

# Approche théorique du symbolisme

ELISA LUENGOALBURQUERQUE  
Universidad de Extremadura

Le travail que nous présentons est une *approche* du phénomène culturel qui s'est produit à la fin du XIXe siècle et qui a été appelé le symbolisme. Essayer d'expliquer en quelques pages ce que le symbolisme a représenté pour le développement culturel postérieur est un objectif très ambitieux. Par conséquent, ce que nous allons énoncer ici n'est qu'un pâle reflet de ce qu'une étude plus vaste sur le mouvement symboliste –qui pourrait embrasser tout un livre– devrait comprendre.

Le plan qui va nous guider commence tout d'abord par des précisions terminologiques sur le symbolisme et le décadentisme, car de leur dénomination a surgi leur image positive ou négative respectivement. Nous aborderons également le concept de *crise* inhérent à cette étape littéraire, pour ensuite centrer notre intérêt sur la comparaison des symbolismes belge et français, étant donné qu'en Belgique il y a eu un grand théoricien, Albert Mockel, qui jouissait, à la fois, de l'amitié et de l'enseignement de Mallarmé dans ses célèbres mardis. Le fait de choisir un théoricien belge est dû également à nos penchants pour la recherche dans le domaine de la littérature francophone. Nous allons reprendre ainsi le concept de *symbole* tel que Mockel lui-même l'a conçu, et tel que d'autres écrivains et d'autres critiques l'ont envisagé pour essayer de dévoiler l'essence de ce mouvement appelé, et non pas en vain, le *symbolisme*. L'importance du symbolisme nous semble capitale –et voici une autre raison de ce choix– pour pouvoir comprendre une bonne partie de l'écriture, sinon *toute l'écriture*, surgie au cours du XXe siècle, pour comprendre la modernité qu'il a sans nul doute fécondée.

## I. REGARDS SUR LA DECADENCE ET LE SYMBOLISME

Pour pouvoir amorcer cette étude il est nécessaire d'établir, comme nous venons de l'annoncer, certaines précisions autour du concept même de *symbolisme*, car quelques critiques, dont Hubert Juin, considèrent, de nos jours, que le symbolisme n'a pas existé en tant que mouvement et encore moins en tant qu'école littéraire<sup>1</sup>. A côté de cette réflexion qui est l'une des plus radicales que nous puissions trouver sur notre chemin, un débat reste ouvert quant à la précision des limites à établir entre le symbolisme et le décadentisme<sup>2</sup>, et quant à leur priorité chronologique aussi. Nous essaierons d'apporter un peu de lumière sur ce sujet.

Commençons par la délimitation entre le symbolisme et le décadentisme. Entre l'appréciation du décadentisme comme une étape du romantisme déclinant<sup>3</sup> et celle d'une survie malade des idéaux de l'art pour l'art<sup>4</sup>, il existe tout un champ de réflexion où le décadentisme a toujours été mis en parallèle avec le concept de symbolisme. Nous allons trouver principalement deux positions: la séparation entre ces deux formules ou bien l'utilisation oscillante d'un terme ou de l'autre, *oscillation* qui voile ainsi leur identification, ou encore –comme

1. Hubert Juin (1972), *Les écrivains de l'avant-siècle*, Seghers, L'archipel, Paris, 1972, p. 15: «Il serait vain de vouloir, à toute force, donner du symbolisme une définition cohérente, exacte et d'une application constamment sûre. Ce mouvement qui n'en fut pas un, cette théorie qui –toile de Pénélope de l'avant-siècle– se tissait pour aussitôt se détruire... c'est un peu l'auberge espagnole de la fin du siècle». Cf. également l'étude de Tancrède de Visan, *L'attitude du lyrisme contemporain* –Société du Mercure de France, 1911–, où il rappelait qu'il n'y avait pas d'école symboliste, mais une attitude, un idéal symbolistes, consistant en la volonté de créer un «lyrisme pur».

2. Ou encore le surnaturalisme. Nous pouvons éliminer dorénavant la terminologie de *surnaturalisme* car elle a été employée secondairement par Henri Lemaître et par Saint-Pol Roux; ce concept correspond chez eux, *mutatis mutandis*, à ce que le reste de la critique considère comme décadentisme.

Michel Décaudin cite les mots de Camille Mauclair dans *Eleusis* où il appelle *idéoréalisme* la «formule d'art de l'idéalisme», ce qui veut dire le symbolisme car l'idéalisme est un des maîtres-mots du symbolisme in M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Privat éditeur, Coll. «Universitas», Toulouse, 1960, pp. 19-20.

André Gide et Henry Maubel parlent également, à leur tour, d'un certain *idéoréalisme* comme d'une branche dérivée des mêmes préoccupations que les premiers symbolistes.

Noël Richard, dans son oeuvre *Profils symbolistes* –A. G. Nizet, Paris, 1978, p. 385– assure: «Les nouveaux poètes auraient pu, tout aussi bien, s'appeler Modernistes, Sensationnistes ou Impressionnistes».

3. C'est l'avis de Mario Praz –*La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Denoël, Paris, 1977–, Raymond Poulliant *Le Romantisme III*, Arthaud, et Arnold Hauser –*Historia social de la literatura y el arte*, Labor, Col. Punto Omega, Barcelona, 1980–.

4. Comme le pense V.-M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

dernière étape de l'identification—, leur combinaison ouverte dans des syntagmes comme *symbolisme décadent*<sup>5</sup>, *décadence symbolique*<sup>6</sup>, ou même *décadence symboliste*<sup>7</sup>.

Parmi ceux qui défendent la séparation des deux termes —sous-entendu, des deux mouvements littéraires— nous allons trouver des critiques de grande valeur, tels Noël Richard dans *Profils symbolistes*<sup>8</sup>, Michel Décaudin dans *La crise des valeurs symbolistes* et d'autres articles<sup>9</sup>, Michel Otten dans *Esthétique du symbolisme*<sup>10</sup> et Albert Mockel<sup>11</sup> lui-même dans *Stéphane Mallarmé, un héros*, pour n'en citer que quelques-uns. Il existe cependant un groupe plus nombreux de critiques qui abordent *indifféremment* les deux noms comme s'il s'agissait d'un seul mouvement. Mais Noël Richard devient, à nos yeux, un critique contradictoire du fait que, dans d'autres ouvrages de critique comme *Le mouvement décadent* (1968) et *A l'aube du symbolisme*, il va utiliser les deux expressions, symbolisme et décadentisme, d'une manière fluctuante. C'est également le cas d'Alfred Poizat dans *Le Symbolisme, de Baudelaire à Claudel*, d'Ernest Raynaud dans *La mêlée symboliste*, de Petit de Julleville dans *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900...*<sup>12</sup>

Guy Michaud, dans son oeuvre *La Doctrine symboliste* (1947), offre toute une série de documents d'écrivains et de critiques contemporains du symbolisme où l'*oscillation* entre les deux formules est bien *manifeste*. Le critique Henri Lemaître utilise indistinctement décadence et symbolisme en parlant de Jules Laforgue<sup>13</sup>. Ce grand connaisseur du XIXe siècle qu'est Hubert Juin

5. Cf. D. Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines (1870-1927)*, Larousse, Paris, 1927.

6. Cf. J. Paque, *Le symbolisme belge*, Labor, Coll. «un livre, une oeuvre», Bruxelles, 1989.

7. J. del Prado, *Introducción a Prosas de Mallarmé*, Alfaguara, Madrid, 1988.

8. A. G. Nizer, Paris, 1978.

9. M. Décaudin, *opus cit.*; Id. «Poésie impressionniste et poésie symboliste» in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, N° 12, 1960, et «Définir la décadence» in AA.VV., *L'esprit de décadence, I, II*, Colloque de Nantes, Lib. Minard, 1980.

10. *Esthétique du symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 35: «Or, d'emblée, mû par un sûr instinct, Mockel va vers les Symbolistes; à aucun moment, il ne se sentit d'attrance pour les Décadents», mais la proposition n'est pas développée par la suite.

11. A. Mockel dans *Stéphane Mallarmé, un héros* refuse l'identification entre symbolistes et décadents, in *Esthétique du symbolisme*, p. 226.

