

EN ATTENDANT L'HÉCATOMBE : LE RAPPORT CATULLE MENDÈS SUR L'ÉTAT DE LA POÉSIE EN 1900*

VÁCLAV JAMEK

Université Charles de Prague

BEFORE THE HECATOMB

In 1900 Catulle Mendès, poet and influential critic, wrote an official report for the government in which he outlined the development of French poetry in the last third of the 19th century. This document clearly shows why much of the poetry of the period, so self-confident and convinced of its own success, was soon doomed to near-oblivion. The fact that Mendès' critical method is highly inconsistent suggests that his intention was primarily to deploy power positions in the given part of the *literary field*, mostly from the viewpoint of one of the competing parties, the Parnassists (a movement he belonged to), albeit adjusted by the current aesthetics of Decadence. Thus, Mendès abandons the concept of universality, which had been the basis of general strategies of French culture since the 16th century, and accentuates the "purely French" nature of poetic genius in its struggle against foreign influences as well as the vulgar "Gallic spirit", which suppresses it – so much so that this spirit is virtually silent in the period between *La Chanson de Roland* and Victor Hugo. Nationalism and xenophobia also mark Mendès' view of contemporary poetry, especially of the evolution of poetic forms in the rival Symbolist movement. This is all the more absurd given the fact that the author of the report, written during the Dreyfus affair, comes from a family of Portuguese-Jewish immigrants; in this light his concept might be explained as merely "pataphysical", though, more probably, Mendès' true purpose was to express his patriotic loyalty at a critical moment on France's path from Sedan to Verdun. Mendès is blind to what the 20th century would come to value most in poetry: the poetry he defends was to die of its own alleged self-sufficient grandeur, full of Decadent pride and over-refinement, and disdainful of simple, "down-to-earth" human cares. Thus, the only excuse for the author is, paradoxically, his own insincerity.

Key words: French poetry, Assessment, Criticism, Literary Field, Parnassists, Symbolism, Free Verse

Mots clés : Poésie française, bilan, critique, champ littéraire, Parnassiens, symbolisme, vers libre

* Cet article fait partie du projet GAČR 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.*

On se souvient peu de Catulle Mendès. Une petite rue lui est dédiée à la Porte de Champerret, aux confins de Paris ; elle débouche sur la place Stuart Merrill, ce qui confère à celui-ci, sur le champ d'honneur posthume, une supériorité. Un boulevard Stéphane Mallarmé démarre de ce côté de la place pour expirer deux cents mètres plus loin, à la porte de Courcelles, après avoir lorgné le porche de l'église Sainte-Odile, que longe, côté sud-ouest, la rue Jean Moréas. C'est tout pour le petit coin symboliste, et encore : Moréas est-il vraiment symboliste, et Mendès, où le caser ? Les dictionnaires ont décidé de le cataloguer comme décadent, en le montrant « toujours en quête d'une mode à suivre ou à inventer »¹ : on dirait un peu comme Aragon. À considérer la dénomination des rues au sein de ce qui fut longtemps la capitale de la République des Lettres, et leur longueur comparée, comme une expression directe de ce qui constitue le « capital social » des grandeurs littéraires, celui de Théodore de Banville ferait à peu près le double de celui de Flaubert, et si l'on est quitte pour la peur en découvrant une petite rue Baudelaire à quelques enjambées de l'Opéra-Bastille, la petite colonie charmante de culs-de-sac dédiés, au delà des Buttes Chaumont, à Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Monet avec, pour finir, un minuscule trou-de-souris à Maurice Rollinat, le chancre des campagnes et de l'horreur physique, ramène à la portion congrue la part du « capital littéraire » sur l'ensemble des gloires. Il est vrai que l'on trouve encore un passage Rimbaud près d'Alésia et Verlaine finit par se hausser à la dignité d'une petite et charmante place, sur la Butte-aux-Cailles. La concentration des poètes du XIX^e siècle sur les boulevards périphériques n'en laisse pas moins d'être impressionnante.

Catulle Mendès et les circonstances de son rapport

Très influent en son temps, respecté, courtisé et haï en tant qu'arbitre des valeurs, auteur surabondant de poésies, romans et pièces de théâtre, Catulle Mendès peut apparaître comme emblématique du naufrage où s'engloutit, après la Première guerre mondiale, une grande partie de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle, y compris certains représentants du premier « modernisme » (symboliste) qui, pendant un quart de siècle, avaient pu tenir le haut du pavé littéraire : engloutis non pas, certainement, pour les historiens de la littérature, commandés par un devoir de compétence, mais pour la réception vivante et aussi pour le poids que les critiques et les historiens eux-mêmes sont disposés à leur accorder, *jusqu'à nouvel ordre* (ainsi que nous l'assure notre relativisme historique, privé de points fixes, jusque, bien entendu, en ce qui concerne l'autorité de ceux qui, à tour de rôle, se mêlent d'administrer cette relativité), dans ce qu'il est convenu d'appeler « le champ littéraire »². On se rend compte, en effet, qu'après soixante-dix ans d'absence quasi totale de réédition (le vide est ininterrompu entre 1925, où parut chez Fasquelle un *Choix de poésies*, et 1980), ce n'est qu'au tournant du XXI^e siècle et après que certains récits et romans de Mendès sont proposés à nouveau en

¹ Demougin, Jacques (dir.) : *Dictionnaire des littératures*, Paris : Larousse, 1986, p. 1034.

² Pour des raisons liées à la nature même de notre sujet, nous prendrons appui, avec quelques réserves, sur les analyses développées par Pierre Bourdieu à partir de la notion de « champ littéraire », notamment dans son article « Le Champ littéraire », publié dans *Les Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46 ; et dans son livre *Les Règles de l'art*, Paris : Seuil, 1992.

librairie³, mais point sa poésie ; et aucun travail de synthèse ne lui a été consacré jusqu'à ce jour. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale ne recense, sur l'auteur, qu'une seule étude monographique, fort modeste, de 1908⁴, dans une collection populaire qui se propose de présenter des « célébrités d'aujourd'hui », et une seule thèse publiée, en 1936 : très partielle, elle n'est consacrée qu'à son œuvre de critique théâtrale et musicale⁵. Les études issues d'un colloque sur Mendès, organisé en 2009 par l'Université de Bordeaux, la ville natale du poète, furent publiées en 2011, sous la direction de Jean-Pierre Saïdah⁶.

C'est à ce poète aujourd'hui inconnu que Georges Leygues, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts dans le gouvernement Waldeck-Rousseau et poète lui-même, à ses heures, comme on dit⁷, confia la tâche de rédiger un rapport sur l'évolution de la poésie française dans le dernier tiers du siècle. Ce rapport, intitulé *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* est publié en 1903 par les éditions E. Fasquelle ; fort volumineux, il comporte, outre une dédicace de quatre pages, une étude synthétique de 218 pages, signée Catulle Mendès, et un *Dictionnaire* de 328 pages (en caractères beaucoup plus menus), réunissant des données bibliographiques sur quelques 745 auteurs ayant publié

³ En 1980, c'est la réédition isolée de *L'homme tout nu*, par les éditions Hallier ; puis, en 1983, sa *Légende du Parnasse*, reprise par les éditions Slatkin de Genève (qui reprisent également, en fac-similé, le rapport sur *Le Mouvement poétique*, 1993) ; enfin, les éditions Obsidiane reprennent *Le roi vierge* en 1986. En 1993 encore, des « contes » de Mendès sont publiés par les éditions Séguier, sous le titre *Les oiseaux bleus* (chipé à Maeterlinck), ainsi que son roman *Méphistophéla*. En 1996, les Editions du Fourneau proposent une anthologie intitulée *Dans le parc sous la lune*, dont le caractère n'est pas spécifié dans le catalogue de la BNF. Nombre d'autres rééditions viennent avec la fin du siècle et le siècle nouveau : *Le Chercheur de tares* (in : *Romans fin-de-siècle*, Paris : Laffont, 1999) ; *La Maison de la vieille* (Seysse : Champ Vallon, 2000) ; *Incendies* (trois récits, Paris : Stalker, 2006) ; *Zo'har* ; *La Femme-enfant* ; *La Première maîtresse* (publiés par les éditions Palimpseste de Lyon, respectivement, en 2005, 2007 et 2013) ; *L'exigence de l'ombre et autres contes cruels* (Talence : L'Arbre vengeur, 2009).

⁴ Bertrand, Adrien : *Catulle Mendès*, Paris : E. Sansot, coll. Célébrités d'aujourd'hui, 1908. 63 pages.

⁵ Herlihy, James F. : *Catulle Mendès, critique dramatique et musical*, Paris : Lipschitz, 1936. 231 pages. On trouve encore, dans les catalogues, une étude sur *L'esthétique de Catulle Mendès*, sans aucune mention de date ni d'éditeur, par Charles Vignier, « poète et psychophysicien » suisse, mort en 1934.

⁶ *Catulle Mendès et la République des Lettres*, Paris : Classiques Garnier, 2011. A cause des échéances, nous n'avons pas eu la possibilité de consulter ce corpus. Signalons aussi le recueil des interventions de la Journée d'études au Mans, le 26 septembre 2003, réunies par Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince et publiées sous le titre *Catulle Mendès – l'énigme d'une disparition* dans le no. 74 de la revue *La Licorne* de Poitiers, en 2005 ; d'après les titres donnés sur le site web de la revue, aucune de ces interventions ne porte sur *Le Mouvement poétique*.

⁷ La carrière politique de Georges Leygues (1857–1933), juriste de formation, est beaucoup plus consistante que sa carrière poétique : il s'efforça de moderniser l'enseignement secondaire (notamment celui des « humanités »), puis, en tant que ministre de la marine, en 1917, dans le gouvernement Clemenceau, au plus fort du conflit mondial, il réforma celle-ci également, avec succès. Bien que sans grandes ambitions, il fut premier ministre de septembre 1920 à janvier 1921, tant qu'Alexandre Millerand put nourrir l'espoir de renforcer le poids politique du Président de la République, fonction à laquelle il venait d'accéder. Le rapport de Catulle Mendès ne peut manquer de faire une petite place à Leygues poète : le *Dictionnaire* qui en forme l'annexe cite de lui deux recueils, *Le Coffret brisé* (1882) et *La Lyre d'airain* (1883), ce dernier, de caractère patriotique, couronné par l'Académie française. Le jugement de Maxime Gaucher présente Leygues comme « un André Chénier *Théodore-de-Barvillisé* », et celui d'E. Lebrain, dans l'une des anthologies des poètes du XIX^e siècle, exprime d'emblée, en condensé, les raisons du naufrage de cette littérature, telles qu'elles ressortent des réflexions mêmes de Mendès exprimées tout au long de son exposé : « Dans toute son œuvre, M. Leygues ne s'est [...] proposé pour objet que de plaire à la petite tribu des délicats. Même quand il chante en beaux vers [...] la patrie vaincue, il s'abstient de tout cri désordonné, de tout ce qui pourrait blesser l'oreille sensible d'un homme de goût. » (*Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*, faisant suite à l'exposé sur *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris : E. Fasquelle, 1903, p. 174.)

des poésies au cours du XIX^e siècle (les données biographiques sont omises, excepté les dates de naissance et de décès des poètes déjà morts) ; ces données sont complétées pour chaque poète par un choix plus ou moins étendu de jugements critiques publiés, concernant leurs ouvrages, et, pour les plus importants, de poèmes par lesquels des confrères leur rendent hommage. Enfin, une « nomenclature chronologique » de vingt pages étale d'année en année, sur l'ensemble du siècle, les « dates de la première publication »⁸ de tous les poètes recensés dans le dictionnaire. On peut raisonnablement supposer que cet appareil est l'œuvre de collaborateurs et que Mendès se réserva d'avoir le dernier mot dans le choix des citations critiques, qu'il lui arrive aussi de reprendre dans son étude ; les noms de ces collaborateurs probables ne sont pas mentionnés.

La date liminaire de 1867 peut sembler curieuse mais elle est logique : c'est à cette date, en effet, que s'arrête le précédent *Rapport sur les progrès de la poésie*, présenté au ministre de l'instruction publique Victor Duruy par Théophile Gautier, devenu, en quelque sorte, un poète officiel du Second Empire⁹. Catulle Mendès enchaîne directement sur le bilan établi par son beau-père. Il y a donc une sorte d'achèvement esthétique à choisir Catulle Mendès, de préférence à d'autres critiques, pour dresser ce bilan : il emboîte le pas de Théophile Gautier sur plusieurs plans, le parallélisme est trop beau. Poète, romancier, auteur dramatique et critique lui aussi, il se présente également comme le véritable fondateur du mouvement parnassien, portant donc vers son accomplissement l'idée de la poésie formulée par Gautier. Mais il y a encore un goût de la revanche, car Gautier ne l'avait point aimé, jusqu'à s'opposer au mariage, qui se fit malgré lui, de Mendès avec sa fille, l'écrivain Judith Gautier ; à juste titre, aurait-on envie de dire, car le jeune poète, qui en imposait, dit-on, par sa prestance et beauté, ne tarda guère à la tromper avec la compositrice Augusta Holmès, à qui il fit des enfants et qu'il abandonna après l'avoir ruinée¹⁰. Qu'à cela ne tienne : Mendès a la revanche douce, il ne manque pas de couvrir Théophile Gautier d'éloges, comme il se doit, et réserve des jugements flatteurs mais discrets, comme

⁸ On ne précise pas s'il s'agit de la première publication de texte tout court, ou du premier volume publié, ou du premier volume de « poésie », dans un sens plus ou moins large. La dernière éventualité semble probable, puisque pour Chateaubriand, on donne la date de 1801 – mais *Le Génie du christianisme* (donc, *Atala*) n'est pas la première œuvre publiée de l'auteur : son *Essai sur les révolutions* date de 1797. De même, il est sûr que le premier des auteurs cités, Népomucène Lemercier, a produit avant 1800. 1820, pour Lamartine, est juste. Pour Baudelaire, toutefois, on donne la date de 1845, ce qui correspond au premier de ses *Salons*. Les critères semblent donc un peu flottants, et les dates sont à vérifier, ne serait-ce que dans le dictionnaire qui précède. L'intérêt de la liste est d'offrir une sorte possible de tableau synoptique, un peu plus « littéraire » que ne peuvent fournir les dates de la simple biographie.

⁹ Le régime du Second Empire, à trois années de sa chute, était alors en train de se libéraliser, ce qui se traduisit, par exemple, dans la suppression de la censure préalable. Le rapport de Théophile Gautier entre dans le cadre plus vaste d'un *Rapport sur les progrès des Lettres depuis vingt-cinq ans*, qui comporte deux autres parties : l'évolution de la prose narrative fut alors traitée par le romancier Paul Féval et par Sylvestre de Sacy (1802–1879), administrateur de la Bibliothèque Mazarine, qui se consacra aux études littéraires après avoir mis fin à sa carrière politique ; et l'évolution du théâtre par Edouard Thierry (1813–1894), qui fut, entre autres, l'administrateur de la Comédie Française. Le rapport fut publié en 1868.

¹⁰ Comme elle avait coutume, en bonne wagnérienne, d'écrire elle-même les textes de ses opéras et autres compositions vocales, Mendès lui réserve à elle aussi une petite place dans son dictionnaire des principaux poètes français. Camille Saint-Saëns, cité, lui accorde, sur le plan en même temps musical et poétique, « une originalité puissante, trop puissante peut-être » : bel exemple de cet art bien français d'abaisser par un éloge, et de tourner ce qui est considéré généralement comme une qualité au détriment de l'artiste. (*Dictionnaire*, op. cit., p. 128.)

il se doit, à sa première épouse : il la rangerait même volontiers parmi les inventeurs du vers libre (qu'il conteste par ailleurs haut et fort, comme nous le verrons).

