



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

« *Une revue théorique par les exemples* »
Esthétique et poétique de *La Vogue*

Relatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Marie Christine Jamet

Laureanda

Caterina Palmisano
871279

Anno Accademico

2019 / 2020

Ai miei genitori

A mia sorella

Table des matières

<i>Introduction</i>	7
<i>Chapitre I. Une lecture sociologique du symbolisme</i>	11
<i>La théorie des champs</i>	11
<i>La théorie des réseaux</i>	19
<i>Chapitre II. L'autonomisation du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle</i>	23
<i>De la revue à la « petite revue » fin-de-siècle</i>	23
<i>Définition de « petite revue »</i>	27
<i>La transformation des cadres économique, culturel et politique</i>	30
<i>Le renversement de la hiérarchie des genres</i>	32
<i>Chapitre III. Le symbolisme vu à travers les « petites revues »</i>	37
<i>Les origines du renouveau poétique (1870-1885)</i>	37
<i>Floraison des « petites revues » et premières tensions (1886)</i>	42
Le Décadent.....	43
La Vogue	47
La Décadence (artistique et littéraire).....	53
Le Symboliste	56
<i>Premiers bilans et consécration (1887-1891)</i>	58
<i>Chapitre IV. La Vogue</i>	61
<i>Histoire de La Vogue</i>	61
<i>Le paratexte</i>	64
<i>Le titre</i>	66
<i>Le prix</i>	71
<i>Adresse et points de vente</i>	72
<i>Le format</i>	73
<i>Le papier de couleur</i>	75
<i>Le sommaire</i>	77
<i>Un poète de la Pléiade parmi les symbolistes : Jacques Peletier du Mans</i>	80
<i>Chapitre V. Le vers libre</i>	85
<i>La poétique symboliste</i>	85
<i>Les Illuminations : quelques remarques sur le genre</i>	89
<i>Les Illuminations : le cas de Marine et de Mouvement</i>	90
<i>Les Illuminations au prisme de la critique et des œuvres symbolistes</i>	94
<i>Conclusions</i>	101
<i>Annexes</i>	103
<i>Sommaire</i>	105
<i>Index des collaborateurs et des titres</i>	119

Introduction

La fin du XIX^e siècle en France est une période d'innovation et d'expérimentation littéraires et artistiques qui trouvent dans la petite presse leur canal d'expression privilégié. Les « petites revues », qui se constituent aux marges des institutions, deviennent ainsi le miroir des enjeux et des liens existant entre les différentes tendances d'un mouvement aussi varié et complexe que le symbolisme. Dans le cadre des études consacrées à la petite presse symboliste, nous allons porter notre attention sur *La Vogue*, fondée en 1886 et considérée par Gustave Kahn, son rédacteur en chef et ensuite directeur, comme la « première revue symboliste¹. » Notre recherche se justifie en partie par ce qu'affirme Remy de Gourmont, le premier auteur qui ait plaidé en faveur d'une étude systématique des « petites revues » afin de retracer l'histoire du mouvement symboliste :

[...] l'histoire littéraire ne peut s'écrire sans le secours des petites revues et qui ne les connaît pas demeure dans l'ignorance et dans le vague. [...] Les petites revues ont une importance particulière pour les poètes, dont elles accueillent d'abord les œuvres par fragments, et pour la critique littéraire, qui ne paraît souvent que là. Elles sont indispensables pour l'histoire du symbolisme, qui fut surtout une œuvre de poètes et de critiques : on ne peut saisir que là son expression originelle, sa signification esthétique².

Si le discours de Gourmont s'applique à l'ensemble des « petites revues » symbolistes, nous pensons qu'il est valable à plus forte raison pour *La Vogue*, une revue qui marquera la jeune génération de l'époque par la présentation d'œuvres novatrices, telles que *Les Illuminations* de Rimbaud, *Les Moralités légendaires* de Laforgue ou les premiers poèmes en vers libre – pour n'en citer que quelques-unes –, mais qui, en dehors du cercle des spécialistes de la période symboliste, demeure cependant encore peu connue.

Portant notre attention sur la première série de cette « petite revue », nous nous interrogerons donc sur le rôle de *La Vogue* dans la construction de l'esthétique et de la poétique symbolistes, tout en nous appuyant sur cette réflexion de Gustave Kahn :

La Vogue avait été une revue de combats et malgré qu'on n'ait pas songé à prendre le temps d'une exposition de théories, une revue théorique, au moins par les exemples³.

¹ Gustave Kahn, « Les Origines du symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 43.

² Remy de Gourmont, « Jean Moréas », in *Promenades littéraires. Le Symbolisme* [1912], t. III, Paris, Mercure de France, 1963, p. 33-34.

³ Gustave Kahn, « Les Origines du symbolisme », préface à *Symbolistes et Décadents*, éd. cit., p. 49.

La Vogue lutte pour affirmer son identité au sein du champ littéraire en adoptant des stratégies différentes de celles des « petites revues » rivales : au lieu de se mêler aux débats de l'époque visant à réclamer la légitimité d'un groupe d'avant-garde au détriment d'un autre par le biais de manifestes ou d'articles théoriques, la revue de Kahn préfère s'occuper des questions littéraires de l'époque, en illustrant la révolution poétique qui est en marche aussi bien par les textes littéraires (les « exemples ») que par le choix ponctuel de stratégies formelles.

Comme *La Vogue* constitue, en tant que « petite revue », un objet d'étude récent, il nous semble nécessaire de privilégier une approche critique spécifique. Pour cette raison, nous avons choisi d'adopter une perspective sociologique, qui permette de considérer l'objet revue non pas comme un simple ensemble d'index et de sommaires, mais comme un « *fait éditorial total*¹ » capable de prendre en compte les conditions (sociopolitiques, économiques, culturelles, etc.) qui président à sa naissance et à la constitution de sociabilités littéraires entre les collaborateurs. En particulier, nous nous appuyerons sur la notion de « champ » élaborée par Bourdieu, afin de déterminer la manière dont *La Vogue* se situe au sein du champ littéraire, non seulement par rapport à la littérature consacrée mais aussi à l'égard des autres groupes d'avant-garde. Nous nous appuyerons également sur la notion de « réseau », pour montrer que *La Vogue* favorise la formation de liens en tant que lieu de sociabilité et en tant que vecteur d'idées et de formes nouvelles, en publiant, par exemple, les premiers poèmes en vers libre. Afin d'explorer la notion de « réseau » appliquée aux études littéraires, nous avons développé nos recherches à partir de l'ouvrage collectif *Les Réseaux littéraires* (2006) et du n° 4 de la revue *CONTEXTES* portant sur *L'étude des revues littéraires en Belgique* (2008). Bien qu'il s'agisse d'études consacrées à un domaine spécifique (celui des revues littéraires belges), ces ouvrages nous offrent néanmoins des éléments d'analyse intéressants, applicables aussi à l'étude des « petites revues » symbolistes françaises.

Nous avons choisi de nous pencher sur la première série de *La Vogue* (1886) dans la mesure où elle nous permet de mesurer la portée de l'innovation au sein du champ littéraire de l'époque, mais aussi en fonction de la variété et de l'importance des textes qu'elle publie. En tant que « petite revue », *La Vogue* fait partie de l'ensemble des périodiques diffusés sur une petite échelle et dont les tirages, modestes dès le début, deviendront vite rares et épuisés. Nous nous sommes référé à l'édition Slatkine Reprints (1971), en trois volumes, qui contient les deux premières séries (1886 et 1889) de *La Vogue*. Cependant, l'édition réimprimée ne reproduit ni les couvertures des livraisons, ni les sommaires et les annonces : pour l'étude de la dimension matérielle et paratextuelle de la

¹ Olivier Corpet, « Avant-propos », in *La Belle Époque des revues (1880-1914). Actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne à Caen du 20 au 22 janvier 2000*, sous la direction de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 8.

revue nous nous sommes appuyé sur des exemplaires originaux de la première série conservés dans la Bibliothèque du Musée Correr de Venise. Ces exemplaires, qui présentent les couvertures des livraisons originales, nous permettent de découvrir des données fondamentales concernant notre « petite revue » en tant qu'objet, telles que la typographie, le prix, l'adresse du bureau de rédaction, les points de vente et le papier de couleur – un aspect, ce dernier, que nous ne pouvons pas apprécier à partir de l'édition réimprimée en noir et blanc.

Les sources secondaires sur *La Vogue* ne sont pas nombreuses. En effet, s'il existe plusieurs études consacrées à la petite presse et à d'autres « petites revues », *La Vogue* n'a pas encore suscité de travaux spécifiques. Nous sommes parti donc des témoignages et des souvenirs des protagonistes de l'époque qui retracent cependant l'histoire de *La Vogue* de façon anecdotique et avec un regard qui n'est pas toujours impartial : citons, à titre d'exemple, *Symbolistes et décadents* (1902) de Kahn. Parmi les études récentes, nous ne retrouvons que de brèves contributions insérées dans des ouvrages portant sur la petite presse en général et qui se fondent pour la plupart sur les sources historiques que nous venons de mentionner. Cependant, un article de Pierre Canivenc¹ présente un calendrier des livraisons et une table alphabétique des collaborateurs de la première série de *La Vogue* : à partir de ce travail, nous avons décidé d'enrichir le calendrier des parutions en établissant un sommaire, et de corriger la table alphabétique des collaborateurs en y insérant des données plus ponctuelles.

Notre mémoire se compose de cinq chapitres. Dans le premier, nous présenterons la méthode sociologique qui nous guidera au cours de notre analyse ; dans le deuxième, nous nous attacherons à décrire les facteurs (économiques, culturels et politiques) qui favorisent le développement de la petite presse symboliste, en entraînant une reconfiguration du champ littéraire de la fin du XIX^e siècle. Dans le troisième chapitre, nous essaierons de parcourir les étapes les plus saillantes de l'histoire du symbolisme en portant notre attention sur la querelle entre symbolistes et décadents qui se développe dans les organes principaux de la petite presse. Le quatrième chapitre portera entièrement sur *La Vogue* : après avoir présenté brièvement l'histoire de la revue, nous nous attacherons à montrer comment elle parvient à assumer une posture précise et à imposer sa vision esthétique et poétique par le choix d'éléments paratextuels et de textes spécifiques. Dans le cinquième et dernier chapitre nous porterons notre attention sur la question du vers libre, telle qu'elle se développe dans le contexte de *La Vogue*, en nous interrogeant notamment sur le rôle des *Illuminations* de Rimbaud dans l'élaboration de cette nouvelle poétique. Enfin, notre mémoire se

¹ Pierre Canivenc, « Une petite revue symboliste : *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs) », in *Littératures* 1, printemps 1980, p. 153-171.

terminera sur des annexes consacrées respectivement au sommaire de la revue et à l'index des collaborateurs et des titres des œuvres.

Chapitre I. Une lecture sociologique du symbolisme

Avant de plonger dans notre étude, nous allons illustrer dans le détail l'instrument qui va nous guider dans notre analyse, à savoir la méthode sociologique. En particulier, nous porterons notre attention sur les modèles des « champs » et des « réseaux », en essayant de les mettre en relation pour montrer que les deux notions ne s'excluent pas l'une l'autre puisque chacune permet de prendre en examen des aspects différents concernant l'étude des revues.

