

Le symbolisme, un idéalisme fin de siècle ?

Renzo ALVARADO RUIZ DE CASTILLA

Université Paris-Sorbonne

CELLF

Dès que Moréas écrivit son célèbre manifeste en 1886, le mot « symbolisme », qu'il désigne une école ou un mouvement, a servi d'enseigne commune à un groupe d'écrivains dont les aspirations, et leur réalisation esthétique, répondaient au besoin impérieux d'affirmer leur individualité en art. Reconnaisant par là que toute définition du symbolisme devait être insuffisante, Remy de Gourmont lui substitua le mot d'« idéalisme¹ », et ce n'est qu'après avoir servi aussi fidèlement qu'il se peut la cause symboliste que des écrivains tels qu'Édouard Dujardin ou Henri de Régnier reconnurent que la définition de Gourmont était la meilleure.

Bien que l'idéalisme soit d'abord une doctrine philosophique, nous tenterons, tout au long de cette étude, de montrer que c'est essentiellement son esthétique qui a servi de fondement à l'école symboliste.

Mais entendons-nous d'abord sur le sens que les symbolistes ont donné au mot « idéalisme ». Il diffère, dit Gourmont, du spiritualisme de Brunetière. Est-il pour autant assimilable au symbolisme ? Oui, puisque le symbolisme a eu pour vocation de « réintégrer l'idée en littérature² », selon le mot de Gourmont, – et ni Régnier ni Dujardin, ni même Moréas, pour ne citer qu'eux, ne le désavoueront. C'est une révolte qui se manifesterait sous l'impulsion d'un « individualisme forcené ». Gourmont écrit : « il n'y a pas deux êtres semblables dans la nature : tel est le fondement de l'idéalisme...³ » ; et cette spécificité de ce qu'il a appelé « l'individu esthétique » se manifeste par un art personnel et unique. On rattacherait à cette manifestation l'invention du vers libre, conséquence sans doute indirecte du « principe d'idéalité du monde⁴ », d'autant plus que les symbolistes l'ont employé comme un instrument propre à exprimer l'âme de chaque poète. Ce principe se manifeste aussi par l'emploi original qu'ils ont fait des mythes et des légendes. En effet, les symbolistes ne se sont pas attachés au caractère discursif des mythes, mais ils ont voulu en faire la résonance de leur vie intérieure. Verhaeren le remarquait dès 1887, alors que le mouvement, lancé deux ans plus tôt par

1. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Vanves, THOT, 1984, p. 133.

2. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 11.

3. Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques*, 1^{ère} série, Paris, Mercure de France, 1905, p. 105.

4. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 12.

l'appel équivoque de Moréas, n'avait pas encore fourni ces œuvres que les Parnassiens réclamaient tant, sûrs de n'y trouver aucun motif valable qui les poussât à l'abdication. Il est utile de rappeler que lorsque ces œuvres parurent enfin, les naturalistes et les Parnassiens ne trouvèrent rien de mieux que ce reproche d'obscurité qui restera attaché aux symbolistes par la suite. Mais, comme Gourmont le soulignait dans *La Culture des idées*, l'idéalisme est une doctrine appelée à « détruire » plutôt qu'à conserver ; il n'est donc guère étonnant que les esprits positifs aient manqué de repères pour comprendre les visées symbolistes, d'autant plus qu'elles reposent sur la suggestion plutôt que sur la démonstration.

Raisons d'une réaction

C'est sous la forme d'une « pression intellectuelle énergique⁵ » que l'idéalisme surgit en réponse à deux tendances, l'une artistique et l'autre philosophique : le naturalisme et le positivisme. Zola, dans le roman, et Leconte de Lisle en poésie, avaient établi le règne de ces deux courants. Avec une foi naïve dans le progrès, ils supposaient sans doute qu'une civilisation finissante réussirait à imposer un art définitif et parfait, c'est-à-dire complet et sans défauts. À ce stade, la réaction ne pouvait venir que de ceux qui, dans leur quête de l'éternel, donnèrent à l'art une nouvelle expression tout en se réclamant d'illustres prédécesseurs, avant de se grouper sous le nom de symbolistes.

Il suffit de se reporter à la réponse que Zola donna à l'enquête menée par Jules Huret pour comprendre les griefs contemporains contre l'école naturaliste. Voici donc des reproches qu'il eût acceptés de bon cœur – et que les symbolistes ne manquèrent pas de lui adresser, mais qu'il fit semblant de ne pas entendre :

Vous avez abusé du fait positif, de la réalité apparente des choses, du document palpable ; de complicité avec la science et la philosophie, vous avez promis aux êtres le bonheur dans la vérité tangible, dans l'anatomie, dans la négation de l'idéal et vous les avez trompés ! Voyez, déjà l'ouvrier regrette presque les jurandes et maudit les machines, l'artiste remonte aux balbutiements de l'art, le poète rêve au moyen âge... Donc, sectaires, vous avez fini, il faut autre chose, et nous, voilà ce que nous faisons⁶ !