Il n'est pas sans utilité de rappeler le contexte historique et social du rapport Mendès : il éclaire, parfois d'une façon troublante, certaines opinions et certains partis pris qui s'expriment dans ce texte. La France vit sous l'ombre de la défaite de 1870. Le gouvernement Waldeck-Rousseau avait remplacé, en juin 1899, le gouvernement infâme de Charles Dupuy l'injustement oublié, une espèce de Père Ubu¹¹, responsable de l'affaire Dreyfus. Waldeck-Rousseau mena l'affaire à un apaisement provisoire, après un second procès inique, en faisant gracier Dreyfus par le Président de la République, Émile Loubet. La réhabilitation complète du capitaine devra attendre, toutefois, jusqu'en 1905. Les consciences sont donc toujours à vif, et le fait d'avoir choisi, pour une tâche d'Etat, dont l'intérêt est certes symbolique mais indiscutable, un descendant de juifs portugais venus se fixer en France, est en lui-même assez significatif. La publication du rapport, en 1903, se fait déjà sous le ministère Émile Combes, qui consacre la victoire des dreyfusards : son auteur a la chance d'aller dans le sens de l'histoire, ainsi que, d'ailleurs, il l'a constamment cherché : jusqu'au pied du mur.

Poésie et pouvoir

Établir un bilan à l'intention d'un ministre de tutelle est un exercice de critique littéraire tout particulier : au contact immédiat du pouvoir politique, c'est-à-dire, de ce qu'on peut désigner, avec Pierre Bourdieu, comme une portion du « champ de pouvoir » général, ce sont les rapports de pouvoir à l'intérieur du « champ littéraire » lui-même ou, plus exactement, dans la portion concernée de celui-ci, qui sont mis en évidence, les critères esthétiques devant, dans ce contexte, soit servir à évaluer le poids et l'importance des écrivains, soit même céder le pas aux considérations de grandeurs et de hiérarchies qui ne s'appuient sur eux que lâchement, du moment que la valeur élastique qui, à partir du romantisme, met l'accent sur la « personnalité » laisse la voie largement ouverte à tous les arbitraires. C'est l'occasion de consacrer tant soit peu ces hiérarchies par une accointance (contagion métonymique ?) avec le pouvoir général.

Ce rapport de pouvoir présente, toutefois, un aspect factice qui n'en fait qu'un reflet déformé, quoique bien réel, des vrais rapports de pouvoir entre la poésie et la société. Il s'agit d'un texte officiel et destiné à la publication : il correspond donc, côté pouvoir, à une volonté de paraître, à l'expression du poids imaginaire plus qu'à une appréciation réelle de pouvoir (qui se révélerait si le pouvoir avait cru bon établir aussi un rapport confidentiel, et se révèle, de fait, dans le sentiment d'absurdité qu'une telle idée donne).

¹¹ Telle est du moins l'impression que laissent les photos disponibles de cet homme politique, coupable de bien d'autres iniquités, notamment sociales : image caricaturale du grand bourgeois prospère, à l'abri de toute inquiétude morale. L'innocence de Dreyfus est établie en 1896, sans que le gouvernement bouge le moins du monde pour réparer l'erreur, la faisant ainsi dégénérer en crime judiciaire : ce qui fait éclater l'affaire. Or, la première d'*Ubu Roi* a lieu en décembre 1896, précisément : serait-il permis d'inférer de cette « coïncidence » que le pauvre professeur Hébert de Rennes ne fût pas, peut-être, le seul modèle du fameux personnage de Jarry ; ni, en tous cas, la seule cible très concrète ? L'iniquité judiciaire du pouvoir occupe d'ailleurs une bonne place, dans la pièce, avec l'instance sommaire de « la trappe ».

On peut penser que le pouvoir – dont la partie économique reste déceimment effacée – met à profit le prestige (qu’il faut donc supposer incontesté) de la poésie pour rehausser son propre prestige. C’est pour la dernière fois, sans doute, que cette alliance présente ce genre d’efficacité : plus tard, l’État voudra toujours apparaître comme protecteur des arts et tirera un prestige de ce parti pris de protection, qui ne sera plus toutefois reflet de la gloire propre du domaine soutenu. On pourra organiser, certes, des « états généraux de la poésie » mais ceux-ci aboutiront à des « cahiers de doléances » auxquelles le pouvoir promettra de s’intéresser, avec une certaine condescendance, à la façon d’un luxe qu’il peut se permettre mais dont son lustre ne dépend plus guère ; juste, sans doute, sa respectabilité plus vaste, son label général de civilisation¹². La poésie a perdu, en tous cas, au cours du XX^e siècle, son statut de bien culturel incontournable, dont elle n’aura bénéficié, en France, somme toute, que pendant un petit moment historique : du Romantisme à la Belle Époque, puis, après la crise et suivant un régime déjà fort différent, jusqu’aux lendemains de la Seconde guerre mondiale, avant sa quasi-redispersion dans la libre marginalité.

Catulle Mendès se présente comme le porte-parole d’une poésie au faite de sa prospérité et sûre d’elle ; il a l’air de la considérer comme la deuxième grande production du génie national, juste après son action historique proprement dite. La manière assez capricieuse qu’il adopte pour analyser la poésie de ses confrères ferait penser qu’il est en même temps conscient du jeu et de la nature de l’exercice que l’on attend de lui. La deuxième moitié du XIX^e siècle, affirme Pierre Bourdieu, est le « moment où le champ littéraire parvient à un degré d’autonomie qu’il n’a jamais dépassé depuis », c’est-à-dire, où « le principe de hiérarchisation interne » s’émancipe le plus du « principe de hiérarchisation externe », en vigueur dans « le champ de pouvoir » ; la poésie occupant dans ce champ littéraire ce qu’il appelle un « *sous-champ de production restreinte* qui... ne reconnaît que le principe de légitimité spécifique », elle est le domaine où cette autonomie se manifeste le plus fortement¹³. En réalité, c’est aussi le moment où la littérature a seulement conçu cette idée de l’autonomie – on peut la faire remonter, au plus loin, à Diderot, qui pourtant s’en tient, au bout du compte, à son doute sur les droits du génie – et on peut donc aussi douter du bon droit du théoricien à étendre la logique d’un moment peut-être unique à l’ensemble de l’histoire littéraire – bien que les conflits de pouvoir, bien entendus, soient notoirement présents, dans l’espace littéraire, tout au long de cette histoire¹⁴.

¹² Nous laissons de côté l’évolution de certains autres pays que la France, où ces bilans, assez réguliers, auront marqué surtout la dépendance totale, la mainmise du pouvoir sur la littérature, enrégimentée par des régimes autoritaires, notamment suivant le modèle soviétique – qui a beaucoup insisté sur le rôle de la « culture », tout en la considérant comme un simple instrument. Il est évident que l’échange de politesses entre la III^e république et la poésie est loin de pareilles visées.

¹³ Bourdieu, Pierre : « Le Champ littéraire », op. cit., p. 7.

¹⁴ Il est, par ailleurs, plutôt fâcheux, et discutable, que cette idée de l’autonomie soit identifiée, par Bourdieu, au principe de l’art pour l’art. On pourrait sans doute découvrir d’autres espèces, moins étriquées et moins sujettes à « l’illusion », de cette autonomie – qui, chez Bourdieu, apparaît comme absolument dépourvue de bien-fondé, résultante pure et simple du rapport de forces, donc, des relations de pouvoir – ce qui veut dire que le plus relatif est invité à occuper la position de valeur absolue, dans laquelle tout se dissout, plutôt que d’en recevoir un fondement. Il faudrait prendre en considération, par exemple, le dualisme noétique établi par Bachelard, qui fournirait à cette autonomie une meilleure légitimité, sans confiner la poésie dans des tours d’ivoire.

Il semble qu'en 1900, Catulle Mendès garde toujours l'attitude d'assurance qui était, selon Bourdieu, celle du poète vingt ans auparavant :

Le poste de poète tel qu'il se présente devant un jeune prétendant des années 1880, n'est pas ce qu'il était en 1830, ni même en 1848, et moins encore ce qu'il sera en 1980 : c'est d'abord une position élevée dans la hiérarchie des métiers littéraires, qui procure à ses occupants, par une sorte d'effet de *caste*, l'assurance, au moins subjective, d'une supériorité d'essence, par rapport à tous les autres écrivains, le dernier des poètes [...] se percevant comme supérieur au premier des romanciers [...] ; c'est aussi un ensemble de figures exemplaires – Lamartine, Hugo, Gautier, etc. – qui ont contribué à composer et à imposer le personnage et le rôle, et dont les œuvres et leurs présupposés (l'identification romantique de la poésie au lyrisme, par exemple), définissent les *repères* par rapport auxquels tous devront se situer ; ce sont des représentations normatives – celle de l'artiste « pur », indifférent au succès et aux verdicts du marché – et des mécanismes qui, par leurs sanctions, les soutiennent et leur donnent une efficacité réelle ; c'est enfin l'état des possibilités stylistiques, l'usure de l'alexandrin, les audaces métriques de la génération romantique déjà banalisées, etc., qui orientent la recherche de formes nouvelles.¹⁵

Dans le domaine du roman et du théâtre, la fin du siècle en est à formuler d'ores et déjà le point de vue que notre mémoire culturelle défaillante, en fin du siècle suivant, considèrera comme post-moderne : « Désormais aucun classement n'est donc possible, » écrit Georges Pelissier dans l'introduction de son *Anthologie des prosateurs français contemporains* : « Le naturalisme au sens large du mot [...], qui n'a rien de scolastique, laisse place aux formes les plus diverses. Chaque romancier exprime sa personnalité, sa vision propre des choses, et, sans souci d'aucune doctrine, ne prétend que représenter l'image de la vie telle qu'elle lui apparaît. Dès le moment où toute école a disparu, bornons-nous à signaler cette disparition même comme le fait capital auquel aboutit l'évolution du genre romanesque. »¹⁶ Ce qui ressemble bien à un constat de *réelle* autonomie, même – et surtout – par rapport aux « principes de hiérarchisation interne » (que Bourdieu se garde bien d'aborder puisqu'à ses yeux, très probablement, cette espèce d'autonomie n'existe pas, ou se ramène elle aussi à une illusion) mais aussi, peut-être, d'errance...

Rien de tel ne transparait dans le texte de Mendès : en poésie, la bataille des doctrines n'était pas sortie d'usage, elle reprendra même de plus belle, comme nous le savons, après la grande saignée. Les conceptions se suivent de bon droit, et la poésie est souveraine, évidemment sous certaines conditions : il faut, suivant les vues de Mendès, qu'elle soit bien française. Le ménage, voire le savoureux mélange que peut faire ce principe (de dépendance, dirait-on, puisque pour être française, on verra qu'il ne suffit pas qu'elle soit écrite en bon français) avec le principe de l'art pour l'art, c'est-à-dire de l'autonomie littéraire, reste à définir.

¹⁵ Ibid., pp. 37–38.

¹⁶ Pelissier, Georges : « L'évolution littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in : *Anthologie des Prosateurs Français Contemporains*, t. I, Paris : Delagrave, s. d. (1912), p. XI. Malgré ce titre général, l'auteur de traite pas de la poésie (qui a fait l'objet, chez Delagrave, d'autres anthologies, l'une de Pelissier, l'autre, beaucoup plus volumineuse, de Gérard Walch).

De la véritable poésie française

Est-il nécessaire de reprendre longuement toute l'histoire de la littérature française pour rendre compte de l'évolution poétique des trente dernières années ? Mendès en est pratiquement à la moitié de son rapport quand il aborde enfin son année de départ, 1867 : la disproportion et le « hors-du-sujet » sont les traits constants de sa copie. Pour esquisser ce qu'il considère comme le sens général de l'évolution poétique, à partir de quoi dérouler une interprétation de ses avancées récentes, beaucoup moins de pages auraient dû suffire ; il y a là un étalage exhibitionniste, par moments déplaisant, d'art et de culture : depuis la chanson de geste, nul auteur qui compte et nombre de ceux qui comptent moins ne doivent échapper à la finesse et à la formule, souvent brillante, de Catulle Mendès. À cela s'ajoutent les incursions permanentes dans le domaine du théâtre : l'auteur tient à nous rappeler sa compétence complémentaire de critique dramatique (seule la critique musicale, qu'il exerce également, reste à l'écart).

Un écrivain qui retrace l'évolution de sa discipline peut adopter deux attitudes : soit se présenter comme un « redémarrage », en rupture plus ou moins radicale avec tout ce qui précède (quitte à se trouver des antécédents dans les marges du passé littéraire), soit faire de sorte que – tel Kundera – la ligne directrice de cette évolution le trouve gentiment, comme de juste, sur son chemin¹⁷. Étant donné la nature de la communication, Mendès n'a le choix que de la seconde attitude (le contexte social détermine donc ce choix autant que les dispositions personnelles, encore qu'il soit toujours possible de refuser la tâche dans le cadre donné quand les dispositions ne s'y accordent point – pour autant que dispositions il y a, plutôt que des talents de caméléon), et il fait manifestement des efforts méritoires pour toucher la bonne formule, ce qui aboutit à l'exploit de montrer le romantisme (origine absolue de toute poésie ultérieure), qui s'est lui-même voulu *rupture* et nouveau départ, comme la résurgence, pour ainsi dire vaclusienne, du vrai courant profond de la poésie française authentique, c'est-à-dire, comme le *rétablissement* d'une évolution et d'une continuité pendant longtemps réprimées, déniées et gauchies ; il lui fallait donc, par un autre tour de force, dresser le tableau d'une authenticité poétique occultée tout au long de l'histoire, et engagée dans la lutte incessante pour délivrer ce qui est véritablement français de ce qui ne l'est point.

Ce qui frappe surtout, c'est que la valeur d'universalité quasi « naturelle », par laquelle pendant presque trois siècles la civilisation française s'était définie pour justifier, de la Pléiade à Rivarol, voire au Napoléon du Code Civil, son ambition d'être acceptée comme modèle et porte-parole du monde occidental, fait complètement défaut dans l'exposé de Mendès. L'argument de l'universalité, qui reconnaît à la France pour seule et magistrale particularité, d'être dépourvue de particularité, a fait son temps : on va l'appliquer encore, à la manière d'un rêve, dans l'aventure coloniale et, plus généralement, envers ceux que l'on peut considérer comme inférieurs (y compris ceux qui choisissent la culture française comme modèle spontanément, par admiration : une universalité jupitérienne qui implique l'adhésion mais non pas la solidarité) ; et le moment n'est pas loin

¹⁷ Ce ne sont pas les seules attitudes logiquement possibles mais il faudrait sans doute beaucoup creuser pour découvrir un écrivain qui s'en préoccupe tout en affichant son indifférence, son ignorance ou son incertitude concernant sa propre position, voire en reconnaissant l'éventualité de sa propre insignifiance ou aberration. Les isolés et les attardés sont toujours les autres.

où Gide, le mieux placé pour le faire, affirmera que l'on ne peut atteindre à l'universel qu'à travers sa particularité assumée. Les relations entre les partenaires de poids, au sein de la civilisation, sont régies désormais, non plus par l'aspiration universelle, mais par la concurrence : mécanisme qui ira s'exacerbant, jusqu'en 1945. Aussi Mendès, pour expliquer le fait que la poésie française, selon lui, compte pour la première poésie du monde, universellement admirée et imitée, n'invoque-t-il pas son humanité ou quelque autre qualité universelle mais son excellence inégalable, donc sa prédominance concurrentielle¹⁸, qu'il s'agit de rattacher à l'excellence et, partant, à l'avantage concurrentiel plus général du génie français.