La théorie des champs

La notion de « champ » élaborée par le sociologue Pierre Bourdieu trouve son illustration la plus exhaustive dans l'essai *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*¹, œuvre parue en 1992 qui synthétise la plupart des études bourdieusiennes² sur le sujet. L'essai de Bourdieu part de l'opposition entre deux approches différentes de l'œuvre littéraire : la première consiste dans une lecture interne à l'œuvre, fondée respectivement sur le mythe romantique de l'artiste isolé, conçu comme un génie créateur dont les œuvres reflètent la subjectivité, et sur l'idée de l'irréductibilité de l'œuvre, conçue comme un système portant en lui-même les règles et les principes de son propre déchiffrement. La seconde approche consiste en revanche dans une lecture externe à l'œuvre, ainsi dite car elle prend aussi en examen des facteurs extérieurs tels que les conditions économiques et sociales qui affectent une époque et un milieu donnés.

L'approche sociologique vise donc à détruire l'idée d'un créateur incréé, transmise par l'histoire littéraire traditionnelle, pour privilégier une approche certainement plus complexe, mais qui nous offre une vision complète du fait littéraire, celui-ci étant envisagé dans une perspective qui embrasse les facteurs sous-tendant les processus de création, de distribution et de réception d'une œuvre littéraire. En d'autres termes, l'œuvre, ainsi que l'identité de l'écrivain, ne se crée pas par elle-même, mais elle constitue le résultat de l'action exercée par des facteurs externes. Il faut pourtant préciser que ces facteurs n'agissent pas directement sur les œuvres, selon la logique marxiste du *reflet*, mais de façon indirecte, selon une logique de la *réfraction* : les déterminations externes – d'ordre économique, culturel, politique, social, etc. – agissent sur les œuvres à travers

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

² Voir, à ce propos, « Champ intellectuel et projet créateur », in *Les Temps modernes*, 1966, n° 246, p. 865-906 ; « Le marché des biens symboliques », in *L'Année sociologique*, 1971, n° 22, p. 49-126 ; « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », in *Scolies*, 1971, n° 1, p. 7-26 ; « L'invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche*, 1975, n° 2, p. 64-94 ; « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », in *Actes de la recherche*, 1977, n° 13, p. 4-43.

des niveaux intermédiaires qui déterminent la restructuration du champ littéraire chaque fois qu'un élément nouveau paraît qui s'écarte de la norme.

En appliquant la théorie des champs à notre étude, nous avons choisi de situer le mouvement symboliste et les « petites revues » qui le représentent dans un cadre vaste et complexe, afin de comprendre quelles sont les forces externes qui déterminent la parution et l'importance d'une production marginale telle que la petite presse symboliste à travers l'action qu'elles exercent sur les éléments médiateurs entre le champ littéraire et le monde social. Alain Viala qualifie ces niveaux intermédiaires d'« effets de prisme » puisque « l'image du prisme [...] suggère un objet à plusieurs faces, qui sélectionne et modifie les rayons qui le traversent mais dont l'aspect, la luminosité, est lui-même modifié par l'impact de ces rayons »¹. Nous pouvons appliquer l'image du prisme au champ littéraire, qui ne se limite pas à refléter les effets des contraintes externes sur les œuvres, mais qui est lui-même transformé au contact de ces facteurs qui, à travers les changements apportés par des dispositifs intermédiaires tels que les institutions littéraires, la hiérarchie des formes et des idées valable à une époque donnée ou la trajectoire d'un écrivain, déterminent la nature d'une œuvre.

Naturellement, le champ littéraire n'est pas unique, car Bourdieu conçoit la société entière comme un ensemble de champs – économique, politique, social, artistique, etc. –, chacun possédant son degré d'autonomie par rapport aux contraintes externes, autonomie consistant dans « la capacité interne à se doter soi-même d'un principe de différenciation et d'auto-organisation »². Chaque champ est constitué d'un groupe d'individus – les « agents » – qui partagent la même activité sociale et des *nomoi*, des principes fondateurs : celui du champ artistique/littéraire, qui consiste dans l'indépendance des champs économique et politique, peut se résumer par la célèbre formule *l'art pour l'art*. Faire partie d'un champ implique donc l'adhésion tacite aux règles du jeu, à savoir aux valeurs et aux principes qui soutiennent le champ de façon implicite et qui contribuent à sa codification : en ce sens, le concept d'*illusio* donne l'idée de l'investissement des agents à l'intérieur du champ d'appartenance, mais aussi de la nécessité de croire aux règles du jeu et à leur validité, pour que leur observation soit récompensée par des gratifications matérielles ou symboliques³. Enfin, l'acceptation des règles du jeu se concrétise par l'adoption d'un *habitus* ou disposition spécifique visant à garder l'ordre propre au champ :

¹ Alain Viala, « Effets de champs, effets de prisme », in *Littérature*, 1988, n° 70. *Médiations du social, recherches actuelles*, p. 71.

² Paul Dirx, « Champ », in Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>, page consultée le 15 janvier 2020.

³ Pascal Durand, « Illusio », in Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>, page consultée le 15 janvier 2020.

[E]n tant qu'il est le produit de l'incorporation d'un *nomos*, du principe de vision et de division constitutif d'un ordre social ou d'un champ, l'*habitus* engendre des pratiques immédiatement ajustées à cet ordre, donc perçues et appréciées, par celui qui les accomplit, et aussi par les autres, comme justes, droites, adroites, adéquates, sans être aucunement le produit de l'obéissance à un ordre au sens d'impératif, à une norme ou aux règles du droit¹.

Pour revenir au champ littéraire qui nous intéresse davantage, la question de l'autonomie est d'autant plus importante pour ce champ que celui-ci fait l'objet, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, d'un processus d'autonomisation progressive qui s'achèvera à la fin du siècle. En effet, le progrès industriel que connaît le Second Empire marque le triomphe d'une bourgeoisie dépourvue de capital culturel mais forte de son capital économique, qui lui permet de s'allier avec le monde politique. Les deux sphères vont s'emparer ensemble de la presse afin d'exercer leur pouvoir sur tous les domaines de la société dont la littérature, qui ressent particulièrement de ces conditions à cause de la concurrence du journalisme et de sa propre marchandisation. D'ailleurs, l'exaltation de l'argent et du profit rentre aussi dans la politique de Napoléon III, qui offre des gratifications matérielles aux artistes alignés sur sa position et qui condamne en revanche tous ceux qui s'y opposent. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, nous assistons donc à un processus de reconfiguration du champ littéraire, grâce à une série de dynamiques politiques, économiques et culturelles que nous aurons l'occasion d'analyser dans le chapitre suivant. Le champ littéraire ainsi configuré se fonde sur une double logique économique, car nous avons d'un côté un art pur et désintéressé, qui refuse le profit économique en privilégiant la valeur symbolique de l'œuvre d'art, et de l'autre un art commercial, qui ne considère l'œuvre d'art que comme une marchandise visant à satisfaire la demande du consommateur : dans cette perspective, l'autonomie du champ littéraire n'est que relative, car il dépend du champ économique.

L'existence du champ se fonde sur une lutte interne permanente entre deux positions occupées par les agents, l'une dominante et conservatrice, l'autre dominée et innovante. Le champ se présente donc comme un système relationnel et différentiel, car chaque position n'acquiert son sens que si elle est considérée dans ses relations d'opposition avec les autres, selon la répartition inégale des différents types de ressources qui permettent d'obtenir des avantages sociaux : le capital social, économique, culturel et symbolique. En particulier, la notion de capital social permet de lier la théorie des champs à l'analyse des réseaux littéraires mais, alors que la théorie des champs prend en considération toutes les formes de capital, l'analyse des réseaux littéraires se fonde presque exclusivement sur la notion de capital social. Dans le cadre de la théorie des champs, le capital

¹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 171.

social peut être défini comme la capacité plus ou moins accentuée que possède un agent d'exploiter ses relations (familiales, amicales, de proximité idéologique) afin d'accéder à des ressources qui lui seraient interdites autrement. Il faut pourtant préciser que, contrairement à l'analyse des réseaux qui considère tout type de relation entre les individus, la théorie des champs ne tient compte que des relations objectives entre les agents dans la mesure où celles-ci contribuent à l'acquisition de ressources autres que celles qu'ils possèdent déjà. Il va de soi que la capacité d'un agent de recouvrir un rôle important au sein de son champ d'appartenance et de la société dépend de la portée de son réseau de relations.

Le capital économique se réfère à l'ensemble des ressources économiques possédées par un agent qui consistent dans le patrimoine éventuellement hérité et dans les revenus qui lui permettent de subvenir à ses propres besoins sans toucher aux ressources patrimoniales. Dans la logique du champ littéraire, la rapidité par laquelle un agent accumule son capital économique est emblématique de la position qu'il occupe dans le champ, car elle renvoie vraisemblablement à la production d'œuvres commerciales, dont le succès se mesure sur la base du tirage et des chiffres de ventes, et conçues pour satisfaire l'horizon d'attente du public en répondant à une « *demande préexistante* » dans des « *formes préétablies* »¹. Mais si l'œuvre commerciale est orientée vers la tradition et tient compte des exigences du public, il n'en va pas de même pour l'œuvre d'art pur qui est orientée vers l'avenir et ne se soucie pas du public, sa valeur résidant dans la capacité de pressentir et anticiper une demande qui n'a pas (encore) été formulée, au risque de ne pas être comprise immédiatement. Au moment de leur première parution, les œuvres et les « petites revues » symbolistes, situées du côté de l'avant-garde, bouleversent complètement l'horizon d'attente des lecteurs moins avertis, qui les taxent d'obscurité et les accusent de vouloir bouleverser la langue française ; ces réactions violentes à l'égard du symbolisme se traduisent par un capital économique faible qui justifie les tirages et les ventes modestes des exemplaires des « petites revues ».

Enfin, le capital culturel est l'ensemble des ressources culturelles que possède un agent, telles que les connaissances et les compétences acquises, les biens culturels (livres, tableaux, etc.) et les titres scolaires qui peuvent être reconvertis en capital économique. En général, le fait de posséder un capital culturel plus ou moins considérable est révélateur des origines sociales aussi bien que géographiques d'un individu. Rémy Ponton a montré que la dissociation progressive des groupes décadent et symboliste dépend, entre autres, de l'écart culturel et social qui existe entre ces deux factions avant-gardistes. Songeons, à titre d'exemple, à la composition du groupe des décadents réunis autour du fondateur du journal *Le Décadent*, Anatole Baju, dont la plupart, originaires de la

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 236. C'est l'auteur qui souligne.

province, ont arrêté leurs études pour aller travailler et subvenir à leurs propres besoins ou vivent d'expédients¹ ; en revanche, les symbolistes, d'origine bourgeoise ou aristocratique, possèdent un capital culturel remarquable, puisque tous – sauf René Ghil – ont fait des études supérieures qui les ont conduits, dans la plupart des cas, à la faculté de droit de Paris ; pour certains, comme Moréas, Merrill, Mockel ou Viélé-Griffin, leur fortune personnelle est telle qu'elle leur permet de se consacrer entièrement à l'activité littéraire². Comme l'affirme Ernest Raynaud, « l'action des *Symbolistes* et des *Décadents* contre la littérature en vogue [est] parallèle³ » en raison de leur position de relégation au sein du champ littéraire, bien que les modalités de contestation diffèrent en raison de l'écart culturel et social qui sépare les deux groupes.