Mais tout en dévoilant les défauts de sa théorie, Zola en montre aussi les assises : la science, le progrès et l'action sociale. Voilà les remparts de la « forteresse » naturaliste ; tout art qui exclut cette triple force est d'avance

5. Remy de Gourmont, *Le Chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 210.

6. Jules Huret, *op. cit.*, p. 157.

voué à l'échec. Et comme les symbolistes ont répondu, au mépris des naturalistes pour l'idée, par le mépris de ces conquêtes bourgeoises, Zola, maître indiscutable, un peu trop sûr de sa doctrine, affirme qu'il est indélogeable.

Cependant, les symbolistes, comme le précise Remy de Gourmont⁷, n'ont pas seulement réagi contre les œuvres naturalistes, où ils ont vu du talent, voire parfois du génie, mais contre la théorie qui s'en dégageait et les imposait au public français comme les résultats d'un art définitif. C'est pourquoi la réaction symboliste puise sa force dans la philosophie, car le vrai combat est idéologique. C'est ce que Gourmont a souligné dans *Le Livre des masques* : « La révolte idéaliste ne se dressa donc pas contre les œuvres (à moins que contre les basses œuvres) du naturalisme, mais contre sa théorie ou plutôt contre sa prétention⁸ ».

Les origines géographiques de l'idéalisme

À une époque où l'art français avait trouvé dans la philosophie positiviste d'Auguste Comte son support intellectuel, d'autres influences venues d'outre-Rhin, entrevues déjà aux débuts du romantisme, se précisaient dans l'espace philosophico-littéraire français. L'apport germanique fut en effet considérable. Émile Verhaeren notait⁹, alors que le symbolisme venait juste d'être lancé, qu'il découlait tout naturellement de l'idéalisme allemand de Kant et Fichte. Remy de Gourmont observe que la grande contribution de Kant fut d'opérer la distinction entre le phénomène et la chose en soi, mais que la vulgarisation de l'idéalisme en France vient sans aucun doute de Schopenhauer. Il n'inventa pas l'idéalisme mais les symbolistes trouvèrent chez lui une formule qui synthétise la révolution kantienne et dont ils feront leur devise : « Le monde est ma représentation¹⁰ ».

Édouard Dujardin, l'inventeur du monologue intérieur, fournit quelques dates nécessaires pour mieux comprendre l'évolution de l'idéalisme venu d'Allemagne. Théodule Ribot écrit *La Philosophie de Schopenhauer* en 1874, et *Le Monde comme volonté et comme représentation* est traduit par Auguste Burdeau en 1885, une quinzaine d'années après la mort de l'auteur. C'est à partir de 1885 que la *Revue wagnérienne* dirigée par Dujardin « commen[ce] à propager dans la jeune génération le nom du grand philosophe¹¹ ». Gourmont ne dément pas l'auteur des *Lauriers sont coupés*, et reconnaît que « notre éducation philosophique, à quelques-uns, avait déjà été faite par le *Schopenhauer* de

7. *Ibid.*, p. 132-133.

8. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 11.

9. Émile Verhaeren, *Impressions*, 3^e série, 5^e éd., Paris, Mercure de France, 1928.

10. Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*, *op. cit.*, p. 12.

11. Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Éditions Messein, 1936, p. 36.

M. Bourdeau et celui de M. Ribot¹² » ; cependant, Karl D. Uitti, dans *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, souligne que ce dernier « ne connaissait que superficiellement l'idéalisme allemand dont il se réclamait¹³ ».

Ainsi, si l'action symboliste s'inspire indéniablement de l'idéalisme allemand, ce sont avant tout deux « poètes maudits », Stéphane Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, qui l'ont adapté au milieu intellectuel français.

Ces maîtres bien-aimés ont fourni aux symbolistes, de l'aveu même de ces derniers, l'exemple d'un geste ou d'une attitude morale. Gourmont, qui rapproche Villiers, « l'exorciste du réel et le portier de l'idéal », de Chateaubriand, en tant qu'initiateur, le premier de la réaction symboliste, le second de la réaction romantique ; Gourmont affirme que Villiers « enseigna que la vie autour de nous est la seule glaise à manier¹⁴ ». Régnier, quant à lui, juge l'idéalisme de Villiers « intransigeant » et il y décèle un mélange de lyrisme et d'ironie qui a donné l'assaut au positivisme ambiant en s'appuyant maintes fois sur la science dans laquelle Zola fondait le succès de son école. La charge de Villiers ne fut pas inutile car, grâce à son action, les symbolistes ont gagné « le droit à la fiction¹⁵ ».