12. A. Poizat, *Le Symbolisme, de Baudelaire à Claudel*, Librairie Bloud et Gay, Paris, 1924; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900*, tome VIII, dix-neuvième siècle, période contemporaine (1850-1900), A. Colin et Cie., Paris, 1899; E. Raynaud, *La mêlée symboliste, I, II, III*, La Renaissance du livre, Paris, 1918.

13. H. Lemaître, *Du Romantisme au Symbolisme 1790-1914*, Bordas, Paris, 1982.



identifie sans ambages symbolisme et décadentisme. Les exemples sur ce point concret pourraient se multiplier.

Lorsque Jean Moréas dans sa *Réponse à Paul Bourde* en 1885 réclame l'étiquette de *symbolistes* contre celle de *décadents*, et lorsque, un an plus tard, il insiste dans son oeuvre *Un manifeste littéraire*:

«Nous avons déjà proposé la dénomination de "SYMBOLISME"»<sup>14</sup>.

contre l'appellation de *décadents* qu'on ne cessait de leur infliger à l'époque, sa réaction peut nous inciter à soutenir la différence entre les deux mouvements. Mais, si nous regardons de près quels ont été les idéaux esthétiques et quel a été le combat des auteurs symbolistes, nous allons retrouver des points de jonction, une identification, somme toute, avec le mouvement décadent. Comme nous le rappelle C. Abastado:

«Un mouvement littéraire est un affrontement de forces contradictoires, et, d'abord, une réaction où éclate un conflit de générations: le Symbolisme est né contre le Parnasse et le Naturalisme, contre le Décadentisme aussi dans une certaine mesure»<sup>15</sup>.

Cette affirmation qui nous semble, *en partie*, vraie a le défaut de ne pas développer le syntagme, capital pour notre propos, «dans une certaine mesure». En effet, nous ressentons que les deux groupes, symbolistes et décadents, appartiennent à une même esthétique, à une même quête littéraire. Il s'agit, à notre avis, de deux phases d'un même mouvement. La question des limites entre l'une et l'autre constitue, en définitive, un problème de la périodisation de l'histoire littéraire. Nous n'entrerons pas dans la polémique au sujet de l'ordre d'apparition des deux phases, car elles ont *coexisté* à la fin du siècle; il est vrai cependant que des écrivains ont d'abord été *baptisés* du nom de *décadents*. Mais... arrêtons-nous un peu et revenons aux définitions émises par les critiques mentionnés précédemment.

Pour certains, la décadence a été un état de la sensibilité, un bouillonnement éphémère avant-coureur du symbolisme qui, lui, a été une véritable *doctrine*. Nous avons déjà évoqué l'opinion de Juin qui ne croit pas à l'existence du symbolisme comme mouvement. Pour certains, la poésie décadente – ou faudrait-il dire symboliste? – tâtonnait dans la pénombre du subconscient, dans la relativité des réactions individuelles. Dans ce sens, Verlaine aurait été le

14. Cité par G. Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Nizet, Paris, 1947.

15. *Dérives des signes*, C.S.T., Publidix, Coll. «Parcours sémiotiques», Université de Paris X, Paris, 1988, p. 15.

poète du relatif et Mallarmé aurait donné à la littérature la soif de l'absolu. Il s'agit d'un passage capital qui va de *l'indéfini* à l'absolu, du devenir à l'être. Si pour les décadentistes, développant les thèses de l'école de l'Art pour l'Art, le divorce entre la vie et l'art est total, les symbolistes, eux, rendront possible leur réconciliation: c'est ce que nous dit Décaudin dans *La crise des valeurs symbolistes*, et Michaud soutient la même thèse lorsqu'il aborde le mouvement unanimiste de l'aube du XXe siècle, considéré comme une des prolongations du symbolisme. D'autre part, l'art symboliste a souvent été envisagé comme éloigné de la vie à cause de sa *trop grande intellectualité*... mais... poursuivons. Si les écrivains proprement décadents imitèrent chez Edgar Allan Poe la recherche du morbide et des effets macabres, l'incitation au rêve et la description des phénomènes nerveux exceptionnels, les symbolistes, eux, vont surtout puiser chez lui le côté de la création et de la conscience poétique. Les symbolistes, nous dit-on, suivent Baudelaire, ses aspirations esthétiques et mystiques. Rien ne nous est dit, à cet égard, des décadents. Et pourtant, *A Rebours*, le «chef-d'oeuvre» de la décadence, exalte les écrits de Baudelaire avec délectation<sup>16</sup>.

Le critique Jean Pierrot qui rapporte dans *L'imaginaire décadent (1880-1890)* le témoignage de Paul Bourget, *admet avec lui* que la Décadence constitue une grave crise d'âme, mais Bourget affirme également –à la différence de la plupart des critiques traditionnels–, point capital à notre avis, *qu'elle possède une influence littéraire positive*<sup>17</sup>.

L'idée de décadence qui régnait à l'époque était plutôt celle que les sciences naturelles avaient développée. Le XIXe s. tendait à mettre en parallèle la vie d'un organisme avec la vie d'une société, les manifestations d'un organisme avec celles de la société; l'instabilité, les troubles de la société, étaient alors assimilés à la maladie, à la *décadence* et à la *mort* de cet organisme. Le côté péjoratif n'y était donc pas épargné. Sémantiquement, il y a une perception négative dans la décadence. Le goût pour la névrose et la maladie dans *A Rebours* n'atténue pas cette vision négative. Par ailleurs, le terme décadent est plus connoté idéologiquement que celui de symboliste –du côté de l'artistique, du littéraire–. Si à cela on ajoute que la France venait d'être battue

16. Cf. chapitre I, où Des Esseintes décrit des exemplaires de Baudelaire qu'il a «avec d'admirables lettres de missels», p. 75.

17. J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1890)*, P.U.F., Publications de l'Université de Rouen, Paris, 1977, pp. 25/26. Il suffit également de se rappeler les beaux vers de Verlaine «Je suis l'Empire à la fin de la Décadence...» pour donner au terme décadent un sens beaucoup plus *digne* que celui qu'on lui confère dans le langage courant, sans oublier la révolution poétique que ces vers entraînent pour l'enrichissement littéraire postérieur.

par l'Allemagne et que le mot *décadence* éveillait la conscience de crise, on comprend mieux que le mot –et l'idée sous-entendue qu'il exprimait– ait été *proscrit* car on avait besoin, à l'époque, de réaffirmer les esprits, pour *aider* à une renaissance des lettres et non pas à leur *décadence*<sup>18</sup>.

La belle étude de René Huyghe sur *La relève du réel* nous donne une leçon très utile à ce sujet. Dans l'art, il y a, d'après lui, deux mouvements –qui par extension peuvent, à notre avis, être appliqués à la littérature, aux mouvements culturels en général–; dans le premier, l'homme

«cherche à créer autour de lui l'illusion d'une éternelle fixité (*nihil mutat*) et ce sont les siècles classiques; dans le second, il se laisse aller à ce courant qui emporte nos cris et nos efforts (*omnia transit*); loin de le camoufler sous l'immobilité des formes, il exalte alors son inlassable dynamisme, *qui crée et détruit du même geste*: alors surgissent romantisme, baroque»<sup>19</sup>.

...et... symbolisme, ajouterions-nous. Ces deux mouvements dont parle Huyghe sont non seulement nécessaires pour le progrès culturel, mais solidaires, complémentaires et surtout *relatifs* même dans leur période de domination. Cela veut dire *de même* qu'ils sont *coexistants*. Leur *complémentarité manifeste* tend à se *virtualiser* pendant les périodes de crise, tandis que lors de ces périodes leur antagonisme virtuel devient *manifeste*. Une alternance s'établit entre la surface et la profondeur, pendant que l'une est latente, l'autre est manifeste et viceversa<sup>20</sup>.