Ces trois types de capitaux – social, économique et culturel – concourent à l'accumulation de capital symbolique, qui désigne « le volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance⁴. » Cette définition implique donc la reconnaissance de ce capital symbolique de la part de ses pairs, c'est-à-dire de ceux qui appartiennent au même champ dont ils partagent les enjeux ainsi que les mêmes critères de perception et d'évaluation. En outre, ce genre de reconnaissance symbolique et immatérielle est convertible sous des formes de gratifications matérielles, telles que des distinctions conférées par des institutions, celles-ci étant convertibles en profits économiques, pouvoir d'emprise et de séduction, crédit social, etc⁵.

Ceci dit, il est facile de déduire que les occupants du pôle dominant du champ littéraire sont les individus qui disposent d'un capital économique et symbolique élevé, qui leur confère le droit d'établir la légitimité de telle école littéraire ou de tel écrivain ; autrement dit, ils représentent l'orthodoxie, à savoir les tendances et les écoles consacrées selon des « schèmes de perception ou d'appréciation qui, convertis en normes transcendantes ou éternelles, interdisent d'accepter ou même d'apercevoir la nouveauté⁶. » D'après Bourdieu, le champ repose sur une « dialectique de la distinction », selon laquelle en présence de tendances, d'œuvres et d'artistes perçus comme

¹ Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905 : recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Thèse de 3^e cycle en Sociologie, Université Paris Descartes – École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977, p. 238-239.

² *Ibidem*, p. 241-243.

³ Ernest Raynaud, *La Mêle symboliste I (1870-1890). Portraits et souvenirs*, Paris, La Renaissance du Livre, 1920, p. 117. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Pascal Durand, « Capital symbolique », in Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>, page consultée le 16 janvier 2020.

⁵ Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, « Aspects du symbolique dans la sociologie de Pierre Bourdieu. Formation et transformations d'un concept générateur », *CONTEXTES*. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5661>, page consultée le 17 janvier 2020.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 259.

dépassés – ayant « fait date » - nous assistons à l'émergence d'« une *nouvelle position* [située] au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, en *avant-garde* »¹. La nouvelle position, dominée, représente l'hérésie littéraire, car elle est encline à la rupture, à la critiques des formes établies, à la subversion des modèles en vigueur : autrement dit, elle vise à un processus de « débanalisation » ou de « déroutinisation » de la littérature, dans la mesure où elle cherche à renverser l'ordre symbolique établi² et à revendiquer le même renouvellement réclamé par la position dominante lors de son émergence et lorsque celle-ci n'avait pas encore obtenu la consécration. Cet aspect renvoie à l'une des ambiguïtés de l'univers de l'art : lorsqu'une nouvelle position accède à la reconnaissance symbolique, les individus qui l'occupent, pour révolutionnaires qu'ils soient au tout début, tendent à se stabiliser progressivement et à assumer une position conservatrice afin de garder le capital symbolique acquis. Incapable d'évoluer et de se renouveler, cette position, désormais dominante, n'apporte plus rien au champ et ses produits sont stériles et une fin en soi : c'est alors qu'une autre position s'impose, en entraînant une reconfiguration du champ et en perpétuant le processus que nous venons de décrire.

Dans l'espace de la lutte représenté par le champ littéraire, la position de chaque agent se manifeste à travers des prises de positions, qui prennent la forme de publications ou d'interventions médiatiques ou artistiques : interviews, œuvres d'art, manifestes, revues, choix d'un genre spécifique, etc. Le choix d'une prise de position n'est pas toujours conscient ni aléatoire, mais il est influencé non seulement par l'*habitus*, à savoir les manières de percevoir et d'agir acquises par l'individu lors de son processus de socialisation au sein de la famille, de l'école et du milieu professionnel, mais aussi par la trajectoire d'un individu, à savoir le parcours social et professionnel qui amène le sujet à assumer une prise de position spécifique. Songeons aux revues littéraires : en tant qu'expression d'une prise de position, chaque revue représente « une stratégie d'accès à la visibilité » notamment pour les poètes qui, face à la croissance et à la différenciation du marché, manifestent « l'exigence d'inventer leurs propres stratégies de publication et de consécration »³. Pourtant, il faudrait s'empêcher de voir en ces revues uniquement « des stratégies cyniques de prise de pouvoir », car même les revues qui se présentent *a posteriori* comme des instances de consécration sont perçues en réalité par leurs rédacteurs « comme des entreprises désintéressées et héroïques, [...] si l'on considère l'investissement qu'elles demandent (en travail, temps, argent)

¹ *Ibidem*, p. 259-261.

² Les mots sont empruntés au sociologue Weber qui emploie les termes « Veralltäglicung » et « Ausseralltäglicung » pour se référer respectivement aux processus de banalisation ou routinisation et de débanalisation ou déroutinisation des conduites adoptées au sein du champ religieux. Voir *Ibidem*, p. 340.

³ Anna Boschetti, « De quoi parle-t-on lorsqu'on parle de "réseau" ? », in *Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri/CIEL, 2006, p. 64.

souvent en pure perte, du point de vue des profits matériels »¹. La notion d'*habitus* vient à notre secours puisqu'elle nous permet de concilier les deux visions du même fait littéraire, à savoir la nôtre, objective et rétrospective, et la vision subjective des agents qui, orientés par leur *habitus*, adoptent spontanément des solutions parmi celles qui se proposent dans l'espace du jeu, sans pourtant percevoir leurs choix comme des évidences impératives.

Ainsi, face à une « *problématique* », il existe un espace des prises de position – ou des solutions – possibles et susceptibles d'être incarnées par les agents :

L'espace des possibles [est] l'espace des prises de positions réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain *habitus*, c'est-à-dire comme un espace orienté et gros des prises de positions qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses « à faire », « mouvements » à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à « dépasser », etc².

L'existence de l'espace des possibles repose sur deux postulats. Tout d'abord, pour que des innovations aient la possibilité d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein de l'espace des possibles déjà réalisés, sous forme de lacunes qui attendent d'être comblées et qui suggèrent des pistes possibles de développement et de recherche. De plus, il faut qu'elles aient « des chances d'être reçues³ », c'est-à-dire reconnues comme valides au moins par un nombre restreint d'individus. Ainsi, par exemple, face à l'usure des formes et des modèles de la poésie romantique et parnassienne, à la fin du XIX^e siècle, l'exigence s'impose de trouver des formes nouvelles, ce qui se traduit par une expérimentation intense et avantageuse si nous songeons à l'invention du vers libre et à l'exploration ultérieure des possibilités offertes par la forme du poème en prose.

Alors que les occupants des positions dominantes disposent de ressources homogènes du point de vue social, culturel et surtout économique, les positions d'avant-garde, qui se définissent négativement en s'opposant aux positions dominantes, accueillent, lors de la phase initiale d'accumulation de capital symbolique, des artistes très hétérogènes du point de vue culturel et économique et dont les intérêts viendront ensuite à diverger. En effet, si dans un premier temps ces groupes constituent des lieux de sociabilité très compacts, dont les membres sont liés par une intense solidarité affective qui se traduit parfois par l'attachement à un maître, ils tendent paradoxalement à entrer en crise lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques ne vont souvent qu'à un petit nombre sinon à un seul individu, et que les forces

¹ *Ibidem*, p. 67.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 384.

³ *Ibidem*, p. 386.

négatives de cohésion s'affaiblissent¹. C'est le cas, par exemple, du mouvement décadent-symboliste, qui occupe une position dominée par rapport à la littérature dominante du Parnasse et du Naturalisme et qui est constitué dans un premier temps par des personnalités très hétérogènes partageant toutes un sentiment de lassitude à l'égard de la littérature traditionnelle et l'envie de parcourir de nouvelles voies, même si chacun entend le faire selon sa façon. Nous verrons comment les symbolistes se détachent peu à peu des décadents, en raison des intérêts divergents des deux groupes fondés sur une distribution inégale des ressources sociales, économiques, culturelles et symboliques. En effet, l'accès à la reconnaissance du symbolisme implique la séparation progressive de ces deux groupes, chacun guidé idéalement par un « maître » – Mallarmé pour les symbolistes et Verlaine pour les décadents. Nous verrons donc quelles sont les stratégies adoptées par les deux mouvements pour conquérir la légitimité littéraire et comment les « petites revues » jouent un rôle fondamental dans la lutte à coups de plume pour la définition de l'identité de ces groupes.

Ainsi, les luttes internes au champ prennent la forme de « conflits de *définition* », en ce sens que « chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts »² à travers l'imposition d'une définition universelle de l'écrivain et l'institution de frontières non seulement juridiques, comme dans le cas de l'accès, sévèrement codifié, à l'instruction universitaire, mais aussi de frontières entre les genres littéraires eux-mêmes, dont la hiérarchie varie selon les périodes historiques. En particulier, jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, le pouvoir de consécration et de définition des limites de la littérature revenait à l'Académie française, détentrice incontestée du *nomos* et partisane du principe hétéronome de l'art, celui-ci étant soumis aux pouvoirs économique et politique et visant à la conservation de la position et du capital symbolique acquis. Mais, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'institutionnalisation de l'anomie et du principe de l'autonomie de l'art, celui-ci n'étant plus soumis à une et une seule modalité de perception, d'évaluation et d'appréciation, a rendu finalement impossible la tentative de trouver une définition unanime de la littérature et de l'écrivain, en condamnant « les artistes à la lutte sans fin pour un pouvoir de consécration qui ne peut plus être acquis et consacré que dans et par la lutte même³. » Or, si l'adoption du modèle du champ nous aide à reconstruire le contexte de parution des « petites revues » en prenant aussi en compte les rapports de causalité, cette théorie montre cependant ses limites relativement à quatre aspects principaux : la difficulté de concevoir le champ des revues comme un ensemble clos et défini, son caractère hétérogène, la logique de concurrence qui sous-

¹ *Ibidem*, p. 439-444.

² *Ibidem*, p. 365. C'est l'auteur qui souligne.

³ *Ibidem*, p. 377.

tend la notion de « champ » et son rapport problématique à la temporalité. C'est pourquoi la nécessité s'impose de nuancer la théorie de Bourdieu par la notion de « réseau »¹.

La théorie des réseaux

Le modèle de l'analyse réticulaire ne vise pas à remplacer l'approche sociologique du champ littéraire mais à l'intégrer, en insistant sur l'importance du capital social – ou relationnel – pour accéder au monde des lettres. En effet, le réseau s'adapte particulièrement bien à l'approche sociologique des milieux littéraires car, contrairement au monde bureaucratique, réglementé et institutionnalisé, « le monde des lettres est un univers aux frontières floues et poreuses, où les conditions d'accès ne sont pas codifiées, et où aucune institution ne peut prétendre détenir le monopole du pouvoir de définir les règles du jeu². » Cependant, contrairement au modèle du champ littéraire, celui des réseaux s'applique mieux à l'étude des formes littéraires dominées (périphériques, paralittéraires ou marginales, telles que les « petites revues »), qui essaient de combler le manque de capital symbolique par l'accumulation d'un capital relationnel puissant ; en outre, comme la faiblesse du capital symbolique des positions dominées peut se traduire par une difficulté à s'organiser selon les modes d'association traditionnels du groupe ou de l'école, elles tendent à privilégier des formes plus souples telles que les cénacles ou les revues.