Il n'est pas étonnant que la première manifestation souveraine du génie poétique français, vite recouverte par une production inférieure, soit reconnue dans la *Chanson de Roland* : l'idée se voit chez Lanson, qui parle d'un « pathétique naturel, élevé, sobre, vraiment puissant » ; « *La Chanson de Roland* exalte les deux plus purs sentiments qui fussent dans les cœurs » (l'honneur et la foi), « et dans cette exaltation arrive à se dégager spontanément comme une âme nationale, un profond et encore inconscient patriotisme, qui devance la réalité même d'une patrie. Par là, ce poème est unique parmi nos *chansons de geste* : rien n'y ressemble et rien n'en approche. »¹⁹ Mendès adopte donc ce point de départ ; il se réclame aussi de la théorie des cantilènes, soutenue dès 1865 par Gaston Paris, et qui d'après Lanson lui-même est à ce moment déjà remise en question par les travaux de Pio Rajna et sera bientôt complètement écartée par Joseph Bédier. Mendès retient, en fait, le terme de « belle cantilène française », avec celui d'« ode », comme un synonyme de la poésie authentique, qui garde ou retrouve le contact avec ce que Lanson appelle « toute la rudesse » et « toute la spontanéité du génie populaire »²⁰. La dialectique qui entrave l'essor libre et continu de cette poésie véritable tient dans le conflit permanent entre les composantes ou « forces adverses » dont le génie français est constitué, et tout particulièrement, entre « l'esprit gaulois » et « l'esprit frank » :

L'esprit gaulois, c'est-à-dire la bonne humeur, la façon folâtre de croire en Dieu sans propension au martyre, d'admirer les héros quand ils sont plaisants et d'aimer quand les femmes sont grasses ; l'esprit frank, c'est-à-dire le rude enthousiasme vers la guerre et vers

¹⁸ Après le bouleversement d'abord *intérieur* qui, à partir du symbolisme et d'Apollinaire, remodela complètement les reliefs de la poésie française, mettant aux plus hauts sommets Baudelaire et Rimbaud, puis Mallarmé, rehaussant peu à peu certains « marginaux » (Nerval, Lautréamont, Verlaine, Cros, Laforgue...), et avec l'oubli presque total dans lequel sont tombés les poètes parnassiens, on ne mesure plus vraiment l'influence exercée, en effet, par le Parnasse poétique sur la poésie contemporaine partout dans le monde. L'évolution de la poésie tchèque avant les années 1890 en offre un assez bon exemple, malgré la différence notable concernant la discipline de la langue : les « licences poétiques » admises par les adeptes de « Lumír », qui frisent l'extravagance et assèment vite un coup de vieux terrible à cette poésie, seraient impensables dans le contexte français : la poésie du Parnasse ne meurt pas principalement de ses procédés ni de ses figures vicieuses.

¹⁹ Lanson, Gustave : *Histoire de la littérature française* (1^e édition 1895), Paris : Hachette, 1951, p. 30. Plus tard, dans le *Manuel illustré de la littérature française* (Paris : Hachette, 1929, p. 12), écrit par Lanson en collaboration avec Paul Tuffrau, cette idée est dégagée, à l'intention des lycéens, avec beaucoup plus de netteté, en renchérissant même sur des qualités qu'en 1895, Lanson ne voyait pas aussi évidentes : « La solidité de la construction, l'harmonie des proportions, la sobriété et la netteté des développements, le sens psychologique, toutes ces qualités qui éclatent dans le poème, ce sont aussi des traits essentiels du génie français. »

²⁰ *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 23.

l'amour, guerre aussi, se colletaient dans un conflit de peuples joints plutôt que mêlés, qui n'avaient encore trouvé ni leur unité politique, ni leur unité intellectuelle.²¹

L'hypothétique esprit de la « race celtique », auquel Lanson reconnaît des « aptitudes poétiques » et de l'imagination, est réduit à presque zéro (« un goût de l'aventure et de la surprise »²²) et, sans grand principe évident, même la poésie des troubadours est balayée par Mendès : les troubadours, « soit qu'ils aient obéi à des influences temporelles et climatiques, soit qu'ils n'aient pu triompher de leur langue féminisée de syllabes fluides et puérilisée de diminutifs, ils ne nous ont guère laissé que d'assez douceâtres poèmes d'où l'allégorie dans les sujets, l'afféterie dans le sentiment, le maniérisme dans la forme, en un mot la continuité bientôt insupportable de la galanterie et une banale virtuosité technique excluent l'émotion vraie, le rêve hautain, tout idéal grandiose... », si bien que « la poésie lyrique [...] fut gâtée soit par la puérilité de la décadence [sic!], soit par le raffinement dans l'ébauche. »²³ Signalons au passage, dès les premières pages, la note chauvine et xénophobe que l'on va retrouver, discrète mais régulière : la poésie des troubadours ne vaut rien parce qu'elle est écrite en langue d'oc, donc étrangère, et pire encore, « féminisée » (et infantilisée) ; d'ailleurs, la misogynie n'est-elle pas un trait marquant de cet esprit gaulois que, par ailleurs, Mendès se fait fort de pourfendre, et qu'est-ce qui est plus féminin, en réalité : « oc » ou « oïl » ?

Si « l'esprit frank » semble bien repris de Lanson (qui toutefois parle de synthèse, d'unité, et non pas de conflit, pour atteindre à la grandeur), l'idéologie de la littérature française est fort simplifiée par Mendès, dans un fantasme beaucoup moins généreux : c'est l'esprit frank qui est la source de toute poésie française véritable, et l'esprit gaulois, son grand ennemi, qui ramasse tout ce qui déplaît au Poète, délateur sans conséquence²⁴. L'esprit gaulois, d'emblée bourgeois « plutôt que populaire » (romantisme oblige), est un « esprit de raillardise et de gai ravalement » : c'est lui qui pousse la poésie dans les oubliettes. Il est troublant de constater que l'artiste désormais bourgeois, au sein de la République la plus bourgeoise qui fût jamais, ait à ce point honte de *ses ancêtres les bourgeois* (ceux qui, contrairement à ce que Mendès affirme, étaient du peuple), sans même avoir besoin de convoquer Marx ni autres démons : le triomphe de M^{me} Verdurin n'est pas loin.

Deux pages entières sont consacrées par Mendès à une diatribe contre les fabliaux²⁵ – auxquels il rattache, ce qui est plus original, *Le Roman de la Rose*, où le fabliau se conti-

²¹ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 7.

²² Ibid., p. 5, à propos de Chrétien de Troyes.

²³ Ibid., pp. 3–4. Il faut croire que la courtoisie apparaît comme une décadence à Mendès.

²⁴ Lanson, en effet, ne parle pas du tout de *l'esprit gaulois* mais de la « masse gallo-romaine », sur laquelle « les Francs agirent [...] comme un ferment. Par eux, » poursuit-il, « les aptitudes poétiques de la race celtique, engourdis sous la domination romaine par l'élégant rationalisme de la littérature savante, [...] furent réveillées : les âmes, préparées déjà par le christianisme, violemment secouées par l'instabilité du nouvel état social, recouvrèrent le sens et le don des symboles merveilleux ; et dans la famine intellectuelle que produisit la ruine des écoles, l'aristocratie gallo-romaine [...] quitta sa délicatesse et ses procédés raffinés de pensée et de langage : elle retourna à l'ignorance, au peuple. [...] Il y eut assez d'unité morale, d'homogénéité sociale, pour que l'épopée, cette expression synthétique des époques primitives, se développât puissamment. » (*Histoire de la littérature française*, op. cit., pp. 22–23.)

²⁵ Joseph Bédier, décidément malvenu, vient d'en rechercher les origines purement françaises, dans son ouvrage *Les fabliaux* (1893).

nue, « en vain, ingénieusement spiritualisé et troubadouriquement allégorisé [...], avec des philosophies et des préciosités en des révoltes de “petite oie” et de scholastique. »²⁶ Peu d’auteurs échappent à la condamnation, avant l’avènement et le triomphe, enfin, de cette véritable poésie française, c’est-à-dire, avant Victor Hugo. Villon d’abord, imbu, certes, de l’esprit gaulois, mais à qui l’on accorde de la tendresse, des scrupules douloureux, de la mélancolie (et Charles d’Orléans, donc ? chez ce grand aristocrate, c’est l’esprit gaulois toujours, qui « soupire en souriant, non sans grâce »²⁷). Villon « montre qu’il a de la conscience. – Cette douce âme fut aussi une âme haute, rêveuse de la grandeur et de la beauté. – Cette œuvre est faite, non pas de la glorification de la débauche mais de l’ingénu et tendre remords de s’être laissé aller à mal. »²⁸

Il y a aussi, un peu curieusement, un autre, un « Gaulois énorme », à sauver : Rabelais, « un génie qui passe pour gaulois et, je pense, ne l’est guère ». Il est vrai que ce qui le distingue, « c’est de manquer radicalement de distinction » et d’être un « bouffon monstrueux » ; mais il est sauvé par sa démesure : « La pétarade de son génie nous éclabousse de crotte et d’étoiles. »²⁹ Inutile d’épiloguer, mais Rabelais n’est repêché qu’à titre individuel, et avant tout, sans doute, pour son génie de la langue et pour sa stature, hugolienne avant la lettre : rien de sa descendance, si peu fournie dans l’histoire ultérieure, trop diététique ou trop « élevée », ne transparaîtra dans le rapport.

« La totale manifestation de l’âme lyrique, de l’esprit épique de notre race »³⁰ est déniée à Marot (Scève n’est point pris en compte) mais même à la Pléiade et à la Renaissance tout entière – dans laquelle on trouve d’ordinaire le début de l’aspiration française à l’universel : cette poésie n’est pas française, elle est empruntée, elle n’est que dépendance, et même redoublée. « Nous ne fûmes que les imitateurs des imitateurs de l’Antiquité. »³¹ Les poètes de ce temps ne sont que des « Gaulois latinisés une seconde fois par une nouvelle défaite » ; il leur manque « cette idée que l’autochtonie du sujet, et par suite de l’inspiration, est indispensable à la manifestation du génie et qu’on ne peut égaler que par la différence. »³² « Pas un de ces poètes, charmants, délicats, subtils, magnifiques aussi, ne fut [...] un poète véritablement français. »³³ Qu’eut la civilisation française à se mêler du mouvement général de la Renaissance (du moment qu’elle ne l’avait pas inauguré), au lieu de se retrancher à Roncevaux ?

Mendès se rend bien compte, tout de même, de la qualité réelle du projet de la Pléiade, c’est-à-dire, de sa volonté de promulguer la langue française, mais il n’en mesure point la portée : « Ce besoin de nationalisme littéraire, si la Pléiade ne l’affirma que trop rarement quant à la qualité des sujets, elle le proclama en ce qui concerne la langue. Si, par ces artistes, ne s’épanouit point la vraie âme poétique de France, si même aucun d’eux ne reçut le don d’exprimer des émotions personnelles [...], du moins ils défendirent

²⁶ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, pp. 11–12.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 20. Une belle manière de réduire Dante et Pétrarque à zéro !

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ *Ibid.*, p. 21.

victorieusement notre langue française, contre l'imbécile emploi de la langue grecque ou latine par les docteurs et les pédants. »³⁴ Or, il s'agit de bien plus que cela³⁵.

Le baroque trouvera son premier défenseur en Marcel Raymond, à partir des années 1930 seulement : parmi ces poètes, certains restent inconnus de Mendès (Sponde, La Ceppède), du Bartas et surtout d'Aubigné sont appréciés mais ravalés aussitôt³⁶. Malherbe lui-même, toutefois, est loin d'obtenir de Mendès le même satisfecit que de Boileau : « Longtemps encore, l'esprit de la Renaissance continua ses méfaits contre l'âme nationale ; c'est par une aberration, qui pour être coutumière n'en est pas moins absurde, que l'on juge son action interrompue par le triomphe de Malherbe. »³⁷ Car « l'imitation des imitateurs » se poursuit.

Mendès accorde au moins à « la Renaissance devenue classicisme » le mérite d'avoir favorisé « notre génie théâtral » : « pourquoi, de même qu'elle opprima ou refoula non seulement l'esprit gaulois, mais l'esprit frank, c'est-à-dire notre intimité lyrique et épique, ne gêna-t-elle point notre essor tragique et comique ? »³⁸ Il estime qu'il peut y avoir « une poésie de théâtre sans ressemblance avec l'ode ou l'épopée ». Le succès de la Renaissance tient ici, précisément, dans le fait d'avoir proposé des modèles à imiter dont on n'aurait pu « trouver d'équivalent dans le passé de notre race »³⁹.

Trait original, Mendès considère Corneille comme « plus grand poète que Racine » en pressentant, dirait-on, son insoumission et sa liberté « baroques » : les pages qu'il lui consacre sont parmi les meilleures, dans son rapport. Cela ne l'empêche pas de caractériser « le règne » de Racine comme « absolu et légitime », quitte à le traiter en neuf lignes, avant une page entière consacrée à Molière, disproportion qu'il explique : « Corneille, lyrique et épique, écrivit pour le théâtre, tandis que Racine, tragique, et Molière, comique, furent le théâtre lui-même ; et il n'y eut, au XVII^e siècle, ni ode ni épopée. »⁴⁰

C'est donc « le douteux La Fontaine » qui reçoit des foudres : un « esprit assez bas » se cache dans *Les Fables*, qui ramène le fabliau, malgré « un sûr emploi du mot juste et [...] de jolis tours de langage et de rythme »⁴¹. À sa suite, c'est tout le XVIII^e siècle, le plus

³⁴ Ibid., pp. 23–24.

³⁵ Parmi les analyses considérant sous cet angle l'action de la Pléiade, citons l'ouvrage de Pascale Casanova *La république mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999, I, 2.

³⁶ Du Bartas, qui « montre un je ne sais quoi qui ressemble à une ambition de génie parfois réalisée », a le grand tort d'avoir été mieux reçu à l'étranger qu'en France, et il « raconte la création du monde », finalement, « avec une hâblerie grandiloquente et d'un ton de lyrique et héroïque gasconnade, dont se souviendra le baron de Fœneste » (p. 21), c'est-à-dire d'Aubigné, à qui Mendès, avec son don de saisir l'autre par une sorte de mimétisme caméléonesque, réserve un jugement encore plus contrasté et plus ambivalent (tout en datant mal *Les Tragiques*) : « Il pourrait être compté au nombre des premiers parmi les plus puissants lyriques, si l'indignation et l'enthousiasme valaient en effet l'inspiration », mais tout bien considéré, c'est un « prêcheur sectaire » qui « va droit et vite, mais peu haut » ; et il apparaît plutôt « comme l'aïeul des grands pamphlétaires du journalisme moderne » (p. 29). – Le reproche de « gasconnade », à l'adresse de du Bartas, semble étrange quand on le rapporterait au sujet cosmographique et métaphysique de *La Sepmaine* ; mais c'est, en réalité, une manière détournée de stigmatiser, ainsi qu'on l'a souvent fait, l'« extravagance » linguistique du poète, et de le présenter donc comme une autre espèce d'« étranger » : ne fallut-il pas, en effet, entre Malherbe et Vaugelas, « dégasconniser » la Cour de France, colonisée par les reîtres du Roi de Navarre, avant d'en faire le modèle du *bon usage* du français ?