Lorsqu'à la fin du XIXe siècle une période de *déséquilibre* s'instaure, nous sommes confrontés à l'étiquette de *décadence*. Nous oublions alors que tous les troubles, toute instabilité, *toute crise* en définitive, est une étape *destructurante-structurante* de tout processus historico-social *nécessaire* pour que le nouveau puisse surgir, pour qu'il y ait une naissance, une renaissance

18. On ne comprend pas très bien autrement toute une série de déclarations faites à l'époque par certains critiques, dont Ernest-Charles, où cet esprit que nous venons d'évoquer transparaît: «Quand donc un génie créateur prendra-t-il son essor (...) pour nous ôter de la pensée que notre littérature actuelle, invalide, incertaine, désorientée, dévoyée, s'agite vainement dans une honteuse *décadence* ; *Décadence intellectuelle, décadence morale.* (...) La cause de ces deux *décadences* (...) réside, hélas! dans l'âme même de ces écrivains. Leur *démoralisation individuelle* est douloureusement évidente». Cité par J. Lethève, «Le thème de la *décadence* dans les lettres françaises à la fin du XIXe siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars, 1963, p. 61.

19. R. Huyghe, *La relève du réel. Impressionnisme, symbolisme*, Flammarion, 1974, p. 14. Il y dit aussi: «L'Art [...] vise à l'unique, qui est l'opposé de l'Un». p. 9. C'est nous qui soulignons.

20. Du moins, cette-ci est l'explication que soutient Edgard Morin pour expliquer sa conception de la crise dans *L'esprit du temps 2, Nécrose*, Grasset, Paris, 1975; aussi dans *Sociologie*, Fayard, 1984.

donc<sup>21</sup>. Utilisant une terminologie chère au XIXe s., nous pourrions assurer, avec Edgar Morin, que de la même façon que chaque développement biologique est la répétition d'un développement précédent inscrit génétiquement, les mouvements littéraires comportent des retours cycliques d'un passé, et non la construction inédite, *ex-nihilo* d'un avenir. En ajoutant aux éléments antérieurs la vision actuelle de chaque moment historique les mutations peuvent être surprenantes. Le développement se forge ainsi. Le mouvement symboliste *porterait donc* l'empreinte du romantisme tout comme celle de l'art pour l'art.

Après cette parenthèse –qui nous semble essentielle car elle dessine le schéma d'un processus fondamental– continuons notre itinéraire de ressemblance-dissemblance entre décadents et symbolistes. Gustave Kahn dans *Symbolistes et décadents*, publié pour la première fois en 1890, nous renseigne:

«En 1885, il y avait des décadents et des symbolistes, beaucoup de décadents et peu de symbolistes. Le mot de décadents avait été prononcé, celui de symboliste pas encore [...], et les décadents et les symbolistes c'était tout autre chose *alors*»<sup>22</sup>.

L'adverbe *alors* laisse transparaître qu'une entente s'est produite entre les deux groupes à la date où Kahn écrit son texte (1900). Rappelons ici également l'insistance de Moréas –dans sa réponse à Paul Bourde en 1885 citée plus haut– pour changer l'appellation «décadents».

Néanmoins, nous l'avons dit, l'action des Symbolistes et des Décadents contre la littérature en vogue était parallèle. Ils avaient les mêmes haines et les mêmes admirations. L'avis d'André Barre dans les premières pages de sa *Bibliographie de la poésie symboliste*, publiée en 1911, nuance un peu l'opinion de Kahn:

«A vrai dire, il n'est pas de décadent qui n'ait été symboliste ou verslibriste et réciproquement»<sup>23</sup>.

L'écoulement de quelques années entre le premier titre abordé –celui de Kahn, *Symbolistes et décadents*, 1900– et celui-ci a *suffi* pour que la perspective change et que l'aveu soit plus net.

21. Cf. E. Morin, *L'esprit du temps 2, Nécrose*, Grasset, Paris, 1975.

22. Cf. G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, Léon Vanier éditeur, Paris, 1902. C'est nous qui soulignons.

23. A. Barre, *Bibliographie de la poésie symboliste*, Jouve, 1912. Cité par G. Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Nizet, Paris, 1947.

Dans le manuel *Littérature (Textes et documents) XIXe siècle*, Dominique Rincé et Bernard Lecherbonnier vont encore plus loin, *nous sommes déjà en 1986*:

«La recherche littéraire permet aujourd'hui de substituer à l'idée jusqu'ici admise que la Décadence n'était qu'un sous-produit du Symbolisme, celle qui consiste au contraire à faire du Symbolisme un épiphénomène de la Décadence»<sup>24</sup>.

Cette déclaration soutient non seulement l'idée d'assimiler le symbolisme à la décadence mais aussi de conférer à celle-ci une grandeur et des caractéristiques tout à fait nouvelles, très positives –littérairement parlant.

Un changement de perspective se dessine ainsi suivant la ligne chronologique qui va de la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours.

Face à l'opinion déjà effleurée d'Hubert Juin niant l'existence du symbolisme comme école, nous trouvons celle de Guy Michaud qui conclut taxativement:

«Une école ne saurait être, par définition, qu'un petit groupe de gens qui se connaissent, qui travaillent ensemble [...] Un mouvement est un phénomène beaucoup plus vaste. Il s'étend sur plusieurs générations, il peut inclure des gens qui s'ignorent mutuellement et il ne connaît pas de frontières [...] Un mouvement peut ne pas aboutir à une école à proprement parler: tels sont par exemple l'humanisme, le baroque, la lutte philosophique, ce qui ne diminue en rien leur importance historique. Le Romantisme et le Symbolisme au contraire sont des mouvements qui, en France et aussi ailleurs, ont abouti à une école. Ainsi, l'École Symboliste représente une étape, décisive certes, mais limitée en durée, dans l'évolution du *mouvement symboliste*»<sup>25</sup>.

Regardons un peu maintenant cette période du côté de la Belgique, où le symbolisme a pris très profondément racine et a constitué, pour les Belges, la *légitimation de leur statut littéraire comme pays*. Avant 1880, il n'y avait pas, dans ce pays tout récent, de vie littéraire authentique, mais, à partir de cette date, la Belgique va «brûler les étapes et parcourir, en moins de dix ans, l'itinéraire entier du XIXe siècle français»<sup>26</sup>. Les critiques belges se sont peu mis d'accord aussi sur la considération du décadentisme et du symbolisme comme les deux phases d'un seul mouvement ou bien comme deux mouvements bien distincts.

24. D. Rincé et B. Lecherbonnier, *Littérature (Textes et documents) XIXe siècle*, Nathan, Paris, 1986, p. 546.

25. G. Michaud, «Symbolique et symbolisme» in *Cahiers Internationaux des Etudes Françaises*, N° 6, juillet 1954, p. 78.

26. Cf. G. Michaud cité par J. Paque, *opus cit.*, p. 24.



Dans une œuvre capitale du théoricien liégeois Albert Mockel *Propos de littérature* (publiée en 1894) nous lisons:

«Je le dis sans regret: un seul exemplaire de des Esseintes nous suffit et il vaut mieux qu'il demeure isolé, plus prestigieux par son exception»<sup>27</sup>.

Déclaration manifeste de son refus de l'esprit de *décadence*. Mais, à côté de cette déclaration tranchante, une question surgirait: où pourrions-nous placer certaines des œuvres de Maeterlinck, de Rodenbach ou de Verhaeren? Ne sont-ils pas décadents tout autant que symbolistes? Par ailleurs, la critique belge les a placés sous le signe de la décadence aussi<sup>28</sup>. Nous oserions qualifier de naïve la déclaration de Joseph Hanse lorsqu'il estime, par exemple, que le livre de Maeterlinck *Serres chaudes* se distingue des œuvres décadentes pour deux raisons essentielles: la simplicité du vocabulaire et l'inspiration religieuse, chrétienne, les décadents prônant, à son avis, l'emploi du mot rare, inouï, et étant loin, dans l'ensemble, de se présenter comme spiritualistes ou chrétiens<sup>29</sup>. Mais il se trouve que les symbolistes, eux aussi, ont été critiqués pour leur obscurité<sup>30</sup>.

27. A. Mockel, *Propos de littérature* in M. Otten, *Esthétique du symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 164.