Mais revenons aux quatre impasses majeures qui empêchent, selon Daphné de Marneffe, de considérer l'espace des revues en termes de « champ » plutôt que de « réseau ». La première concerne la difficulté de tracer des contours précis d'un champ des revues : *La Vogue*, par exemple, se situe non seulement par rapport à d'autres organes de la petite presse d'avant-garde – tels que *Le Décadent*, *La Décadence* ou *Le Symboliste* –, qui partagent avec elle la même position marginale au sein du champ littéraire, mais elle se définit aussi par rapport aux périodiques de la grande presse culturelle, tels que *La Revue des Deux Mondes*, ou quotidienne, tels que *Le Figaro*, *Le Temps* ou *L'Événement*. Or, cet espace de références, malgré son extension déjà remarquable, concerne des revues françaises. La situation devient plus complexe lorsque cet espace dépasse les limites nationales et linguistiques en assumant une dimension internationale. Par exemple, dans le numéro

¹ Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES*, 4 | 2008, *L'étude des revues littéraires en Belgique. Méthodes et perspectives*, sous la direction de Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben van Humbeeck et Laurence van Nuijs. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/3493>, page consultée le 17 mars 2020.

² Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », in *Les Réseaux littéraires*, *op. cit.*, p. 45.

du 20 septembre 1886, la rédaction de *La Vogue* fait paraître, dans la rubrique consacrée à la critique d'art, un extrait d'un article de Félix Fénéon sur l'impressionnisme paru la veille dans *L'Art Moderne* de Bruxelles : dans ce cas, bien que l'espace concerne des revues francophones, nous assistons à un dépassement des confins nationaux. Une preuve ultérieure de la dimension transfrontalière (et translinguistique) de la revue se trouve dans le numéro du 4 octobre 1886, où paraît la traduction d'une brochure consacrée aux œuvres des Impressionnistes français exposées à New-York au printemps de la même année : l'œuvre en question, *Science and Philosophy in Art*, déjà publiée aux États-Unis par Celen Sabbrin (pseudonyme de la savante Helen Abbott Michael), est traduite pour *La Vogue* par Charles Vignier sous le titre *La Science et la Philosophie en Art*. Or, la notion de « champ » ne prend pas en compte la sphère internationale de l'espace des revues, dont l'extension varie non seulement d'une revue à l'autre, mais aussi au sein d'une même revue, où chaque livraison a parfois à se démêler avec des publications hétérogènes du point de vue linguistique et national aussi bien que du contenu, qui déborde le plus souvent la sphère purement littéraire pour aborder des questions d'ordre artistique, social, scientifique, etc¹. Par conséquent, un champ des revues, par définition, ne peut pas demeurer sans clôture, puisqu'il serait impossible de recenser toutes les revues situées dans le champ de manière exhaustive et d'en figer les différences linguistiques et nationales – ce qui équivaldrait à adopter une perspective synchronique plutôt que diachronique.

En effet, le rapport des revues à la dimension temporelle constitue l'autre limite du modèle du champ : compte tenu de l'évolution de tout champ dans le temps, il faut remarquer, cependant, que ce modèle impose une reconstitution et une étude du champ à un moment précis de son histoire, ce qui s'avère impossible si nous songeons à l'extrême fluidité caractérisant l'espace des revues. La périodicité elle-même empêche de considérer une revue dans une perspective synchronique, comme un tout figé, et impose en revanche l'adoption d'une perspective diachronique qui tient compte de l'évolution de la revue au fil du temps. Contrairement à une œuvre particulière, qui paraît à un moment donné, « la revue est une collection de *livraisons*, qui s'échelonnent sur une durée² », une entreprise reposant sur une double logique discursive et humaine, en ce sens qu'elle rassemble des textes aussi bien que des individus susceptibles de changer au fur et à mesure qu'évoluent les mentalités, les idées et les formes. Or, cette reconfiguration constante de l'espace des revues échappe à la logique du modèle du champ, qui se révèle donc inadéquat à la description de l'ensemble des revues.

¹ Le caractère hétérogène, non spécifique, des revues constitue la deuxième impasse du modèle du champ.

² Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », art. cit., p. 13. C'est l'auteure qui souligne.

La dernière impasse de la théorie des champs concerne la difficulté de concevoir l'espace des revues uniquement comme un espace de concurrence. Nous avons vu que, selon le modèle proposé par Bourdieu, une position devient dominante lorsqu'elle se distingue positivement des autres qui s'y opposent au sein du même champ. Cependant, l'espace des revues littéraires est alimenté non seulement par des rivalités et des oppositions, mais aussi par des liens de solidarité entre les collaborateurs d'une même revue ou de plusieurs revues différentes. Or, cette constatation n'annule pas la validité de la théorie des champs, mais elle nous met plutôt devant la nécessité d'intégrer ce modèle par la notion de « réseau », qui prend en compte tout type de relations avec une insistance particulière sur la logique de la solidarité et de l'échange. En particulier, le modèle du champ se révèle utile pour la description des rapports de concurrence qui s'instaurent lorsqu'une revue fait son entrée dans le champ littéraire et qu'elle instaure une relation dialectique avec les autres revues afin de marquer son identité. Pareillement, le modèle du réseau se prête à décrire le fonctionnement d'une revue fondé sur la création d'un noyau de relations personnelles aussi bien que formelles et textuelles – songeons, par exemple, aux citations et aux renvois par lesquels une revue prend position par rapport à des questions précises.

Ainsi, la notion de « réseaux » a été adoptée pour l'étude des revues afin de resituer celles-ci dans leur contexte d'origine et d'action, constitué par les interactions favorisées aussi bien par l'activité commune que par les modes de formation et de mobilisation des groupes. Dans cette perspective, par exemple, le symbolisme est un mouvement d'avant-garde qui se développe peu à peu autour de la figure de Mallarmé, qui reçoit tous les mardis dans sa maison rue de Rome. Grâce à cette forme de sociabilité représentée par le cénacle, les poètes symbolistes disciples de Mallarmé ont ainsi la possibilité de consolider leurs relations et de se mobiliser à travers la publication d'œuvres individuelles, même si la tâche de définir leur identité de symbolistes revient à la plus importante des « petites revues » de l'époque, *La Vogue*. En ce sens, Françoise Levailant affirme que « la revue est considérée comme l'épicentre d'un réseau, le support d'une stratégie, elle légitime et réclame à son tour la légitimation d'un milieu¹. »

Comme nous l'avons déjà remarqué, le terme « réseau » permet de mettre en évidence la dynamique relationnelle qui sous-tend une revue. En effet, lorsqu'on parle de « réseaux », la première acception qui nous vient à l'esprit est celle de « relations interpersonnelles », si l'on songe à la représentation courante de la revue comme l'émanation d'une personnalité marquante et de son entourage, qui est aussi en relation avec les rédactions d'autres revues. Mais l'un des aspects les plus innovants des études récentes sur les revues consiste à étendre cette connotation aux relations

¹ Françoise Levailant, Préface à Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 11.

entre les idées et les formes. Contrairement aux « petites revues » contemporaines, telles que *Le Décadent*, *La Décadence* ou *Le Symboliste*, *La Vogue*, en tant qu'organe de la poésie symboliste, ne publie pas de manifestes ni d'écrits théoriques visant à déclarer les intentions de ses partisans, mais elle ne sélectionne que des textes littéraires, anciens et modernes, en fonction de leur valeur programmatique. Cette « petite revue » choisit donc une stratégie toute particulière qui consiste non pas à déclarer des principes de façon abstraite, mais à montrer la révolution poétique qui est en marche de façon concrète, à travers des exemples littéraires. *La Vogue* se révèle d'autant plus représentative de cette révolution qu'elle est la première revue à publier des textes en vers libre (dont la paternité est attribuée au directeur de la revue, Gustave Kahn) et qu'elle témoigne des explorations ultérieures de la forme du poème en prose. En raison de ces écrits innovants, *La Vogue* attire les éloges et surtout les critiques des « petites revues » rivales, qui feront couler beaucoup d'encre afin de défendre et de revendiquer la légitimité de leur propre position. D'autre part, le fait de parler de ces formes et de ces idées nouvelles, bien que de façon négative, revient à reconnaître leur existence et à construire un réseau qui en favorise la circulation et l'échange. C'est pourquoi, dans un ouvrage consacré à la circulation des revues en tant que vecteurs de formes et d'idées spécifiques, Évanghélia Stead et Hélène Védrine souhaitent un élargissement de la notion de « réseau » appliquée à l'étude des revues pour une histoire des formes et des idées plus fine :

[...] une approche du domaine périodique par la notion de réseau offre un type d'analyse plus étendu, plus difficile à baliser et à montrer, mais aussi plus fin, surtout là où les revues se manifestent comme une nouvelle force polymorphe, qui conteste et dérange la structuration du champ littéraire ou artistique et ses hiérarchies¹.

¹ Évanghélia Stead & Hélène Védrine, « Périodiques en réseau », in Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, p. 14.

Chapitre II. L'autonomisation du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle

Avant de nous consacrer à l'objet spécifique de notre étude, les « petites revues », nous allons remonter aux origines du support périodique de la revue et retracer les étapes qui marquent le passage de la revue à la petite presse fin-de-siècle, cette dernière étant à la base du processus de reconfiguration du champ littéraire qui se produit à la fin du XIX^e siècle. Parmi les facteurs qui favorisent l'autonomisation progressive du champ littéraire, nous allons prendre en considération des dynamiques de nature économique, culturelle et politique ainsi que le renversement de la hiérarchie traditionnelle des genres littéraires.

De la revue à la « petite revue » fin-de-siècle

Le mot « revue », attesté en 1705 et désignant « un recueil périodique paraissant par intervalles plus ou moins éloignés¹ », est un emprunt au mot anglais « review », qui vient à son tour de l'ancien français « reveue », à savoir le participe passé féminin du verbe « revoir ». Cette forme verbale a donc fini par désigner, par métonymie, le support périodique ayant pour fonction de « passer en revue » les événements de la période qui vient de s'écouler et liés à des domaines spécifiques (littéraire, politique, historique, scientifique ou artistique). Selon le *Grand dictionnaire universel*, la première revue paraît en Angleterre en 1749, la *Monthly Review*, suivie par la *Critical Review* en 1756 et par d'autres revues qui auront un large succès grâce à leur capacité d'assumer des positions politiques et d'influencer l'opinion publique. En France, malgré la naissance des premières revues au début du XIX^e siècle – dont *La Revue philosophique* (1804)² –, ce support périodique commence à prendre son véritable essor sous la monarchie de Juillet, grâce aux lois sur la liberté de la presse³ et aux progrès technologiques dans le domaine de l'imprimerie : *La Revue des Deux Mondes*, fondée en 1829, acquiert son prestige à partir de 1831, lorsque François Buloz en devient le rédacteur en chef en accueillant les grands noms de la littérature de l'époque.

¹ Pierre Larousse, « Revue », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. ...*, t. XIII, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1890, p. 1128.