³⁷ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., pp. 28–29.

³⁸ Ibid., p. 31.

³⁹ Ibid., p. 32.

⁴⁰ Ibid., p. 37.

⁴¹ Ibid.

anti-poétique, qui passe à la trappe : « Hélas ! sans poésie, il y eut des poètes », et c'est une erreur que d'admirer, chez ces rimeurs, « un charme de grâce et de finesse », en réalité, c'est la grossièreté gauloise qui s'y donne libre cours : « Contrairement à l'opinion qui voit en eux des charmants, des "polis", des subtils, des parfumés, les poètes du XVIII^e siècle eurent l'âme et la parole vulgaires, autant que petit le génie » ; ils furent « les complices de la plus exécrationnelle multiplicité d'œuvres totalement obscènes dont une époque littéraire ait jamais été souillée. Alors, des ouvrages écrits en français furent, vers ou prose, la furieuse et cynique exaltation de l'ignominie sexuelle ; après beaucoup d'Hésiodes du rut ordurier et de la monstrueuse débauche, le marquis de Sade apparut comme un abominable Homère. »⁴² Hors de toute considération de poésie, n'est-ce pas là ce que le XX^e siècle jugera comme la respectabilité hypocrite du XIX^e siècle bourgeois ?

Nous voici au seuil de ce XIX^e siècle qui sera un siècle de la poésie, cette véritable poésie française dont le Romantisme, selon Mendès, va libérer les ressources et la puissance, jusque-là contraintes et opprimées. Mais l'auteur ne se rend-il pas compte qu'un si pauvre bilan, fait pour mieux faire briller les prestiges des temps présents, est plutôt une faiblesse qui risque de miner sa construction ? Si, pendant sept siècles, la véritable poésie française n'a donné que des bribes et des flammèches, étouffée sans cesse par l'ogre gaulois, ne faudrait-il pas douter de la puissance de ce « génie » farouchement replié sur lui-même, et xénophobe à la manière d'un certain Corne d'Aurochs, chanté par le trop gaulois Brassens ? Le vrai génie français, dans de telles conditions, ne serait-ce pas plutôt l'ogre – et cet esprit éternel de la poésie française, une petite fiction assez peu consistante ? Imaginez seulement la science de la même époque, en pleine expansion elle aussi, en train de se rêver un parcours sous-terrain analogue ! À l'aune de Mendès, il ne reste pas grand'chose de français dans la littérature française. On reconnaît le poids de « l'hénaurme » : il n'y a plus que l'hypothèse improbable d'un dessein subversif et comme pataphysique qui puisse racheter le véritable fondateur du mouvement parnassien.

Le formidable XIX^e siècle

Mendès fait procéder le romantisme, de façon symbolique (puisqu'il, du point de vue esthétique, cela n'est pas possible), de la Révolution Française, ignorant à peu près l'origine largement immanente des changements qui se produisent dans le « champ littéraire »⁴³ : les changements profonds de la sensibilité induits par Rousseau mais aussi par Diderot, voire par Prévost et Marivaux, sont passés sous silence, pour maintenir la figure du Siècle des Lumières uniment exécrationnelle, du moins en ce qui concerne la poésie – du moment qu'une continuité, par-delà la Restauration, est établie entre la Révolution et la République grand'bourgeoise.

⁴² Ibid., pp. 39–41.

⁴³ Cf. Bourdieu, Pierre : « Le champ littéraire », op. cit., p. 26 : « ... ce qui advient dans le champ est de plus en plus lié à l'histoire spécifique du champ, donc de plus en plus difficile à déduire ou à prévoir à partir de l'état du monde social au moment considéré. C'est la logique même du champ qui tend à sélectionner et à consacrer toutes les ruptures légitimes avec l'histoire objectivée dans la structure du champ, c'est-à-dire celles qui sont le produit d'une disposition formée par l'histoire du champ et informée de cette histoire, donc inscrite dans la continuité du champ. Ainsi, toute l'histoire du champ est immanente au fonctionnement du champ... »

Dans le romantisme, d'ailleurs, beaucoup de choses déplaisent aussi à Mendès. Pour des raisons de *trop* mauvais goût, d'abord, côté bouzingots et Jeune-France, chez qui « le plus beau et le mieux réalisé de nos destins poétiques s'avilit en une espèce d'émeute-farce » : encore la respectabilité (si ce n'est la rancune) qui se rebiffe, même contre le gilet rouge de Gautier, pardonné cependant, puisque « la jeunesse a droit à quelque fantaisie, même dans la poursuite d'un très pur et très sévère idéal »⁴⁴. La grande poésie garde le sérieux (sauf quand le Maître en décide autrement). Un autre point sensible, ce sont – on le pressent – les influences étrangères⁴⁵, allemande et anglaise. M^{me} de Staël, par chance, fut empêchée de livrer le romantisme français aux Allemands (le passé dévoré par l'ombre de son avenir), Chateaubriand lui-même « procède de Milton et de Klopstock » : Mendès l'expédie en une phrase, quatre lignes ; Nerval, germanophile, assez gentiment, en cinq. L'Angleterre exporte vers la France, outre Walter Scott, le dandysme avec Byron (dont l'influence, « très puissante sinon durable », « se raval[a] d'une petite imitation d'attitude et d'habits »⁴⁶), et Shakespeare. « Mais on ne s'assimile pas Shakespeare ; il est trop grand et trop rude pour qu'on puisse le recevoir en poussière insinuée » : ne faisant qu'exacerber le besoin de « notre dieu à nous »⁴⁷, il n'est, en somme, qu'un pressentiment de Victor Hugo.

Le palmarès romantique est certes convenablement respecté mais Mendès n'apprécie guère, en réalité, aucune des grandeurs reconnues (présentées dans l'ordre de l'âge, de l'ainé au cadet) : à peine Lamartine, « un prodigieux poète lyrique », de qui les faiblesses sont tout de même détaillées. Chénier, exalté par les romantiques, a le mérite d'apporter « beaucoup plus de charme personnel et un peu plus de sincérité grecque », mais « il n'est qu'une exquise adaptation de l'esprit grec à notre race ! c'est toujours la Renaissance ».⁴⁸

⁴⁴ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 44.

⁴⁵ Cette réticence débouche sur une déclaration triomphaliste (sinon mégalomaniaque), d'une mauvaise foi fort savoureuse, où l'universalité apparaît bel et bien, mais comme le résultat d'une concurrence nationaliste, le succédané d'une conquête militaire : « Quel compte devons-nous tenir de l'influence étrangère sur notre romantisme ? Parce que les Illuminés avaient agi sur les Jacobins, parce que Cagliostro fut peut-être envoyé par Adam Weishaupt pour qu'un collier fût offert à la Reine, parce qu'Anacharsis Clootz nous pénétra de ses généreuses rêveries, en concluons-nous que l'Illuminisme, Cagliostro, Weishaupt et Anacharsis Clootz firent la Révolution française ? Je vais plus loin : bien que je ne songe pas à nier ce que notre romantisme a dû, d'abord, aux littératures allemande et anglaise, – hélas ! il a mis du temps à se débarrasser du faux mysticisme allemand et du spleen britannique, – il leur a, je pense, beaucoup plus donné qu'il n'a reçu d'elles ; comme notre révolution sociale, notre révolution poétique a rayonné sur l'Europe ; profondément et absolument française, elle s'est universalisée ; et il ne pouvait pas en être autrement, puisque le vrai sens du Romantisme, le seul accepté par Victor Hugo, c'est "Liberté dans l'Art". » (Ibid., pp. 53–54.) Voici, en 1900, une belle victoire du rhétorique, gagnée par la rhétorique : négation de certains grands thèmes romantiques au nom d'un principe abstrait, cette « liberté » qui exclut tout de même un peu trop de choses, presque tout, à vrai dire (que devient le *mélange des genres*, par exemple, ce bel œcuménisme *en puissance* de tous les « esprits » que la littérature peut charrier ?), à la manière assez peu romantique, ancrée dans une toute autre tradition, d'un Boileau qui *veut bien s'ignorer* ; en plus de l'oubli léonin de ce que peu de littératures abondent autant que le romantisme français, en personnages *masculins* essentiellement passifs, minés par le mal du siècle (soit, pour parler cosmopolite : spleen, khandra, Weltschmerz, *svě-tobol*), au point que c'est même le type romantique le mieux représenté, dans la littérature française. Evidemment, on a encore le moyen de dire que ces auteurs (de Senancour à Fromentin) ne sont pas véritablement français.

⁴⁶ Ibid., p. 48.

⁴⁷ Ibid., p. 49.

⁴⁸ Ibid., pp. 50–51. Il est rare que Mendès dénie toute qualité aux auteurs, même quand il les trouve « insuffisants » : la finesse du jugement est parfois réelle.

Vigny et Musset sont gratifiés du bout des lèvres, et bien curieusement, ce n'est pas leur poésie qui est examinée mais surtout leur théâtre. De Vigny, Mendès a l'originalité insigne d'aimer uniquement *Quitte pour la peur*, dont la filiation libertine (imitation de « cet adorable Crébillon le Fils ») n'est plus, tout à coup, rédhitoire, puisqu'« à l'élégance, à l'esprit, à l'intimité délicate du charme » (qualités que, dix pages plus haut, Mendès vient de refuser à l'ensemble du XVIII^e siècle), « Vigny ajoute un bel air de hauteur et de la gravité de la pensée »⁴⁹. De *Chatterton*, il faut « oublier » presque tout, jusqu'au lien du héros principal au Chatterton réel, « poète mélancoliquement hargneux et non dénué de vile envie », pour ne retenir que « la magnifique revendication des droits du poète dans la société »⁵⁰.

Musset est traité d'une manière assez étonnante, et révélatrice : Mendès ne l'aborde que sous l'angle du pouvoir littéraire⁵¹ ; il note avant tout la volonté que l'on eut de l'imposer, « lui seul », comme « le parangon suprême de la sensibilité, et l'exemple de l'art. [...] Car l'éternelle haine de la poésie véritable avait besoin d'une admiration proclamée pour se donner l'air de bafouer impartialement Victor Hugo, Alfred de Vigny, puis Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Banville. Et nous, les *Parnassiens*, on nous insulta parce que nous osions croire et dire que toute l'humanité-poète ne vivait pas en un seul poète élégiaque. »⁵² Il note aussitôt le retrait de la faveur, peu de temps après – « la marée descendante » – pour protester derechef : « Nous nous opposerons de toutes nos forces au dédain actuel, non moins injuste que l'exclusive idolâtrie de naguère. »⁵³ Ce qui lui permet de rétablir Musset comme un poète non pas mineur, sans doute, mais amoindri ; c'est dans cette perspective qu'il analyse ensuite *Lorenzaccio*.

Faite la somme de toutes ces soustractions, c'est Victor Hugo *lui seul* en qui se manifeste pleinement la *poésie véritable* et qui en libère les ressources pour ouvrir la voie de sa prospérité désormais atteinte. Chose un peu étonnante, juste trois pages lui sont dédiées dans le rapport, sans doute parce qu'il n'y a rien à contester, chez le Dieu. Hugo est certes « universel » aux yeux de Mendès, mais à la manière non pas de l'« honnête homme » mais d'un ogre *généreux* : « cet individu *absorbe et restitue* toute une humanité, – toute l'humanité moderne ; [...] la France-Poésie est délivrée aussi. [...] Il est bien sûr qu'il a instauré le lyrisme français en sa magnificence unanime et parfaite. Il est bien certain qu'il a créé le drame moderne qui n'a pas encore cessé d'être notre drame. [...] Il est si grand dans le siècle, qu'il le tient, le domine, le possède tout entier ; [...] tel est l'éblouissement de sa lumière, que nous ne pouvons concevoir d'autre aurore, ni admettre d'autre couchant. »⁵⁴ Mais le dithyrambe va s'achever, une fois de plus, d'une manière ici tout à fait choquante (étant donné « l'universel »), sur un rejet de l'étranger ! Presque une page entière : Hugo a le mérite de « se dépêtr[er] des influences étrangères » et de « secou[er] toute la fatraserie pédante de la Renaissance et du Classicisme » (non moins étrangers) : « il en garde seulement ce qu'ils ont de compatible avec notre essence nationale ». « La preuve qu'il n'a rien de commun avec les étrangers, ni avec les littératures dont ils sont

⁴⁹ Ibid., p. 58.

⁵⁰ Ibid., p. 63.

⁵¹ Il a déjà attribué l'aristocratie farouche de Vigny, avec sa « tour d'ivoire », à l'échec que celui-ci avait subi de son ambition à dominer, dans le champ littéraire.

⁵² Ibid., p. 74. C'est nous qui soulignons.

⁵³ Ibid., pp. 75–76.

⁵⁴ Ibid., pp. 71–72. C'est nous qui soulignons.

imbus, c'est qu'ils sont incapables de l'admirer⁵⁵. [...] Tant Victor Hugo est français ! tant il renoue notre épanouissement à notre origine ! [...] Ô, poétiquement, toute notre race, enfin ! »⁵⁶ À la lumière de cette déclaration, que penser du rayonnement, glorifié par ailleurs, de cette poésie française enfin épanouie ?

Quelques romantiques mineurs sont évoqués encore après Musset : Alexandre Soumet fort longuement pour ce qu'il vaut, puis Emile Dechamps, Desbordes-Valmore, la seule poétesse que Mendès estime réellement, Brizeux, Sainte-Beuve (quand même : il le déteste), Auguste Barbier, Aloysius Bertrand, ou encore Auguste Vacquerie, Paul Meurice (qui ne fut point poète mais dramaturge et l'un des « nègres » de Dumas), Casimir Delavigne, etc. Puis, à partir de là, le paysage poétique est donné : Gautier l'apôtre de la poésie nouvelle, trois « dissidents » qui finissent par se réintégrer au bercail : Leconte de Lisle, Banville et Baudelaire, puis les Parnassiens, de qui Catulle Mendès voudrait apparaître, sinon comme le chef de file, du moins comme le principal initiateur : Leconte de Lisle ne serait qu'un aîné bienveillant qui accepta de s'intéresser à cette génération de jeunes poètes, de la soutenir et conseiller ; enfin, contestateur contesté, le symbolisme-décadence et le désordre du vers libre.

Catulle Mendès critique et juge

Les critères et les arguments sur lesquels Catulle Mendès établit son palmarès du tiers de siècle qui lui est contemporain sont hétéroclites et inégaux : il y a manifestement le parti pris de n'omettre aucun nom de quelque poids, puis il y a la décision à prendre sur ce poids. La démarche critique changeante et, par moments, fantaisiste, fait que la perspective du *pouvoir littéraire* apparaît très nettement comme déterminante : l'ordre de présentation et la longueur du passage consacré au poète sont des indicateurs assez évidents de l'importance qu'il faut accorder aux personnalités ; après les représentants principaux de chaque « groupement », une poussière de poètes que Mendès croit possible d'y rattacher, sont passés en revue pêle-mêle, à titre individuel, sans aucun souci, notamment, des petits courants et groupes, en vue de constituer un tableau plus complexe et plus différencié de la vie littéraire, dont Mendès fut pourtant un acteur omniprésent, donc particulièrement qualifié pour en démêler les ficelles, si seulement il voulait être explicite et sincère ; de même, le paysage des périodiques et des éditeurs reste hors de visée, ainsi que d'autres « institutions » du champ poétique, celle du « prince des poètes », par exemple, qui n'est même pas mentionnée.