28. Cf. Christian Berg, «L'esprit de décadence et les lettres françaises de Belgique à la fin du XIXe siècle» –in AA.VV., *L'esprit de la décadence*, I, II, Colloque de Nantes, Minard, Paris, 1980–. Berg y assure qu'alors que la renaissance –ou plutôt la vraie naissance– des lettres belges se place dans une atmosphère d'optimisme généralisé, car le pays fête en 1880 le cinquantième anniversaire de son indépendance «paradoxalement, au lieu de traduire l'euphorie ambiante, cette jeune littérature offre un visage morose, spleenétique, pessimiste et, pour tout dire, "décadent"». –pp. 163/164–; Cf. également l'article de Marc Quaghebeur, «Belgique: la première des littératures francophones non françaises» où il déclare: «Lorsque Verhaeren et Maeterlinck choisiront de vivre en France, une part de leur magie verbale "décadente" disparaîtra très rapidement» p. 23, laissant croire que c'est précisément ce côté décadent le trait caractéristique de leur *belgitude* pour ainsi dire; Cf. également ce que dit Maryse Descamps dans *Maurice Maeterlinck*, Labor, Coll. Un livre, Une œuvre, Bruxelles, 1986: «Ses œuvres sont sombres, tout entières sous l'emprise de la fatalité implacable et baignant dans une atmosphère d'étouffement lent et de mort». p. 22.

29. J. Hanse, *Maurice Maeterlinck, poésies complètes*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1965, p. 7.

30. Un publiciste, Plowert, éditant un glossaire des mots obscurs rencontrés dans les œuvres symbolistes, dut constater que la plupart étaient définis par le dictionnaire Larousse destiné aux écoles primaires; Vanor, qui relate le fait, s'en amuse et conclut que le reproche d'obscurité n'est pas fondé». Cf. C. Abastado, *Dérives des signes*, C.S.T., Publidix, Coll. «Parcours sémiotiques», Université de Paris X, Paris, 1988, p. 26.

Nous citons de même ce qu'Hubert Juin soutient: «C'est au symbolisme que l'on prête le goût du clinquant, la passion du néologisme, l'amour du controuvé. Il n'en est rien. (...) Chez les symbolistes, ce ne sont pas les mots qui sont extraordinaires, mais les images. Chez les parnassiens, il en va du contraire. (...) Le langage des symbolistes est souvent fluide, léger –Charles Van Lerberghe trouve qu'il faut réduire les mots–, naturel, come on l'entend –pr exemple– chez Viélé-Griffin, chez les belges». – in *opus cit.*, pp. 9-10.

Cependant, pourquoi le poids de la tradition a-t-il toujours voulu voir dans la décadence une crise et dans le symbolisme comme une étape d'issue à cette crise? Il suffit de consulter quelques livres sur la doctrine symboliste pour retrouver des noms «appartenant» tour à tour au symbolisme et au décadentisme; d'où vient ce côté négatif attribué uniquement à la décadence?

Lorsque le terme même de *crise* est approfondi, des valeurs négatives tout autant qu'affirmatives affleurent comme nous l'avons déjà indiqué. Les époques de décadence sont ainsi *nécessaires* à l'évolution, car l'évolution n'est pas un processus linéaire mais un phénomène marqué par des discontinuités et des ruptures. Le terme *Krisis* signifie *décision* en grec. Or, dans son sens moderne, il s'est chargé d'*incertitude*, et, plus largement, il est appliqué pour vouloir dire que tout va mal ou que quelque chose ne va pas. Cependant décision et incertitude sont deux moments interdépendants. La crise est un moment indécis et décisif à la fois<sup>31</sup>.

Dans la crise, d'un point de vue médical et général aussi, il y a *perturbation*, il y a une *destructivité* en action et une *créativité* en action. Elle libère en même temps des forces de mort et des forces de régénération. D'où son ambiguïté radicale. Toute désorganisation accrue porte effectivement en elle le risque de mort, mais aussi la chance d'une nouvelle réorganisation, d'une création, d'un dépassement<sup>32</sup>. Pour Marx et Freud, et pour leurs épigones, le moment de la crise est en quelque sorte un «moment de vérité»<sup>33</sup>.

Prenant comme base cette définition, nous allons considérer la décadence et le symbolisme comme deux phases d'un seul et même mouvement de la fin du XIXe siècle, une époque «de vérité» où les écrivains vont parcourir le chemin qui conduit de la *crise de la littérature* à la *prise de conscience de cette même crise*.

Comme nous l'avons déjà annoncé dans l'introduction, le pas suivant est la caractérisation du symbolisme belge par rapport au symbolisme français. Possède-t-il, en vérité, des traits différents de ceux du symbolisme français?

Écoutons le professeur Christian Berg:

«En perspective idéaliste, le symbolisme belge ne diffère en rien du symbolisme français [...] Quelle influence pouvait d'ailleurs avoir sur cette génération un quelconque "milieu" ou "moment" puisque ce sont précisément les déterminismes inhérents au monde phénoménal qui devaient être dépassés et

31. Cf. E. Morin, *L'esprit du temps 2, Nécrose*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1975, p. 140.

32. Comme l'a dit McLuhan: «Breakdown is a potentiel breakthrough».

33. E. Morin, *L'esprit du temps, 2 Nécrose*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1975, p. 139.

même évacués afin que le réel puisse rendre la charge d'idéal qu'il recèle ou qu'il cache?»<sup>34</sup>.

Mais, faudrait-il ajouter pour compléter ce point de vue, dans le symbolisme belge il existe des *circonstances* qui ne correspondent pas à celles du symbolisme français, et qui ne sont pas sans conséquences pour son développement. Il suffit de regarder le côté politique du moment pour se rendre compte que nous sommes aux antipodes de ce qui se passe en France où, rappelons-le, une défaite vient d'être subie alors qu'en Belgique le pays fête le cinquantenaire de son indépendance et que rien n'assombrit son horizon. Si, en France, le symbolisme s'oppose au Parnasse avec la même virulence qu'au naturalisme, en Belgique, la réaction contre le naturalisme ne se produira pas car les symbolistes seront solidaires de l'art social. Ils resteront beaucoup plus près du peuple que les Français et ce n'est pas un hasard si beaucoup d'entre eux vont soutenir le Parti Ouvrier Belge.

Les sources du symbolisme belge sont *extérieures* à la tradition française: la mystique flamande et la philosophie allemande notamment; une *nordicité* revendiquée qui n'est pas le moindre des traits distinctifs de ce symbolisme. Le symbolisme belge est en quête d'une littérature plus instinctive et irrationnelle qui soit un moyen d'investigation vers l'invisible, l'occulte, le mystère de l'être et du cosmos. Pour y arriver, il privilégie le concret, le sensoriel, le familier; il se sent profondément ancré dans la réalité de son pays<sup>35</sup>.

Un autre trait qui les différencie des Français, c'est la recherche très fertile qu'ils ont entreprise dans le domaine théâtral et dans celui du roman. Maeterlinck et son théâtre —célébré par Mallarmé—, Rodenbach et sa *Bruges-la-Morte* n'ont pas eu d'équivalents français. Maeterlinck est salué comme un «prince de lettres» qui apporte au symbolisme le souffle de la révolution théâtrale et le parfum de l'ailleurs. Gide écrit en 1894: «Nous n'avons à présent en France aucun écrivain qui vaille à beaucoup près Maeterlinck». Apollinaire: «Si j'étais Dieu et Maeterlinck!»<sup>36</sup>.

A ces différences, il faut ajouter un autre phénomène qui est lié à la chronologie des deux mouvements. Le noyau du symbolisme français est surtout

34. C. Berg, «Symbolisme belge: la perspective idéaliste (Rodenbach et Elskamp)» in *Cahiers du C.E.R.C.L.E.F., Le fantastique et les lettres françaises de Belgique*, N° 3, Université de Paris XII, Val-de-Marne, automne 1985, p. 21.

35. Cf. J. Paque, *opus cit.*, p. 30. Cf. également ce que dit Marc Quaghebeur dans son article «Belgique: la première des littératures francophones non françaises»: «Le symbolisme dont les Belges sont les propagateurs ne relève-t-il pas d'un espace beaucoup moins abstrait que celui que Mallarmé est en train de construire avec "Le Livre"»? p. 23.