² Fondée en 1794 sous le titre *La Décade philosophique*, elle constitue le premier périodique français prenant le nom de « revue ». Elle devient *La Revue ou Décade philosophique*, avant d'être supprimée définitivement par Napoléon en 1807. Voir Simon Jeune, « Les Revues littéraires », in *Histoire de l'édition française*, t. III, *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Époque*, direction générale de Henri-Jean Martin et Roger Chartier en collaboration avec Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1985, p. 409.

³ Comme nous le verrons plus loin, cette liberté ne durera pas longtemps : suite à l'attentat de Fieschi contre Louis Philippe en 1835, le gouvernement adoptera des mesures restrictives de la liberté d'expression afin de limiter l'influence de la presse d'opposition, jugée responsable de l'attentat.

Bien que la plupart des sources s'accordent pour les origines britanniques du mot « revue », elles tendent à situer la naissance de l'objet revue bien plus loin dans le temps. En particulier, Henri Quittard essaie d'établir une filiation française entre la revue et le recueil français du XVII^e siècle, en affirmant que « le *Mercur de France* et le *Mercur galant*¹ étaient de véritables revues, tout au moins des recueils plus près de la revue que du journal². » Cette continuité entre le recueil classique du XVII^e siècle et la revue est remarquée aussi par Remy de Gourmont lorsqu'il souligne l'importance des « petites revues » dans l'élaboration de l'histoire littéraire :

Ce sont les vraies et les seules sources, comme au XVII^e siècle, les « recueils » ; dans presque tous les cas, du moins, le livre ne se présente qu'en second témoignage³.

En réalité, malgré les traits que la revue et le recueil ont en commun, ces deux supports diffèrent principalement en ce que le recueil – de l'âge classique notamment – rassemble des textes littéraires « souvent [sans] aucune unité esthétique » apparente, alors que la revue est plus ancrée dans l'actualité et réunit maintes typologies de textes – littéraires, scientifiques, articles de critique, comptes-rendus, etc. Cependant, le rapprochement de la revue et du recueil classique en raison de leur caractère collectif et fragmentaire contribue à alimenter une certaine confusion entre les deux termes, souvent utilisés de façon ambiguë. Cela est encore plus évident dans le cas de la petite presse symboliste, lorsqu'Adolphe Retté emploie le terme « recueil » au lieu de « petite revue » en l'opposant aux « revues consacrées » et aux « journaux » :

Et comme les revues consacrées aussi bien que les journaux, où l'on nous tenait pour de dangereux maniaques, nous restaient fermés, nous ne cessions de fonder des recueils destinés à expliquer au « bétail ahuri des humains » les mystères du symbolisme⁴.

¹ *Le Mercur galant*, fondé en 1672 et dirigé par Donneau de Visé, devient *Le Mercur de France* en 1724, sous la direction d'Antoine Laroque, et cesse de paraître en 1823.

² Henri Quittard, « Revue », in *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, sous la direction de Marcellin Berthelot, Hartwig Derenburg et Ferdinand-Camille Dreyfus, t. XXVIII, Paris, Société anonyme de La Grande Encyclopédie, 1885-1902, p. 558. Henri Quittard (1864-1919) est un compositeur et musicologue qui participe à de nombreuses revues, dont *La Revue musicale* et *La Vogue*.

³ Remy de Gourmont, « Jean Moréas », in *Promenades littéraires*, vol. cit., p. 157. À ce propos, afin d'éviter la confusion engendrée par l'emploi presque synonymique des termes « revue » et « petite revue », Alexia Kalantzis précise que « pour Gourmont, la petite revue s'apparente plus à un concept qu'à un support bien défini », ce qui équivaut à dire que la « petite revue » désigne pour Gourmont tout genre de périodique – revue, journal, bulletin ou gazette – qui publie des textes dont la qualité littéraire est remarquable. En ce sens, Gourmont écrira que même « *La Revue des Deux Mondes* fut, en ses beaux jours, une petite revue. » Voir A. Kalantzis, *Remy de Gourmont, créateur de formes : dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012, p. 330.

⁴ Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1903, p. 16.

Pour mieux comprendre les raisons de cette assimilation entre revue et recueil, il faudrait considérer les spécificités du recueil de l'âge classique. Dans son essai *Naissance de l'écrivain*, Alain Viala revient sur l'origine de la presse périodique et sur le rôle des recueils dans la revendication du statut de l'écrivain¹. Avant l'invention de la presse périodique, les recueils collectifs « établi[ssent] avec les lecteurs une relation qui offre pour les auteurs un double avantage : [ils] qualifie[nt] comme écrivain celui qui publie ainsi, en lui donnant une place dans un volume où figurent des écrits de ses pairs reconnus². » De cette façon, les recueils auraient contribué d'une part à « structurer » un public d'habituez, en leur montrant les enjeux qui étaient au cœur du débat esthétique de l'époque, et de l'autre à « manifester des prises de position » en présentant les tendances littéraires dominantes. À l'instar de l'auteur du XVII^e siècle, qui revendique son statut d'écrivain en publiant ses textes dans un recueil collectif et périodique, le poète symboliste se sert de la petite presse pour revendiquer une légitimité que des revues consacrées telles que *La Revue des Deux Mondes* lui ont refusée. En ce sens, l'assimilation du recueil à la (petite) revue de la part des symbolistes va presque de soi : « le terme "recueil" [...], marqué historiquement et idéologiquement, [...] est appliqué *a posteriori* au lieu d'expression d'une littérature en marge, qui revendique sa valeur et demande la reconnaissance d'un type de publication qui, malgré la réussite de quelques grandes revues, reste dans l'ensemble méconnu³. »

En réalité, ce qui pose problème n'est pas tant l'assimilation de la revue au recueil classique, mais plutôt son rapprochement avec le journal quotidien. En effet, à partir de la moitié du XIX^e siècle, nous assistons à une différenciation progressive entre la revue et le journal qui correspond à une séparation entre la presse littéraire et la presse politique. Et Henri Quittard de dresser un tableau des différences entre la revue et le journal :

Les revues sont des recueils paraissant à date fixe, ordinairement mensuels ou hebdomadaires, jamais quotidiens. Outre cette différence avec les journaux proprement dits, qui se publient généralement tous les jours, la revue s'en écarte encore par ses dimensions généralement plus considérables et sa forme extérieure qui est celle du livre de grand format. Ces dissemblances sont insignifiantes en soi. Elles n'en restent pas moins caractéristiques en ce qu'elles indiquent que la revue et le journal ne visent pas au même but et s'adressent à un public différent. Le journal se pique surtout de renseigner rapidement ses lecteurs sur les faits du jour. Ses articles, même les plus soignés, retiendront toujours quelque chose de l'information pure et simple. [...] Plus que jamais l'actualité doit rester le souci du journaliste. [...] Au contraire, une revue a son public à elle, relativement restreint, bien distinct des autres. Comme elle se lit à tête reposée, ainsi qu'un livre, aux

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985.

² *Ibidem*, p. 128-129.

³ Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont, créateur de formes*, op. cit., p. 324.

instants de loisirs, elle peut accueillir de longs articles, complets, documentés et rédigés par des hommes bien au courant de la question qu'ils traitent. [...] De plus, souvent ces articles sont indépendants des événements du jour. [...] les revues prennent place dans les bibliothèques¹.

Cette distinction témoigne de l'existence d'une hiérarchie dans le domaine des publications périodiques, au sommet de laquelle se détache la revue littéraire : en effet, son assimilation au recueil et au livre témoigne de la volonté de soustraire la revue au champ médiatique de la presse journalistique et de l'inscrire dans le champ littéraire, en séparant la figure de l'écrivain de revue de celle de l'écrivain journaliste, pour lequel la littérature n'est qu'un moyen parmi d'autres pour accéder à la reconnaissance :

Tout se passe [...] comme si, à la fin du XIX^e siècle, l'univers du périodique se scindait en deux secteurs de plus en plus étrangers l'un à l'autre : d'un côté le monde des revues littéraires à faible tirage mais à forte légitimité littéraire, et d'où seront issus tous les auteurs reconnus du siècle suivant [...] ; de l'autre la grande presse quotidienne, pour qui la littérature ne serait rien de plus qu'un objet de reportage parmi beaucoup d'autres – et destiné à être remplacé demain par le cinéma, après demain par le sport².

Parallèlement à la séparation entre les journaux et les revues, nous assistons à une hiérarchisation ultérieure au sein du sous-champ des revues littéraires avec la floraison de « petites revues », lieu d'expression de la jeune littérature. En effet, à partir des années 1870, le *Grand dictionnaire universel* dénonce les limites de *La Revue des Deux Mondes* qui, rendue célèbre grâce aux publications d'écrivains et critiques prestigieux tels que Hugo, Balzac, Georges Sand ou Sainte-Beuve, est devenue désormais l'organe du conservatisme académique et littéraire :

[...] mais son recueil représente-t-il vraiment le mouvement littéraire, scientifique et politique en France ? Distinguer les rêveurs des penseurs, préférer le talent au faux génie, repousser les pamphlétaires, les libellistes, les utopistes, c'est très bien ; mais réserver la place d'honneur aux universitaires et aux académiciens, borner la France intellectuelle entre l'Institut et la Sorbonne, n'est-ce pas être trop exclusif ?³

La revue de Buloz ne publie désormais que des auteurs reconnus et consacrés⁴, et condamne sévèrement non seulement les faux littérateurs mais aussi les jeunes écrivains qui essaient de se

¹ Henri Quittard, « Revue », art. cit., p. 556-557.

² Alain Vaillant, « Avant-propos », in *Romantisme, La Littérature fin de siècle au crible de la presse quotidienne*, n° 121, 2003, p. 5-6.

³ Pierre Larousse, « Revue des Deux-Mondes (La) », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. cit., p. 1130.

⁴ Avant d'adopter une ligne de plus en plus conservatrice, *La Revue des Deux mondes* se limitait à observer les tendances de la littérature contemporaine, tout en gardant le juste milieu : le cas le plus emblématique est constitué sans doute par la parution, le 1^{er} juin 1855, de dix-huit poèmes de Baudelaire réunis pour la première fois sous le titre *Les*

frayer un chemin en explorant de nouvelles voies. D'où la nécessité de créer un nouvel espace littéraire, lieu de la littérature marginale :

Je crois qu'il n'y a guère qu'en France où l'on voit de telles choses : dix écrivains et poètes de talents, dont l'un est Verlaine et l'autre Huysmans, auxquels tous les journaux sérieux sont fermés et aussi à peu près toutes les revues. En ce temps-là, pour pouvoir imprimer sa pensée avec liberté, il fallait fonder soi-même une petite revue. On se groupait, on recueillait quelque argent, et l'on cherchait un imprimeur¹.

Définition de « petite revue »

Mais qu'est ce qu'une « petite revue » et pourquoi cette qualification de « petite » ? Bien que les « petites revues » existent déjà lors de la naissance du symbolisme, l'expression « petite revue » a été fixée par Remy de Gourmont dans la Préface de son *Essai de bibliographie des Petites revues* (1900), qui représente la première tentative de répertorier ces périodiques - « 130 [sic] environ² » - parus dans les vingt dernières années du XIX^e siècle et dont l'auteur mentionne les données principales : le titre, le rédacteur en chef, l'adresse, la périodicité, le nombre de pages, le format, la date de parution du premier numéro de la revue, les collaborateurs principaux. Loin de prétendre à l'exhaustivité, Gourmont nous présente son essai « comme une contribution telle quelle à l'histoire littéraire et non comme un travail définitif », en espérant que cela soit complété par les « futurs historiens »³. Par conséquent, malgré son caractère schématique et incomplet, l'essai de Gourmont demeure un ouvrage incontournable pour nous avoir éclairés sur le rôle que les « petites revues » ont eu dans la naissance et l'évolution du mouvement symboliste ; de plus, il constitue la pierre angulaire des études récentes sur les « petites revues ».