L'influence de Mallarmé mérite une attention particulière. Si quelques dissidents comme Adolphe Retté l'ont jugée néfaste, d'autres écrivains, comme Remy de Gourmont, ont salué dans l'auteur de *L'Après-midi d'un faune*, « l'influence la plus nette et la plus intellectuelle », contredisant ainsi la critique officielle qui n'y a vu qu'une influence de manière. Henri de Régnier, à qui on reprocha souvent d'être un imitateur de Mallarmé, a tiré de l'œuvre personnelle de ce dernier cet enseignement : « la seule source de toute poésie est soi, comme c'est aussi le seul objet¹⁶ ». Mais cette « maxime », car c'est sous ce mot que Régnier la reproduit dans ses *Cahiers inédits*, sous-entend qu'il y a autant d'esthétiques que d'individus, lesquels sont tous dissemblables, comme le montre l'idéalisme. Remy de Gourmont développera plus tard cette maxime dans *Le Livre des masques* :

La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être original ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée¹⁷.

Mallarmé a révélé aux habitués des « Mardis », et en cela il prend ses distances avec ses anciens compagnons parnassiens, qu'il n'y a pas entre l'objet et le sujet un rapport de domination, mais que le premier doit évoquer

12. Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 4^e série, 12^e éd., Paris, Mercure de France, 1927, p. 72.

13. Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris, PUF, 1962, p. 67.

14. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 58.

15. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 316.

16. Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits*, éd. David J. Niederauer et François Broche, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2002, p. 141.

17. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 12.

des réminiscences ou des reflets dans le second. Édouard Dujardin a résumé cette idée en écrivant que « pour Mallarmé, les réalités n'ont d'intérêt qu'en tant qu'elles sont les signes, les symboles d'autres réalités d'un ordre supérieur, de l'ordre idéal¹⁸ ».

Le symbolisme, une forme d'idéalisme

Il importe désormais de définir l'idéalisme en tant que doctrine littéraire susceptible de se confondre avec ce symbolisme que Remy de Gourmont et d'autres poètes ont représenté. Dujardin comme Gourmont font une distinction nécessaire entre l'idéalisme au sens bourgeois¹⁹ et l'idéalisme philosophique. Dans son sens bourgeois, l'idéalisme est, selon Gourmont, une variante du mot « spiritualisme », en tant qu'« expression d'un état d'esprit moral ou religieux²⁰ ». L'idéalisme qui intéresse les symbolistes est d'un autre ordre. Dérivé du mot « idée » plutôt que du mot « idéal », il se fonde sur le principe d'idéalité du monde. C'est cet idéalisme philosophique que les symbolistes placent au fondement de la littérature dans laquelle il ne constitue pas la négation de la réalité extérieure mais l'affirmation que la connaissance que l'on peut en tirer est nulle. La manière dont nos sens perçoivent un objet n'est pas un gage de la réalité de cet objet car son essence sera toujours extérieure à nous.

Gourmont est souvent revenu sur sa définition de l'idéalisme. En 1891, il explique à Jules Huret :

L'idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau ; là, après avoir subi sous l'action de la pensée de mystérieuses manipulations, la sensation se condense ou se multiplie, s'affine ou se renforce, acquiert, relativement au sujet, une existence réelle. Ainsi, ce qui nous entoure, ce qui est extérieur à nous n'existe que parce que nous existons nous-mêmes²¹.

Ce principe posé, Gourmont le défendra pendant une dizaine d'années, le jugeant indiscutable, et lorsqu'il s'attaquera à cette « forteresse », dans la première série de ses *Promenades philosophiques*, pour chercher « les racines de l'idéalisme », il remarquera qu'elles « plongent dans la matière, profondément. Idéalisme veut dire matérialisme ; et, à l'inverse, matérialisme veut dire idéalisme²². »

18. Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p. 32.

19. Édouard Dujardin, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel, et Essai d'une théorie du réalisme symbolique, suivi d'un poème à la mémoire de Joseph Halévy*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 10.

20. Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques*, 1^{ère} série, op. cit., p. 79.

21. Jules Huret, op. cit., p. 133.

22. Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques*, 1^{ère} série, op. cit., p. 105.

