexte historique et justifier son attirance pour les époques mythiques sera notre propos. Il s'agira aussi de parler de la conception nouvelle du mythe qui se dégage de la lecture d'œuvres européennes contemporaines, telles *Le rameau d'or* de J. Frazer ou *L'interprétation des rêves* de S. Freud. Nous serons ainsi amenés à réfléchir sur la redécouverte des mythes à la fin du XIX^e siècle.

Notre seconde étape consistera à établir des bases : nous avons relevé la plupart des variantes littéraires symbolistes, parfois peu connues. On s'aperçoit très vite des affinités et des communautés d'esprit. Toutefois, pas de méthode préconçue, mais seulement un rappel de la trame narrative, des circonstances de la composition, pour rester dans le domaine des données de fait et donc laisser au texte sa richesse d'interprétation. J'ai donc pris le parti d'étudier chaque texte séparément, le rattachant à l'esprit de l'auteur mais en cherchant déjà à dégager des éléments récurrents. Il m'a semblé que c'est seulement de cette série d'études individualisées qu'on peut tirer les lignes de force du mythe.

Mais le mythe a des sens multiples : il s'ouvre sur plusieurs points de vue. Nous avons bénéficié ici de recherches théoriques pour examiner les œuvres littéraires inspirées du Symbolisme. Nous avons soumis les mythes à des grilles interprétatives que la rhétorique, la psychanalyse et la sociologie ont bien voulu procurer. Les stratégies psychanalytique et sociologique nous semblent présupposer une analyse interne des textes, qui aura été assurée par les recherches précédentes. Il est en effet malaisé de mettre en relation un texte avec les structures de l'inconscient et de la société si l'on n'a au préalable construit des modèles du texte.

Nous avons voulu privilégier la complémentarité des études et non leur rivalité.

Chaque lecture découpe dans un texte un domaine spécifique, qu'elle étudie selon ses méthodes propres. La psychanalyse, par exemple, en renvoyant à une armature fantasmatique, apporte une contribution décisive à l'étude du mythe. Le mythe s'ouvre au désir, il a une puissance affective. D'autre part, il a un contenu sociologique, il exprime une part de l'existence vécue, des relations concrètes entre l'homme et le monde. Lecture plurielle à langage pluriel, le mythe nous a semblé se prêter volontiers aux approches multiples.

Notre but, s'il a été atteint, a été de converger vers une vue d'ensemble du mouvement symboliste, sans nous restreindre à une lecture unique. Nous espérons que le lecteur aura le sentiment d'une progression et d'un aboutissement, même s'il n'est pas de lecture définitive et totale de l'œuvre qui se dérobe toujours à l'investigation et conserve une opacité enrichissante.

Il s'agira donc de voir dans quelles circonstances le mythe a repris vie à la fin du XIX^e siècle et comment les artistes s'en sont inspiré. Enfin, il nous importait de savoir pourquoi, à une époque donnée, ces mythes ont pu parler et pourquoi ils ont connu une fortune aussi singulière.

NOTES

- (1) J. Cassou, *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris : Somogy, 1979, p. 8.
- (2) G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, Genève : Slatkine, 1977, p. 67.
- (3) *Idem*.
- (4) *Ibid.*, p. 292.
- (5) *Ibid.*, p. 68.
- (6) J. Huret, *Sur l'évolution littéraire*, Paris : Thot, 1982, p. 44.
- (7) *Idem*, p. 58.
- (8) *Ibid.*, pp. 81-82.
- (9) *Ibid.*, p. 133.
- (10) G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris : Nizet, 1961, p. 402.
- (11) G. Kahn, *Symbolistes...*, p. 313.
- (12) *Idem*, pp. 51-52.
- (13) J. Huret, *Sur l'évolution...*, p. 325.
- (14) P. Valéry, « Existence du Symbolisme », *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1957, t.1, p. 686.
- (15) *Idem*, p. 689.
- (16) *Ibid.*, p. 690.
- (17) *Ibid.*, p. 694.
- (18) *Ibid.*, pp. 696-697.
- (19) cité par G. Michaud, *Message...*, p. 762.
- (20) *Idem*, p. 414.
- (21) H. de Régnier, *Figures et caractères*, Paris : Mercure de France, 1911, p. 336.
- (22) cité par G. Michaud, *Message...*, p. 720.
- (23) *Idem*, p. 725.
- (24) *Ibid.*, p. 749.
- (25) *Ibid.*
- (26) *Ibid.*
- (27) A. Samain, *Au jardin de l'infante*, Paris : Mercure de France, 1947, p. 146.
- (28) J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris : Flammarion, 1970, p. 116.
- (29) cité par R. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Paris : Skira, 1977, p. 108.

CHAPITRE I

PREMIÈRE PARTIE

1) Préliminaire MYTHE ET HISTOIRE

Qu'est-ce que le mythe ? Il n'est bien difficile de se prononcer à l'égard des mythes sans proposer au préalable une définition et en fait, tout commence par le mythe. Dans son *Manuel d'ethnologie*, M. Mauss propose la définition suivante :

Le mythe proprement dit est l'histoire vraie, racontée comme telle, de quelque fait ou partie de quelque événement de l'histoire humaine, qui se présente à l'esprit de ceux qui croient.

Première remarque : le mythe est donc une histoire racontée et non une histoire des faits historiques en soi-même, plus ou moins déformée. Le mythe n'est pas un récit sans contenu, le fait est que le mythe est un récit qui parle. Le « mythe » est ce qui se raconte, par conséquent, ce n'est pas un assemblage de faits diversifiés. Le mythe est donc avant tout un discours, mais un discours technique, un épisode de l'expérience humaine, le cas, le fait, le processus.

Certains ethnologues, tel J. Peirce, s'attachent à définir le mythe comme une « représentation symbolique d'une réalité sociale ». Cela veut dire en fait, pour le traduire graphiquement ou géométriquement et en fonction de ce qu'il représente :

Le mythe présente un certain nombre de caractéristiques essentielles qui méritent d'être rapportées. Si le mythe est pur, il est avant tout un récit qui raconte un fait rapporté à l'origine à des événements précis, souvent la création du monde, et pendant les premiers âges, et de tout cela, il se forme une sorte de langage mythologique. Cette parole est incarnée dans d'un groupe et régit une certaine religion ou technique ou groupe, une expression de l'âme et de son comportement. Le mythe, enfin, est une parole vraie et vraie comme l'expérience des personnes qui en ont fait partie.

Nous voudrions de ces indications, et c'est par le mythe l'apparence que nous le définissons, ce n'est rien, car il est projection de l'expérience que l'homme fait du monde. Comme le signale M. Mauss, « le mythe est un produit humain, le fruit d'une volonté d'homme ».

A tout le moins, le mythe serait l'expression de ce qui est et ce qui est en train d'être, et à exprimer les choses et le monde, « un langage de compréhension ».

Chaque lecture dégage une sorte de données spécifiques, qu'elle étudie selon ses méthodes propres. La psychanalyse, par exemple, se livre à une minutie fantasmatique, apporte une psychologie dérivée à l'étude du mythe. Le mythe s'ouvre au dieu, il a une puissance affective. Étendu pur, il a un contenu sociologique, il exprime une part de l'existence même, des relations concrètes entre l'homme et le monde. L'étude plurielle à langage plural, le mythe nous a permis de parler volontiers aux approches multiples.

Nous venons de lire à cet effet, à cet de constater que nous étions d'ensemble du mouvement symboliste, nous nous référons à une lecture unique. Nous espérons que le lecteur aura le sentiment d'une progression et d'un aboutissement, même s'il n'est pas de lecture définitive et totale de l'œuvre qui se dérobe toujours à l'investigation et conserve une certaine étrangeté.

Il s'agit de lire à cet effet, à cet de constater que nous étions d'ensemble du mouvement symboliste, nous nous référons à une lecture unique. Nous espérons que le lecteur aura le sentiment d'une progression et d'un aboutissement, même s'il n'est pas de lecture définitive et totale de l'œuvre qui se dérobe toujours à l'investigation et conserve une certaine étrangeté.

NOTES

MYTHE ET HISTOIRE

- [1] J. G. Frazer, *Le mythe et la magie*, Paris, Flammarion, 1907, p. 100.
- [2] G. Kuhn, *Mythologie et philosophie*, Paris, Sirey, 1917, p. 100.
- [3] Ibid.
- [4] Ibid., p. 100.
- [5] Ibid., p. 100.
- [6] Ibid., p. 100.
- [7] Ibid., p. 100.
- [8] Ibid., p. 100.
- [9] Ibid., p. 100.
- [10] Ibid., p. 100.
- [11] Ibid., p. 100.
- [12] Ibid., p. 100.
- [13] Ibid., p. 100.
- [14] Ibid., p. 100.
- [15] Ibid., p. 100.
- [16] Ibid., p. 100.
- [17] Ibid., p. 100.
- [18] Ibid., p. 100.
- [19] Ibid., p. 100.
- [20] Ibid., p. 100.
- [21] Ibid., p. 100.
- [22] Ibid., p. 100.
- [23] Ibid., p. 100.
- [24] Ibid., p. 100.
- [25] Ibid., p. 100.
- [26] Ibid., p. 100.
- [27] Ibid., p. 100.
- [28] Ibid., p. 100.
- [29] Ibid., p. 100.
- [30] Ibid., p. 100.
- [31] Ibid., p. 100.
- [32] Ibid., p. 100.
- [33] Ibid., p. 100.
- [34] Ibid., p. 100.
- [35] Ibid., p. 100.
- [36] Ibid., p. 100.
- [37] Ibid., p. 100.
- [38] Ibid., p. 100.
- [39] Ibid., p. 100.
- [40] Ibid., p. 100.
- [41] Ibid., p. 100.
- [42] Ibid., p. 100.
- [43] Ibid., p. 100.
- [44] Ibid., p. 100.
- [45] Ibid., p. 100.
- [46] Ibid., p. 100.
- [47] Ibid., p. 100.
- [48] Ibid., p. 100.
- [49] Ibid., p. 100.
- [50] Ibid., p. 100.
- [51] Ibid., p. 100.
- [52] Ibid., p. 100.
- [53] Ibid., p. 100.
- [54] Ibid., p. 100.
- [55] Ibid., p. 100.
- [56] Ibid., p. 100.
- [57] Ibid., p. 100.
- [58] Ibid., p. 100.
- [59] Ibid., p. 100.
- [60] Ibid., p. 100.
- [61] Ibid., p. 100.
- [62] Ibid., p. 100.
- [63] Ibid., p. 100.
- [64] Ibid., p. 100.
- [65] Ibid., p. 100.
- [66] Ibid., p. 100.
- [67] Ibid., p. 100.
- [68] Ibid., p. 100.
- [69] Ibid., p. 100.
- [70] Ibid., p. 100.
- [71] Ibid., p. 100.
- [72] Ibid., p. 100.
- [73] Ibid., p. 100.
- [74] Ibid., p. 100.
- [75] Ibid., p. 100.
- [76] Ibid., p. 100.
- [77] Ibid., p. 100.
- [78] Ibid., p. 100.
- [79] Ibid., p. 100.
- [80] Ibid., p. 100.
- [81] Ibid., p. 100.
- [82] Ibid., p. 100.
- [83] Ibid., p. 100.
- [84] Ibid., p. 100.
- [85] Ibid., p. 100.
- [86] Ibid., p. 100.
- [87] Ibid., p. 100.
- [88] Ibid., p. 100.
- [89] Ibid., p. 100.
- [90] Ibid., p. 100.
- [91] Ibid., p. 100.
- [92] Ibid., p. 100.
- [93] Ibid., p. 100.
- [94] Ibid., p. 100.
- [95] Ibid., p. 100.
- [96] Ibid., p. 100.
- [97] Ibid., p. 100.
- [98] Ibid., p. 100.
- [99] Ibid., p. 100.
- [100] Ibid., p. 100.