Fleurs du Mal et précédés par le fameux avertissement « Au lecteur ». Afin de prévenir le scandale dont ces poèmes feraient bientôt l'objet, la rédaction avait jugé prudent d'insérer une note déresponsabilisante en bas de la page consacrée au poème liminaire : « En publiant les vers qu'on va lire, nous croyons montrer une fois de plus combien l'esprit qui nous anime est favorable aux essais, aux tentatives dans les sens les plus divers. Ce qui nous paraît ici mériter l'intérêt, c'est l'expression vive et curieuse même dans sa violence de quelques défaillances, de quelques douleurs morales que, sans les partager ni les discuter, on doit tenir à connaître comme un des signes de notre temps. Il nous semble d'ailleurs qu'il est des cas où la publicité n'est pas seulement un encouragement, où elle peut avoir l'influence d'un conseil utile, et appeler le vrai talent à se dégager, à se fortifier, en élargissant ses voies, en étendant son horizon. ». Voir la Note de la rédaction à Charles Baudelaire, « Les Fleurs du Mal », in *La Revue des Deux mondes*, 1^{er} juin 1855, t. X, p. 1079. C'est nous qui soulignons.

¹ Remy de Gourmont, « Anecdotes littéraires. Les Décadents », in *Promenades littéraires*, vol. cit., p. 196.

² Remy de Gourmont, « Préface », *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 2 et 4.

Comme nous venons de le suggérer, les revues objet de notre étude sont qualifiées de « petites » en relation aux grandes revues de l'époque, dont le « modèle matriciel¹ » est *La Revue des Deux mondes*. À ce propos, il serait intéressant de se concentrer sur les différents aspects de l'étiquette « petite revue ». En premier lieu, l'expression ne renvoie pas au nombre de pages et au format qu'un tel support est supposé avoir par rapport à une grande revue. Certes, il se présente aux origines comme un « périodique court² », avec un petit nombre de pages, mais cet aspect n'est pas discriminant si l'on songe au *Mercur de France*, l'une des quatre « petites revues » majeures de l'époque, dont les trente-deux pages initiales deviennent progressivement trois cents³. En outre, les formats sont très disparates, comme le montre la coexistence de « petites revues » de grand format (*Le Chat noir*, in-4°) et de petit format (*La Vogue*, in-18°), bien que certaines périodes trahissent une prédilection pour un format particulier :

La période [1880-1914] voit une unification des formats : les in-4° et les in-8° dominant très nettement avec le temps, tandis que les formats in-12, in-16, in-18 et in-32 présents au début de la période disparaissent (seuls quelques in-16 demeurent). Le plus utilisé est donc l'in-8° à deux colonnes, qui permet une utilisation optimale du papier et rappelle également le plus le livre [...]⁴.

Ainsi, l'emploi de l'adjectif « petit » pour qualifier une revue s'explique-t-il mieux si nous considérons ce genre de périodique plutôt comme une publication « jeune », dans la mesure où celle-ci représente la littérature qui est en train de naître grâce à une nouvelle génération d'artistes et de critiques, mais aussi comme une publication éphémère. En effet, la brève existence est un trait commun à beaucoup de ces « petites revues », qui le plus souvent ne survivent que le temps de quelques semaines (*Le Symboliste*) ou, dans les cas les plus heureux, de quelques mois ou de quelques années (*La Vogue*, *Le Décadent*). Les seules exceptions sont représentées par les quatre « petites revues » majeures de l'époque, fondées dans les années 1890 : *Le Mercure de France*, *La Revue blanche*, *La Plume*, *L'Ermitage*. Ces quatre périodiques doivent leur longévité à plusieurs facteurs : une disponibilité de moyens techniques et financiers remarquables, qui leur permet d'avoir une résonance plus forte que celle des autres « petites revues » ; la richesse de collaborations prestigieuses ; enfin, dans les cas du *Mercur de France* et de *La Plume*, la fondation d'une maison d'édition liée au périodique qui constitue une source de financement non négligeable.

¹ Thomas Loué, « Les revues », in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus magnum », 2011, p. 341.

² Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 38-39.

³ Remy de Gourmont, « Préface », *Les Petites revues*, op. cit., p. 3.

⁴ Jean-Charles Geslot, Julien Hage, « Recenser les revues », in *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, op. cit., p. 34.

L'indisponibilité d'un capital économique suffisant est un élément à associer au caractère éphémère de la « petite revue ». En effet, la « petite revue » est une entreprise qui dispose de moyens financiers et techniques très réduits et dont l'organisation se fonde sur un système de souscriptions et d'abonnements ; dans la plupart des cas les collaborateurs ne sont pas rémunérés et, à l'intérieur d'une rédaction, le même individu peut remplir plusieurs fonctions à la fois. En outre, contrairement au journal quotidien, objet de consommation de masse, la « petite revue » se présente comme un objet raffiné et artisanal en raison de son tirage limité et des techniques de production singulières. Ainsi Anatole Baju raconte-t-il comment il est parvenu à créer son journal *Le Décadent*, en avril 1886, tout en ayant très peu de ressources à disposition :

Enfin aucune providence ne nous venant en aide, j'achetai quelques kilos de caractères, des casses et une presse à bras. Je hissai le tout dans ma chambre de la rue Lamartine, au sixième étage, morceau par morceau, à l'insu du concierge qui n'eut pas souffert dans la maison l'établissement d'une imprimerie clandestine. Chacun s'y prêta un peu et tout fut fait la nuit¹.

De cette façon, le recours à de telles méthodes rudimentaires, loin des techniques de production de masse, donne lieu à la fabrication de « petites revues » dont chaque copie constitue, dans certains cas, un objet rare et unique en son genre. Cependant, si la singularité de la « petite revue » s'explique souvent par une nécessité économique ou technique, comme dans le cas du *Décadent*, elle est due aussi parfois à la volonté des rédacteurs de réaliser un objet raffiné et esthétiquement agréable. Cela justifie, par exemple, l'adoption d'une typographie particulière, comme dans le cas de *La Vogue*, ainsi que l'attention portée aux illustrations, aux portraits, aux dessins, si les moyens de la rédaction le permettent, et aux réclames, qui constituent elles-mêmes une source de financement pour la revue².

Enfin, la « petite revue » étant liée à l'autonomisation du champ littéraire et artistique qui atteint son apogée à la fin du XIX^e siècle, elle représente un « projet de presse spécialisée » consacré aux « petits », à savoir aux jeunes auteurs méconnus et rejetés par la communauté académique car leur idée d'art et de littérature déborde les cadres littéraires établis et réglés par les institutions. Comme le souligne Yoan Vérilhac, « elle [la « petite revue »] est à la fois un produit de cette autonomie et un des vecteurs de sa réalisation³ », puisque certains titres constituent les organes privilégiés d'une école particulière, dont chaque membre se reconnaît comme une partie d'une entité collective sous la protection idéale d'un « maître ». Songeons, par exemple, aux *Écrits pour*

¹ Anatole Baju, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887, p. 13-14.

² Yoan Vérilhac, « Les petites revues », in *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 362.

³ *Ibidem*, p. 364.

l'art (janvier 1887-décembre 1892), la revue fondée par René Ghil pour représenter son école instrumentiste, ou au *Décadent journal* (avril 1886-décembre 1887), fondé par Anatole Baju pour représenter l'école décadente, avec toutes les contradictions que cette définition implique¹. C'est pourquoi la qualification de « petite revue » relève plutôt de cet aspect, à savoir la volonté de ces périodiques de rompre avec l'académisme et de devenir non simplement les vecteurs, mais les véritables « protagoniste[s] de la création littéraire². » En ce sens, la « petite revue » constitue « l'aboutissement extrême, le produit le plus cohérent, d'un processus d'autonomisation qui remonte très loin » et annonce « un nouvel état du champ, un bouleversement profond de son fonctionnement »³.

La transformation des cadres économique, culturel et politique

Bien que les témoignages de Remy de Gourmont et d'Adolphe Retté nous portent à considérer la « petite revue » comme un phénomène fin-de-siècle lié au symbolisme, la naissance de la petite presse remonte en réalité à la période romantique. Il faut d'ailleurs préciser que l'étude de la petite presse ne peut pas faire abstraction de l'évolution de l'histoire politique, puisque les conditions du droit d'expression à une époque donnée influent considérablement sur la petite presse. En effet, sous la Restauration, la monarchie de Juillet et le Second Empire, la presse vit en régime de contrainte, à cause des lois répressives qui imposent l'abandon de la presse d'opinion en faveur d'une presse vouée à l'information et au divertissement du lectorat. C'est pourquoi, parallèlement à la presse officielle soumise à la censure du pouvoir politique, nous assistons au développement d'une petite presse satyrique et fantaisiste, le seul espace littéraire qui garantit la liberté d'expression aux jeunes écrivains de la bohème qui se versent dans la presse à cause de la saturation du marché de l'édition où l'offre dépasse la demande.

L'avènement de la Troisième République entraîne une transformation profonde du système de communication littéraire et médiatique dictée par de nouvelles dynamiques économiques, culturelles et politiques. En effet, à partir des années 1870, la France connaît une période de prospérité économique qui favorise le progrès des industries mécaniques et culturelles : d'un côté, l'adoption des presses mécaniques et rotatives remplaçant les presses à bras comporte aussi bien

¹ Pour des renseignements majeurs sur les différents courants du Symbolisme, nous renvoyons au chapitre III.

² Alain Vaillant, « La presse littéraire », in *La Civilisation du journal, op. cit.*, p. 331.

³ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in *Histoire de l'édition française*, t. IV, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 485-486.

une accélération du processus de production qu'un abaissement des coûts de fabrication dû à une réduction de la main-d'œuvre employée¹. De l'autre côté, le développement économique coïncide avec une expansion du marché littéraire qui se traduit, cependant, par une surproduction et une conséquente saturation du marché éditorial. Forte de ses capitaux solides, la presse quotidienne profite de la crise du marché du livre pour continuer à accueillir un grand nombre de textes en prose et, dans une moindre mesure, en vers, publiés en feuilleton. Il s'agit pour la plupart de romans naturalistes et de poèmes d'inspiration romantique ou parnassienne, à savoir d'œuvres relevant de mouvements littéraires déjà consacrés, mais considérés comme dépassés par les milieux avant-gardistes. Cependant, la possibilité de publier leurs écrits dans la presse quotidienne n'implique pas une liberté absolue de la part des écrivains, puisque les textes sont soumis au contrôle et aux choix des directeurs de journaux, qui peuvent décider de les couper arbitrairement afin de les rendre plus conformes aux goûts des lecteurs. Cela est d'autant plus valable pour la poésie, un genre qui peine de plus en plus à trouver de la place dans les principaux quotidiens de la deuxième moitié du XIX^e siècle : *Le Figaro*, *La Presse*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin* ou *Le Journal*.