Le jugement critique sert donc avant tout à justifier la position qui semble donnée indépendamment de ce jugement, du moment que l'ensemble de ces jugements manque d'unité : les analyses obéissent à des critères incohérents, un trait condamné chez l'un peut être encensé chez un autre, suivant la volonté préétablie, dirait-on, des honneurs

⁵⁵ Ne serait-il pas mieux justifié de dire que, bien plus que Victor Hugo, « les étrangers » sont « incapables » d'admirer Racine, qui a depuis toujours le plus grand mal à traverser les frontières du français ? Sur quelle connaissance des « étrangers » et de leur perspective Catulle Mendès peut-il donc asseoir une interprétation des raisons et des obstacles qui influent sur le transfert des valeurs littéraires ? Peu importe une telle connaissance : la poésie française « rayonne » *de force*.

⁵⁶ Ibid., pp. 73-74.

qu'on veut leur accorder. Assez souvent, d'ailleurs, il ne s'agit pas vraiment d'une analyse : Mendès procède surtout d'une manière intuitive, avec beaucoup de sensibilité (quand il le veut bien : la sensibilité *véritablement française* est très sélective) et avec un amour incoercible de la poésie, qui lui permet souvent d'accorder un intérêt et même une sympathie à ce qu'il n'approuve pas, lorsqu'il parvient à reconnaître le même amour de la poésie chez l'autre. Mais on ne peut même pas, bien souvent, considérer sa critique comme impressionniste : c'est une sorte de mimétisme (caméléonesque) grâce auquel il arrive à suggérer au lecteur l'univers d'un poète en se coulant dans son imaginaire, par une paraphrase d'images et de rythmes : méthode impressionnante mais qui fournit des exemples librement adaptés et des impressions uniquement, et non pas des arguments – puisqu'il faut en croire, pour l'essentiel, la sensibilité de Mendès poète.

Quelques critères stables sont néanmoins reconnaissables, pour juger la valeur de la poésie, nous les avons déjà vus : c'est la hauteur, la gravité, la distinction (« rude enthousiasme », « rêve hautain », « idéal grandiose », « très pur et très sévère idéal », « magnificence parfaite ») ; et c'est quand le poète semble manquer à ces nobles aspirations (ou lorsque, comme Vigny, il les contrefait) que Mendès le condamne. Or, à quoi reconnaître si ces valeurs se trouvent accomplies dans l'œuvre d'un poète ? Mendès se dit et se réaffirme Parnassien, et ces grands principes sont incontestablement post-romantiques ; certains critères importants pour le romantisme sont, en effet, écartés, notamment ce qui touche l'émotion, l'intime ou le « trivial » (fort mal perçu chez Baudelaire, encore plus mal chez Rimbaud). Cependant, ses « restitutions mimétiques » des univers poétiques individuels montrent que les grandes valeurs de la poésie se concrétisent, pour les poètes qu'il considère comme les meilleurs, en des termes qui relèvent bel et bien de l'imaginaire décadent tel qu'il est régulièrement recensé⁵⁷ : tant de poètes qu'il met aux premières places sont évoqués dans un appareil digne de Des Esseintes, et décadente est devenue, en fin de compte, même l'idée de la grandeur, susceptible et délicate, telle que Mendès la conçoit – tout en gardant la (virile) retenue dont il fustige l'absence chez un Montesquiou, minaudier ridicule à ses yeux ; cela malgré le fait que, tout en acceptant la notion de symbolisme, il récuse celle de décadence, par des jeux de mots sur les généralités⁵⁸, sans jamais chercher à saisir ces deux tendances dans leurs caractères littéraires précis, si ce n'est leur propension douteuse au vers libre, ou quelque autre faiblesse (la propension au flou).

La présence de quelques auteurs, enfin (Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé ou Ephraïm Mikhaël), ainsi que l'histoire du mouvement parnassien, sont rendues sous forme de témoignage personnel, ce qui donne un prix particulier à ces passages et un intérêt durable au texte en tant que tel.

Le Parnasse et les autres

L'incohérence du traitement réservé aux poètes saute aux yeux dès la « trinité » qui s'interpose entre Hugo et Gautier d'un côté, les Parnassiens de l'autre. Ces « trois jeunes hommes, poètes magnifiquement doués » commencent par « une autre rébellion » contre

⁵⁷ Cf., par exemple, Pierrot, Jean : *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris : P. U. F, 1977 ; repris par les Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

⁵⁸ Voir *Le Mouvement poétique français*, op. cit., pp. 153-155.

la révolution poétique hugolienne (après la réaction, peu importante, des néo-classiques, Ponsard etc.), un reniement, détaillé longuement mais d'une façon bien obscure, « sacrilège hostilité intime, recouverte de semblants de piété », qui a l'air de correspondre à un « appétit d'originalité » et à une conception extrême du principe de l'art pour l'art, « d'où un long malentendu entre la poésie et le peuple ». Il se trouve d'ailleurs que cette « hostilité [...] contre le souverain poète fut de courte durée »⁵⁹, et ce qu'il y a d'intéressant dans ce passage, c'est donc surtout l'intention manifeste de Mendès de s'opposer à la logique des ruptures qui doit régir désormais, suivant les analyses largement admises, l'évolution littéraire⁶⁰. Mendès s'efforce de poser les Parnassiens en défenseurs d'un changement en continuité, et ce n'est pas sans habileté qu'il adresse le reproche d'abord à ceux qui (à l'exception de Baudelaire) ont été les initiateurs de son propre mouvement – et qui auraient eu la sagesse de révoquer leur rébellion et rentrer dans la continuité. Ce même reproche, il va l'adresser, en effet, *avec douceur*, aux tenants du symbolisme : étant donné que leur besoin d'originalité est inclus désormais dans la règle, n'auraient-ils pu avoir le même respect pour leurs aînés que ces derniers avaient eu pour les romantiques ?

Or, pour les trois passages consacrés à Banville, Leconte de Lisle et Baudelaire, il n'y a pas de commune mesure. Tandis que la caractéristique de Leconte de Lisle, terminée par un aveu personnel, est l'une des meilleures pages de l'exposé, un morceau d'anthologie, incontournable pour l'historien de la littérature, jusque dans la formule par laquelle cette poésie se dénonce elle-même : « ... tout ce qu'il y avait en lui de rage contre les tyrannies qu'il dédaigna combattre »⁶¹ – Banville est célébré par une élucubration lyrique faite d'allusions que l'on perd vite le courage de démêler, et dont la plus grande partie est stylisée comme le discours d'une jeune fille symbolique déléguée par des poètes pour rendre l'hommage plus... émoussillant ? Baudelaire, considéré comme le moins importants des trois⁶², est apprécié pour « la netteté de sa pensée, la justesse de l'image et la perfection de la forme », ce qui se comprend, mais pour ce qui est de la portée de sa poésie, Mendès la résume par « quelque chose comme une manie d'étrangeté », donc de la manière la plus superficielle ; et si des jeunes poètes attribuent à ses vers « une portée infiniment lointaine, une intention de subtil et presque insaisissable symbole, [...] ils ont parfaitement tort. » Baudelaire, « c'est Satan élégiaque », « le plus violent des révoltés, le plus acharné des hypocrites, le plus torturé des repentants, le plus lamentable des vaincus », qui « n'eut de pleurs que de rage dans le péché sans joie, dans la pénitence sans espoir », et de pitié, « il n'[en] a eu, hélas ! ni pour soi ni pour les autres » (le poème « Réversibilité », entre autres, dut échapper à Mendès). Il y a dans ces jugements du vrai et du faux, peut-être la difficulté à vraiment le saisir ; et le plus grand mérite de Baudelaire, pour

⁵⁹ Ibid., pp. 89–93.

⁶⁰ Étant donné que la dernière rupture d'importance est celle du « nouveau roman », prolongée par le radicalisme « telquellien » et achevée par la dispersion pure et simple (et, peut-être, dorénavant, par des mini-ruptures de mini-chapelles de toutes sortes et en tous sens), cette logique semble de bien plus courte portée, et la littérature présente peut-être, en réalité, un caractère beaucoup moins cyclique que l'on ne pensait.

⁶¹ « Fatalement, la contemplation de tout s'achève en l'amour de rien. Leconte de Lisle, non pas impassiblement, car il ne fut jamais impassible, mais en une fureur domptée, a su la désespérance du bonheur et l'inutilité d'être né. » (Ibid., p. 100.) Mendès décrit en fait, chez Leconte de Lisle, une sorte de vertige du néant.

⁶² Mendès ouvre son analyse en s'étonnant que Leconte de Lisle « ait eu beaucoup d'estime littéraire pour Charles Baudelaire » (ibid., p. 102).

finir, c'est d'avoir été un « trouveur [...] de rapports jamais surpris, jamais guettés encore, un manieur du verbe et un artisan du vers ». Il faut néanmoins « vouer au génie, à l'Art de Baudelaire une admiration sans réserve [...] qui se perpétuera en s'agrandissant »⁶³.

Avec une telle disparité, il est clair qu'il faut tenir compte des positions distribuées par Mendès et que ses commentaires sont à prendre avec une certaine liberté, à mesure de la curiosité qu'ils peuvent éveiller.

Entre les trois grands inspireurs et l'avènement du Parnasse, en 1865, il n'est pas sans beauté d'intercaler une traversée du désert, un « temps d'infécondité »⁶⁴, que Mendès remplit en parlant de Bouilhet et un peu de Flaubert. Cette façon de structurer le temps permet de montrer le mouvement parnassien comme une affaire de jeunes gens, dans un décalage de générations : Mendès a dix-huit ans au moment de fonder *La Revue fantaisiste*, vingt-quatre au moment du premier *Parnasse contemporain* (et vingt-cinq quand il épouse Judith Gautier, seize ans). Théophile Gautier, en 1865, est âgé de cinquante-quatre, Leconte de Lisle de quarante-sept, Banville de quarante-deux ans ; Baudelaire est à deux années de sa mort. Le nom même de Parnasse viendrait de Mendès, malgré l'opposition présumée de Leconte de Lisle.

Les pages consacrées à la naissance du Parnasse par celui qui en fut un agent direct proposent une mise en perspective qui mérite l'attention. Malgré le dévouement affiché pour Hugo, le principe directeur du mouvement marque un divorce certain d'avec le romantisme : vivre et ressentir est l'affaire de tout le monde (y compris, évidemment, les poètes), mais « avoir beaucoup de chagrin » est encore peu de chose : *les plus désespérés sont les chants les plus beaux*, on en est loin. « S'il est nécessaire d'être homme et mieux homme qu'un autre pour être un créateur, cela ne suffit pas », ce qui distingue le poète, c'est l'art : « avoir en surcroît le don inné, puis développé par le travail, de communiquer dans une forme parfaite ce qu'on a ressenti »⁶⁵. Un aspect important : l'insistance sur la diversité et sur l'élaboration libre du talent : pas de doctrine, juste « la haine du débraillé poétique et la chimère de la beauté parfaite », le fait « de détester en commun la banalité ou l'incohérence de l'idée, et l'incorrection du verbe »⁶⁶. Ces formulations ont aussi, bien entendu, valeur d'euphémismes dans lesquels Mendès enveloppe le souvenir des rivalités et dissensions intestines du groupe.

Un autre souci, plutôt inattendu étant donné les poncifs de l'histoire littéraire, se fait encore jour dans la récapitulation de Mendès : le divorce de la poésie d'avec « le peuple ». Mendès en a déjà rendu responsables les trois grands précurseurs⁶⁷, et il insiste sur les efforts des Parnassiens pour aller « beaucoup plus vers le peuple que ne l'avaient fait les précédents poètes, en leur réaction contre la gloire trop répandue, à leur sens, de Victor Hugo ».⁶⁸

⁶³ Ibid., pp. 103–105.

⁶⁴ Ibid., p. 105. Mendès marque ainsi le temps pendant lequel Victor Hugo se trouve en exil (où il n'est tout de même pas infécond). Or, si *Les Fleurs du Mal* et les *Odes funambulesques* de Banville datent de 1857, Leconte de Lisle, qui ne meurt qu'en 1894, ne cesse de publier des recueils importants pendant cette période, notamment *Les Poèmes barbares*.

⁶⁵ Ibid., pp. 109–111.

⁶⁶ Ibid., p. 114.

⁶⁷ Ibid., p. 105 : Ces poètes « ne suffisaient point à retenir la foule vers la poésie [...], l'œuvre de Banville, par la mythologie renaissante et en vain parisianisée, celle de Leconte de Lisle, par l'isolement lointain de sa pensée et de ses sujets ; et celle de Baudelaire, par ce qu'elle offrait de singularité psychique. »

⁶⁸ Ibid., p. 117.

L'organisation des lectures publiques⁶⁹ est notamment mise en vedette, mais Mendès en note aussi l'échec : « Les Parnassiens, bien qu'ils fussent imbus de l'âme nationale, bien qu'ils s'offrissent à tout le peuple, furent accueillis par des huées. »⁷⁰ Il est assez probable que ces poètes, comme tant d'autres, avaient confondu le peuple réel avec leurs illusions de peuple idéal et rêvé, mais Mendès accuse de cet échec le journalisme nonchalant, et surtout Sainte-Beuve, « atroce et pénible », qui se déroba à son devoir, en négligeant la poésie nouvelle au profit de M^{me} Auguste Penquer, la Muse brestoise (qui, aujourd'hui encore, fait figure de proue de l'un de nos Finistères), et une poussière innombrable d'autres « rimeurs insignifiants ». On remarque bien que les rapports, quoi que l'on fasse et dise, sont envisagés dans un régime de séparation : le peuple de son côté, les poètes du leur.

Les Parnassiens forment donc le plus grand bataillon, parmi ceux qui porteront la poésie vers les abords du XX^e siècle. Un « jeune aîné », Albert Glatigny, est salué au départ (l'aîné du mourir, surtout : dès 1873, à trente-quatre ans), mais les plus grands poètes de cette tranche du siècle, si l'on se fait à l'attention que Mendès leur accorde, seraient Léon Dierx⁷¹ et Armand Silvestre, peut-être Heredia (quant à Mendès lui-même, il s'abstient de se jauger, quitte à s'accorder un ample choix de citations critiques, dans le *Dictionnaire*, en annexe).