CHAPITRE I

LE MYTHE ET SES DÉFINITIONS

1) Préliminaires

Qu'est-ce que le mythe ? Il paraît bien difficile de se consacrer à l'étude des mythes sans proposer au préalable une définition de ce qu'il faut entendre par mythe. Dans son *Manuel d'ethnographie*, M. Mauss propose la définition suivante :

Un mythe proprement dit est histoire crue, entraînant en principe des rites. Le mythe fait partie du système obligatoire des représentations religieuses, on est obligé de croire au mythe.¹

Première remarque : la frontière est floue entre mythe, légende et fable. Tous sont des histoires auxquelles on accorde plus ou moins de foi. D'autre part, le mythe n'est pas un récit écrit puisque le mot mythe, du grec « muthos », signifie parole. Le « muthos » c'est ce qu'on raconte, par opposition, le « logos » est assemblage de faits vérifiables. Le mythe est donc avant tout expression, geste ou parole traduisant les épisodes de l'expérience humaine: la vie, la mort, la sexualité.

Certains ethnologues, tel J. Poirier, s'attachent à définir le mythe comme une « représentation symbolique d'une réalité sociale »². C'est ainsi que le mythe peut se traduire graphiquement ou gestuellement et ses formulations peuvent être multiples.

Le mythe présente un certain nombre de caractéristiques manifestes que nous nous devons de rappeler. Si le mythe est parole, il est parole des origines puisqu'il « se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde » ou « pendant les premiers âges », en tout cas, « il y a longtemps »³ souligne Lévi-Strauss. Cette parole est anonyme, issue d'un groupe et remplit une fonction religieuse en fournissant au groupe une explication du monde et un code de comportements. Le mythe, enfin, est tenu pour parole vraie et sacrée puisque l'ensemble des personnes croit en cette parole première.

Nous retiendrons de ces indications l'idée que le mythe n'appartient pas tant à l'imaginaire qu'au réel vécu, car il est projection de l'expérience que l'homme fait du monde. Comme le signale M. Meslin « tout mythe est un produit culturel, le fruit d'une société d'hommes »⁴.

A tout prendre, le mythe serait transmission de savoir et moyen de connaissance servant à exprimer les choses et le monde, « un formulaire de comportements

humains, un ensemble de règles pour l'action, un code pour la praxis »⁵ dit encore M. Meslin.

Mais le mythe est aussi langage. Lévi-Strauss insistera sur la capacité du mythe à se penser à l'insu même des hommes et montrera que le mythe est une combinatoire d'éléments langagiers travaillant par à-coups et par homologues. Le mythe, pour Lévi-Strauss, est porté par sa propre syntaxe. Hors du langage, il n'a pas de sens. Ces interprétations réductrices sont parfois contestées, notamment en ce qui concerne la substitution à la dynamique du récit mythique de formules scientifiques. Certains critiques ont bien vu que le structuralisme, tout en fournissant une méthode systématique d'analyse, courait le risque de sous-estimer le pouvoir de signification du mythe.

Reste à savoir si le mythe n'est qu'un ensemble de relations structurelles ou un réservoir de sagesse, un système mécanique ou un diffuseur de message, comme le prétend M. Eigeldinger. S'écartant de la pensée structuraliste, il affirme que la fonction du mythe est « de véhiculer un contenu de significations, de traduire des relations et des structures sémantiques. »⁶

Nous voulons retenir du mythe cette confluence de sens pour l'ouvrir à la dimension d'une recherche sur la vérité et l'illusion. Le mythe renvoie à un enseignement humain en même temps qu'il joue sur ce qui, dans la parole, est invention, jeu et finalement déplacement de la vérité. C'est ce que montre M. Détiéne dans *La création de la mythologie*. Donnant au mot mythe une profondeur insoupçonnée, M. Détiéne révèle que le sens contenu dans le mot est aussi celui de l'illusion subversive. Les Grecs pensaient que le mythe pouvait être une parole dangereuse parce que séduisante et qu'elle pouvait ainsi menacer l'ordre de la cité. Lourdes de violences, d'incitations à la sédition, les fictions du passé s'avèrent menaçantes pour le citoyen. C'est donc que le mythe a un effet et que cet effet, peut-être, « réside dans l'excitation résultant d'une participation imaginaire »⁷ comme le dira W. Burkert.

D'autre part, comme le montre Lévi-Strauss, il n'existe pas de « version vraie »⁸ du mythe. Il précise que « toutes les versions appartiennent au mythe »⁹. C'est ainsi que nous considérerons les duplications symbolistes (des Salomés, des Narcisses, etc.) comme autant de variantes d'un même mythe. Les paraphrases symbolistes font en effet partie intégrante du mythe lui-même et comme l'admet Lévi-Strauss « le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. »¹⁰

Il ne faudra pas remonter jusqu'à un mythe premier, placé en aval de l'œuvre d'art, mais considérer que chaque artiste, avec son environnement social et intellectuel, fait à son tour, acte de création de mythes et que le mythe, conçu comme un tout, se comprend par référence à un autre. C'est en particulier la thèse défendue par J.C. Joanidès qui perçoit le mythe comme ayant un sens, allant du Rien au Tout, articulé autour d'une « fonction symbolisante de l'esprit humain. »¹¹

Mais un problème se pose à nous. Peut-on considérer Salomé comme un mythe ? Née aux frontières de l'histoire, elle se trouve dans un texte et renvoie à une source unique. Elle n'est pas récit oral mais appartient au *Nouveau Testament*. Elle a des auteurs — Saint Marc est celui qui s'étend le plus sur l'apparition de Salomé au chapitre VI de son évangile — elle est légende écrite, figée dans un texte célèbre, daté et authentique. Toutefois, une observation détaillée du texte nous conduit à considérer l'histoire de Salomé comme un récit rapporté, car Saint Marc mentionne que les disciples « ayant appris » le martyre du Baptiste seraient venus chercher les restes du saint pour lui donner une sépulture. En effet, le témoignage oral est finalement la seule transmission que nous ayons de l'histoire de Salomé. De même qu'Hérode « ouït parler »¹² de Jésus, les disciples ont eu une connaissance indirecte de la scène fameuse et l'ont d'ailleurs rapportée différemment. De plus, parce qu'elle incarne un type de femme particulier, la femme cruelle et dangereuse, Salomé appartient bien à un fonds mythique. Parce qu'elle hante les mentalités

populaires, elle gagne un anonymat que le texte fondateur lui retirait, étant suffisamment souple pour fasciner, sous diverses formes, les esprits.

Quant aux autres mythes recensés par les symbolistes, ce sont des mythes anciens, venus pour la plupart de la mythologie grecque. Ils ne sont pas pour autant transmis oralement. Reprises littéraires de récits mythiques, ils sont eux-mêmes fondés sur des distorsions, puisque c'est grâce à telle tragédie de Sophocle ou d'Euripide que les mythes sont parvenus jusqu'à nous. Il nous paraît important de noter que c'est dans une forme littéraire et cohérente que le mythe parvient à la connaissance. Il n'est plus transmission orale. M. Détiéne a montré que le mythe grec s'est écrit assez tôt et que la critique de la mythologie a pu s'effectuer à travers le message écrit. Seul l'écrit pouvait promouvoir la comparaison des versions multiples d'un même mythe. Il n'est pas pour autant dégradé, comme le signale M. Eigeldinger. On pourrait dire avec lui que le mythe n'est finalement que littéraire car « il recourt à l'écriture pour infuser sa substance à des générations successives. »¹³ Et en effet, le mythe n'existe que renouvelé.

2) Histoire du mythe

■ *Des origines au Symbolisme*

Sans vouloir remonter trop loin dans le temps, nous devons, pour définir le mythe symboliste, nous souvenir que le mythe a connu des utilisations différentes selon les époques.

Si les Grecs, d'après l'historien P. Veyne¹⁴, ont cru à leurs mythes, c'est déjà avec un certain détachement et des réserves. En effet, assez tôt, les Grecs ont remis en question l'aspect véridique du mythe. Hérodote écrit ainsi, parlant d'un mythe rapporté :

Pour ma part, mon devoir est de dire ce qu'on m'a dit, mais non pas de tout croire, et ce que je viens de déclarer là vaut pour tout le reste de mon ouvrage.¹⁵

Ce qui est plus sûr, c'est que les Grecs ont su élaguer les mythes pour en extraire un noyau authentique, qui serait l'histoire, et un pourtour légendaire, embelli par les siècles, les lieux, et les conteurs chargés de transmettre le mythe.

On en raconte au sujet de Thésée, par exemple ; mais, en réalité, Thésée fut un roi qui monta sur le trône à la mort de Ménesthée, et ses descendants conservèrent le pouvoir jusqu'à la quatrième génération.¹⁶

dira Pausanias. Les Grecs ont donc opté pour des attitudes différentes : ou bien on décidait que le mythe était un assemblage de légendes sans valeur réelle, ou bien on continuait à accorder une valeur au mythe. Platon lui-même montrera un Socrate réticent. Répondant à une question sur la véracité des mythes, Socrate dit qu'il préfère apprendre à se connaître lui-même plutôt que de démontrer le fonds véridique des fables : « je veux savoir si je suis un monstre plus compliqué et plus aveugle que Typhon »¹⁷ dira-t-il.