En outre, du point de vue culturel la littérature nationale fait l'objet d'un processus de valorisation, grâce à l'action des institutions académiques et universitaires, et de vulgarisation, comme le témoignent les lois Jules Ferry (1881-1882) qui, en rendant l'instruction gratuite et obligatoire, comportent un élargissement du lectorat et font en sorte que les citoyens développent une conscience nationale fondée sur le partage du même patrimoine littéraire et linguistique – l'enseignement étant donné rigoureusement en français, emblème universellement reconnu de la clarté. Cependant, si cette politique se traduit d'une part par la fondation d'un panthéon littéraire et linguistique, dont le modèle principal à suivre consiste dans la clarté, de l'autre, par son armée de critiques et d'académiciens, elle déclare la guerre à tous les traits qui s'y opposent, dont l'obscurité des poètes symbolistes.

Enfin, le triomphe de la démocratie s'accompagne d'une réaffirmation de la liberté d'expression grâce à la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse. Cette disposition marque un tournant fondamental puisqu'elle abolit un grand nombre des modalités de censure adoptées précédemment, dont l'autorisation préalable et le cautionnement. En particulier, l'autorisation préalable constituait la forme de censure la plus efficace, car elle permettait au gouvernement de supprimer un journal jugé dangereux même avant sa parution. En effet,

¹ Pour des renseignements majeurs, nous renvoyons à Gilles Fleyel, « Les transformations technologiques de la presse au XIX^e siècle », in *La Civilisation du journal*, *op.cit.*, p. 97-139.

[...] les gouvernements autoritaires [...] savaient que fonder un journal était à la portée de n'importe qui. Il n'était pas besoin à cette époque, pour rédiger quatre pages petit format, que de quelques personnes ayant fait un minimum d'études. Le coût de l'impression était faible : en se contentant dans un premier temps de tirages modestes, il suffisait d'une presse à bras, même d'occasion, d'un jeu de caractères pas trop usés, d'un peu de papier et d'encre. Il fallait encore payer quelques ouvriers mais la dépense était modeste par rapport aux profits ou aux effets qu'on pouvait en attendre¹.

Ce système préventif, au moyen duquel les gouvernements autoritaires surveillaient de près les imprimeurs en s'assurant que ne s'expriment que des personnes fiables, est finalement remplacé par un système répressif *a posteriori*. Or, si en régime de contrainte il était relativement facile de fonder un journal, car il suffisait de peu de moyens, il le sera encore davantage après la loi de 1881. Le cautionnement, introduit par les lois de Serre de 1819, obligeait tout éditeur d'un périodique voulant s'occuper de politique à verser une somme d'argent à l'État. Au début, il s'agissait d'une mesure visant à vérifier la solvabilité de l'éditeur au cas où il encourrait une amende pour infraction aux lois, mais cette disposition constituait en réalité une sorte de cens visant à prouver l'appartenance des gérants à la bourgeoisie, synonyme de culture et de modération politique². Parallèlement aux mesures présentées ci-dessus, l'abolition du dépôt de cautionnement, à travers la réduction des charges financières qui frappaient les journaux, favorise donc une effervescence culturelle qui se traduit entre autres par la prolifération de nouvelles publications, dont certaines souhaitent offrir un espace majeur et une liberté absolue à la jeune littérature.

Le renversement de la hiérarchie des genres

La conquête progressive de l'autonomie du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle se manifeste enfin par le bouleversement de la hiérarchie traditionnelle des genres : le théâtre, le roman et la poésie. Cette hiérarchie est emblématique de la position que chaque genre occupe dans le champ littéraire et de ses rapports de dépendance à l'égard des champs économique et politique. Ainsi, avant d'aborder la question des hiérarchies de plus près, il faut préciser que chaque genre connaît une différenciation interne entre un sous-champ hétéronome, représentant la littérature consacrée, et un sous-champ autonome représentant l'avant-garde : songeons, par exemple, au théâtre bourgeois, au roman naturaliste et à la poésie parnassienne, emblèmes du pôle consacré de la littérature, et au théâtre de metteur en scène, au roman psychologique et à la poésie symboliste,

¹ Vincent Robert, « Lois, censure et liberté », *ibidem*, p. 75.

² *Ibidem*, p. 83.

situés du côté de l'avant-garde. De cette façon, chacun des deux pôles opposés au sein de chaque genre se rapproche du pôle homologue des autres genres et le processus de différenciation interne à chaque genre est contrebalancé par un processus d'unification de tous les genres au sein du champ littéraire.

Mais revenons à la question du renversement de la hiérarchie des genres. Si au XVII^e siècle les deux hiérarchies fondées respectivement sur le pouvoir symbolique et sur le pouvoir économique coïncident – les poètes étant les artistes bénéficiant à la fois des gratifications matérielles et symboliques, à la fin du XIX^e siècle les deux hiérarchies finissent par se distinguer nettement l'une de l'autre. Ainsi, au sommet de la hiérarchie fondée sur le pouvoir économique, c'est le genre théâtral qui se détache : malgré un investissement culturel relativement faible, le théâtre assure des profits remarquables et immédiats, grâce à son rapport direct au public, constitué en grande partie par la société bourgeoise que les pièces représentent sur scène. En raison de leur conformité à la morale bourgeoise, la plupart des pièces privilégient un cycle de production court visant à satisfaire les exigences et les goûts des spectateurs bourgeois dans les plus brefs délais ; cela contribue à faire du théâtre le genre le plus institutionnalisé et le plus soumis aux logiques des champs économique et politique.

Au milieu de la hiérarchie, nous trouvons le roman qui, comme le théâtre, garantit des profits importants à un grand nombre d'auteurs, dont la plupart sont issus des milieux populaires. En outre, grâce à sa diffusion sur grande échelle garantie par le feuilleton, le roman touche un public bien plus vaste qui réunit le monde littéraire de la poésie, le public bourgeois du théâtre et le monde des ouvriers, ceux-ci pouvant finalement accéder à la lecture du journal quotidien, sinon du livre. Cependant, le roman demeure un genre dispersif du point de vue du statut symbolique, car il continue d'être associé à la littérature industrielle, malgré le prestige acquis grâce aux œuvres de romanciers tels que Stendhal, Balzac ou Flaubert. Le genre acquiert finalement une certaine reconnaissance grâce aux succès éditoriaux de Zola qui permettent à cet auteur d'affranchir le roman des contraintes de la presse et du feuilleton.

Enfin, au bout de la hiérarchie il y a la poésie : malgré les ventes exceptionnelles des recueils poétiques enregistrées à la fin du siècle¹, ce genre continue d'assurer des profits matériels très faibles à un petit nombre de producteurs doués d'un capital culturel non négligeable. Mais en dépit

¹ Vers la fin du XIX^e siècle, les tirages des recueils poétiques dépassent la centaine, comme le montrent les 525 tirages des *Limbes de lumières* [1897] de Gustave Kahn et les 325 exemplaires des *Pages* [1891] de Mallarmé : un très bon résultat, si l'on pense qu'Alphonse Lemerre, l'éditeur des Parnassiens, affirmait que « un volume de vers, quand on en vend par an soixante exemplaires, c'est une bonne vente. », cité par Georges Mounin, *Poésie et société* [1962], 2^{ème} édition revue, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Initiation philosophique », 1968, p. 11. Pour le nombre des tirages, la source est Otto Lorenz, *Catalogue général de la librairie française*, Paris, Otto Lorenz, 1867.

de la faiblesse de son capital économique, la poésie possède un capital symbolique puissant, en raison du prestige dont elle continue de profiter et qui lui vient de l'idée romantique selon laquelle le début d'un auteur, même d'un romancier, doit être marqué par la publication d'un recueil poétique¹ - ce qui justifie l'augmentation des ventes entre les années 1870 et 1890. À cet égard, il est intéressant de remarquer que les périodes d'ouverture de la poésie correspondent aux moments de la naissance des écoles poétiques : ce n'est pas un hasard si la génération de poètes des années 1835-1844 fait son début entre 1855 et 1870, lors de la formation de l'école parnassienne, et que la génération de poètes des années 1855-1864 débute entre 1875 et 1890, soit lors de la formation du mouvement symboliste². En même temps, la poésie des dernières décennies du XIX^e siècle se fonde sur une logique autoscopique, car ses producteurs, les poètes, sont dans la plupart des cas les principaux lecteurs d'eux-mêmes. Cet aspect explique la coupure qui se produit entre le grand public, plus orienté vers le théâtre et le roman, et la poésie pure, fondée sur un cycle de production long, privilégiant la qualité et la phase de création, et restreint, car elle ne s'adresse qu'à ceux qui possèdent les compétences culturelles nécessaires pour la comprendre. Contrairement au théâtre et au roman, la poésie de la fin du XIX^e siècle est, par conséquent, le genre qui se prête le moins à servir les idées du public et à être institutionnalisé :

[E]n raison du mode spécifique de la poésie, qui s'accomplit dans la structure de l'école poétique et par le renouvellement périodique de toute la problématique de ce genre, la poésie est le genre qui se prête le moins bien à la transmission d'un héritage artistique d'idées et de savoir faire. Il n'en est pas de même pour le roman, domaine où l'existence d'un public et les exigences de la diffusion limitent les possibilités de rupture théorique, et encore moins pour le théâtre³.

Le déclassement que subit le genre poétique l'amène à s'autonomiser progressivement des contraintes des champs économique et politique et à chercher de nouveaux lieux et supports d'expression et de diffusion, ce qui explique le déplacement de la poésie vers les cabarets, les cafés-concerts et les « petites revues », qui accueillent les nouvelles expérimentations rejetées par les organes de la presse officielle. Ainsi, en s'adonnant à un genre littéraire spécifique, tout en se distinguant par la variété des formes et des sujets abordés par les artistes, la « petite revue » de poésie réagit à la massification de la littérature entraînée non seulement par la saturation du marché du livre, mais aussi par sa soumission aux règles de la grande presse périodique :

¹ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 32-33.

² Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France, de 1865 à 1905, op. cit.*, p. 64.

³ *Ibidem*, p. 61.

[...] si les revues sont affectées par la conjoncture économique, elles le sont dans une moindre mesure, car c'est une sorte de débouché marginal pour la littérature dont le marché général est saturé. [...] c'est une technique de reconversion qui cultive la spécificité littéraire face au marché du volume, en proie à la surproduction, et au marché du journalisme, en voie de concentration accélérée¹.

¹ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 35.

Chapitre III. Le symbolisme vu à travers les « petites revues »

La variété et la complexité du symbolisme se traduisent par une multiplication de « petites revues » censées refléter les enjeux et les liens existant, en partie, entre les différentes tendances du mouvement. Dans le présent chapitre, nous allons brosser un tableau des « petites revues » afin de retracer l'évolution même du symbolisme et d'en parcourir les étapes les plus saillantes ; nous allons aussi porter notre attention sur la querelle des symbolistes et des décadents qui se développe dans les « petites revues » à partir de 1886, afin de comprendre si les deux catégories constituent un mouvement à part entière ou bien deux mouvements distincts.