36. Cités par J. Paque, *opus cit.*, pp. 140 et 141 respectivement.

compris entre 1885 et 1891, car les écrivains symbolistes étaient restés longtemps à l'état de forces latentes; le symbolisme belge, de son côté, va se poursuivre jusqu'au début du XXe siècle. Le premier a été un mouvement intensif, le second extensif. Ce dernier trait a besoin d'un développement qui nous éclairera plus tard. En tout cas, il est vrai que les efforts de théorisation sont les mêmes, au moins dans la première période du Symbolisme; jusqu'aux environs de 1890, Belges et Français mènent un combat identique, avec des arguments semblables, nous dit Hermann Braet dans *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1890*<sup>37</sup>. Ces efforts de théorisation, nous pourrions les centrer sur quelques piliers dont le *symbole* et la *musique* feraient partie.

## II. LA QUESTION DU SYMBOLE COMME PIERRE DE TOUCHE DU SYMBOLISME

Mais... faisons une pause et revenons à la dénomination de *symbolisme* qui a perduré comme l'étiquette la plus convenable pour ce groupe d'écrivains. Nous avons déjà vu tout au début quelles étaient les réserves et les oscillations dans les termes proposés pour définir ce mouvement<sup>38</sup>, il n'est pas inutile de rappeler que si le terme *symbolisme* a été plus d'une fois choisi par Moréas dans ses *Manifestes* et s'il a prévalu sur les autres vocables –y compris celui de *décadentisme*– cela révèle que la notion de *symbole* est capable de renfermer ici toute sa force et de l'irradier comme pierre de touche de ce mouvement.

Comme nous le verrons plus tard, une des originalités du symbolisme belge réside précisément dans la conception même du symbole, c'est aussi pour cette raison que nous avons fait appel à la Belgique. La définition la plus complète se trouve chez l'écrivain, et avant tout théoricien, Albert Mockel qui, au long des années, l'a exprimée dans ses écrits et l'a complétée dans son oeuvre *Propos de littérature* publiée en 1894, et dont Mallarmé dira: «le plus aigu de ces poèmes critiques dont j'ai souvent rêvé qu'il y eût quelques-uns»<sup>39</sup>.

Il est vrai, comme le dit Michel Otten<sup>40</sup>, que le symbolisme des années 1886-1891 n'est pas une pensée cohérente. Ce n'est pas une métaphysique,

37. H. Braet, «L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900», in *Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes*, Palais des Académies, Bruxelles, 1967, pp. 109/110.

38. Nous rappelons que les termes *décadisme* de Bajou, *surnaturalisme* de Lemaître et de Saint-Pol Roux et *idéoréalisme* de Mauclair, Maubel et Gide ont été éliminés de notre parcours.

39. Cf. M. Otten, *Esthétique du symbolisme*, p. VII. Cité également par M. Décaudin, «Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?» in *Cahiers Internationaux des Etudes françaises* N° 34, mai 1982, *La littérature symboliste en Belgique*, p. 114.

40. M. Otten, *opus cit.*, p. 36.

c'est un ensemble de propositions, d'intuitions, d'opinions destinées à étayer philosophiquement un projet poétique. En ce sens, les *Propos* de Mockel vont synthétiser les notions qui étaient déjà dans l'air et joueront un rôle capital pour la vue d'ensemble du groupe symboliste; il s'agit d'un grand mérite qu'il faut lui reconnaître. Otten, qui a suivi la trace de Mockel et lui a consacré des analyses très fines dans *Esthétique du symbolisme*, nous renseigne à ce propos et va nous guider tout au long de ce parcours:

«C'est en 1884, semble-t-il, que Mallarmé commence à parler du Symbole devant ses amis et ses jeunes admirateurs. C'est à travers ces textes que Mockel connaîtra d'abord la pensée de Mallarmé. Citons les articles de Ghil dans *La Basoche* en 1885, qui contiennent une première approximation du Symbole, une étude très pertinente de Wyzewa sur Mallarmé dans *La Vogue*, enfin le *Manifeste*, vague et superficiel, publié par Moréas dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886»<sup>41</sup>.

Voilà à peu près tout ce que Mockel peut connaître lorsque, le 15 octobre 1886, il présente pour la première fois le symbole aux lecteurs de *La Wallonie* –revue que Mockel fonde à Liège et qui devient un des organes les plus importants de la poésie nouvelle, où a été publiée une grande partie des œuvres des symbolistes français–. On comprendra que sa définition soit encore extrêmement floue.

Une étude de décembre 1887, *La littérature des images* revient sur la question, cette fois avec plus de précision:

«Le Symbole, dit Mockel, est une grande Image qui s'épanouit sur une Idée, et dont le parfum ondoie parmi toutes les lignes de l'œuvre. Et le Symbole, par essence, devant *se rattacher à l'Unité*, j'entrevois cette conception idéale. Le Symbole est la réalisation figurée d'une Idée; il est le lien tenu du monde immatériel des Lois au monde sensible des Choses»<sup>42</sup>.

Ce qui est neuf et intéressant dans cet exposé, c'est l'idée que le Symbole doit être une démarche en direction de *l'Unité métaphysique*. Ghil l'avait déjà vaguement suggéré, Wyzewa l'affirma nettement.

Mais la définition en elle-même reste insuffisante parce que, comme Mockel le verra très bien par la suite, cette définition convient plutôt à *l'allégorie*. A partir de juin 1889, Mockel est installé à Paris et il devient un assidu des célèbres *mardis* de Mallarmé. Sa réflexion bénéficie des brillants aperçus du maître.

41. M. Otten, *opus cit.*, p. 36.

42. M. Otten, *Opus cit.*, p. 38. C'est nous qui soulignons.

Ce n'est qu'en 1894 dans ses *Propos de littérature* qu'il offrira une définition plus large du symbole s'appuyant fondamentalement sur quatre aspects:

- a le Symbole est un *déchiffrement* de la réalité; Idée très chère au XIXe siècle, où l'écrivain est considéré comme un «déchiffreur d'hiéroglyphes»; il peut ainsi dévoiler des sens cachés de l'univers, devenir un herméneute;
- b il est une *synthèse*; concept étroitement lié avec l'idée d'*unité*;
- c il doit rester *imprécis*, susceptible d'interprétations toujours plus profondes;
- d il est essentiellement le fruit de l'*intuition*.

Enfin le Symbole est basé sur l'*intuition*. C'est là, en dernier ressort, ce qui fait son originalité profonde et l'*oppose nettement* à l'allégorie:

«Je voudrais appeler allégorie, explique Mockel, l'oeuvre de l'esprit humain où l'analogie est artificielle et extrinsèque, et j'appellerai symbole celle où l'analogie apparaît naturelle et intrinsèque.  
L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée PRÉCONÇUE; elle serait aussi la représentation convenue –et par cela même explicite– de cette idée [...]  
Au contraire, le symbole suppose la RECHERCHE INTUITIVE des divers éléments idéaux épars dans les Formes»<sup>43</sup>.

Si nous analysons cette définition il en résulte que:

Premièrement, la création symbolique relève donc en partie du suprationnel ou de l'inconscient, et cela les Symbolistes ne l'avaient pas nettement compris, du moins au début du mouvement. C'est pourquoi Mockel insiste fortement sur ce point<sup>44</sup>. (Il faut signaler dans ce point le parallélisme de la pensée théorique à cette même époque car *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud date de 1900.

Deuxièmement, Mockel aurait pu nuancer son expression sur l'allégorie en disant qu'elle *apparaît* comme «artificielle et extrinsèque» plutôt que de dire qu'elle *est* et nous verrons par la suite pourquoi cette précision s'impose. Dans le terme *convenue* qu'il emploie pour la définir nous pouvons lire tout autant *sociale*, car la convention est le produit d'une communauté, d'une société. Faut-il déduire que le symbole serait donc personnel, individuel? De là

43. A. Mockel, *Propos de littérature*, in M. Otten, *Esthétique du symbolisme*, pp. 85-86.

44. Cf. M. Otten, *opus cit.*, pp. 37/40.

viendrait que l'analogie apparaisse comme extérieure dans l'allégorie et intérieure –car ressentie par le poète lui-même– dans le symbole.