Quant à la valeur du mythe, elle peut se comparer à l'importance d'une littérature orale. C'est-à-dire qu'on y croyait sans la situer sur le même plan que la réalité et le quotidien. Les épopées et les héros existaient, mais dans un autre monde, une autre temporalité, qui n'était pas celle des contemporains. C'est ainsi que les Grecs pouvaient croire à la « vérité globale »¹⁸ d'un mythe sans ergoter sur des points de détail dont le talent d'un conteur pouvait enjoliver à tout moment l'histoire.

Le mythe est avant tout un moyen d'expression, une littérature de la répétition, sans auteur premier. Chaque auteur successif répète ce qui se sait, et dans ce récit,

chacun peut reconnaître des noms, des lieux, des enjeux. Le mythe, tout en faisant partie intégrante de la civilisation grecque, est déjà, lorsqu'il est livré à l'Occident, miné de l'intérieur. Et c'est déjà faire partie d'une classe que d'apprécier ou de boudier le mythe. Les aristocrates grecs constituaient, à cet égard, un foyer indocile : incrédules devant le mythe, ils ne pouvaient s'empêcher de se réclamer de généalogies mythiques.

Concurrencé par l'histoire, boudé par les lettrés, il perd bientôt de son autorité. L'historien qui vérifie l'information, compare les faits, découvre assez vite que le mythe est rebelle à la cohérence. Ce qui a été transmis à travers les siècles, ce fut justement une mythologie, c'est-à-dire un travestissement savant des légendes, un savoir élitiste qui date de l'époque classique, au moment où les tragédiens, utilisant un matériau légendaire populaire, décident de lui donner ses lettres de noblesse.

C'est à cette époque que la mythologie devient une discipline et perd l'aspect vague et global que le peuple grec, ignorant des détails, avait surtout retenu. La mythologie, telle qu'elle a pu être utilisée en Occident, devient de plus en plus matériau de lettrés et référence d'écrivains. Epurée, mise au goût du jour, la mythologie s'enseigne et se dispense officiellement.

Ainsi le mythe a été, presque dès le début, une parole contestée. De plus en plus, le mythe véhiculera ce double enjeu : croire et douter. Suspecte la mythologie, suspecte la parole qui suscite discussions et controverses. C'est alors que les doctes prennent leur distance avec le mythe, qui sera de plus en plus relégué au rayon des accessoires poétiques et littéraires. Car si le mythe ne disparaît jamais entièrement, c'est qu'il a un sens, mais un sens allégorique. Il conserve donc une autorité. On invoquera alors la mythologie comme garant d'une tradition et vernis culturel.

Quant à l'évolution des mythes depuis la période chrétienne, elle se rattache à l'idée que le mythe a cessé de dire la vérité sur le monde. Le christianisme a condamné les déités païennes comme diaboliques. La représentation du diable, adoptée par l'imagerie chrétienne, n'est-elle pas celle du dieu Pan ou du satyre aux pieds de bouc ? Toutefois, ce discrédit n'a pas réussi à éliminer entièrement les mythes puisqu'ils survivent, avec plus ou moins de force.

Si le Moyen-Age essaie d'annexer les mythes païens et de les faire figurer aux côtés de figures bibliques (c'est le cas de l'utilisation de Salomé, d'abord faire-valoir du Baptiste), il considère le mythe comme une belle histoire, une illustration, une allégorie.

C'est à la Renaissance que s'est renouvelé l'intérêt pour le mythe. Nourris de lettres gréco-latines, les humanistes se servent du mythe comme d'une parole rêvée. La reconnaissance du mythe classique se fait par le biais de l'œuvre d'art. Les mythes fournissent d'innombrables motifs picturaux, architecturaux et littéraires renvoyant à un monde nostalgique, définitivement perdu. C'est aussi au ^{xvi}e siècle que se fonde l'interprétation allégorisante des mythes, c'est-à-dire que l'on voit dans la mythologie des symboles de vérités physiques et morales. La *Mythologie* de Nathalis Comes (1551) ou la *Sagesse des Anciens* de Bacon (1609) véhiculent toutes deux une interprétation de la mythologie qui se poursuit jusqu'au ^{xvii}e siècle. C'est ainsi que les ouvrages scolaires se chargent de transmettre aux étudiants le savoir des Anciens.

Au ^{xvii}e siècle on étudiera et on enseignera la mythologie, en partie pour forger le jugement, comme l'indique le titre de l'ouvrage destiné aux étudiants publié en 1611 : *Mythologie c'est-à-dire explication des fables, contenant les généalogies des dieux, les cérémonies de leurs sacrifices, leurs gestes, aventures, amours, et presque tous les préceptes de la philosophie naturelle et morale*. On conservera donc aux fables un rôle d'enseignement moral, ce qui inspirera à Fontenelle cette observation moqueuse, placée dans un dialogue entre Esope et Homère :

Esope :

— Quoi ! n'avez-vous pas prétendu cacher de grands mystères dans vos ouvrages ?

Homère :

— Hélas ! point du tout.

Esopé :

— Cependant tous les savants de mon temps le disaient ; il n'y avait rien dans L'Iliade ni dans L'Odyssée à quoi ils ne donnassent les allégories les plus belles du monde. Ils soutenaient que tous les secrets de la théologie, de la physique, de la morale et des mathématiques même, étaient renfermés dans ce que vous aviez écrit. Véritablement il y avait quelque difficulté à les développer ; où l'un trouvait un sens moral, l'autre en trouvait un physique ; mais, après cela, ils convenaient que vous aviez tout su et tout dit à qui le comprenait bien.¹⁹

C'est en effet Fontenelle qui va franchir un pas décisif dans l'histoire du mythe avec la parution en 1724 de *De l'origine des fables*. Il émet l'idée, désormais célèbre, que le mythe ne repose sur rien et par extension, ne nous apprend rien :

On nous a si fort accoutumés, pendant notre enfance, aux fables des Grecs que, quand nous sommes en état de raisonner, nous ne nous avisons plus de les trouver aussi étonnantes qu'elles le sont. Mais, si l'on vient à se défaire des yeux de l'habitude, il ne se peut qu'on ne soit épouvanté de voir toute l'ancienne histoire d'un peuple, qui n'est qu'un amas de chimères, de rêveries et d'absurdités. Serait-il possible qu'on nous eût donné tout cela pour vrai ?²⁰

En cela, Fontenelle reprend à son compte le discrédit dont souffraient les mythes chez les érudits libertins. Ceux-ci reprennent à l'Antiquité son interprétation critique : les mythes ne sont que des divinisations de phénomènes physiques, des modifications, sur le mode embelli, de l'histoire ou bien encore (l'idée sera chère à Bossuet), les mythes sont des inventions humaines au service du pouvoir.

Pour Fontenelle, les mythes sont des récits d'agrément, forgés pour satisfaire à la fois le goût de chaque homme pour le merveilleux et le respect immense que l'on éprouve pour l'Antiquité. C'est bien l'absurdité des fables que dénonce Fontenelle ainsi que l'admiration abusive des Anciens. Cette double absurdité entrave le déroulement du progrès humain, de l'esprit et de la raison.

Avec quelle prodigieuse lenteur les hommes arrivent à quelque chose de raisonnable, quelque simple qu'il soit ! Conserver la mémoire des faits tels qu'ils ont été, ce n'est pas une grande merveille ; cependant il se passera plusieurs siècles avant que l'on soit capable de le faire, et, jusque-là, les faits dont on gardera le souvenir ne seront que des visions et des rêveries. On aurait grand tort, après cela, d'être surpris que la philosophie et la manière de raisonner aient été pendant un grand nombre de siècles très grossières et très imparfaites, et qu'encore aujourd'hui les progrès en soient si lents.²¹

Ainsi les productions des anciens sont déclarées mensongères et dangereuses. Dans *Sur l'histoire*, écrit antérieurement à *L'origine des fables*, Fontenelle a déjà démontré que la fable est aussi une tentative pour comprendre le monde. La pensée mythique, toute pleine d'erreurs qu'elle soit, est toutefois une tentative pour offrir du monde une explication.

La pensée de Fontenelle ouvre à une nouvelle interprétation de la mythologie qui triomphera pendant tout le XVIII^e siècle, siècle où se poursuit le même refus de l'idéalisation héroïque de l'individu et la lutte contre les croyances traditionnelles.

Le grand changement se produit à l'époque romantique, changement que l'ouvrage d'A. Detalle²² fait dater de la constitution de l'archéologie comme science des origines. En effet, si le mythe du retour aux sources s'est si fort implanté au début du XIX^e siècle, c'est qu'il s'est appuyé sur une science : celle qui permet aux hommes de retracer leurs origines et de remonter à des époques toujours plus éloignées. On ne peut que se ranger à cette opinion et montrer comment la fin du siècle a encore plus encouragé les sciences des origines. Cette remontée dans le temps s'accompagne d'une recherche dans l'espace : l'Inde, l'Égypte, l'Océanie et leurs civilisations lointaines sont tour à tour explorées.

C'est ainsi que ces recherches s'accompagnent d'une curiosité pour le mythe et les origines de l'humanité. Les légendes populaires, le folklore sont considérés comme l'expression d'une création anonyme et spontanée. Il est également certain que la nouvelle conception du mythe en France depuis le Romantisme est tributaire du système de pensée germanique, qui, dès la fin du XVIII^e siècle, se posait déjà le problème du mythe. L'ouvrage de Creuzer (1810-1812) *Religions de l'Antiquité considérées dans leurs formes symboliques et mythologiques*, est un des premiers à proposer une compilation de mythes avec le but avoué de les comparer et de les rapprocher. Ainsi naît l'hypothèse, si souvent reprise, d'une base commune.

Le mythe germanique célèbre aussi une identité nationale, profonde comme la sagesse populaire. C'est encore un Allemand, Friedrich Max Muller, qui publiera en 1856 la célèbre *Mythologie comparée*, qui émettra l'idée du phénomène solaire comme explication de toute mythologie.

Parallèlement à ces travaux portant sur le mythe, s'opère, en France, la montée du mouvement positiviste. On a vu comment, dans certains ouvrages, le mythe est encore considéré comme un accessoire au service de la recherche. Il est probable que, de cette époque, naisse ce nouvel intérêt pour le mythe qui sera alors annexé à la science toute puissante.