On trouve dans *Le Livre des masques* l'explication philosophique du symbolisme et les raisons pour lesquelles il est assimilable à l'idéalisme : cette doctrine permet « la symbolisation de l'idée ».

Gourmont, ou même Moréas, afin de s'inscrire dans une filiation, ont insisté sur le fait que le symbolisme ne répondait pas à une nouvelle démarche, mais qu'« un essai très sérieux de littérature basée sur le mépris de l'idée et le dédain du symbole²³ », c'est-à-dire le naturalisme, avait réussi à rendre inouï un procédé que Gourmont identifie à la littérature elle-même ; elle « n'est pas en effet autre chose que le développement artistique de l'idée, que la symbolisation de l'idée au moyen de héros imaginaires²⁴ ».

Lorsque Verhaeren rend compte du symbolisme dans *L'Art moderne*, il ne dit pas autre chose. S'il ne voit pas dans le symbolisme un « succédané » de l'idéalisme, il décrit ce passage nécessaire du concret à l'abstrait par le moyen du symbole car derrière le symbole il y a l'idée, comprise non pas comme l'objet lui-même, mais comme la représentation que le poète en fait. « L'idée, dit l'auteur des *Villes tentaculaires*, est intégralement imposée en toute sa tyrannie. Art de pensée, de réflexion, de combinaison, de volonté donc²⁵. » Et nous suivons de nouveau les pas de Schopenhauer car c'est à lui que revient le mérite d'avoir trouvé une formule qui a fait date et qui justifie une doctrine

si belle et si souple qu'on la transpose sans en froisser la libre logique de la théorie à la pratique, même la plus exigeante, principe universel d'émancipation de tout homme capable de comprendre. Elle n'a pas révolutionné que l'esthétique, mais ici il n'est question que d'esthétique²⁶.

La révolution idéaliste s'est surtout manifestée par les mythes et les légendes qui ont été le support esthétique de la poésie symboliste. En cela, ils ont procédé comme les romantiques et les Parnassiens, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas restreint leur champ de motifs poétiques à la nature : ils ont eu aussi recours aux mythes qui sont plutôt le travail de la civilisation. Mais là où Parnassiens et romantiques ne reconnaissent qu'un jeu de réécriture, « dans sa beauté plastique et sa réalité supérieure²⁷ », comme le souligne Henri de Régnier, les symbolistes voient autre chose. Ils ne s'arrêtent pas devant le procédé littéraire, pas plus qu'ils ne considèrent le mythe comme un récit achevé en lui-même :

Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal ; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du

23. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 10.

25. Émile Verhaeren, *Impressions*, *op. cit.*, p. 116.

26. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 12.

27. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 335.

temps, comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un mythe est la conque sonore d'une idée²⁸.

C'est ce sens idéal qu'Henri de Régnier, par exemple, a extrait du mythe dans « L'Allusion à Narcisse », poème inclus dans le recueil *Aréthuse* (1895). Le titre annonce d'emblée qu'il ne s'agit pas d'une mise en vers du célèbre mythe de Narcisse. Régnier ne remet pas Ovide au goût du jour. Ici le mythe répond au besoin commun à tous les hommes de se connaître et – le mot est de Régnier – de « se transfigurer²⁹ ». Et si la mort légendaire de « l'adolescent aimé des miroirs³⁰ » se reproduit encore une fois, ici elle est le reflet de la mort du jour et de la saison.

De la manière dont les poètes symbolistes ont traité les mythes et les légendes, il s'ensuit que leur poésie ne s'offre plus au regard du lecteur sous son aspect purement discursif. En effet, une poésie idéaliste n'est pas celle qui décrit ou raconte, mais qui suggère. Il faut ajouter au « droit à la fiction », gagné par Villiers de l'Isle-Adam, cette nouvelle conquête que quelques-uns attribueront à Mallarmé : la suggestion. Cet « artifice nouveau », selon l'expression d'Henri de Régnier, se manifeste par le rythme et la métaphore. Le rythme se décline par l'allitération et l'assonance, et Henri de Régnier a souvent employé ces procédés. L'allitération, dira Catulle Mendès à Jules Huret lors de sa célèbre enquête, a toujours existé mais les poètes français s'en sont servi presque toujours à leur insu, contrairement aux symbolistes qui en ont fait un usage lucide et délibéré. L'assonance ajoute à la poésie symboliste ce flou et fuyant que la rime, par le caractère martelant des répétitions en fin de vers, est impuissante à fournir. Quant à la métaphore, Régnier, Gourmont et d'autres ont montré que Mallarmé était le maître de ces prouesses verbales³¹, d'autant plus que l'obscurité qu'on lui a attribuée procède aussi de la non-énonciation de la première partie de la comparaison.