Le premier, « l'un des saints de la religion poétique » (attendant aujourd'hui au boulevard périphérique du XIV^e arrondissement, près de la Porte de Plaisance) qui « n'a jamais péché contre le rêve et l'idéal », c'est l'incarnation même de cette poésie « grande et auguste » que Mendès a traquée presque en vain à travers les siècles. Les formules que Mendès trouve pour parler de lui sont celles même d'une poésie qui plane si haut qu'elle ne peut plus rien pour l'homme simplement mortel, si fière et détachée qu'elle ne peut que rester sourde, aveugle et impuissante devant les crises de la vie terrestre – la raison même de sa défaillance, bientôt, et de son naufrage : « Par une prédestination où concourt sa volonté, il isole sa vie intellectuelle de toutes les laideurs, de toutes les bassesses, de toutes les médiocrités du vrai. [...] Ce qui grouille dans les vils séjours humains, – ambitions, haines, impudeurs, – ne s'élève pas jusqu'à son immarcescible domaine, ou du moins n'y pénètre que transfiguré, épuré, éthérisé... » Et, puisqu'« il poétise ses tristesses et ses joies en un beau langage clair qui n'accueille point les néologismes, les ellipses, les

⁶⁹ Marc Dufaud (*Les décadents français*, Paris : Scali, 2007, p. 315) : « Les "Samedis populaires" de poésie ancienne et moderne qui sont organisés par Gustave Kahn et Catulle Mendès, déjà responsables dans les années 1860 de ce genre de prestations et toujours là en 1897, vont connaître un immense succès. Acteurs et actrices viennent lire des œuvres de différentes époques, histoire d'initier les classes les plus populaires à la poésie. » À moins de reconnaître en Gustave Kahn, né en 1859, le génie le plus précéce qui se vît jamais, cette allégation est absurde : à l'évidence, Mendès n'ayant pu rien faire de bien par lui-même, l'auteur lui accorde le concours d'un petit garçon innocent. En réalité, ce qu'on peut inférer de cet anachronisme saugrenu, c'est que les symbolistes eurent la sagesse de s'associer à cette pratique inaugurée par les Parnassiens et, sans doute, par Mendès en personne : preuve d'une coopération, malgré tout, au sein de la rupture.

⁷⁰ *Le Mouvement poétique*, op. cit., p. 118.

⁷¹ Un beau poème, inclus dans le recueil *Les Braises du cendrier* (1900), reprend, sur un ton sincère et juste, cet hommage aux compagnons Parnassiens et, plus nettement encore, confirme la précellence que Mendès reconnaissait à Dierx (« A Léon Dierx », in : *Choix de poésies*, Paris : E. Fasquelle [Bibliothèque-Charpentier], 1925, pp. 205–209). Plusieurs autres poèmes de ce recueil (consacrés à Leconte de Lisle, Villiers, Verlaine) témoignent d'une répercussion évidente du rapport sur l'œuvre de Mendès.

raccourcis, qui ne se resserre pas en étroites énigmes ou ne s'effiloque point en de mystérieuses mélopées inégales, » il réussit à mettre dans ses poèmes « toute son âme », qui est, « par sa pureté infinie, par ses ignorances de vierge devant le mal d'ici-bas et sa divination des sublinités supraterrrestres, si différente des autres âmes... »⁷²

Le souffle de la décadence passe sur tout, en réalité : Armand Silvestre, « un inspiré », « connaît toutes les angoisses d'une sorte de rut mystique toujours déçu, toutes les extases vers une irréalité qui a des corps peut-être ! et son génie est un Ixion qui étreint, non pas des nuées, mais des femmes, célestes cependant. » Et, dans cette approche mimétique, ce ne sont que « les glaciers et les neiges, des seuils de porphyre, des vestibules d'albâtre incrustés de blanches pierreries et des colonnades de jade pâle [...], des fumées d'encens qui montent des encensoirs faits en forme de lys ou d'étoiles blanches... »⁷³

Assez peu de place pour Sully Prudhomme, beaucoup pour François Coppée, la tête de Turc des avant-gardes naissantes, passons. Le rattachement de Verlaine au Parnasse s'explique aisément ; certainement moindre que les premières grandeurs évoquées, à cause des « tics baudelairiens », à cause aussi de ses bizarreries prosodiques (l'impar)⁷⁴, des inspirations qu'il fournit au camp adverse, et puisqu'il « fut la dupe de tout », son vrai génie consiste dans « la toute candeur, la divine puérilité » pour donner « tant de purs livres de repentance » : c'est l'avenir qui « remettra toute chose en juste place » pour lui ; son œuvre « resplendira d'une blancheur sacrée de lys entre les cierges de l'autel, sa personnalité, délivrée des viles légendes [...], sera blanche elle aussi dans la mémoire des hommes. »⁷⁵ Œuvrant d'ores et déjà pour cette délivrance, Mendès repousse Rimbaud trente pages plus loin, parmi les premiers de *l'autre poésie*⁷⁶, et dit de lui pis que pendre, tout en lui concédant une position (une page et douze lignes) dans l'ordre du pouvoir littéraire, bien que, « loin d'avoir rien innové du tout, il [fût], non sans intensité d'ailleurs, un exaspéré Romantique attardé », qui « ne se haussait que trop rarement à accepter la discipline [...] des grands créateurs ; et, par le tohu-bohu impertinent, et amusant, des idées, par l'incohérence d'ailleurs pittoresque de l'image, par l'excès furibond de la couleur, il ressemble surtout – réactionnaire frénétique et non pas novateur [...] – à ces emphatiques et extravagants bouzingots de la cohue romantique, qui ne furent que les bouffons du roi Génie. »⁷⁷

La place de Villiers de l'Isle-Adam parmi les Parnassiens est due à l'amitié personnelle avec Mendès, ce qui fait aussi le prix du témoignage : Villiers y apparaît comme un poète doué de « faculté transfiguratrice » : « Avec presque tout il a fait de l'idéal. »⁷⁸ Mais c'est

⁷² Ibid., pp. 122–124.

⁷³ Ibid., p. 133.

⁷⁴ Dont Mendès lui-même, toutefois, n'est pas tout à fait innocent : il s'est essayé, par exemple, à un décasyllabe avec la césure après la 5^e syllabe (donc, avec deux hémistiches de cinq syllabes). Cf. « La Rôdeuse », *Choix de poésies*, op. cit., pp. 126–127. Le sujet du poème est la mort, on peut donc chercher une intention spécifique dans ce « déchirement » insolite du décasyllabe.

⁷⁵ Ibid., pp. 130–131.

⁷⁶ Juste après Tristan Corbière (22 lignes), qui n'est « autre chose qu'un Pierre Dupont basement transposé, vainement parodié » (ibid., p. 163) ; évidemment, il faudrait d'abord savoir qui est Pierre Dupont. Ah ! les affres du pouvoir littéraire !

⁷⁷ Ibid., pp. 163–164.

⁷⁸ Ibid., p. 128. « Il eut vraiment cette flamme divine que nous nommons génie » : Mendès ne fait que corroborer l'impression de grandeur prophétique (un peu difficile à reconnaître à partir de ses œuvres seules) que Villiers donnait aussi à d'autres témoins, cités, par exemple, dans le livre récent consacré par Eva Voldřichová-Beránková au contexte culturel et au retentissement de *L'Eve future* (*Učirně*

surtout pour le témoignage sur Mallarmé (où Villiers a d'ailleurs une place) qu'il faut encore ouvrir le rapport de Mendès : car on y voit un Mallarmé stupéfiant (encore que trop « baudelaïrien » d'après Mendès), et Mendès tâtonnant, hésitant, interrogateur pour une fois, devant *Igitur*⁷⁹, lu en privé, qui l'a choqué, devant la « certitude dans l'illumination », « une si précise lucidité dans l'hypnotisme » dont Mallarmé fait preuve et ne se laisse plus troubler : il voit Mallarmé échapper à son entendement, s'émanciper (« il n'avait plus pour [ses amis spirituels de la première heure] que des condescendances, d'ailleurs sincères »), passer sur un versant de la poésie où il ne peut pas le suivre : vers des « œuvres nouvelles et bizarres » d'un « Génie occulte, d'un Maître qui ne deviendrait jamais populaire » (faute déjà blâmée chez les « pères » du Parnasse⁸⁰), l'objet d'une religion qui « se fortifiait chaque fois qu'il faisait connaître des vers où le sens immédiat se dérobaient de plus en plus, non plus dans le vague de l'expression » (reproche général que Mendès fait aux symbolistes), « mais, au contraire, dans la condensation stricte du verbe et de l'image »⁸¹. Et il maintient jusqu'au bout sa perplexité (Mallarmé vient de mourir, en septembre 1898), convaincu, pour finir, qu'il aurait dû détourner Mallarmé de la voie que celui-ci choisit⁸².

Une poussière d'autres Parnassiens ou quasi-Parnassiens, aussi menue, pour finir, que celle qu'il avait reprochée à Sainte-Beuve, est passée en revue après ces grands : Theuriet, Cladel, Mérat, Valade, Cazalis, Vicair, Valabrègue, d'Hervilly, Blémont, Emmanuel des Essarts, Louisa Siefert, Bergerat, Haraucourt⁸³, Anatole France, Pomairols, Plessis (« l'un des artistes les plus parfaits de notre époque, de toutes les époques »), Laurent Tailhade, Jacques Madeleine, Jean Rameau (qui pourrait, autant que Mendès lui-même, incarner ce monde disparu : poète hugolien, on peut apprendre de lui, ailleurs, qu'il est l'auteur d'une soixantaine de romans et de centaines de contes inspirés par la Gascogne, très populaires en leur temps), d'autres encore, annexés tant bien que mal, comme Charles Cros, expédié bizarrement en une demi-ligne : « comme un avant-reflet de Paul Verlaine », Rollinat (un parangon de la décadence) ou encore Jean Richepin, Bouchor ou Ponchon, « qui firent, pas longtemps, Parnasse à part »⁸⁴, un autre euphémisme, pour contourner la rébellion de ces poètes, alors jeunes, contre les volontés impériales de Mendès lui-même et de sa revue *La République des Lettres*, lancée en 1875 (le groupe des « Vivants »)⁸⁵.

člověka ke svému obrazu. Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělem stvoření (nejen) v Budoucí Evě Villierse de l'Isle-Adam, Praha : Karolinum, 2012).

⁷⁹ Preuve, dit Yves Bonnefoy, que « Mallarmé aurait bien pu, l'Impossible reconnu tel, mettre fin à ses jours ». (*Le Nuage rouge*, Paris : Mercure de France, 1977, p. 201.)

⁸⁰ « Populaire » veut dire ici, bien entendu, « proche du peuple » : exigence qui, manifestement, n'est point réservée aux seuls communistes.

⁸¹ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., pp. 138–139.

⁸² « J'ajouterais que je souhaite ardemment m'être trompé ; oui, du plus profond de mon cœur, je souhaite... que le compagnon de ma jeunesse ait mérité d'être l'initiateur, le guide spirituel de générations futures ; mais, avec chagrin, je ne le crois pas ; et j'ai dû me résigner à le dire. » (Ibid., p. 141.)

⁸³ Auteur oublié d'un vers très célèbre : « Partir, c'est mourir un peu. » L'éloge de Mendès vaut la peine d'être cité, comme exemple de sa méthode « mimétique » : « un vaste et haut poète, épris des cimes, pâle, ailé lui-même, sur les neiges, d'un grand et sonore troupeau d'aigles. » (Ibid., p. 148.)

⁸⁴ Ibid., pp. 145–149.

⁸⁵ Cf. Dufaud, Marc : *Les décadents français*, op. cit., pp. 105–106. Pour l'auteur de cette monographie, Mendès est une véritable bête noire, exécration de bout en bout, piètre auteur animé seulement par la volonté de puissance et par un vulgaire appétit sexuel, les deux sans bornes ; au point qu'il retient à charge contre lui-même le fait qu'à la différence d'un Villiers, Mendès n'était même pas fichu d'agré-

Mendès sera soulagé, en fait, quand il pourra quitter la délimitation théorique et générale du courant symboliste/décadent et exercer à nouveau son intuition à esquisser des portraits individuels, de Gustave Kahn (réprimandé à cette manière douce que l'on voit chez les mafieux de comédie : *si je voulais faire comme lui à notre égard, je pourrais lui reprocher...*) et Vielé-Griffin à la flopée des arrivants belges (Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren, Albert Giraud, Fernand Severin), en passant par Jules Laforgue, Moréas, René Ghil, Henri de Régnier, Stuart Merrill (honne), Paul Fort, Samain, Montesquiou, Charles Guérin, Adolphe Retté ou Albert Mockel, avec un crochet par l'École Naturiste de Saint-Georges de Bouhélier, pour finir par les tout nouveaux : Jammes, Gide, Louÿs, Henry Bataille, même déjà un petit bout de Claudel... et par les poétesses !

En réalité, ces poètes dont Mendès reconnaît l'importance ne s'opposent guère par leurs sensibilités, ou bien c'est la sensibilité de Mendès lui-même qui les réunit tous, peu ou prou, parnassiens ou symbolistes, dans le bain sublime d'une exquise et hautaine décadence ; par ailleurs, Mendès se fait obtus, exprès peut-être, en analysant la notion de symbole (*le symbole, ma foi, n'est que le symbole*) – puisqu'en parlant des œuvres concrètes, il montre une bonne compréhension de ce que, par le symbole, des poètes cherchent à atteindre. Le conflit, tel qu'il l'envisage, est donc circonscrit aux questions de la forme, et se traduit dans la condamnation de ces « artistes récents [...] qui cherchent un nouveau mode d'expression poétique en un verbe obscur et fuyant, en la sonorité de rythmes imprécis où la pensée se disperse jusqu'à devenir, pour la plupart des lecteurs, insaisissable ». ⁸⁶ Tout ce qui est détestable dans les nouvelles tendances poétiques se condense dans le vers libre, qui va devenir le centre de la polémique de Mendès contre le « modernisme » ; d'ailleurs, dès qu'un poète ennemi renonce au vers libre et revient à la métrique régulière, aussitôt il rentre en grâce, quel que fût par ailleurs son monde imaginaire : c'est le cas notamment d'Ephraïm Mikhaël, ami personnel, mort de phthisie à vingt-quatre ans, celui à qui Mendès réserve, parmi les symbolistes, la place la plus importante.

Le vers libre : une affaire de métèques

D'entrée de jeu, Mendès s'efforce de discréditer l'invention du vers libre par le contraste ridicule : Victor Hugo, « le Maître unique, qui, après *la Légende des siècles* et *les Misérables*, nous donna *l'Année terrible* et *l'Art d'être grand-père* », était de retour dans la patrie, « tout se rejoignait » (« la maturité des grands poètes qui le suivirent » et « l'enthousiasme [...] d'une jeunesse ardente et probe »), « conformément à l'immémorial dessein de notre race », pour « le plus parfait moment de la Poésie française », et c'est alors qu'« il y eut un incident » : un hurluberlu débarqué d'on ne sait quelle cordillère se

menter sa psychologie personnelle de quelque sombre perversion sado-mystique, se contentant de « culbuter » (tandis que ses romans pullulent de perversions pour la frime, par conjoncturalisme) : ces jugements sont donc à prendre avec une certaine réserve ; compte tenu aussi du fait que, tout en citant beaucoup, Dufaud ne donne *jamais* les sources de ses citations, peut-être par parti-pris d'éditeur.

⁸⁶ *Le Mouvement poétique*, op. cit., p. 123. L'idée qu'un rythme puisse disperser la pensée est tellement singulière qu'il faut bien réinterpréter le terme de « pensée » dans le contexte poétique, sinon il faudrait exiger que tous les philosophes soient obligatoirement des poètes. Mendès utilise assez souvent ce terme (et celui d'idée) pour nommer ce qu'on pourrait appeler « le fond », le sens complexe que le poète cherche à exprimer.

mit en tête de prodiguer aux Français parfaitement français des conseils de versification française : « Lieutenant d'artillerie dans l'armée péruvienne, M. Della Rocca de Vergalo, né à Lima, exilé de son pays, vivait à Paris très misérable et très honnête [...] ; et, comme il était Péruvien, il fonda une poésie française ; déclarant tout net que, désormais, notre poésie serait vergalienne, ou ne serait pas. Ces étrangers ne doutent de rien. »⁸⁷ La xénophobie chauvine, présente dès le départ dans le texte de Mendès, l'intolérance qui parle avec un accent voltairien, revient ici en force pour faire le poids dans la concurrence des écoles poétiques.