C'est ainsi que se développe la recherche systématique des origines. Ethnologues et historiens sont à l'affût du commencement de toute chose. Eliade a montré²³, que cette immersion dans le passé, a été une promesse de richesse non tenue. Le renouveau culturel de l'Occident, auquel on pouvait s'attendre, n'a pas eu lieu car il demeure le fait de savants et de philologues. Le lien entre les chercheurs et les hommes ne s'est pas fait. Analysés, classés, catalogués, les mythes perdront de leur force et de leur intérêt.

■ L'héritage romantique

On peut se demander comment a pu s'être opéré le glissement entre les mythes du romantisme et ceux du symbolisme. Les mythes romantiques, essentiellement dominés par l'idée de Progrès, et les mythes symbolistes, semblent se repousser. Lorsque débute le mouvement symboliste, tous les romantiques sont morts. Mérimée, Dumas, Gautier ne connaîtront pas la guerre de 1870 ou n'y survivront pas. Hugo, seul et dernier des romantiques, poursuit sereinement une production qui perd de son ampleur, sinon de sa virilité : *L'art d'être grand-père* paraît en 1877, *L'Ane* en 1880.

Si on est tout d'abord frappé par l'apparente opposition des mythes romantiques, c'est que ceux-ci, à cause de leur dynamisme, utilisent des figures qui dominent à jamais le panthéon littéraire. La figure du peuple en marche, de Napoléon, du progrès universel, celle du Christ, incarnent l'aspect profondément humanitaire de la pensée romantique. Si le héros romantique finit cruellement, c'est pour s'être révolté contre des lois injustes. Tous les autres symboles de l'ingratitude humaine ne sont plus, à la limite, pris dans leur destin individuel mais comme prototypes de la masse humaine, ploquant sous le faix social. Seul le Progrès peut amener la lumière et c'est l'écrivain romantique : Hugo, Lamartine, qui se battra, engagé dans son siècle, pour participer à cet éveil collectif en répandant l'idée de la Science maîtresse et salvatrice.

Ces mythes sont près d'être morts lorsque débute le mouvement symboliste. Justement, l'affaiblissement de ces mythes vient du fait que la fin du siècle voit se confirmer en partie les rêveries progressistes des romantiques : la société s'embourgeoise sous les Républiques, elle s'affadit. La République, tant attendue comme promesses d'unité depuis les révolutions, est finalement établie et rien ne semble la menacer. C'est dans cette sécurité, jugée malsaine, que vont naître des idées à rebours de celles pour lesquelles s'étaient battus les romantiques. Ces mythes-là n'ont plus cours, battus sur leur propre terrain.

Les mythes symbolistes ne se bâtissent pas contre eux, puisque déjà les

romantiques ne se présentaient pas comme unifiés, mais comme un groupe fractionné, aux idéaux opposés. Si Hugo, et avec lui beaucoup d'artistes, adhéraient sans hésiter aux dogmes humanitaires, d'autres, tel Baudelaire, ne concevait que mépris à l'égard de la foule. C'est ainsi qu'ont cohabité deux conceptions irréductibles de l'homme et de la société. Baudelaire construira un mythe personnel dans lequel la création d'un enfer individuel et tourmenté répondra aux délires prophétiques du mythe social. Or, on se souvient que tous les symbolistes se sont enivrés de Baudelaire. *Les fleurs du mal* sont la bible des artistes. Quant aux prises de position de Baudelaire, elles semblent contenir en germe tout ce qui deviendra le leitmotiv symboliste : « Quoi de plus absurde que le progrès ? »²⁴ s'exclamera Baudelaire bien avant les symbolistes. Nerval, quant à lui, verra dans sa propre folie l'aboutissement d'une obsession pour les mythes irrémédiablement vaincus par le Progrès. Le présent et le futur n'apportent donc aucune réponse satisfaisante pour ceux, qui, tournés vers l'ancien ou vers eux-mêmes, regrettent les âges primitifs, qu'ils soient de l'enfance ou du mythe.

C'est donc plutôt de cette veine, plus désespérée et individualiste, que pourrait naître la mythologie symboliste. Par la négation du progrès humain et le refus de la collectivité, les mythes symbolistes semblent se greffer sur certains mythes romantiques. A cela s'ajoutent d'autres facteurs, historiques, que les critiques n'ont pas manqué de souligner. Le vieillissement du siècle, l'échec des révolutions ont contribué à faire naître un état d'esprit pessimiste.

Toutefois, si des influences se font jour, il paraît difficile de comparer ainsi deux conceptions différentes de l'humanité. Si la mythologie romantique est avant tout celle de l'homme, toute différente est la mythologie symboliste qui, elle, ne s'intéresse plus à l'individu en tant qu'être productif. Au contraire, dans ses grandes figures, le mythe symboliste se révèle comme étant celui de l'autre. Salomé, l'androgyné, le Sphinx, trois regards se posent sur la femme, créature inquiétante, le monstre et l'animal qui est en nous. Ces êtres, qui ne tiennent au genre humain que par un fil ténu, disent que le centre d'intérêt s'est déplacé.

Ce n'est donc plus l'homme mais un être au-delà de l'humain qui va retenir l'attention. N'appartenant pas tout à fait au genre humain, sans être totalement en deçà, les mythes symbolistes se refusent à une unité. C'est là leur ambiguïté : les mythes évoqués nous apparaissent comme ayant gardé de l'humain certains comportements tout en restant au dehors. Les mythes n'exaltent pas des héros surhumains, ni ne condamnent des monstres. Ils ne sont qu'un des aspects possibles de l'humanité, dans ce qu'elle possède de plus divers et de plus vivant.

Il ne s'agit plus d'amplifier l'image multipliée de l'individu romantique qui partout voit des signes de sa présence sur la terre, mais plutôt de déplacer le miroir vers autre chose, des possibilités qui ressortissent malgré tout à l'homme, et dans lesquelles on se met à voir de nouveaux terrains d'investigations et de recherches. Alors que la science croit avoir atteint son sommet, que le monde croit s'être découvert et analysé, voici qu'arrivent de nouveaux espaces, nés de l'ancien et qui restent à explorer.

■ *Les mythes du Naturalisme*

On ne partage pas la même époque sans partager le même imaginaire. Les interpénétrations entre Symbolisme et Naturalisme sont nombreuses et leurs mythes respectifs nous permettent de les confronter.

C'est sous l'aspect scientifique que le mythe naturaliste se signale à notre attention. Il faut se souvenir des garanties préalables à tout roman naturaliste. Zola se plongeait dans des ouvrages de médecine pour trouver dans la description clinique de maladies physiques et mentales un point d'appui sur lequel construire ses personnages.

Pour le romancier naturaliste, qui est aussi chercheur, la science triomphe

partout. Dans les mœurs, dans les pensées secrètes, dans la réalité et le quotidien. Zola, Daudet, se considèrent comme des savants qui appliquent à leurs personnages des méthodes d'investigation. Ainsi s'explique la communauté d'esprit d'un Zola et d'un Claude Bernard ou d'un Pasteur. Un personnage, c'est avant tout un organisme qui doit s'adapter tant bien que mal à l'environnement.

On comprend mieux pourquoi des figures imaginaires comme Salomé ou le Sphinx ne peuvent être, pour les naturalistes, porteurs de sens. Car tout ce qui se révèle comme appartenant au domaine de la fiction ne peut intéresser celui qui œuvre sur le vécu. A cet égard, la fermeté du rejet de Zola est exemplaire. Il confie en 1876, au périodique *Messenger de l'Europe*, son humeur devant les tableaux de Gustave Moreau :

Gustave Moreau s'est lancé dans le Symbolisme. Il peint des tableaux en partie composés de devinettes, redécouvre des formes archaïques ou primitives, prend comme modèle Mantegna et donne une importance énorme aux moindres accessoires du tableau. Sa formule deviendra tout à fait intelligible si je décris les deux derniers tableaux qu'il expose cette année. Le premier a pour sujet *Hercule et l'hydre de Lerne...* Le second tableau, *Salomé*, est encore plus bizarre.(...)

Il peint ses rêves, non des rêves simples et naïfs comme nous en faisons tous, mais des rêves sophistiqués, compliqués, énigmatiques, où on ne se retrouve pas tout de suite. Quelle valeur un tel art peut-il avoir de nos jours ? — c'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. J'y vois, comme je l'ai dit, une simple réaction contre le monde moderne. Le danger qu'y court la science est mince. On hausse les épaules et on passe outre, voilà tout.²⁵

Point de vue extrêmement clair que celui-ci, chargé d'expédier d'un diagnostic de médecin de famille (« une simple réaction contre le monde moderne ») un mouvement qui pêche par son obscurité. Car le Naturalisme se veut mise en lumière, éclairage et révélation. Il faut comme Manet, peindre « les gens comme il les voit dans la vie, dans la rue ou chez eux, dans leur milieu ordinaire, habillés selon notre mode, bref, en contemporains »²⁶ car l'art « prend racine dans l'humanité elle-même. »²⁷

Ainsi la narration naturaliste saisira l'individu dans ses capacités d'adaptation ou non à son milieu. Et le milieu lui-même est à son tour mouvant et adaptable comme un être : microcosme, macrocosme, ce sont finalement ces mouvements qui définissent le mieux les tentatives naturalistes. Huysmans dans la préface d'*A rebours*, évoquera, non sans cynisme, l'époque des Soirées de Médan et dégagera l'importance de la personnalité de Zola.

Zola, qui était un beau décorateur de théâtre, s'en tirait en brossant des toiles plus ou moins précises ; il suggérait très bien l'illusion du mouvement et de la vie ; ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simplifiait le travail de l'analyse. Ils remuaient, accomplissaient quelques actes sommaires, peuplaient d'assez franches silhouettes des décors qui devenaient les personnages principaux de ses drames. Il célébrait de la sorte les halles, les magasins de nouveauté, les chemins de fer, les mines, et les êtres humains égarés dans ces milieux n'y jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants ; mais Zola était Zola, c'est-à-dire un artiste un peu massif, mais doué de puissants poumons et de gros poings.²⁸

Il faut, en effet, se sentir du côté de la force pour pouvoir célébrer, comme l'ont fait les naturalistes, les mérites conjugués de la science et de la machine. C'est bien la vie même qui est au centre du naturalisme, célébrée pour son énergie à croître en tous sens, saine ou monstrueuse. La vocation animiste que s'attribuent les naturalistes les conduit à traduire la civilisation en termes de devenir.

Ainsi le jeu des forces entre l'individu et la société se poursuit à l'intérieur de l'être même, envahi par des instincts et des passions qui le poussent, par leur

dynamisme irrésistible, à agir, parfois avec une simplicité toute bestiale, parfois avec des calculs raffinés.