Si pour certains critiques, dont S. Bayrav dans son étude *Le symbolisme médiéval*, la grande valeur des écrivains symbolistes du XIX<sup>e</sup> siècle réside dans le fait qu'ils ont pu

«briser le symbolisme statique des siècles passés pour imposer au lecteur un symbolisme tout frémissant de mouvements et de vie bien que réfléchi»<sup>45</sup>,

cela voudrait dire encore plus clairement que l'allégorie représente, en quelque sorte, le *symbole* de l'Antiquité, son legs. Bayrav continue: «Ce frémissement intérieur est une garantie d'authenticité, une assurance contre l'académisme et l'imitation»<sup>46</sup>.

Ce qu'il n'arrive pas à dire, mais on peut le deviner, c'est que l'allégorie –et ce plus particulièrement dans la définition de Mockel– est comme l'ultime phase d'un *vieux symbole* déjà trop usé, dont le code de déchiffrement a été transmis par la tradition. C'est en ce sens qu'il représente un *symbole social*, et non pas individuel, extrinsèque donc. Le symbolisme, tout comme le romantisme allemand surtout, va déployer la soif d'individualité en quête *cependant* d'une *Unité* obtenue grâce à un certain effort intellectuel<sup>47</sup>.

Pour Mockel, il va s'agir d'une écoute de la nature, des choses, autant que d'une écoute de soi. Il annonce la jonction nécessaire de *la logique des choses* et de *la logique abstraite de l'esprit*. Il faut se rappeler, à ce sujet, que Coleridge avait déjà écrit, avant la réaction romantique, dès 1818, dans ses *Essays on Fine Arts*: «L'artiste doit imiter ce qui est à l'intérieur de l'objet, ce qui exerce son action par l'intermédiaire de la forme et de la figure et s'adresse à nous par le moyen de symboles: le *Naturgeist* ou Ame de la nature»<sup>48</sup>.

Mockel enrichira petit à petit sa définition du symbole grâce à son expérience comme poète et à sa réflexion. Ses définitions seront, selon Michel Otten, «moins ambitieuses que celle de 1894», mais aussi «plus réalistes»<sup>49</sup>.

Son point de vue va évoluer car le subjectif gagnera du terrain par rapport à l'objectif. Face à l'idée première de l'écoute de la nature, de la *logique des*

45. S. Bayrav, *Le symbolisme médiéval*, Istanbul, Matbaasi, 1956, pp. 35/36.

46. Id., *Ibid.*, pp. 35/36.

47. Cf. ce que dit Gustave Kahn dans *Symbolistes et décadents* –p. 315–: «Quant au symbolisme, la meilleure définition en est encore la plus large; ce serait celle de M. de Gourmont dans sa préface du livre des *Masques*: «Admettons que le symbolisme c'est même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art. Ajoutons que c'est un retour à la nature et à l'art».

48. Cf. René Huyghe, *La relève du réel. Impressionnisme, symbolisme*, Flammarion, 1974.

49. M. Otten, *opus. cit.*, p. 45.

*choses* que le poète doit dévoiler, Mockel est persuadé que, «par le symbole, le poète *se recherche* dans la vie; il subjective les images au lieu d'objectiver en elles une pensée, son but n'est autre que lui-même: s'il examine les choses, c'est pour en recueillir les divers éléments idéaux, mais les éléments les plus intimes de son moi qui s'y trouvent contenus»<sup>50</sup>.

Dans les exposés que Mockel donnera par la suite il ne sera plus question d'un sens objectif de l'univers que le poète aurait pour mission de dévoiler<sup>51</sup>. C'est dans son étude *Emile Verhaeren* en 1895, un an plus tard donc, que Mockel réalise un pas en avant en ce qui concerne les différences entre l'allégorie et le symbole; il y affirme que, dans l'allégorie, le poète part d'une idée philosophique et que, pour l'embellir et la vivifier, il l'habille d'images; dans le symbole, au contraire, il part de la nature et «s'élève en interprétant son muet langage». Dans un cas, on part du général vers le particulier, de l'abstrait vers le concret; dans l'autre, c'est exactement l'inverse.

Dans les définitions du symbole que nous venons de lire l'*analogie* a été nommée sans que nous nous soyons arrêtés pour la décrire. Mockel parle d'*analogie extérieure et analytique* pour définir l'allégorie, et d'*analogie intrinsèque et intuitive* pour définir le symbole, sans expliciter quels sont les termes mis en rapport; à suivre sa trace, nous pensons qu'il s'agit du rapport entre le nommé et le suggéré. Mais qu'est-ce qu'on entend par *analogie*? Là où le mot divise, l'analogie permet de deviner les fusions internes. Affirmer le même dans l'autre est le miracle de l'analogie<sup>52</sup>. Aristote nous disait déjà dans *L'Ethique à Nicomaque*: «L'analogie est une *similitude* établie entre deux ou plusieurs rapports»<sup>53</sup>.

Voyons ce que Roger Munier, comme philosophe, affirme sur l'analogie:

«Le sens premier du mot *logos* (être intermédiaire entre Dieu et les hommes) est "*ce qui rassemble*". Le *logos* est la parole poétique dans ce rassemblement qui dit les choses en leur présence et en fait des métaphores ouvertes. Quant au préfixe *ana*, il est utilisé dans trois sens: tantôt celui de "*à l'écart*", tantôt celui de "*en amont de*"; il peut indiquer aussi une remontée,

50. Cette déclaration appartient pourtant à ses *Propos*. Contradictoire? C'est le mouvement même de sa pensée qui a progressé. in A. Mockel, *Propos de littérature* in M. Otten, *opus cit.*, p. 42.

51. Les définitions du *Symbole* qu'il propose alors gravitent principalement autour de deux thèmes: *l'intuition* et surtout *la suggestion*, deux des éléments qui étaient déjà arborés dans sa définition des *Propos de littérature*.

52. L'analogie permet de vaincre la perplexité, l'inconnu et même, pour Nicolas de Cuse, l'inconnaissable. Cf. A. Lichnerowicz, F. Perroux y G. Gadoffre (dir.), *Analogie et connaissance*. T. I: *Aspects historiques*, Séminaires interdisciplinaires du Collège de France, Maloigne, Paris, 1981, p. 49.

53. (Pp. 1131 à 31) Cité in Id., *Ibid.*



un surgissement –comme dans Vénus Anadyomède– ou bien *un retour en arrière*. Logos à l'écart aussi bien qu'émergeant, logos anachronique, ou hors du temps, l'analogie se présenterait ainsi comme le logos du pur rapport»<sup>54</sup>.

Si l'analogie est comprise comme une *pluralité rassemblante de rapports* cela l'approche –sémantiquement– du *rayonnement* que certains critiques, comme Roland Barthes, voient dans le symbole. Le symbole représenterait un centre dynamique d'où la vérité se répand, dans tous les sens, et sur tous les plans de la réalité; il retrouve ainsi sa force et sa valeur véritables, il est ce que veulent les symbolistes: une *synthèse*, un *miroitement* sémantique pourrions-nous dire. N'oublions pas qu'une partie sémantique de l'analogie est «*ce qui rassemble*», et n'oublions pas non plus *que la synthèse est l'acmé du symbolisme*.

Ne pouvant pas embrasser toute l'herméneutique contemporaine sur le symbole, un contraste au moins s'impose à nous entre la conception du symbole d'Albert Mockel, celle de quelques-uns de ses contemporains et celle aussi d'autres critiques au long de l'histoire, car autour du symbole gravite toute une série de concepts *capitaux* pour la compréhension du mouvement symboliste.

Maeterlinck, dans une lettre de 1890 à Mockel manifeste son accord en ce qui concerne *l'imprécision nécessaire du symbole*. Il ajoute:

«Il faut qu'il –*le symbole*– soit multiforme, élastique, indécis, [...] que sa voix profonde, mystérieuse, obscure, puisse s'accorder à toutes les voix de l'inconnu»<sup>55</sup>.

Laissant un peu de côté l'obscurité –«en pénombre» aurait plutôt dit Mockel, qui ne défendait nullement l'obscurité ni l'hermétisme–, Maeterlinck conçoit le symbole comme *fécondant* par le fait même de son caractère *indéfini* –synonyme d'*imprécis*, mais synonyme aussi d'*illimité*, sans fin.