En effet, – et ici les reproches ont plu sur les symbolistes – cette esthétique nouvelle ne va pas sans une certaine obscurité. « Une loi fatale [qui] comporte le divorce des foules et des génies au terme des civilisations », selon le mot de Charles Morice, y est aussi pour quelque chose³². C'est que vers la fin du XIX^e siècle l'idéal du poète et celui de la foule ne se correspondent plus ; contrairement à la foule, le poète, selon Morice, est un héritier³³ et il recueille tout un matériel technique et métaphysique dont la foule n'a cure. Elle veut encore des « refrains de berceau », mais la poésie symboliste, précise Régnier, « ne chante plus, elle incante³⁴ ». Il fallait que la poésie passe par ces

28. Henri de Régnier, *ibid.*, p. 336.

29. *Ibid.*, p. 297.

30. Henri de Régnier, *Les Jeux rustiques et divins*, Paris, Mercure de France, 1895, p. 16.

31. Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 4^e série, *op. cit.*, p. 6.

32. Charles Morice, *Demain, Questions d'esthétique*, Paris, Perrin et Cie, 1888, p. 17.

33. *Ibid.*

34. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 333.

complications esthétiques ou soit bannie, comme Edmond de Goncourt le suggère lorsqu'il affirme qu'elle est le genre des civilisations primitives, alors que les civilisations finissantes ont pour elles le roman. L'apparition de l'idéalisme, entendu comme le libre développement de l'individu esthétique ne pouvait qu'accroître le fossé qui sépare désormais les foules et les poètes.

Il faut donc, puisque foules et poètes ne partagent plus le même idéal, que la poésie n'impose plus son autorité. Elle s'adresse désormais à un lecteur idéal, que le poète façonne autant que son œuvre, et qui ne se double pas d'un critique. Ici, l'idéalisme se confond avec le spiritualisme, aspiration vers un but commun, et c'est bien une « connivence spirituelle » (on pourrait songer au « mon semblable, mon frère » de Baudelaire) que les poètes réclament pour que le lien qui les unit à leurs lecteurs ne se perde pas.

L'idéalisme dans l'œuvre : l'exemple de Henri de Régnier

On chercherait en vain à considérer Henri de Régnier comme un philosophe idéaliste. Car s'il a réfléchi sur l'idéalisme, il l'a fait en poète. Ainsi, lorsqu'il présente quelques traits généraux de son esthétique dans la conférence qu'il intitula « Poètes d'aujourd'hui et Poésie de demain », et surtout dans « Le Bosquet de Psyché », il nous livre les clés d'une œuvre idéaliste qui octroya au mouvement symboliste ses lettres de noblesse.

Prononcée devant le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, le 16 février 1894, et dédiée à Émile Verhaeren, la conférence « Le Bosquet de Psyché » dit l'éveil d'une subjectivité que le rite commun du recueillement religieux, par exemple, ne suffit plus à satisfaire. L'âme moderne a ceci de particulier qu'elle n'a plus recours à « l'exaltation commune » mais tend à s'isoler pour pouvoir se manifester. « L'homme, dit Régnier, est à nu en contact avec la vie, forcé d'être ce qu'il se pense ; jamais on ne s'est individualisé à un tel point. » Il est nécessaire de « mettre au moins quelque espace entre le monde et soi³⁵ ».

Cette séparation se traduisait autrefois seulement par un isolement physique. Or si le but est de mieux « se connaître, se transfigurer ou s'entrevoir », comme le prétend Régnier, il faut atteindre une autre solitude, intérieure. « La seule solitude est intérieure, écrit Régnier, et les autres n'en sont que l'allégorie, le relief terrestre d'un fait strictement psychique³⁶. » C'est l'application de la définition même de l'idéalisme. Cependant, chez Régnier, cette opération mentale consistant à dénicher « la demeure de Psyché » est avant tout un travail de la volonté sur la perception. Il s'agit de pouvoir jouir du « droit à la fiction », selon la formule de Villiers, pour pouvoir imposer

35. *Ibid*, p. 291.

36. *Ibid*, p. 291.

notre rêve aux choses. Ce besoin de s'abstraire pour parvenir à la connaissance, la transfiguration ou l'entrevision de soi est servi par la dynamique idéaliste qui ne s'ancre pas dans le monde sensible, donc qui ne nie point la réalité extérieure ni n'affirme qu'elle est toujours notre représentation. Pour Régnier, il existe des réalités qui sont ce qu'elles sont, c'est-à-dire des formes sensibles qui lui apparaissent comme le bruit et l'agitation d'une vie extérieure ; ainsi l'idéalisme, « la clef métaphysique de la plupart des esprits de la génération qui composèrent l'École Symboliste³⁷ », est une halte, un repos ; l'espace que Régnier réclamait entre le monde et soi, la possibilité d'une vie intérieure.