La science sera surtout un moyen de dissenter sur les tares de l'individu. La maladie et l'anomalie tiennent, chez les naturalistes, la première place. On se souvient de la fameuse thèse de l'hérédité chez Zola. Ainsi le docteur Pascal, dans le roman du même nom, rédige-t-il un mémoire sur les tares débilitantes qui ont frappé ses ancêtres. Et ce faisant, les naturalistes et les symbolistes partagent en apparence un même imaginaire. Mais les intérêts pour l'anomalie sauront prendre une tournure scientifique « rigoureuse » chez les naturalistes qui, par un procédé de retournement, se réclameront non d'un imaginaire, mais d'une réalité.

Chaque chose a son poids équivalent dans la matière et dans la réalité. C'est dans la matière même que Zola puise ce qu'il écrit. Ce qui lui vaudra bien des reproches ; « le Maître est descendu au fond de l'immondice » clamera le Manifeste des Cinq²⁹, après la parution de *La terre*, en 1887. Paul Bourget le condamnera d'une phrase : « M. Zola vous apparaît comme un homme pour lequel le monde intérieur n'existe pas. »³⁰

C'est que le rêve de Zola, justement, c'est d'appréhender la réalité. Ainsi *Le docteur Pascal* s'inspire-t-il d'un ouvrage du docteur Prosper Lucas, datant de 1847, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux, avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe*³¹. Derrière *La faute de l'abbé Mouret*, il y a *La folie lucide* du docteur Trélat, *La psychologie morbide* du docteur Moreau, *Les dégénérescences* de Morel. Derrière *La bête humaine*, ce sont *L'homme criminel* de Lombroso et *La criminalité comparée* de Tarde.³²

Il y a toujours un ouvrage scientifique qui apparaît derrière un roman naturaliste et qui apporte ainsi une garantie à l'œuvre. « Le plus souvent il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour lui rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique. »³³ confiera Zola.

Là où le Symbolisme s'ingénie à multiplier les zones d'ombre, le Naturalisme éclaire et propose la transparence de la méthode. C'est ainsi que Zola répondra, contrairement aux Symbolistes, à la définition romantique de l'écrivain engagé. Comme le dira E. Roudinesco, « il mène de front le combat politique, littéraire et scientifique : son hygiénisme commande son dreyfusisme »³⁴.

Ajoutons que les analyses des tares héréditaires se font au travers d'un récit d'ambitions sociales et politiques, inconcevable dans la littérature symboliste. L'anomalie et la maladie accompagnent les ramifications de l'arbre social. En ce sens, le Naturalisme reste et travaille dans le cadre de cette analyse alors que le Symbolisme déborde et préfère, s'il faut parler de science, le dépassement offert par l'occultisme.

Toutefois, si Naturalisme et Symbolisme s'attirent et se repoussent comme des frères ennemis, il y a, surtout chez Zola, une poésie que le maître s'obstine à taire mais qui transfigure les données du Naturalisme. A commencer par la contradiction interne, mal résolue, du scientisme et de la vision personnelle qui annule toute prétention d'authenticité. C'est que Zola, qui forme presque à lui tout seul le Naturalisme, rencontre, au cours de ses analyses d'âmes de paysans et de petits fonctionnaires, les abîmes mal gardés et obscurs de l'instinct. Les êtres en ressortent marqués de la même fêlure originelle, marchant inéluctablement vers leur perte ou leur triomphe. Et cette avancée humaine, qui se confond avec l'avance sociale, n'est-elle pas à son tour une façon d'implanter peu à peu, de « digérer » l'inévitable mécanisme du progrès humain, aussi effrayant que désirable ? C'est ainsi que symbolistes et naturalistes ouvrent en partie sur le même terrain, mais avec des instruments différents.

NOTES

- (1) M. Mauss, cité dans « La mythologie », *Ethnologie générale*, Paris : Gallimard, 1968, p. 1052.
- (2) *Idem*, p. 1054.
- (3) C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1974, p. 231.
- (4) M. Meslin, « Brèves réflexions sur l'histoire de la recherche mythologique », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, (n° 35-36), 1978, p. 198.
- (5) *Idem*.
- (6) M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris : PUF, 1983, p. 9.
- (7) W. Burkert, « Analyse structurale et perspective historique dans l'interprétation des mythes grecs », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, (n° 35-36), 1978, p. 171.
- (8) C. Lévi-Strauss, *Anthropologie...*, p. 242.
- (9) *Idem*.
- (10) *Ibid.*, p. 254.
- (11) J.C. Joanidès, « Epistémologie du mythe », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, (n° 45-46-47), 1983, p. 81.
- (12) *Evangile selon saint Marc* (VI, 14)
- (13) M. Eigeldinger, *Lumières...*, p. 7.
- (14) cité par P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil, 1983.
- (15) *Idem*, p. 24.
- (16) *Ibid.*, p. 26.
- (17) Platon, *Phèdre*, Paris : Flammarion, 1964, p. 105.
- (18) Cité par P. Veyne, *Les Grecs...*, p. 32.
- (19) Fontenelle, *De l'origine des fables*, Paris : Alcan, 1932, p. 42.
- (20) *Idem*, p. 11.
- (21) *Ibid.*, p. 33.
- (22) A. Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris : Klincksieck, 1976.
- (23) M. Eliade, *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1971.
- (24) C. Baudelaire, « Mon cour mis à nu » (14), *Oeuvres complètes*, Paris : Seuil, 1968, p. 628.
- (25) Cité par R. Delevo, *Journal du Symbolisme*, Genève : Skira, 1977, p. 40.
- (26) *Idem*, p. 40-41.
- (27) *Ibid.*
- (28) J.K. Huysmans, *A rebours*, Paris : UGE, 1975, p. 27.
- (29) Cité par M. Girard, in E. Zola, *La terre*, Paris : Flammarion, 1973, p. 500.
- (30) *Idem*, p. 27.
- (31) E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris : Seuil, 1986, t.1.
- (32) Cité par E. Carassus, in E. Zola, *La bête humaine*, Paris : Flammarion, 1972, p. 14.
- (33) Cité par D. Couty, « Naturalisme », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Bordas, 1984, p. 1612.
- (34) E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse...*, p. 107.

CHAPITRE II

LES ANNÉES 1880

1) L'influence de Schopenhauer

Ce qui caractérise la philosophie de Schopenhauer, c'est qu'elle peut susciter des interprétations diverses, qui ne sont pas toujours en accord avec le système du philosophe allemand. Directement responsable pour certains, comme Edouard Rod et Brunetière, du pessimisme ambiant, le philosophe du désespoir a apporté l'idée de la souffrance et du mal ainsi que celle du monde « comme représentation ». En effet, en 1890 paraît une nouvelle traduction du *Monde comme volonté et comme représentation* faite par un éminent professeur, Auguste Burdeau. Celui-ci eut pour élèves Barrès, Claudel et Léon Daudet, assurant ainsi la propagation de la pensée pessimiste parmi les jeunes intellectuels. Goncourt relate cette anecdote significative dans son *Journal* :

A la suite d'une paraphrase de son professeur sur Schopenhauer, le jeune Daudet a eu le soir une attaque de sensibilité, une crise de larmes, demandant à son père et à sa mère si vraiment la vie était telle que nous la montre le pessimiste allemand et, si vraiment elle était comme ça, si ça valait la peine de vivre.¹

Que la philosophie de Schopenhauer ait profondément marqué toute une génération c'est indéniable, comme le montre la remarque de Georges Vanor, qui en 1889 analyse *L'Art symboliste* et s'inquiète de ce que Laforgue ait « mis en scène une Salomé imbue de tout le pessimisme dont Schopenhauer désola notre génération »². En effet, lorsque Laforgue place dans le spectacle offert par le Tétrarque, trois clowns jouant l'Idée, la Volonté et l'Inconscient et chantant : « O Chanaan/Du bon néant!/Néant, la Mecque/Des bibliothèques ! »³, on peut y voir une lecture parodique de Schopenhauer. De même, dans les propos décousus de Salomé, Laforgue mêle des concepts pseudo-philosophiques à une fatrasie de paroles.

Une parenté se fait jour entre les propres convictions des intellectuels, leurs propres déceptions et la doctrine cohérente et radicale du philosophe allemand. Peu à peu s'insinue l'idée d'un monde qui serait un désert et sur lequel œuvrer paraîtrait une chose bien inutile. La conclusion du *Monde comme volonté et comme*

représentation se termine sur cette sentence : « C'est notre monde actuel, ce monde si réel avec tous ses soleils et toutes ses voies lactées, qui est le néant. »⁴

Il n'est donc pas exagéré de dire que l'influence de la philosophie de Schopenhauer s'étend à tous les artistes qui l'ont lue, méditée et appliquée avec plus ou moins de fidélité. Ainsi Huysmans retiendra l'aspect sinistre du monde quotidien et le citera à la fin d'*A vau-l'eau* où le héros Folantin conclura ses déboires par ces propos désabusés :

Il comprit l'inutilité des changements de routes, la stérilité des élans et des efforts ; il faut se laisser aller à vau-l'eau ; Schopenhauer a raison, se dit-il, la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui.⁵

On conçoit comment le comportement cynique et les répugnances de Huysmans pouvaient s'accorder aux théories du philosophe qui met en avant les maux de la vie et qui affirme : « Comme le besoin pour le peuple, l'ennui est le tourment des classes supérieures. Il a dans la vie sociale sa représentation le dimanche ; et le besoin, les six jours de la semaine. »⁶

La postulation de Schopenhauer est que le monde en tant qu'objet représenté n'a pas d'existence réelle. Le monde n'est donc qu'une représentation, au sens théâtral, où chacun répète à l'infini le même rôle sans possibilité de changements et d'interactions. Montrer que le monde n'est qu'une apparence fait intervenir les structures physiologiques du corps humain. En effet, les perceptions nous sont transmises par les organes qui sont — à leur tour — des éléments trompeurs. Nous ne pouvons avoir de connaissance directe du monde, l'espace et le temps sont des intuitions pures. Une fois posées les limites de l'esprit humain, reste à saisir l'objet de la connaissance. L'objet ne se distingue pas du sujet. Le corps est à la fois objet et sujet, il est représentation et volonté.