La méchanceté de Mendès a l'effet méritoire de livrer un témoignage rare et maintenir la mémoire de ce personnage singulier (on dit aujourd'hui : haut en couleurs), présent à Paris à partir de 1873 et reçu dans les milieux littéraires, chez les Parnassiens précisément : Nicanor della Rocca de Vergalo (1846–1919)⁸⁸ eut la malchance d'avoir cru à la sincérité du romantisme français, de l'humanisme idéaliste hugolien et à la valeur de l'exotisme prêché par les romantiques. Entre 1856 et 1864, donc à partir de ses dix ans, il avait suivi des études dans un lycée à Paris, où il était tombé amoureux de la poésie française, surtout de Hugo et de Lamartine : à tel point que, de retour au Pérou, il écrivit en français ses premières œuvres littéraires, qu'il publia à Lima. En 1865, à dix-neuf ans, il s'engagea comme volontaire, par patriotisme, dans la guerre avec l'Espagne : voici qui justifie la présentation que fait de lui Mendès, en brave matamore de quelque *Illusion comique* ; que dirait l'ardent patriotisme de ce pur Français dépourvu de toute pudeur si l'on venait à se moquer comme il le fait, d'un Vigny – dont les faits d'armes sont bien moindres – ou d'un Rouget de Lisle ?

D'après le témoignage de Kahn, Rocca de Vergalo jouait lui-même, très probablement, de son exotisme, évoluant par des salons en sombrero flétri ; petit, très maigre, nerveux, comme une incarnation de la « misère stoïquement supportée » : « L'aspect donquichottesque de Vergalo, la douceur singulière de son regard, son air de douloureuse modestie m'impressionnaient. » Des seigneurs des Lettres Françaises (y compris Victor Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Heredia, Mallarmé... et Catulle Mendès lui-même) auraient même signé des pétitions pour demander au Congrès Péruvien de lui accorder une pension, sans effet (c'était au moment de la guerre ruineuse entre le Pérou et le Chili). L'histoire ne dit pas s'il leur vint à l'esprit de se cotiser. Le Péruvien publia d'autres poésies en français : *Feuilles du cœur* (1877), et chez Lemerre, l'éditeur des Parnassiens, *Le Livre des Incas* (1879).

C'est chez Lemerre encore qu'il publie, en 1880, un petit livre de soixante-seize pages, *La poétique nouvelle*, qui va retourner contre lui les poètes français jusque-là compatissants : ne se contentant point de rejeter l'effusion romantique (ce qui est tout à fait parnassien), il se lance dans des efforts innovateurs, avec une assurance d'illuminé qui irrite

⁸⁷ Ibid., pp. 149–150.

⁸⁸ Seul Gustave Kahn, parmi les acteurs directs de l'histoire poétique, semble avoir donné sa vue sur lui, dans *La Revue de l'Amérique Latine*, III, no. 31, 1924, pp. 26–30. La même revue avait publié, dans son numéro 27, en mars de la même année, un petit article de Marius André, « Nicanor della Rocca de Vergalo, réformateur de la poésie française ». Aux États-Unis, une monographie de G. L. Van Roosbroeck et Rafael A. Soto, *Un olvidado precursor del Modernismo francés*, a été publiée en 1928 par les presses de Columbia University de New York. Pour les renseignements sur sa vie et son œuvre, nous prenons appui sur le chapitre consacré à della Rocca de Vergalo par Estuardo Núñez : « La Insólita Reforma de la Poética Francesa : Rocca de Vergalo », in : *Las Letras de Francia y el Perú: apuntes de literatura comparada*, Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997. (Repris de : <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/>)

sans doute le plus : il se présente comme un révolutionnaire qui apporte une nouvelle poétique et une nouvelle prosodie et il entend entraîner la jeunesse poétique de la France à sa suite. C'est le scandale. « On le crible de flèches, non pour sa témérité, mais parce qu'il n'est pas français. Et c'est l'opprobre : "Ce communiste, il faut le rapatrier !" Il se trouve une voix plus insolente encore pour clamer : "Ce sauvage de Péruvien !" »⁸⁹ Loin de se repentir, Vergalo s'obstine, comme tous les visionnaires qui se respectent : déjà isolé et recouvert de « silence prémédité », il rompt lui-même avec le monde littéraire parisien les liens qui restaient ; ce qu'il conçoit comme l'avenir de la poésie française, « la "poésie vergalienne" tendra à devenir chez lui une monomanie » : il s'enfoncé dans la misère et la paranoïa. Il prend la route de l'Afrique et évoluera, jusqu'à sa mort, entre Marseille, le Maghreb, l'Égypte et les Iles Canaries⁹⁰. Il revient à la charge encore : en 1909, il fera publier, par Lemerre toujours, un projet de *La réforme générale de l'orthographe*⁹¹. Il a lui-même dressé une liste de ses inédits, quinze volumes de poésies, d'essais, de pièces de théâtre, plus un seizième, d'*Études de Spiritisme : Récits d'un autre monde* ; sans que l'on puisse savoir s'il s'agit de simples projets ou de textes perdus : on peut escompter, dans le meilleur des cas, qu'ils se retrouvent tous dans le tout dernier⁹².

Les innovations proposées par Vergalo semblent relativement modestes, et on alla vite bien plus loin : la réaction xénophobe n'en est que plus scandaleuse. Il demande de supprimer les majuscules au début des vers, ce qui est à peine une réforme (l'insupportable, c'est qu'il les considère, lui le personnage ridicule, comme un « ridicule artifice typographique »)⁹³ ; de réautoriser l'inversion, ce qui est un peu vague, comme l'est le principe malherbien de « suivre fidèlement l'ordre de la génération de l'idée »⁹⁴ ; de ne pas insister sur l'alternance de la rime masculine et féminine (avec Verlaine, puis Apollinaire, ce sera chose faite)⁹⁵ ; de réhabiliter l'hiatus. Puis, l'essentiel, c'est qu'il propose

⁸⁹ Núñez, Estuardo : Op. cit. : « Las saetas empiezan a herirlo no por aventurado sino por no ser francés. Y surge el vituperio : "Es un comunista, debe ser repatriado." Hay una voz más procaz aún que exclama : "¡Peruano salvaje !" »

⁹⁰ Toujours d'après Núñez. On n'apprend pas ce dont il a vécu pendant ce temps assez long ; Estuardo Núñez ne semble pas prendre non plus en considération qu'il y eut dans l'intervalle une guerre mondiale : ce laps n'est donc fait que de lacunes.

⁹¹ Núñez (suivant la monographie de Roosbroeck et Soto) affirme que ce projet datait de 1873 (voire : c'est la date du retour de Vergalo à Paris) ; ayant pris connaissance du texte, « peu de temps avant sa mort », Victor Hugo écrivit à Vergalo, sur une carte, sans trop cacher son ironie : « J'ai lu les principaux chapitres de la réforme de l'orthographe française que tu m'as confiée ; elle sera le plus grand événement de la Littérature contemporaine. Je te la retourne telle quelle, ne trouvant rien à redire. Compliments affectueux de V. H. »

⁹² Bien qu'il fût, incontestablement, un poète de langue française, le *Dictionnaire* qui fait suite au rapport Mendès oublie de le mentionner ; tandis que Marie Krysińska, ironisée juste après Vergalo, est bien citée : moins sauvage, sans doute, que le Péruvien qui, en plus, d'après Gustave Kahn, était chauve (d'où le sombrero).

⁹³ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 150.

⁹⁴ Demougin, Jacques (dir.) : *Dictionnaire des littératures* (« Malherbe »), Paris : Larousse, 1986, p. 985.

⁹⁵ Certains poètes, comme Banville (et bientôt, Paul Valéry) ont pu contrevenir à cette règle, mais c'est dans la recherche délibérée d'un effet particulier de sens. Catulle Mendès lui-même, dans son poème « A celle que je n'aime pas », développe d'une manière astucieuse, en une série de 29 distiques, une suite de rimes combinant des mots à désinence masculine et féminine (dans une alternance d'alexandrins et d'octosyllabes et avec des effets de diérèse qui ont peu cours, depuis le Moyen Âge) pour exprimer de façon systématique la contrariété que donne une absence d'amour : *Ta nuque est de santal sous de vifs frisons d'or, / Mais c'est une autre que j'adore ! / Tes yeux de vermeil sont les coupables ciels / Des amours artificielles. / Sous tes cils bruns se creuse un pli brun de k'hol / Où nos désirs vont à l'école... »* (*Choix de poésies*, op. cit., pp. 103–105.)

une économie plus souple de l'e caduc dans le vers « et, surtout, il inventa la strophe nicaraine, composée soit de vers de neuf syllabes, soit de vers plus longs, avec la césure mobile, dite vergalienne. »⁹⁶ C'est, en effet, ce qui rappelle à Mendès la définition du vers libre ; d'ailleurs, « Della Rocca va jusqu'à dire : "composez des vers Nicarains, c'est-à-dire des *vers libres* et fiers ! ...ce ne sont pas non plus des lignes de prose, parce qu'ils sont mesurés ; sous ce désordre apparent, le rythme n'en subsiste pas moins." »⁹⁷ Dans ses *Éléments de métrique française* (1974), Jean Mazaleyrat ne parle guère autrement. Núñez indique encore que Vergalo perçoit, dans le vers français, ce qu'on appelle aujourd'hui l'accent de groupe, « qui frappe [...] la dernière voyelle non muette de chaque série cohérente »⁹⁸ : ce par quoi commence aujourd'hui toute explication sur le vers français, d'essence prétendument éternelle.

Mendès fait semblant de s'étonner que « des poètes de France » eussent complimenté « ce novateur péruvien ». Ces compliments sont, en réalité, des prises de distance. Sully Prudhomme refuse de donner son jugement, parce qu'il « ne se sen[t] pas compétent en matière de réformes de notre versification française. Je ne crois pas qu'elle soit née, telle qu'elle est, du caprice des poètes. Elle me semble être un fruit naturel de notre langue. » Mallarmé proteste de son « intérêt profond », tout en ajoutant : « Le seul petit reproche que je me permettrai de vous adresser, c'est d'avoir quelquefois poussé plus loin qu'on n'ose le faire ici même, certaines modes récentes d'unir les vers. [...] Vous vous devez d'être plus sévère qu'aucun de nous, sur ce point. »⁹⁹ Admonestation que l'on fait souvent aux écrivains dits francophones : contentez-vous de suivre.

Après le Péruvien « féru [...] de transporter dans notre langue les règles prosodiques et même grammaticales de sa langue natale », voici un autre étranger pour prouver l'origine illégitime du vers libre, et ce qui aggrave son cas, une femme : « Que l'aimable poétesse Marie Krysinska veuille bien me pardonner si je ne prends pas beaucoup plus en considération la légende qui la présente comme la sainte-Jeanne-Baptistine de l'école vers-libriste [...] En vérité, je pense que, satisfaite d'être célèbre pour l'aimable spontanéité de ses vers (puisqu'on dit que ce sont des vers), [elle] fera bien de ne point prétendre à la gloire d'avoir été une novatrice. » Assez habilement, Mendès cite une autre femme-auteur, Rachilde : « Le vers libre est un charmant non-sens, un bégaiement délicieux et baroque convenant parfaitement aux femmes poètes dont la paresse instinctive est souvent synonyme de génie. »¹⁰⁰ En vérité, il n'a pas moins de mépris pour ces « jeunes Inspirées à qui n'a point suffi d'être des inspiratrices », et à qui il consacre cinquante-six lignes tout à la fin de son exposé, dont la plus grande partie consiste à exprimer « mon inquiétude, presque mon épouvante », devant un engagement poétique inconsidéré – laquelle épouvante « est plus grande encore si c'est d'une femme qu'il s'agit »¹⁰¹.

⁹⁶ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 151.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Mazaleyrat, Jean : *Éléments de métrique française*, Paris : Armand Colin, 1974, p. 12.

⁹⁹ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., pp. 151–152.

¹⁰⁰ Ibid., p. 152.

¹⁰¹ Ibid., pp. 200–201. Il cite quatre noms seulement : Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles, Nicole Hennique, Anne Osmont. Alphonse Siché, dans son anthologie *Les Muses françaises* (1908–1909) en dénombre quatre-vingt-quinze, pour toute l'histoire de la littérature française : y compris M^{me} Penquer, la duchesse de Rohan et la deuxième épouse de Catulle Mendès, Jane Catulle-Mendès, mais sans compter Béatrice de Die et Christine de Pisan : du Moyen Âge, seule Marie de France est

Tout en se plaignant des ruptures voulues par les symbolistes, Mendès développe ensuite, contre le vers libre, une polémique de plusieurs pages qui correspond à peu près à l'objection de Sully Prudhomme. Tant qu'à faire, Judith Gautier et lui-même auraient déjà écrit, à leurs dix-sept, dix-neuf ans, ce qui pourrait bien passer pour du vers libre : mais pour eux ce n'était que de « menus jeux d'esprit, récréations entre les véritables poèmes »¹⁰². Le vers libre, selon lui, dissout ou disperse le rythme et empêche de communiquer le rêve ou l'émotion poétiques, poussant d'ailleurs les poètes vers un élitisme néfaste, en les coupant à nouveau du peuple (comme si les Parnassiens étaient en communion permanente avec lui : Mendès se rappelle sans doute que c'est la République qui lui a passé la commande). Et même si, « théoriquement, [il est] très intéressé », et que, par ailleurs, il admire, chez les symbolistes, la « distinction de leur idéal », « il y a cette redoutable netteté... cette terrible précision de la langue française », et « *il est évident que la rhétorique et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel* ».¹⁰³

Conclusion : La poésie française entre Sedan et Verdun

Quand un étranger présenterait des suggestions sur une langue apprise qui n'est pas sa langue maternelle, un homme d'entendement, pour parler comme Montaigne, se demanderait si le fait d'avoir – outre la force d'esprit pour se les approprier – l'expérience intime de plusieurs langues ne permet pas à cet étranger de développer, à l'égard de sa langue d'adoption, une attention susceptible de découvrir ce qu'un sentiment trop « évident » de sa langue trop familière dérobe à l'autochtone¹⁰⁴. Mais, apparemment, la Belle Époque, la Fin de Siècle, pour sa part officielle que Mendès a pris sur lui de représenter, est obsédée de francité : le vrai, le pur Français ne demande rien aux autres, accepte peu de chose mais s'impose par la grandeur que tous les autres sont censés reconnaître. Cela dénote, en fait, une position de faiblesse : La France entre Sedan et Verdun.

Catulle Mendès montre tant de zèle, dans son exposé, à traquer l'étranger qu'il en confine à l'infamie. Il ne manque jamais de rappeler une origine étrangère quand il y a lieu : défavorablement la plupart du temps ; mais même du *meilleur élève*, cité en dernière position, parmi les Parnassiens de taille, il dit pour conclure : « Heredia n'a rien à envier aux plus illustres *des nôtres* ; les meilleurs, il les égale. »¹⁰⁵ Ensuite, Moréas, pas encore trop méchant, puisqu'il est revenu « aux justes règles » ; n'empêche : il ne fait que « ronsardiser », mais « il est grec bien plus que Ronsard, artiste italien, et autant que Chénier même, – par la destination de son originalité, ou à cause de son origine fami-

citée. À la différence de Mendès, Siché admet que Marie Krysińska pût être « l'inventrice » du vers libre, en 1882, cinq ans avant Gustave Kahn.