Verhaeren était du même avis, lui qui dans *Le Symbolisme* (1887) avait assuré:

«Le symbole s'épure donc toujours à travers une évocation, en idée: il est un *sublimé* de perceptions et de sensations; il n'est point démonstratif, mais *suggestif*»<sup>56</sup>.

54. In A. Lichnerowicz, F. Perroux y G. Gadoffre (dir.), *Analogie et connaissance*. T. II: *De la poésie à la science*. Séminaires interdisciplinaires du Collège de France, Maloine, Paris, 1980. C'est nous qui soulignons.

55. Cité par P. Gorceix, «Symbolisation, suggestion et ambiguïté. G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck» in *Centenaire du symbolisme en Belgique, Les Lettres Romanes*, N° 34, U.C.L., 1986, p. 221.

56. Cf. texte repris dans *Impressions, III*, cité par G. Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Nizet, Paris, 1947, p. 54. C'est nous qui soulignons.

Le symbole est un *acmé* dans sa perspective et, à travers la *suggestion* verhaerenienne, nous retrouvons l'*indéfini* de Maeterlinck.

Roland Barthes nous éclaire à propos du symbole car, selon lui, il fait paraître un «sens tremblé»<sup>57</sup>. «Le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens»<sup>58</sup>. Le *tremblement* du sens dans le symbole pour Barthes est ce que Mockel et Maeterlinck appellent l'*imprécision* du symbole. Le symbole doit rester imprécis, à peine se fige-t-il qu'il se trahit et se dégrade dans l'allégorique. *Il n'a pas de sens ferme*, mais il est *pressentiment* d'un sens. De la même façon, dans la *logique* du symbolisme, le livre actuel n'est jamais que *pressentiment* du livre futur<sup>59</sup>. Nous rappellerons ici la réflexion, *capitale*, de Mallarmé dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret en 1891 –mais il avait déjà dit cela en 1864, dans une lettre à Cazalis:

«Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: *le suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements»<sup>60</sup>.

Les rapports de l'écriture chez Mallarmé vont parcourir ainsi un double trajet: de l'objectal au subjectal<sup>61</sup> et viceversa.

«Le symbole et l'absence sont le même processus, vu simplement de deux points de vue différents», avoue Svend Johansen dans son livre *Le Symbolisme*<sup>62</sup>. En effet, le symbole, traditionnellement défini comme un signe de reconnaissance incomplet en quête de son unité perdue, a servi lui-même de *signe* à la théorie symboliste qui, ne l'oublions pas, a vu dans le symbole –et c'est Mallarmé qui parle– un équivalent du mot *synthèse*, de l'unité en définitive. Quelle unité rompue représentent ces signes de reconnaissance que le XIXe siècle n'a cessé de poursuivre? Celle du monde lui-même d'abord, du monde extérieur –de l'objectal avec l'objectal, pourrions-nous dire. Nos sens l'ont brisée. Il faut aller au-delà des apparences, jusqu'au sens unique qui per-

57. Cf. R. Barthes, *Sur Racine*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 11.

58. Cf. R. Barthes, *Critique et vérité*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 50.

59. Cf. H. Juin, «Khnopff en perspective», in AA.VV., *Fernand Khnopff*, Ministère de la Communauté française de Belgique, Service de la diffusion des arts, 1980, p. 30.

60. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, N.R.F., Coll. la Pléiade, Paris, 1945, p. 869. C'est nous qui soulignons.

61. Nous empruntons cette terminologie à notre professeur de neurolinguistique Maurice Toussaint.

62. *Le Symbolisme*, Compenhague, 1945, p. 289.

çoit les correspondances. En deuxième lieu, celle qui relie le monde extérieur au monde intérieur, le visible à l'invisible –il s'agit donc de l'unité de l'objectal avec le subjectal–. En dernier lieu, et plus profondément encore, une brisure a détruit l'unité intérieure, le moi est rompu –ultime réconciliation qui est celle du subjectal avec lui-même<sup>63</sup>.

Les symbolistes, comme les romantiques par la recherche de l'Un-et-Tout, se sont ainsi mis à la recherche de l'unité perdue, attirés de même, par-delà l'attente et le silence, par la promesse poétique d'une révélation de la «*parole perdue*», comme prométhéenne ou orphique. Le silence est, pour Mallarmé, «le seul luxe après les rimes»<sup>64</sup> et sa composition égale la beauté du vers pour lui.

Mallarmé insiste sur le *mystère* en comparant la fonction de la poésie à celle des religions qui se replient sous des arcanes révélés aux seuls initiés<sup>65</sup>. Henri Lemaître corrobore cette idée:

«Les symbolistes, dit-il, veillent à ne point exclure, mais au contraire à intégrer à leur doctrine, la part prépondérante de *mystère* qui constitue l'originalité même du symbole par rapport aux autres figures de la rhétorique poétique, la métaphore par exemple ou l'allégorie»<sup>66</sup>.

Ce dont on part est «la représentation du monde» et non pas «le monde». Ainsi, l'idéalisme commence avec le «sujet»; le monde est ma représentation (Schopenhauer). Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois. Cette vérité confère au Symbolisme *une solide assise philosophique* et elle est reliée directement au double trajet que l'écriture de Mallarmé se propose de réaliser. Se demander quelle est la véritable et la seule réalité, c'est se demander ce

63. Cf. P. Moreau, «Symbole, symbolique, symbolisme» in *Cahiers Internationaux des Etudes françaises*, n. 6, 1954, p. 128.

64. Cf. *Mimique* in *Oeuvres complètes*, p. 310.

65. Cf. *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, 1862, cité par J. del Prado, *opus cit.*, p. XXXIV. Les réflexions de Mallarmé voient dans le mystère un des moyens techniques de la poésie. –Cf. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, cité par J. del Prado, *opus cit.*, p. XXXV.

66. H. Lemaître, *Du Romantisme au Symbolisme 1790-1914*, Bordas, Paris, 1982, p. 557. Ce mystère est donc lié, en partie, à la religion comme le terme même du symbolisme par sa proximité à d'autres termes morphologiquement ressemblants. Du fait que la *symbolique*, le *symbole* et le *symbolisme* sont des termes liés par leur morphologie, à quelque équivoque verbale que cela soit dû, il demeurera, dans la notion de symbole, un caractère religieux indélébile, la symbolique étant un système d'histoire des religions. Cf. R. Guiette, «Symbolisme et "sénéfiance" au Moyen Age» in AA.VV., *Cahiers internationaux des études françaises*, N° 6, *Symbolique et symbolisme*, juillet, 1954.

qu'il y a derrière l'apparence, qui ne dépend que d'elle-même, c'est se demander ce qu'est l'*Absolu*, en définitive. La première réponse à cette question est le résultat d'une *intuition* de soi-même, d'une expérience *interne* dans laquelle le sujet demandant se connaît en tant que volonté<sup>67</sup>.

Le fait d'intégrer l'*idéauté* dans l'esthétique constitue une remarquable nouveauté. L'idéalisme, qui se trouvait déjà chez les romantiques allemands, est la clef métaphysique de la plupart des esprits de la génération qui ont composé l'école symboliste. La poésie de la *sensation* se développe en une poésie de l'*intuition* et du *rêve*. La théorie de Wagner du spectacle total unissant le poème, l'art plastique, la danse, la musique, les odeurs et les sentiments a, évidemment, séduit tous les symbolistes. Le symbolisme reste donc un *immense effort de synthèse*, comme l'atteste maint témoignage: synthèse des arts, synthèse de l'homme, synthèse créatrice. Mallarmé caressait l'idée prométhéenne d'un Livre, du Livre, et tel que, total, unique, et seul à jamais, *il rendrait au néant* tous les livres passés et futurs.

Selon Henri Lemaître, le symbole, tel qu'il est alors *conçu et pratiqué*, est, dans le langage, *le lieu de rencontre et de manifestation réciproque du poétique et du métaphysique*, et il ajoute:

«La métaphysique poétique du symbolisme se fonde en effet sur le postulat de vanité du réel, qui résulte d'une sorte de sentiment de vacuité du monde. Le symbolisme reste pénétré de cette angoisse existentielle qui est à l'origine de la quête de Mallarmé: l'appel de l'*Idée* naît de la conscience d'un *vide* qu'elle est seule capable de combler»<sup>68</sup>.