Pour Schopenhauer, la volonté ne connaît ni raison, ni logique, c'est une volonté d'exister et d'agir : le monde est manifestation de la volonté qui veut être. Ainsi le monde se renouvelle sans cesse, sans but, sans fin. A la question de la finalité de l'existence, Schopenhauer répond en ces termes : « à quoi bon ? »

Voilà les hommes : des horloges ; une fois monté, cela marche sans savoir pourquoi ; à chaque engendrement, à chaque naissance, c'est l'horloge de la vie humaine qui se remonte, pour reprendre sa petite ritournelle, déjà répétée une infinité de fois, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations insignifiantes.⁷

La volonté reste un effort sans fin, où la douleur, plus que le plaisir domine. Le monde est donc un lieu de conflit, conflit ressenti comme un ennui. La révélation de l'absurdité de l'existence, du monde, et aussi de l'histoire conduit à une vision pessimiste qui s'expose en de saisissants tableaux marquant fortement l'imagination :

La vie elle-même est une mer pleine d'écueils et de gouffres ; l'homme, à force de prudence et de soin, les évite, et sait pourtant que, vint-il à bout, par son énergie et son art, de se glisser entre eux, il ne fait ainsi que s'avancer peu à peu vers le grand, le total, l'inévitable et l'irréparable naufrage ; qu'il a le cap sur le lieu de sa perte, sur la mort ; voilà le terme dernier de ce pénible voyage, plus redoutable pour lui que tant d'écueils jusque-là évités.⁸

Si la vie n'est qu'un songe, si les hommes ne sont que des figurants, si l'acte d'exister conduit à la reproduction du même, à quoi bon agir sur le monde ?

En effet, cette prise de position s'accompagne d'un dédain pour l'action politique et pour l'histoire. Pour Schopenhauer, le temps est comparable « à un cercle sans fin qui tourne sur lui-même ; le demi-cercle qui va descendant serait le passé ; la moitié qui remonte, l'avenir. En haut est un point indivisible, le point de contact avec la tangente ; c'est là le présent inépuisé »⁹. L'histoire et le progrès

n'existent pas, seule la répétition immuable du même constitue la véritable marche de l'humanité.

Mais il lui faut comprendre que l'histoire, non seulement dans sa forme, mais déjà dans sa matière même, est un mensonge : sous prétexte qu'elle nous parle de simples individus et de faits isolés, elle prétend nous raconter chaque fois autre chose, tandis que du commencement à la fin c'est la répétition du même drame, avec d'autres personnages et sous des costumes différents.¹⁰

En effet, dit Schopenhauer, « on n'a jamais devant soi que le même être, identique et immuable, occupé aujourd'hui des mêmes intrigues qu'hier et que de tout temps »¹¹. Il ne peut y avoir de progrès réel, les enseignements de l'histoire sont déjà contenus dans Hérodote puisque ce sont toujours les mêmes intrigues et les mêmes ambitions, « les mêmes passions et le même sort » qui dévorent les hommes. Identité des hommes, similitude des moyens, la propension de l'homme à s'identifier à son semblable vient du fait que nous sommes tous les mêmes.

Les éléments pessimistes de cette philosophie vont être presque exclusivement retenus par le groupe symboliste qui sera séduit par cette vérité tragique de l'existence et surtout par la confirmation de l'inanité de l'action. La négation de l'histoire et du progrès s'accorde avec les tempéraments tristes et lucides des artistes.

De plus, ils sont sensibles à la consolation offerte par Schopenhauer. Dans ce monde de représentations, le seul salut possible, c'est l'art qui l'offre. En effet, la philosophie de Schopenhauer est aussi une esthétique. Elle offre comme consolation la connaissance de l'art et le propre de l'artiste est de percevoir la pureté de l'objet. Tous les arts reproduisent les idées, sauf la musique, art suprême, qui va au-delà des idées. Les arts décalquent les formes du monde et y sont donc subordonnés alors que la musique incarne l'essence du monde. L'art, en particulier la musique, devient donc l'activité qui permet à l'homme de s'affranchir de la volonté et du monde. L'autre moyen de libération possible est bien entendu la mort :

La mort est le moment de l'affranchissement d'une individualité étroite et uniforme, qui, loin de constituer la substance intime de notre être, en représente bien plutôt comme une sorte d'aberration : la liberté véritable et primitive reparait à ce moment qui, au sens indiqué, peut-être regardé comme une « *restitutio in integrum* ». De là, semble-t-il, cette expression de paix et de calme qui se peint sur le visage de la plupart des morts.¹²

C'est ainsi que tous les artistes sont tributaires de ce système de pensée construit comme un édifice, recopiant parfois textuellement la pensée du philosophe pessimiste. Cette influence a été déterminée par une lecture presque exclusivement pessimiste, négligeant parfois les propos empreints d'orientale sagesse du philosophe.

L'idéalisme gourmontien, cet intellectualisme qui privilégie le moi hantant un monde de représentation régi et ordonné par le sujet, vient en ligne directe de l'héritage schopenhauerien. Le héros de *Sixtine*, roman de Gourmont, illustre les considérations pessimistes du philosophe :

Dans la rue, Entragues ne sympathisait pas avec la sourde conscience éparse parmi le fluide humain de la foule : les passants lui semblaient trop des fantômes, il ne les connaissait pas, les jugeait aussi inconsistants que les vignettes d'un livre illustré. Le plus tragique événement populaire n'éveillait en lui qu'un acquiescement ou une répulsion d'artiste : lever les épaules ou crier : Bravo, Hasard ! Observateur très dédaigneux et bien persuadé d'avance que rien de nouveau ne se peut produire au choc des individus entre eux ou contre les choses, puisque les cervelles élaboratrices sont éternellement d'une fondamentale identité et leurs visibles différences seulement l'envers et l'endroit d'une indéchirable étoffe brodée d'une inusable broderie, (...) Entragues aimait le voisinage des livres qui lui démontraient la probabilité de sa philosophie.¹³

Le cynisme de l'aristocrate décadent qu'est des Esseintes ne fait qu'illustrer la théorie de l'amour, la misère de l'ennui, la farce tragique de la vie évoquées par le philosophe du désespoir. Des Esseintes déclare à sa suite : « C'est vraiment une misère de vivre sur la terre ! ». Il trouve dans la pensée schopenhauerienne de quoi abreuver sa haine de l'humanité.

Ainsi les symbolistes ont éprouvé avec force le néant du monde et l'ont exprimé en décalquant la pensée du philosophe pessimiste. Cette rencontre spirituelle explique en partie le dégoût des artistes pour l'histoire et l'affirmation de l'inconsistance de tout acte. Dorénavant, l'idée de progrès et de devenir sera disqualifiée puisque l'homme n'est conduit à rien d'autre qu'au néant dont il n'aurait jamais dû sortir.

2) Esquisses d'une mentalité politique

Trois révolutions manquées précèdent l'avènement du mouvement symboliste. Deux événements surtout prennent une considérable ampleur : la guerre de 1870 et la Commune en 1871. Le désastre de 1870 donne à réfléchir. Comme un fait étrange, beaucoup de choses se mettent à bouger. Des changements s'opèrent dans l'art et dans les mentalités. Une inquiétude diffuse s'installe.

Les positions des intellectuels changent selon qu'on les examine avant ou après la défaite de 1870. Avant la guerre, on reconnaît pour seule patrie : le rêve, l'art, la poésie ; au lendemain de la défaite, la Patrie, c'est plus que jamais la France. Ainsi Renan publie la *Réforme intellectuelle et morale* dans laquelle il tient des propos défaitistes :

Ce qui reste d'esprit militaire dans le monde est un fait germanique. Finis Franciae. Il faut reconstituer la France d'après le type vigoureux et féodal de son vainqueur.¹⁴

La guerre détourne également les intellectuels de ce qui avait pour beaucoup constitué une seconde patrie : l'Allemagne. Visiteurs assidus des rives du Rhin, ils admiraient et lisaient les écrivains et les philosophes germaniques. Michelet parle de « sa chère Allemagne »¹⁵, Taine entreprend un voyage à la veille de la guerre. L'Allemagne est, à bien des égards, le deuxième amour des intellectuels. La guerre bouleverse et remet en question cet héritage. Mépris, sentiment d'une trahison, secrète admiration pour la force militaire des ennemis se superposent à une profonde commisération pour la patrie outragée, déchirée. Il faut soit souscrire à la victoire de l'Allemagne, soit exprimer son exaspération avec violence. Ainsi la nouvelle littérature portera ce double sceau : les lamentations des vaincus devant l'inéluctable, la révolte vaniteuse des revanchards. Parallèlement surgit l'idée d'une faillite des valeurs auxquelles on a cru : démocratie, peuple, science, littérature, tout est remis en question. Cette idée éclate avec force dans les propos de Flaubert :

Quel effondrement, quelle chute, quelle misère, quelle abomination ! Peut-on croire au progrès et à la civilisation devant tout ce qui se passe... Oh ! éternelle blague ! Non, on ne se relève pas d'un coup pareil. Moi, je me sens atteint jusqu'à la moelle. La littérature me semble une chose vaine et inutile. Serai-je jamais en état d'en refaire ?¹⁶

S'il est vrai que les romantiques ont exalté le héros fort et le peuple, ces deux mythes perdent singulièrement de leur force à la fin du siècle. Quand les héros, les guides politiques, s'affadissent en présidents bourgeois, que faire d'un héros ? Quand le peuple s'incline, accepte et se révèle également redoutable dans ses désirs et ses aspirations, que faire du peuple ? La négation de ces mythes passe par une déception : sur le papier, dans les livres, les héros, le peuple et le progrès agissent dans le bon sens, dans la réalité, ils se comportent comme des girouettes.

L'exaltation du peuple révolutionnaire, héros des épopées romantiques, qui mêlaient étroitement individuel et collectif, se modifie profondément. Dans l'épopée *La ville des expiations*, Ballanche lance cette remarque :

L'histoire d'un homme, c'est l'histoire de l'homme. L'histoire d'un peuple, c'est l'histoire de tous les peuples ; c'est enfin l'histoire du genre humain ; et l'histoire du genre humain lui-même, c'est l'histoire de chaque homme.¹⁷

A l'ennoblissement de la collectivité succède la peur de la foule. La pensée de philosophes comme Arthur de Gobineau et surtout Gustave Le Bon (qui émettra ses idées les plus radicales dans *La psychologie des foules*, dont Freud se souviendra dans *Psychologie collective et analyse du moi*) influence grandement les intellectuels.