¹⁰² Ibid., p. 153.

¹⁰³ Ibid., pp. 158–159. Souligné par Mendès.

¹⁰⁴ Il faudra, de fait, d'autres étrangers, savants cette fois, pour que notamment les notions d'accent de groupe et de groupe rythmique obtiennent droit de cité dans la prosodie française : deux Roumains, eux aussi plus ou moins oubliés – Pius Servien (Piu-Șerban Coculescu), avec son *Essai sur les rythmes toniques du français* (1925) et *Lyrisme et structures sonores* (1930), puis Matila Ghyka, ami de Proust et de Fargue, avec son *Essai sur le rythme* (1938).

¹⁰⁵ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 145. C'est nous qui soulignons.

liale ? n'importe... »¹⁰⁶ Stuart Merrill, la catastrophe : il « s'abandonne à l'excentricité désormais un peu trop banale des longs rythmes épars, sans césures sensibles, rythmes informes aux béquilles inégales ; son âme poétique, mélancoliquement lointaine, et que tant de charme distingue, s'y disperse, heurtée, cahotée, comme cassée à des cascates de cailloutis. Mais M. Stuart Merrill n'y prend pas garde. Cela s'explique. Si Français qu'il soit devenu par de longs séjours en France, et par la coutume de nos Lettres, il demeure étranger néanmoins ; des formes qui nous chagrinent enchantent sans doute ce compatriote de Walt Whitman. »¹⁰⁷ Il n'est pas jusqu'à Vielé-Griffin à qui Mendès ne reproche d'être né à Norfolk, Virginie¹⁰⁸. Seuls les Belges sont respectés et bienvenus.

Or, Catulle Mendès peut-il sérieusement mener ce jeu, se poser en champion de la Poésie-Rien-Que-Française, sans jamais se souvenir qu'il est lui-même, si lointain que ce soit, un descendant d'étrangers, de juifs persécutés et chassés du Portugal ? Le contexte historique est éloquent : et lui ne dit pas un mot de la judaïté, de la sienne ni de celle d'autres poètes, Ephraïm Mikhaël ou Gustave Kahn. À la fin même du passage où il récapitule ces naissances étrangères, ce n'est sûrement pas par hasard qu'il nomme « Gustave Kahn, bien Français »¹⁰⁹. À quoi faut-il conclure de cela ? À une volonté stupide d'assimilation qui, après l'affaire Dreyfus, voudrait montrer les juifs en patriotes français jusqu'à ne plus exister ? Ce n'est pas impossible. Et ce n'est pas ce qui peut désarmer l'antisémitisme.

Ou bien, reste-t-il une chance qui le repêche, une conscience au moins de l'absurdité de ces vues historiques, accommodées par un juif à la sauce cocardière : se pourrait-il que ce qui apparaît comme farcesque dans ces conceptions de la pure francité pratiquement introuvable fût conçu, effectivement, comme une farce ? Pas sûr. Peu probable. Juste un petit point, qui enchanterait Georges Perec : le chapitre des absents. Quand on fait bien les comptes, en éliminant ceux qui, comme Barbey d'Aureville (qui avait vu d'emblée le germe mortel au sein des conceptions poétiques du Parnasse : « la tentation stérile d'un art aérolithe empêtré dans ses mythologies », et que Mendès avait des raisons patentes de détester en tant qu'ennemi de la première heure¹¹⁰), Franc-Nohain, Lautréamont ou Germain Nouveau (inédit en volume à ce moment), sont au moins cités dans le *Dictionnaire*¹¹¹,

¹⁰⁶ Ibid., p. 168.

¹⁰⁷ Ibid., pp. 176–177. Ce passage résume à lui seul, avec force allitérations, la hargneuse harangue de Mendès contre le vers libre.

¹⁰⁸ Ibid., p. 192. Il faudrait même ajouter, de parents bien américains, malgré des racines probables en Louisiane : descendant des hugenots chassés par la révocation de l'Édit de Nantes, Egbert Ludovicus Viele, le père du poète, fut général de l'Union dans la guerre civile et, ce qui est mieux, concepteur du Central Park à New York ; sa mère, Teresa née Griffin, d'origine écossaise, vint s'installer à Paris après son divorce, pour lancer un salon et la carrière littéraire, tantôt en français, tantôt en anglais, de tous ses enfants.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Dufaud, Marc : *Les décadents français*, op. cit., p. 63 : « Dès l'époque de *L'Art*, Barbey d'Aureville avait fait montre d'un profond dédain pour ces nouveaux venus. [...] En novembre 1866, il signa dans la revue *Le Nain jaune* un article long et corrosif intitulé "Trente-sept médaillonsnets du Parnasse". Barbey y refait le portrait de 37 "babouins et ouistitis poétiques" dont il épingle les travers. L'ironie cingle à chaque ligne, mais sur le fond la critique que le vieux dandy déploie est plutôt extrêmement pertinente. » Puis, contre seul Mendès converti en décadent : « Mendès, ce pandémonium des chimères... M. Catulle Mendès en met partout comme de la moutarde. » (Cité ibid., p. 233.) Cette critique révèle toute sa belle saveur en confrontation avec le mépris affiché par Mendès, dans son rapport, à l'égard du romantisme outrancier des « frénétiques ».

¹¹¹ Il est impossible d'analyser ici les « positions » ou le « poids comparé » des poètes que l'on pourrait déduire du volume des citations ; celles-ci constituent évidemment une source précieuse et utile de renseignements qu'il sera toujours profitable de consulter.

et ceux qui, en 1900, ne sont pas encore connus comme poètes, tels Péguy ou Renée Vivien, il ne reste qu'un seul auteur important dont l'absence crève les yeux : c'est Alfred Jarry.

On se demande bien pourquoi cette lacune. Il est vrai que le parti pris du rapport est de chasser hors de poésie les auteurs farfelus (Georges Fourest, tiens ! une petite citation dans le *Dictionnaire*, mais il y est), et Mendès ne prononce jamais le mot « zutiste » ou « hydropathe » ; il en nomme quatre ou cinq (Emile Goudeau surtout, avec lequel il collabora aux affaires spirites, dans la revue *L'Initiation*, à partir de 1888, bien que, jeune poète impatient, celui-ci eût d'abord trouvé que Catulle Mendès et ses Parnassiens « fatigu[aient] le monde de leur jeunesse antédiluvienn[e] »¹¹²), mais en ordre dispersé, jamais en formation, chastement séparés, comme Verlaine de Rimbaud. Cependant, il n'a pas de préjugé contre Jarry lui-même : il doit savoir, après *Les minutes de sable mémorial* (1894) et *César-Antechrist* (1895) que Jarry est un poète symboliste fort complexe et fort savant. *Ubu Roi* non plus ne l'effarouche point : il a fait partie, en 1896, de ces rares critiques qui défendirent la pièce. « Personne n'a su délimiter aussi exactement ce qui était et n'était pas dans ce bonhomme et définir ce que j'avais du moins tâché d'y mettre, » écrit Jarry dans son billet – obligé – pour le remercier¹¹³.

Puisque ce n'est pas ignorance ni refus d'estime, par quelle autre volonté Jarry est-il écarté du rapport ? Pas de réponse. On peut seulement penser qu'il existe un autre Mendès encore que celui qui avait cru bon donner à son tableau de la poésie française la tournure qu'on a vue. Cela ne voudrait pas dire qu'il s'en est sorti sans déshonneur : il y aurait juste une circonstance atténuante ; une réserve mentale, proprement dite. Mendès ne peut être sauvé, paradoxalement, que par une présomption de mauvaise foi, assez justifiée par ailleurs.

Destin ! Fais que dorénavant,
Jusqu'à l'heure où la faux moissonne,
J'aille vers la tombe en suivant
La route où ne passe personne.¹¹⁴

¹¹² Dufaud, Marc : *Ibid.*, p. 108. Intéressante apparaît aussi la proximité et l'opposition (pour ne pas dire la confusion) des termes dans lesquels le nationalisme français s'efforce d'analyser son désarroi, après 1870 : Goudeau, d'après Dufaud, critiquait le romantisme « non pas pour sa forme mais pour sa défaite morale, "cette croyance que la race littéraire gauloise était épuisée et qu'il était nécessaire de lui infuser le sang germain" » : si près et si loin de Mendès ! On serait tenté de dire : gaulois, frank, allemand, germain, le romantisme tantôt disculpé, tantôt condamné, sens dessus-dessous. – Pour la revue *L'Initiation*, cf. *ibid.*, pp. 349–353.

¹¹³ Jarry, Alfred : *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1060. Le compte-rendu favorable de Mendès parut le 11 décembre 1896 dans *Le Journal* (note, *ibid.*, p. 1292). François Caradec donne une citation de cet article : « Fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagheuz, de Mayeux et de M. Joseph Prudhomme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Torquemada et du juif Deuts, d'un agent de la Sûreté et de l'anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, [Ubu] existe désormais, inoubliable... » (*A la recherche d'Alfred Jarry*, Paris : Seghers 1974, pp. 67–68 ; c'est nous qui soulignons.) Suite de la citation, fournie par Henri Béhar : « Vous ne vous en débarasserez pas ; il vous hantera, vous obligera sans trêve à vous souvenir qu'il fut, qu'il est ; il deviendra une légende populaire des instincts vils, affamés et immondes... » (*Jarry : le monstre et la marionnette*, Paris : Larousse, 1973, p. 109.)

¹¹⁴ « Ballade de la seule route bonne à suivre », tiré de *La Grive des vignes* (1895), in : *Choix de poésies*, op. cit., p. 193.

Le rapport Mendès s'achève dans un ton plutôt conciliant : « Aucun effort jeune, sincère, ardent, ne saurait demeurer stérile. Le vers français lui-même, quoique éternel, doit progresser, » écrit-il, et tout en maintenant son refus de la « technique du symbolisme [...] vite surannée », il admet que les jeunes poètes « en conservent ce qu'elle leur semble offrir de juste liberté nouvelle »¹¹⁵. Mais, malgré les richesses de la poésie contemporaine, il se pose la question : « Depuis la splendeur des génies romantiques, où s'ajoutèrent les gloires parnassiennes, [...] un poète a-t-il surgi, très haut, très vaste, très puissant, dominateur des esprits et des cœurs, et digne de l'universel triomphe ? – Non, hélas ! »¹¹⁶

En réalité, tout ce que le XX^e siècle considérera comme grand, dans la poésie qui vient après le romantisme, Mendès l'a régulièrement raté. Et pour mettre une touche de perfection à ce ratage, il met ses espoirs d'avenir dans... Edmond Rostand, le génie de la poésie pomprière. (Ah ! cet esprit frank !) Le moins qu'on puisse dire, c'est que le don prophétique de la « race celtique » et même de sa propre tribu juive fait défaut cruellement au rapporteur.

La vie de Catulle Mendès prit fin étrangement, le 7 février 1909, à soixante-sept ans : il fut écrasé par le train à l'entrée de la gare de Saint-Germain-en-Laye. Il aurait cru que le train était déjà en arrêt, et voulut descendre. En un sens, cette mort est symbolique du destin de la poésie qu'il a défendue : elle va mourir d'un excès de haut vol, sur une réalité de plus en plus mesquine, de sa volonté « hautaine » de tout ignorer sauf les chimères ; d'un excès d'immanence, en symbiose avec les pires illusions sociales. Ce qu'Yves Bonnefoy est près de reprocher à Mallarmé : d'avoir trahi le sacrifice de Baudelaire, celui d'assumer la misère et la mort pour avoir droit à réinventer l'espoir¹¹⁷, cette poésie-là n'en a même rien soupçonné. Même s'il est vrai que les changements prennent leur départ, de façon intrinsèque, dans le champ poétique – et les avant-gardes, qui, suivant Bonnefoy, n'aboutissent qu'à une autre forme d'impuissance, sont lancées dès avant (à peine !) la Grande guerre –, celle-ci va précipiter aussi, avec l'hécatombe réelle, l'hécatombe de toute une littérature.

Paris a-t-il mérité, au XIX^e siècle, d'être la capitale de la République des Lettres, avec sa façon d'exercer le pouvoir dont il était investi ? Question qui, suivant les vues de Bourdieu, ne se pose probablement pas : le pouvoir ne se justifie que par le pouvoir, et par des raisons factices ; juste voit-on échouer, de temps à autre, une puissance myope qui a pris trop de hauteur.

BIBLIOGRAPHIE

Béhar, H. (1973) : *Jarry : le monstre et la marionnette*. Paris : Larousse.

Bonnefoy, Y. (1983) : *L'Improbable et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. Idées.

¹¹⁵ *Le Mouvement poétique français*, op. cit., p. 192.

¹¹⁶ Ibid., p. 201. Ce qui ramène le bilan total de la poésie française, une fois de plus, à Victor Hugo.

¹¹⁷ Bonnefoy, Yves : « L'acte et le lieu de la poésie », in : *L'Improbable*, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1983, p. 120 : « Il n'est pas vrai que la poésie qui a succédé à Rimbaud et Baudelaire ait compris leur problème ou perpétué leur esprit. Tout s'est passé, au contraire, comme si elle avait eu peur ; et préféré écouter une parole de pessimisme qu'il y a peut-être chez Mallarmé, qu'il y a en tout cas dans le grand espace moderne, sous le ciel "mort". »

- Bonnefoy, Y. (1977) : *Le Nuage rouge*. Paris : Mercure de France.
- Bourdieu, P. (1991) : « Le Champ littéraire ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, septembre 1991, pp. 3–46.
- Bourdieu, P. (1992) : *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil.
- Caradec, F. (1974) : *A la recherche d'Alfred Jarry*. Paris : Seghers.
- Casanova, P. (1999) : *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
- Demougin, J. (dir.) (1986) : *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. Paris : Larousse.
- Dufaud, M. (2007) : *Les décadents français*. Paris : Scali.
- Jarry, A. (1972) : *Œuvres complètes* I. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Lanson, G. (1895) : *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.
- Lanson, G., Tuffrau, P. (1929) : *Manuel illustré de la littérature française*. Paris : Hachette.
- Mazaleyrat, J. (1974) : *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin.
- Mendès, C. (1903) : *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, suivi de *Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*. Paris : E. Fasquelle.
- Mendès, C. (1925) : *Choix de poésies*. Paris : E. Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier).
- Núñez, E. (1997) : « La Insólita Reforma de la Poética Francesa : Rocca de Vergalo ». In : *Las Letras de Francia y el Perú: apuntes de literatura comparada*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Version électronique disponible sur : <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual>.)
- Pelissier, G. (1912) : « L'évolution littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». In : *Anthologie des Prosateurs Français Contemporains* I. Paris : Delagrave.
- Pierrot, J. (1977) : *L'imaginaire décadent (1880–1900)*. Paris : P. U. F; repris par les Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- Séché, A. (1908–1909) : *Les Muses françaises*. Paris : Louis-Michaud.
- Voldřichová-Beránková, E. (2012): *Učiňme člověka ke svému obrazu. Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělem stvoření (nejen) v Budoucí Evě Villierse de l'Isle-Adam*. Praha : Karolinum.

Václav Jamek
 Institut d'Études Romanes
 Faculté des Lettres, Université Charles de Prague
 nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1
 Vaclav.Jamek@ff.cuni.cz