Dans cette *idéauté* nous décelons un des vrais problèmes du symbolisme qui peut être son *écueil le plus grave*: si la vraie vie doit être trouvée au-delà de la vie, la véritable réalité au-delà de la réalité, les symbolistes courent le risque de tourner le dos à la vie. Le divorce pourra, dès ce moment, s'instaurer entre la vie et l'art.

67. Cf. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971. Sous le titre *idealismo*. Par ailleurs, le néo-Kantisme de cette fin du XIXe siècle définit le monde comme une représentation que nous en avons. Dès lors, la littérature s'oppose aux réalismes que sont le naturalisme et même le Parnasse. Remy de Gourmont dira dans *Le livre des masques*: «une vérité nouvelle est entrée récemment dans la littérature et dans l'art: c'est une vérité toute métaphysique et toute d'a priori (en apparence) (...) libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéauté du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. » *Mercur* de France, pp. 11-12.

68. H. Lemaître, *Du Romantisme au symbolisme 1790-1914*, Bordas, Paris, 1982, p. 556. C'est nous qui soulignons.

Si la critique a souvent vu dans l'art de Mallarmé «la structure même du suicide»<sup>69</sup>, il existe au moins une partie de son œuvre qui lui a valu ce qualificatif. «Le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté. [...] L'écriture de Mallarmé postule un silence. Mallarmé est un *meurtrier du langage*» nous dit Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*<sup>70</sup>.

Dans l'effacement des pistes de la référencialité que Mallarmé surtout et certains symbolistes opèrent pour atteindre l'idéalité par la suggestion, par le symbole, transparait un désir d'*élimination* de l'objectal tel quel pour ne conserver que le subjectal. Dans cette quête de la pureté de la notion, le subjectif même sera en danger car on voudra l'éliminer tout autant pour libérer le symbole. J'insiste sur ce point (et j'ouvre ici une parenthèse) parce que le symbolisme belge ne connaîtra pas ces extrêmes. Mockel et ses confrères ne veulent à aucun moment retirer le côté subjectif mais le côté objectif de la *référencialité* trop évidente, c'est pour cette raison que le théoricien belge insistera sur la *suggestion* de l'objet, pour mieux bannir sa nomination directe. Nous avons dit que les Belges, par rapport aux Français, restent plus près de la nature, de la vie de tous les jours, du petit détail quotidien. Le fait que la Belgique ait donc éliminé la querelle du symbolisme avec le naturalisme lui a permis, selon Michel Décaudin<sup>71</sup>, de ne pas s'écarter de la vie. Cela lui a permis également, à mon avis, d'avoir une existence plus longue dans le panorama littéraire car elle était plus tempérée et n'était pas tombée dans l'impasse que Mallarmé connaîtra et éprouvera. Cela renvoie à ce que nous avons dit plus haut par rapport au caractère *intensif* du mouvement français, *extensif* cependant pour le symbolisme belge.

La théorie du symbole pur est non viable dans ses extrêmes limites car si le symbole atteint sa pureté, et qu'il ne regarde plus du côté de l'objectal, ni du côté du subjectal non plus, il ne pourra jamais être appréhendé; j'oserais dire qu'il ne pourrait jamais avoir d'*entité* dans ce cas. Si sa pureté est conçue comme l'effacement de la référencialité objectale et subjectale nous débouchons sur le néant, sur le silence qui, lui, ne pourra jamais être appréhendé et ne pourra jamais aboutir à un *texte* à lui tout seul. Par ailleurs, la pureté du symbole ainsi conçue équivaldrait à nier, à éliminer le rapport, l'*analogie*, qui le soutient. Projet non viable du premier Mallarmé, encore trop imprégné de

69. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Paris, 1953, p. 55.

70. P. 55. C'est nous qui soulignons.

71. Cf. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, pp. 43/44.

l'idéalisme absolu impossible des romantiques. Mais en abandonnant ce projet, Mallarmé renonce aussi au symbolisme pur, à l'idéalité totale pour assumer petit à petit le niveau existentiel, quotidien, matériel qu'il n'avait accepté que d'une manière abstraite et intellectuelle auparavant. L'absolu métaphysique romantique, lié à la Divinité et à l'Éternité, vécues comme des absences, s'écarte pour qu'émerge l'absolu spirituel du Livre – de l'Art<sup>72</sup>. Voilà la fin de l'expérience. Après cette réflexion sur l'Absolu comme cible des symbolistes, nous devons prendre au sérieux leur aspiration vers le silence<sup>73</sup>.

Nous pourrions dire, *pour conclure*, que ce qui caractérise en son fond le Symbolisme en tant que mouvement poétique, c'est qu'en cherchant à «pénétrer la poésie en son essence»<sup>74</sup>, il a découvert et compris que cette essence était de se transcender elle-même. Le parcours que le symbolisme a décrit, dans cette quête de l'essence de la poésie, est parti ainsi d'une étape voulue intransitive tout d'abord, pour compléter l'itinéraire grâce à une autre étape, cette fois-ci nécessairement transitive.

*Intransitif* d'abord car son désir d'isoler la littérature, d'atteindre le symbole en son essence, éliminait du trajet tout ce qui était lien avec d'autres domaines, tout ce qui était extérieur. *Transitif* plus tard parce qu'il sentira le besoin du sujet et de l'objet, de la référencialité *estompée, obscurcie, mais existante*.

Le poète Jean Royère dit vers la fin de 1908: «La poésie est dans le rapport des choses à moi, dans mon rapport aux choses; la beauté est dans le rapport des choses entre elles, ou des parties d'une même chose les unes aux autres»<sup>75</sup>. Cette réflexion peut être envisagée comme l'héritière directe de la conception symboliste qui considère que la véritable compréhension des choses est toujours une *compréhension analogique*, liée à l'écho symbolique que les choses, les idées et les mots maintiennent entre eux, et non pas une compréhension rationnelle, liée aux relations de cause, effet et finalité<sup>76</sup>.

72. Ce que soutient J. Del Prado, *opus cit.*

73. Beaucoup d'exemples pourraient illustrer ce chapitre. «J'aspire au silence», fait dire Charles Van Lerberghe à son prince de Cynthie; chez Rodenbach il existe les litanies au silence. Malgré le mot de Maeterlinck «La parole est d'argent, le silence d'or», le poète tend à la parole; c'est le mystique qui tend au silence. Ce n'est que plus tard, avec Claudel et au XXe siècle déjà, que nous assistons à une vision différente du silence. Pour lui, le «vide parfait» n'est plus le point d'arrivée, mais le point de départ. Le poète doit d'abord faire en soi le vide, le silence. C'est alors seulement qu'il entend son âme, son inspiration, inspiration autour de laquelle «cristallise le poème».

74. Cf. Jean Royère, cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*.

75. Cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, p. 293.

76. Cf. Javier del Prado, *opus cit.*

Claude Abastado rapporte qu'en 1938, dans une conférence sur l'existence du symbolisme, Paul Valéry déclare:

«Il n'y eut guère d'unité de théories, de convictions, de techniques, entre tous ces artistes [...] Il n'y eut pas d'esthétique symboliste". Toutefois, poursuit Abastado, à lire les manifestes, il apparaît que deux idées dominent les préoccupations: la poésie doit exploiter les ressources musicales du langage et elle est un art de "suggestion". Ces deux propositions conditionnent une nouvelle écriture poétique. [...] La doctrine symboliste, avec l'idée de la "suggestion" reste une esthétique de la duplication; c'est l'ultime avatar de la mimésis. Les thèses symbolistes mettent en cause, de manière irréversible, le principe de la mimésis et inaugurent la réflexion moderne sur les pouvoirs de symbolisation du langage»<sup>77</sup>. A partir de l'esthétique symboliste naît, pour certains critiques, la dimension a-référentielle de la poésie moderne tandis que, pour d'autres, il s'agit plutôt d'un effacement progressif de la référentialité car son escamotage total est impossible<sup>78</sup>. Voilà, en définitive, l'enjeu et l'héritage pour ce XXe siècle fécondé par le symbolisme.

77. C. Abastado, *Dérives des signes*, pp. 15/16.

78. Cf. J. del Prado, *opus cit.*