Dans l'ouvrage publié en 1896, *La foule : étude de la mentalité populaire*, Gustave Le Bon transmet un message qui sera entendu. Sa conception des mouvements de masse dévoile un esprit qui, sous le couvert de la science et de l'étude psychologique, émet des idées relativement inquiétantes. La foule est perçue comme un corps vivant, certes manipulable, mais foncièrement dangereux. L'homme seul est un individu civilisé ; perdu dans la foule, il descend de plusieurs échelons pour parvenir à l'état primitif. La foule, reliquat d'un âge barbare, agit par instinct. Elle est donc intellectuellement inférieure.

Pour Le Bon, des mouvements populaires de plus en plus nets s'exerçant au détriment des actions individuelles, justifient sa thèse. Ainsi se trouve posée l'idée d'une décadence qui serait un retour à la barbarie populacière. Faut-il donc faire table rase des mythes de l'enthousiasme populaire ?

La guerre de 1870 sonne le glas d'un empire qui n'eut pas la gloire et l'énergie du précédent. La commune de 1871 et la répression qui s'ensuivit, les innombrables attentats anarchistes de la fin du siècle, la perte de l'Alsace-Lorraine et une République qui manque de prestige, voilà qui n'est pas pour relever l'optimisme des esprits. Il est vrai aussi que nous avons tendance à y insister parce que les contemporains en ont parlé avec abondance comme pour mieux se pencher sur leur propre misère. Le discours du pessimisme ne s'est pas établi rétrospectivement, il est simultané à la défaite.

■ « Pourquoi sommes-nous tristes ? »

Beaucoup d'historiens de la littérature et de témoins du temps insistent sur l'aspect négatif du Symbolisme. Il est sûr que les mythes symbolistes traduiront en partie cette mélancolie.

Tout concourt à montrer que les mythes symbolistes se sont bâtis sur la perception d'une réalité décevante et une perte de la foi romantique. Qui mieux que Villiers de l'Isle-Adam a construit son œuvre sur les thèmes du mirage et de l'illusion ?

Oh ! le monde extérieur ! Ne soyons pas dupes du vieil esclave, enchaîné à nos pieds, dans la lumière, et qui nous promet les clefs d'un palais d'enchantements, alors qu'il ne cache, en sa noire main fermée, qu'une poignée de cendres ! Tout à l'heure, tu parlais de Bagdad, de Palmyre, que sais-je ? de Jérusalem. Si tu savais quel amas de pierres inhabitables, quel sol stérile et brûlant, quels nids de bêtes immondes sont, en réalité, ces pauvres bourgades qui t'apparaissent, resplendissantes de souvenirs, au fond de cet Orient que tu portes en toi-même ! Et quelle tristesse ennuyée te causerait leur seul aspect !... Va, tu les as pensées ? il suffit : ne les regarde pas.¹⁸

Tous les commentaires des artistes et des contemporains tentent de définir un nouveau mal du siècle, qui se démarquerait du romantisme par la profondeur de

son pessimisme et une adéquation de l'histoire et des ambitions déçues plus cruelle encore que celle de René.

L'idée d'un pessimisme ambiant s'implante de gré ou de force dans les esprits au point de fournir matière à des réflexions plus ou moins métaphysiques qui tournent toutes autour de l'idée d'une décadence. En effet, qu'il s'agisse de causes historiques, génétiques (vieillessement de la nation), morales (perte de foi et de sentiment chrétiens), il importe de trouver des causes.

Chacun s'est essayé à définir les causes d'un malaise aussi général et aussi ancré dans l'esprit des intellectuels. C'est ainsi que les titres seuls des ouvrages et des articles parus entre 1878 et 1890 mériteraient un commentaire : « Pourquoi sommes-nous tristes ? » (1889) demande Anatole France, Brunetière publie *Les causes du pessimisme* (1886) et *La philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme* (1890), *Les idées morales du temps présent* sont analysées par E. Rod en 1891, E. Hennequin écrit *Le pessimisme des écrivains* (1884), faisant écho à Caro *Le pessimisme du XIX^e siècle* (1878). Quant à Paul Bourget, il s'étend longuement sur le thème dans *Etudes et portraits* : « Le pessimisme de la jeune génération ».

C'est surtout l'écrivain Paul Bourget, dans les *Essais de psychologie contemporaine*, suivis des *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* qui prétendra faire le tour de la question. Si Bourget insiste sur le dégoût de l'action né d'un désintérêt pour la politique, il n'hésite pas à nommer des responsables en la personne d'écrivains blasés qui ont modifié le goût du public. Les philosophies désenchantées d'un Baudelaire, d'un Flaubert, n'ont pas peu contribué à développer chez le lecteur un sens critique aigu né de l'observation des mœurs et des hommes.

Ces deux volumes d'Essais contiennent une suite de notes sur quelques-unes des causes du pessimisme des jeunes gens d'aujourd'hui. Elles commencent d'agir, ces causes profondes, sur ceux qui étaient des jeunes gens en 1855, et qui nous ont transmis une part de leur cœur, rien qu'en se racontant. J'ai essayé de marquer le plus fortement que j'ai pu, à propos de ces maîtres de notre génération, celles de ces causes qui m'ont paru essentielles. A l'occasion de M. Renan et des frères de Goncourt, j'ai indiqué le germe de mélancolie enveloppé dans le dilettantisme. J'ai essayé de montrer, à l'occasion de Stendhal, de Tourguéniev et d'Amiel, quelques-unes des fatales conséquences de la vie cosmopolite. Les poèmes de Baudelaire et les comédies de Dumas m'ont été un prétexte pour analyser plusieurs nuances de l'amour moderne, et pour indiquer les perversions ou les impuissances de cet amour, sous la pression de l'esprit d'analyse. Gustave Flaubert, MM. Leconte de Lisle et Taine m'ont permis de montrer quelques exemplaires des effets produits par la science sur des imaginations et des sensibilités diverses.¹⁹

Le sentiment de la décadence est aussi un héritage. C'est ce que veut communiquer Bourget, et Barrès renchérit en s'exclamant dans « Trois stations de psychothérapie : « Ne soyez pas tels que vous êtes, n'usez pas de l'âme que vos pères vous firent ! »²⁰

Le pessimisme semble bien être une charge émotive léguée par la génération précédente et qui porte des fruits un peu tardifs. C'est l'idée que soutient P. Citti²¹ lorsqu'il montre que la crise culturelle que l'on s'obstine à ressentir a commencé plus tôt qu'on ne le croit. Car, au moment même où une poignée d'intellectuels analyse les signes du malaise, la majorité du pays savoure une époque heureuse de développement économique et social. Le pessimisme sera donc un mouvement extrêmement limité dans les couches sociales mais aussi, finalement, en décalage par rapport à l'époque. La crise culturelle a commencé vingt ans plus tôt et elle se maintient en dépit du fait qu'elle a perdu, en partie, sa raison d'être. C'est donc qu'elle est maintenue de façon plus ou moins artificielle par des intérêts divers. Et ce que l'on nomme communément « décadence » serait un reliquat d'une crise en train de s'essouffler.

Les jeunes gens héritent de leurs aînés une façon de goûter la vie qu'ils transmettent eux-mêmes, modifiée par leur expérience propre, à ceux qui viennent ensuite.²²

Bourget analyse ainsi les signes qui ont à jamais marqué la nouvelle génération dans ses émotions et son comportement. Cette « expérience propre » c'est surtout faire face à une nouvelle situation historique : l'essor du profit, la montée de la classe ouvrière, l'expansion coloniale se traduisent non en termes appropriés et contemporains mais avec des mots anciens, sous les traits d'un héritage. Se produit donc un décalage, qui n'est pas directement perçu comme tel, mais qui va trouver son expression idéale dans un certain modèle historique, dont nous parlerons plus loin : la décadence latine.

Bourget mettra l'accent sur la décadence de l'empire romain, introduisant ainsi une comparaison qui sera constamment reprise :

L'entente savante des plaisirs, le scepticisme délicat, l'énerverment des sensations, l'inconstance du dilettantisme, ont été les plaies sociales de l'Empire romain, et seront en tout autre cas des plaies sociales destinées à miner le corps tout entier.²³

On comprend mieux alors que le mouvement symboliste ait pu se constituer en partie en réaction contre un climat social et politique décevant. Un article de Léon Blum, paru dans la *Revue blanche*, « Les progrès de l'apolitique en France » s'appuie sur l'idée d'un désintéret général, né de la médiocrité ambiante :

On a perdu en France, non pas tant le goût de la politique que la faculté de se passionner pour des questions politiques.(...) Les passions politiques ont été, à des époques encore récentes, assez puissantes et assez générales pour conduire la nation tout entière à une action cohérente et commune. Mais depuis un siècle, nous assistons à l'anéantissement progressif et régulier de ce qui a été, à de certains jours l'âme de la France, de cette réunion d'idées et de volontés collectives qui firent, en 1792 ou en 1830, l'unité de la nation.²⁴

A cela se surimpose l'image d'une nation vieillie qui a perdu le goût de la querelle et de l'enthousiasme :

La société actuelle fait penser à un vieillard un peu cassé, bien que modérément infirme et qui après une vie trop accidentée, ne demande qu'à vieillir en paix. Et puis, le spectacle ne l'intéresse plus guère : décidément il en a trop vu. La société a adopté la devise du Journal de Vernouillet. Elle a en grosses lettres sur sa manchette : Plus de Révolutions²⁵.

Blum rejoint ici l'explication historique du pessimisme en rappelant les révolutions avortées, les coups d'état manqués, toutes les raisons que les Français ont de baisser les bras : illusion du suffrage universel (alors que le gouvernement seul est tout puissant), médiocrité du personnel parlementaire. Cette surenchère de médiocrité s'accompagne pour le jeune Blum d'une nullité intellectuelle et artistique :

La médiocrité littéraire de ces vingt dernières années est à en pleurer, et aucune espérance sérieuse ne vient avec les générations nouvelles d'une gloire ou d'un rajeunissement futur. La passion politique est morte, et rien n'y supplée. Les intellectuels s'ennuient ; les autres pensent que c'est assez d'avoir sa famille à nourrir.²⁶

Entre l'individu et la société, le lien est rompu, conséquence de l'apolitique et de l'individualisme :

L'apolitique a donc fait comprendre à l'individu, et que toute communion avec les autres individus lui est un labeur inutile, et que c'est pour lui-même qu'il doit

dépenser toute son activité. De cette considération, on peut conclure que l'avenir, en France du moins, appartient non pas aux socialismes mais à l'anarchie.²⁷

Quel que soit le domaine auquel on s'intéresse, littérature et histoire semblent être parvenues à un terme. C'est ainsi que les penseurs et les écrivains porteront ailleurs leurs recherches. Les notions de décadence sociale et de déchéance physique étant posées, il reste donc à broder à l'infini sur le thème de cette double corrosion et tous s'y essayent avec plus ou moins de bonheur.