Il est encore plus : c'est le rite initiatique, tout individuel, de celui qui aspire à se connaître en soi-même et dans les choses ; donc, de celui qui essaie de dépasser le monde sensible et d'atteindre son Idée. S'il n'y avait pas ce but d'introspection ou de transfiguration, l'idéalisme de Régnier serait facilement réduit au spiritualisme que Gourmont distingue de l'idéalisme symboliste et qui s'entend comme une ambition religieuse ou morale, vestige de l'ancien temps. Au demeurant, ce rite se substitue à l'ancien rite commun, la religion, dans ce sens où, à travers ce besoin de transfiguration, l'homme aspire à accomplir sa destinée individuelle, et non pas à se soumettre à un corpus spirituel qui lui imposerait de l'extérieur des devoirs.

La rêverie n'est cependant qu'un des deux moyens d'accéder à la retraite de Psyché ; l'autre, c'est l'art. C'est ce mélange de rêverie et d'art qu'Henri de Régnier a dépeint dans « Le Fol automne », publié dans les *Poèmes anciens et romanesques* (1890).

« Le Fol automne » se présente comme la mise en scène d'une *thiase*, sorte de procession pendant laquelle on célébrait les « Dionysiaques ». Dans ces fêtes dont « l'ivresse, la musique bruyante de flûtes, des cymbales et de tambours³⁸ » étaient l'atout majeur, on chantait des chœurs appelés *dithyrambes* : « c'étaient des hymnes adressés au dieu avec une extrême liberté dans le mètre et la plus grande hardiesse d'imagination et destinés à exalter ses exploits³⁹. » Le poème de Régnier est moins un éloge du dieu de la vigne qu'une rêverie bachique ; le vers dans lequel il est écrit est tantôt libre, tantôt régulier et la structure des strophes varie aussi selon le mètre utilisé. La première partie du poème est une préparation au rite bachique. Tout l'attirail propre aux orgies est présent – coupes, thyrses, torches et guirlandes – et concourt à une sorte de représentation théâtrale :

L'automne fol s'épuise en suprêmes guirlandes,
Les Satyres roux rôdent par les bois

37. *Ibid.*, p. 329.

38. William Smith, *Dictionnaire classique de biographie, mythologie et géographie anciennes*, trad. fr. Napoléon Theil, 2^{ème} éd., Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 238.

39. *Ibid.*

Et l'on suspend les masques vides par guirlandes
Où le vent rit aux trous des bouches sans voix⁴⁰ !

Comme dans « L'Après-midi d'un Faune », une possession violente a eu lieu mais ici les victimes ne sont pas des nymphes et l'union charnelle, loin d'être un viol, est l'un des éléments de cette fête. Régnier insiste sur son aspect sensuel : la chevelure et la chair de la femme répandent leurs odeurs et attirent les Satyres. Il faut placer à l'origine des voix qu'on entend et des parfums qu'on sent le vent qui les diffuse. La femme est une représentation de la Nature ou elle s'y identifie. Le poète semble pris au piège de sa propre rêverie, et c'est ainsi qu'il chante :

À toi l'Indulgente à toutes les aventures
Vers qui vont la chair et l'âme
L'Ode des sors secrets et de l'antique flamme⁴¹ !

Ce chant solaire précède la fête qui a enfin lieu. Mais tout en se déroulant, l'idée de ce qui en restera hante le poète, car ce qui se joue pendant cette fête est décisif. Après l'ivresse et l'exaltation vient l'apaisement de toute sensualité dans le sommeil.

Les cheveux épandant par flot l'antiquité
Des ors les plus sacrés et la splendeur nocturne,
Toute la chair qui fait toute la nudité...
... Dormir en la nuit vide un sommeil taciturne⁴².

Le crépuscule semble être la limite spatiale et temporelle de l'orgie. C'est alors qu'un doute se dessine, qui est l'évocation double de « L'Après-midi d'un Faune ». L'orgie charnelle qui a rempli ce jour a-t-elle vraiment eu lieu⁴³? Le songe semble se multiplier ; est-ce un songe ou le souvenir de la veille ?

Rien de plus qu'un songe resté des chevelures
Que le vent dispersa parmi l'aube et le soir
N'atteste avoir vaincu les folles encolures⁴⁴.