Se mettent à fleurir une série de personnages et de romans qui se construiront sur le leitmotiv de la décadence et du décadent. Ainsi Lucien Lévy-Cœur, personnage de la saga romanesque de Romain Rolland, dont le héros, Jean-Christophe, le jeune et pur Allemand, fils d'un pays neuf, aux valeurs saines et viriles, observe avec dégoût les modes fin-de-siècle.

En face de Christophe, il représentait l'esprit d'ironie et de décomposition, qui s'attaquait doucement, poliment, sourdement, à tout ce qu'il y avait de grand dans l'ancienne société qui mourait : à la famille, au mariage, à la religion, à la patrie ; en art, à tout ce qu'il y avait de viril, de pur, de sain, de populaire ; à toute foi dans les idées, dans les sentiments, dans les grands hommes, dans l'homme. Au fond de toute cette pensée, il n'y avait qu'un plaisir mécanique d'analyse, d'analyse à outrance, un besoin animal de ronger la pensée, un instinct de ver.²⁸

Un peu plus tôt dans le roman l'auteur avait déjà associé ce nihilisme ostentatoire à une négation historique et sociale :

Des mots qui tintent, des phrases qui sonnent, des froissements métalliques d'idées qui se heurtent dans le vide, des jeux d'esprit, des cerveaux sensuels, et des sens raisonnants. Tout cela ne servait à rien, qu'à jouir égoïstement. Cela allait à la mort. Phénomène analogue à celui de l'effrayante dépopulation de la France, que l'Europe observait - escomptait - en silence. Tant d'esprit et d'intelligence, des sens si affinés, se dépensaient en une sorte d'onanisme honteux !²⁹

Ainsi se poursuit un discours défaitiste qui englobe communément productions artistiques et fatigue de l'histoire.

■ *L'absence d'engagement politique*

Peu de symbolistes ont porté de jugement sur la situation politique et sociale à la fin du XIX^e siècle. Il est difficile de débusquer dans la correspondance de Mallarmé, des mentions de la Commune, de la guerre de 1870 ou plus généralement de la politique de son temps. Les rares immixtions dans la vie publique achoppent contre l'Oeuvre. Pendant la Commune, Mallarmé avoue qu'il a du mal à admettre « que tant d'interruptions s'imposent à notre intime pensée »³⁰. « Tout ce qui n'est pas ma vocation »³¹, c'est l'insupportable extérieur.

Mallarmé conserve à l'encontre de l'engagement une aisance de surface qui le fait voisiner avec tous les groupes idéologiques : salons parisiens, bohème artiste. Mais ses textes ne semblent pas porter la trace d'un choix délibéré : l'histoire est vécue comme contrainte, surface vaine. Seule, la revendication d'une aristocratie artistique semble inlassablement se répéter. Pour Mallarmé, l'artiste doit demeurer au-dessus de la mêlée : « L'homme peut-être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate »³² dira-t-il dans « L'Art pour tous ».

Pas d'opinion politique connue pour Huysmans, qui « manque » la Commune, puisque, employé au Ministère, il doit suivre le gouvernement et se replier à Versailles. Dans ce blanc historique, doit se lire un rendez-vous évité. Lorsqu'il assistera enfin à des scènes de rue, il fera de l'art, confirmant son détachement à l'égard des événements.

Ce qui est surprenant, c'est que les symbolistes aient eux-mêmes mal supporté

ces absences d'étiquette et qu'ils aient voulu à tout prix s'accoler à des groupes ou à des partis, quitte à se renier tôt ou tard. Gourmont fait ainsi voisiner Symbolisme et anarchie. Dans un article destiné à *La revue blanche*, Gourmont définit le mouvement comme se traduisant « littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie »³³. Associant la liberté des idées et des formes littéraires à celle de la liberté individuelle, il poursuit sa thèse dans *L'Idéalisme*. Ses prises de position sont bâties, comme nous l'avons vu, sur une lecture de Schopenhauer.

Convaincu (...) que tout est parfaitement illusoire (...) l'idéaliste se désintéresse de toutes les relativités telles que la morale, la patrie, la sociabilité, les traditions, la famille, la procréation, ces notions reléguées dans le domaine pratique.³⁴

Toutefois, s'il revendique l'anarchie, il tempère aussitôt sa prise de position en lui substituant le despotisme :

L'idéaliste ne saurait donc admettre qu'un seul type de gouvernement, l'anarchie ; mais s'il pousse un peu plus avant l'analyse de sa théorie il admettra encore, avec la même logique (et avec plus de complaisance) la domination de tous par quelques-uns, ce qui, d'après l'identité des contraires, est spéculativement homologue et pratiquement équivalent.³⁵

Les artistes ont un jour ou l'autre joué avec le mot « anarchie ». Ainsi Huysmans, dans *L'Oblat*, affirme : « Les anarchistes ont peut-être raison. L'édifice social est si lézardé, si vermoulu, qu'il vaudrait mieux qu'il s'effondrât, on verrait à le reconstruire, à neuf, après. »³⁶

Ces déclarations ont pu faire illusion sur les véritables intérêts des symbolistes. En réalité peu se sont engagés. Certains ont admis ce blanc politique. Gustave Kahn, par exemple, en fait même une des conditions du Symbolisme : « En 1886, et aux années suivantes, nous étions plus attentifs à notre développement littéraire qu'à la marche du monde »³⁷. Et il insistera ironiquement sur l'absence d'engagement de Jean Moréas : « qui je pense n'énonça jamais la moindre opinion politique, et s'éloigne de toute question sociale de toute la vitesse de sa trirème »³⁸. D'autres, tel Anatole Baju dans le journal *Le Décadent*, clament haut et fort leur dévouement exclusif à l'art. Il dira : « L'art n'a pas de parti : il est le seul point de ralliement de toutes les opinions »³⁹. Ou bien encore : « L'Art et la politique sont deux choses absolument incompatibles. »⁴⁰

Même décalage entre l'art et l'état chez Jean Delville, qui, dans *La mission de l'art*, refuse les compromis de la bourgeoisie : « nous ne saurions pardonner à une République laissant mourir dans le dénûment ses d'Aurevilly et ses Villiers de l'Isle-Adam, tandis qu'elle enrichit, grâce à de gigantesques trafics, les arlequins d'une politique d'imbéciles et d'ergoteurs. »⁴¹

Pour les autres, légitimistes (Péladan), monarchistes, c'est plutôt le tissu de contradictions et de revirements qui surprend. Mirbeau, d'abord réactionnaire, se réclame ensuite de l'anarchie. Paul Bourget passe du libéralisme au catholicisme moral. Huysmans, abonné à une revue anarchiste, *La révolte*, ne cache pas ses opinions antisémites et racistes, mêlant à l'instinct anarchiste, des revendications ultra-conservatrices. Le cas le plus ambigu demeure celui de Barrès qui commence par fréquenter les milieux symbolistes anarchisants, collabore à *La revue blanche* (auprès de laquelle il passe pour un maître à penser, « non seulement le maître, mais le guide ; nous formions autour de lui une école, presque une cour »⁴² admettra Léon Blum, alors principal journaliste de la revue), pour finir par se rallier à des mouvements socialistes, comme le boulangisme, avant d'aborder la cause du nationalisme. Celui qu'on qualifia « d'anarchiste en escarpins vernis »⁴³ symbolise bien la confusion intellectuelle de la fin du siècle. Quant à Verhaeren, symboliste de la première heure, il se lance dans le socialisme, se fait le chantre des

Chapitre IV. — Le mythe d'Orphée

1) Origines du mythe	154
2) Quelques Orphée symbolistes	155
— <i>Les grands initiés</i> d'E. Schuré	155
— « Orphée » de P. Valéry	156
3) Prolongements du mythe	159
— <i>Orphée-roi</i> de V. Segalen	159
— <i>Le bestiaire ou le cortège d'Orphée</i> de G. Apollinaire	162
Conclusion du chapitre IV	163
Notes	163

Chapitre V. — Le mythe de Narcisse

1) Les origines	165
2) Les Narcisse symbolistes	166
— <i>Le traité du Narcisse</i> d'A. Gide	167
— <i>Eleusis, causeries sur la cité intérieure</i> de C. Mauclair	168
— « Narkiss » de J. Lorrain	169
3) Les Narcisse de P. Valéry	170
— « Narcisse parle »	171
— « Fragments du Narcisse »	172
Conclusion du chapitre III	174
Notes	174

TROISIÈME PARTIE :
LECTURE PLURIELLE

LECTURE RHÉTORIQUE

Avant-propos	179
--------------------	-----

Chapitre I. — Théories du langage poétique

1) L'origine des langues	182
2) Fonction prosaïque et fonction poétique	183
Notes	187

Chapitre II. — Les figures du discours mythique

1) La forme pure	188
— Les inventions verbales	188
— L'archaïsme : présence du passé	189
— La structure en écho	189
2) La forme sémique	191
— Antithèse et oxymoron : la dialectique des contraires	191
— Les métaphores du vivant	193
— La catachrèse : le corps transparent	196
Notes	197

Chapitre III. — Les modes d'insertion de l'intertextualité

1) Un modèle littéraire : le texte flaubertien	200
— L'allusion dans <i>A rebours</i>	201
— La parodie de J. Laforgue	203
— L'imitation d'O. Wilde	204
— L'anaphore ou le gestuel : la pantomime	205
2) Un modèle artistique : l'art pictural	209
— La mise en abyme	209
— La référence dans le corps de l'éphèbe	212
Conclusion	215
Notes	218

LECTURE PSYCHANALYTIQUE

Avant-propos	221
--------------------	-----

Chapitre I. — Le féminin

1) Eviter la femme	223
— Le voile de la déesse	223
— La menace de castration	226
— La compensation phallique	227
2) Le corps féminin	233
— La bouche d'ombre	234
— L'ombre du sexe	237
— La contamination	238
— Le sexe sur la figure : l'hystérie	242
3) La Mère-Nature	246
— Le visage du destin	246
— L'image maternelle	250
Notes	253

Chapitre II. — L'artiste au masculin

1) Contrer le féminin	256
— La frigidité	257
— La mortification	260
2) L'expérience masochiste	264
— Le dedans et le dehors	264
— L'androgynat	268
3) Le narcissisme	270
— Le stade du miroir	271
Conclusion	275
Notes	276