Derrière ce « cœur triste et sanglant comme une grappe mûre » transparait une autre fête plus terre à terre : la vendange. On peut rapprocher ce passage du poème « Le Chèvre-pieds » de Pierre Quillard⁴⁵, dans lequel il y a aussi une possession charnelle en pleine campagne. Mais les paysans qui

40. Henri de Régnier, « Le Fol automne », *Poèmes anciens et romanesques*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1890, p. 34.

41. *Ibid.*, p. 36.

42. *Ibid.*, p. 39.

43. Voir la question que se pose le Faune, dans le poème de Mallarmé, à son réveil : « Aimai-je un rêve ? / Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève / En maint rameau subtil, qui, demeurés les vrais / Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses ».

44. Henri de Régnier, « Le Fol automne », *op. cit.*, p. 40.

45. *Ibid.*, p. 69-70. On songera aussi à « L'Automne » d'Ephraïm Mikhaël, qui souligne le renoncement du poète à se mêler à la foule en joie qui fête la vendange, et à laquelle il préfère ses propres rêves, fussent-ils « stériles ». (Ephraïm Mikhaël, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, s.d., p. 17-19.)

labourent la terre, et qui sont bien plus proches du réel que de l'idéal, contrairement au poète, n'ont rien aperçu. Toute cette ivresse déployée est le cycle du jour et de la nuit, et le vent qui souffle ses notes ; ainsi, ce songe ne serait que l'idée que le poète se fait du spectacle du soleil dans la nature.

Après que le cœur du poète a été pris et enfoui « dans le bois roux et vermeil », le soir est arrivé et les torches sont éteintes. Alors des « pierreries », ou les étoiles, illuminent la nuit. Toute cette parade est finie, non pas dans la nature, mais en nous-mêmes, car c'est là qu'elle a eu lieu.

Deux fictions s'opposent, l'une vaine, parce que naturelle, et l'autre importante, parce que poétique. La tristesse du poète est fictive, car le songe passé, l'extase qu'il lui laisse le fait sourire et non pleurer. Ce choix entre deux émotions représente à la fois l'idée de mûrissement et l'idée de dépérissement que suggère l'automne ; il s'achève, de même que le soleil, en apothéose. Toute la gloire qu'on en tire est d'« avoir été ». La mémoire du poète revêt d'un aspect royal le songe qu'il a vécu, où tout l'éclat semble s'être étalé au moment où le présent devenait du passé :

Ma mémoire ce sont des roses et des fleuves
Et ces oiseaux parmi le vent et les soirs clairs
Et des réveils tristes et plus las que des veuves
Et la forêt sanglante à l'orient des mers.

Et comme un fruit tombé dont le sang les enivre
Voici mordre à mon cœur automnal et mûri
D'avoir vécu la joie et la douleur de vivre
Les oiseaux éperdus parmi le vent fleuri⁴⁶.

Si le poète passe en revue tout ce qui anima cette fête, c'est pour mieux y opposer ce qu'il en est resté : des ombres. C'est en lui-même que le poète a vécu cette parade du « Fol automne », et par elle, il a accédé à sa propre divinité :

Parmi tout ce qui fut ce songe
Et ce flot perdu qui dévale
Nulle mémoire ne se songe
Mystérieuse et nominale⁴⁷.

« Le Fol automne » apparaît ainsi comme une fiction poétique, modulation du jour et de la nuit. Face à la vulnérabilité du soleil, qui meurt lui aussi, le poète superpose sa rêverie qui est, elle aussi, une fiction, mais palliant le défaut de la nature. La découverte de la tragédie solaire a permis au poète d'élaborer un mythe à partir d'un phénomène lumineux. Grâce à ce mythe, qui est la glose du spectacle de la nature, la terre est finalement expliquée par le rapprochement que le poète fait de la tragédie solaire et de la destinée humaine.

46. Henri de Régnier, « Le Fol automne », *op. cit.*, p. 46-47.

47. *Ibid.*, p. 49.

Le moment symboliste a été d'autant plus riche que sa définition a souvent posé problème. Qu'on le situe par rapport à Mallarmé ou à Verlaine, ou qu'on se réfère pour le juger au « Manifeste » de Moréas, il semblerait que le mot « symbolisme », à condition de dépasser la première signification étymologique, déborde toujours de sens. Gourmont l'a ainsi défini :

Individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel...⁴⁸

Cette définition obtient pour ainsi dire l'unanimité. Dans le symbolisme convergeraient donc deux courants, l'individualisme et l'idéalisme⁴⁹. L'idéalisme auquel Gourmont fait allusion dans *Le Livre des masques* et dans lequel il rassemble, quelques années plus tôt, toutes les autres définitions du symbolisme, surgit en réponse à une littérature qui faisait la part belle à l'observation des faits et, par la même occasion, y fondait la connaissance de l'objet. Il suffit de songer à Huysmans qui recherchait « l'observation pure⁵⁰ » ou Zola qui recherchait, en journaliste plutôt qu'en philosophe, la « vérité⁵¹ ». Car la vérité, Gourmont se plie à cette définition, est la « conformité de la représentation d'un objet avec cet objet lui-même ». Mais une telle définition ne s'oppose en rien à l'idéalisme de Gourmont : « qu'est-ce que l'objet lui-même, puisque nous ne pouvons le connaître qu'à l'état de représentation⁵² ? »

Toutes ces considérations philosophiques retenues, il convient de reconnaître que l'idéalisme est le trait commun le plus saillant qui relie les écrivains symbolistes. Ils ont pour la plupart un sentiment d'aristocratie que le système républicain viendrait heurter avec ses visées égalitaires. C'est grâce à l'idéalisme, dira Gourmont, qu'on échappe à la « muflerie démagogique⁵³ ». Ainsi, en littérature, l'idéalisme s'est traduit par l'emploi du symbole, du mythe et de la suggestion. L'emploi du mythe dit encore l'omniprésence de l'individu, l'homme s'y voit sous son masque héroïque, dans le besoin de s'agrandir ou de mieux se connaître. Le positiviste y voit des contes, avec toute la charge péjorative que comporte ce terme ; l'idéaliste y voit des symboles. Régnier, en parlant de la demeure qu'il construit à Psyché, dira : « on y reprend contact avec je ne sais quel instinct d'idéal qui est en nous⁵⁴ ».

48. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 10.

49. La jeune critique s'accorde à voir dans le symbolisme ce double courant ; cependant, E. Vigié-Lecocq et Henri Ghéon préfèrent parler de lyrisme plutôt que d'idéalisme. Voici comment E. Vigié-Lecocq définit le lyrisme : « une généreuse révolte contre le médiocre, une libre envolée vers l'idéal ». (E. Vigié-Lecocq, *La Poésie contemporaine (1884-1896)*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 4.)

50. Jules Huret, *op. cit.*, p. 162.

51. *Ibid.*, p. 157.

52. Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques*, 1^{ère} série, *op. cit.*, p. 92.

53. Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, 14^e éd., Paris, Mercure de France, 1916, p. 218.

54. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 295.

Dans cette fin de siècle, l'art est devenu une pratique réflexive, et chaque poète se double d'un esthète. Une esthétique, dit Gourmont, n'est pas une théorie de l'art, mais son explication. Si l'idéalisme de Gourmont est, selon Hubert Juin⁵⁵, de vocation, voire de profession, que pourrions-nous dire de celui des autres poètes symbolistes ? Lorsque Gourmont fait du monde « une représentation mentale, une hypothèse que je pose nécessairement quand la sensation éveille ma conscience⁵⁶ », Verhaeren donne sa propre définition : « un prétexte à idées⁵⁷ ». Régnier s'improvise idéaliste dans la poésie, parfois dans la vie, à condition de ne pas oublier qu'il existe des réalités quotidiennes, qu'il fait bon éviter de temps en temps. Au demeurant, Régnier dira dans « Les Poètes d'hier et la poésie de demain » :

C'est cet idéalisme que nous trouvons au fond de l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam comme de celle de Mallarmé, M. Maurice Barrès en dérive aussi bien que M. Paul Adam. C'est cette idéalité du monde et cette réalité de l'idée qu'exprime sous une forme figurative le beau poème de *Mélysine* de M. Jean Moréas. C'est ce que veut dire *l'Après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé sous son admirable fable bucolique ; c'est ce que signifient les *Palais Nomades* de M. Gustave Kahn, les vers de M. Stuart Merrill, comme ceux de M. Francis Vielé-Griffin ; c'est ce que j'ai essayé de dire moi-même maintes fois⁵⁸...

C'était idéaliste au sens bourgeois du mot que de formuler un art visant à détrôner un autre (en l'occurrence l'art naturaliste et l'art parnassien, qui avaient le concours extérieur de la science), mais c'est idéaliste, au sens philosophique du mot, que d'avoir accompli en tant que poète le seul rôle qui lui échoit : celui de dégager l'Idée, occulte au grand public, et d'en communiquer le mystère et la part divine.

55. Hubert Juin, *Écrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, « L'archipel », 1972, p. 63.

56. Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 262.

57. Émile Verhaeren, *Impressions*, *op. cit.*, p. 116.

58. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, *op. cit.*, p. 329-330.