Les origines du renouveau poétique (1870-1885)

Bien que son apparition officielle date de 1886, année de publication du « Manifeste littéraire » de Jean Moréas dans *Le Figaro*, le mouvement plonge ses racines dans la décennie précédente. Cette période, marquée par la crise de la poésie parnassienne en raison de son caractère froid et conventionnel, est animée par un désir de renouvellement qui concerne aussi bien le plan esthétique que les lieux de sociabilité littéraire. En effet, si d'une part le déclin du salon parnassien de Leconte de Lisle témoigne d'une crise de l'esthétique de *l'art pour l'art*, il constitue de l'autre une contestation de la forme du cénacle, désormais synonyme « d'enfermement et d'endoctrinement¹. »

¹ Leconte de Lisle, qui tient salon tous les samedis pendant six ans dès 1863, boulevard des Invalides, incarne le maître-professeur par excellence : il dicte ses règles prosodiques, impose sa conception du vers, corrige ses élèves en leur soumettant des épreuves, et leur décerne des brevets de poésie. La discipline qui gouverne ce salon est très stricte : on cause exclusivement art et littérature ; les disciples soumettent leurs poèmes au maître en espérant obtenir son approbation, ou c'est Leconte de Lisle lui-même qui présente ses poèmes inédits à ses disciples. Le salon de Nina de Villard se développe en deux périodes, de 1868 à 1870, rue Chaptal, et de 1874 au début des années 1880, rue des Moines. Dès 1868, le salon de Nina de Villard accueille tous les artistes qui ne supportent plus la fermeture et la discipline du salon de Leconte de Lisle : Nina de Villard est moins une directrice qu'une animatrice d'un salon où l'indiscipline règne en souveraine et qui accueille tout artiste ayant écrit des vers ou de la musique, ou ayant peint ou gravé quelque chose d'original. Anthony Glinoer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2013, p. 137-141 ; p. 152 ; p. 156-158.

Ainsi, le salon de Leconte de Lisle est-il remplacé, dans un premier temps, par celui de Nina de Villard, « qui accueill[e], à côté de Leconte de Lisle ou Catulle Mendès, Charles Cros, Villiers de L'Isle-Adam, Alphonse Allais, Maurice Rollinat [...] Mallarmé¹ » ou Verlaine. Ouvert à la jeunesse et à l'innovation artistique, le salon de Nina de Villard se distingue par son excentricité et son éclectisme, deux qualités qui lui permettent d'accueillir tout artiste voulant s'adonner à un art libre et original. Ce salon représente une transition entre le cénacle et les lieux de la bohème décadente, en ce qu'il anticipe le climat de rénovation et l'esprit révolté qui seront propres aux réunions des *Hydropathes* et aux soirées du *Chat noir* :

Le salon de Nina fut, en quelque sorte, par l'ironie, la fantaisie, la blague, la roserie des poèmes, chansons, saynètes qu'on y fabriquait avec une verve joyeuse, le prédécesseur, l'ancêtre du *Chat noir*².

En effet, après cette transition, nous assistons au développement de cafés et de cabarets littéraires, à savoir des lieux de sociabilité et d'expérimentation moins élitaires et moins stricts que les cénacles et les salons, qui vont avoir pour la bohème décadente et symboliste la même fonction que les salons avaient remplie jadis pour l'école romantique et parnassienne :

Comme les salons, les cafés ont été des véritables laboratoires d'idées, des lieux d'échanges et de chocs, des moyens de groupement et de différenciation où la plus grande activité intellectuelle, le désordre le plus fécond, la liberté extrême des opinions, le heurt des personnalités, l'esprit, la jalousie, l'enthousiasme, la critique la plus acide, le rire, l'injure, composaient une atmosphère parfois insupportable, toujours excitante, et curieusement mêlée...³

Malgré la diversité des tempéraments, tout le monde est le bienvenu, pourvu qu'il s'agisse de talents – pour la plupart jeunes, « s'él[é]v[an]t contre les préjugés, les clichés, la routine, et tout ce qui port[e] en Art un caractère bourgeois, académique ou officiel⁴ », et ayant en commun le désir de partager, dans un contexte vif et joyeux, une poésie hardie et libérée des codes stricts de l'esthétique traditionnelle. Dans la plupart des cas, ces artistes fondent aussi des revues ou des journaux,

¹ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme* [2004], édition mise à jour, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2014, p. 29.

² Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine : sa vie – son œuvre* [1907], nouvelle édition, Paris, Mercure de France, 1923, p. 179.

³ Paul Valéry, *Existence du Symbolisme* [1939], repris dans *Variété*, in *Œuvres*, t. I, introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 701.

⁴ Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs* [1920], repris dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, éd. cit., p. 29.

« chambre[s] d'écho » et « prolongement d'un lieu de sociabilité [...] dont ils relatent les spécificités »¹.

L'un des premiers lieux de sociabilité de la rive gauche où le renouveau esthétique commence à s'amorcer est le cercle des Zutistes. Fondé en 1871 par Charles Cros, le groupe, qui se compose d'une vingtaine de membres, dont Verlaine et Rimbaud, est l'auteur de l'*Album zutique*, un recueil collectif de textes marqués par une certaine obscénité qui constitue une parodie de la poésie romantique et parnassienne ainsi que l'expression du rejet de la société bourgeoise et matérialiste de l'époque. Ce refus, concernant aussi la littérature industrielle, est témoigné d'autre part par le choix de ne pas publier l'*Album* afin de le soustraire aux formes classiques de réception et d'institutionnalisation².

Dans la même période, nous assistons à l'émergence d'autres lieux de sociabilité littéraire et artistique. Parmi eux, « le Sherry Gobbler est le premier cabaret de quelque importance à signaler³. » Très célèbre entre 1875 et 1878, il compte parmi ses clients des poètes de l'ancienne génération tels que Catulle Mendès, Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, mais aussi de jeunes poètes tels que Maurice Rollinat, Paul Bourget ou Émile Goudeau.

Ce dernier, déjà célèbre pour ses pièces satyriques récitées dans plusieurs cafés du Quartier latin, fonde, en octobre 1878, le club des Hydropathes, à la veine humoristique et caricaturale, fréquenté par Paul Bourget, Charles Cros, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas et Léo Trézenik. Quelques mois après sa fondation, le club se dote aussi d'un journal, *L'Hydropathe*, devenu le *Tout-Paris* suite au déménagement de la rédaction sur la rive droite. Malgré son existence éphémère, jusqu'au mois de juin 1880, le club des Hydropathes peut être considéré comme le plus imposant des groupements littéraires et poétiques de l'époque en raison de l'influence qu'il aura sur d'autres cabarets.

En effet, ce n'est pas un hasard si le club des Hirsutes, né en 1881 à l'initiative de Maurice Petit, se compose pour la plupart d'anciens Hydropathes tels que Goudeau et Trézenik. À l'instar du club des Hydropathes, ce groupe ne durera pas longtemps, car dépourvu d'un périodique capable d'assurer un contact constant entre les œuvres des rédacteurs et leur public et à cause de la migration de la plupart de ses membres vers la rive droite, notamment au cabaret le Chat Noir. Avec la naissance de ce dernier cabaret, fondé en novembre 1881 par Rodolphe Salis à Montmartre, nous

¹ Caroline Crépiat et Denis Saint-Amand, « Des *Hydropathes* au *Chat Noir*. Stratégies d'émergence et sociabilité », in Alain Vaillant et Yoan Vérilhac (dir.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018, p. 223-224.

² Voir Denis Saint-Amand, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

³ Noël Richard, *À l'aube du Symbolisme : hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Librairie Nizet, 1961, p. 10.

assistons à la formation et à l'émergence des premières rivalités entre les deux rives qui, nous le verrons, seront à la base de la querelle entre décadents et symbolistes.

En effet, au bout de quelques mois le *Chat Noir* parvient à attirer l'attention du Tout Paris non seulement grâce à l'ambition de réunir dans un seul contexte poésie, musique, peinture et sculpture¹, mais aussi grâce à la création, en 1882, de la revue homonyme, dirigée par l'ancien Hydropathe Goudeau et dont le sous-titre « organe des intérêts de Montmartre » correspond à une déclaration d'intention très claire. En célébrant les richesses de la Butte, l'équipe du *Chat Noir* entendait peut-être réagir à l'expansion de *L'Hydropathe* ; mais, en faisant de Montmartre le « berceau de l'humanité » et le « centre du monde », le *Chat Noir* visait surtout à renverser la perspective pour transformer la Butte dans le centre culturel de la ville, au détriment des autres quartiers parisiens devenus la « périphérie ». En outre, contrairement à la « logique autoscopique » de *L'Hydropathe*, dont les collaborateurs sont à la fois les producteurs et les lecteurs de leurs propres écrits, « le journal de Salis et Goudeau prend avant tout un *contexte* pour objet sans trop se soucier des acteurs dans un premier temps². » Il s'agit d'une stratégie gagnante car, en faisant l'éloge de Montmartre et en dissimulant l'identité des collaborateurs par le biais de pseudonymes, le *Chat Noir* façonne « une véritable mythologie, jouant moins sur l'effet d'immédiateté d'un *name dropping* accrocheur, et susceptible de définir une identité plus solide du périodique, moins dépendante des individualités et les dépassant³. »

L'hebdomadaire le *Chat Noir* occupe donc une place particulière parmi les revues avant-gardistes de l'époque, non seulement parce qu'il est « le premier à offrir aux artistes et aux lecteurs un espace expérimental pérenne (1882 – 1897) mêlant le monde du cabaret, de la restauration et du spectacle, à celui de la presse⁴ », mais aussi en raison de son éclectisme et du choix de publier des textes novateurs. En effet, le *Chat Noir* peut être considéré comme le premier témoin de la querelle du vers libre, dont les poètes Marie Krysinska et Gustave Kahn se disputent la paternité, car il publie un poème de la poétesse, *Symphonie en gris* (4 novembre 1882)⁵. De plus, dans la revue de Salis paraissent des poèmes de Paul Verlaine, dont le sonnet *Langueur* fera la fortune du mot « décadent » à un moment où la critique use de ce substantif pour qualifier les nouveaux poètes qui

¹ *Ibidem*, p. 40.

² Caroline Crépiat et Denis Saint-Amand, « Des *Hydropathes* au *Chat Noir*. Stratégies d'émergence et sociabilité », art. cit., p. 232.

³ *Ibidem*.

⁴ Bénédicte Didier, « Le *Chat Noir* ou l'expérience inédite d'un journal de cabaret », in Alain Vaillant et Yoan Vérilhac (dir.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle*, op. cit., p. 265.

⁵ Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes – Langue et littérature françaises » 1989, p. 20.

demeurent incompris¹. Tout cela contribue naturellement à la longévité de la revue qui ne sera interrompue qu'en 1897, année de disparition de Salis.

Enfin, parmi les groupes littéraires et artistiques qui prennent vie dans cette période, il importe de signaler, par souci d'exhaustivité, le club des Jemenfoutistes, situé sur la rive gauche. La genèse de ce groupe est liée à la revue *Lutèce*, que celle-ci patronnait. Fondée en 1882 sous le titre *La Nouvelle Rive Gauche* à l'initiative de Léo Trézenik, Georges Rall et Charles Morice, la revue participe du mouvement de rénovation poétique en publiant des écrits de Tristan Corbière, Laforgue ou Mallarmé, mais aussi la première série des *Poètes maudits* de Verlaine².

Le panorama que nous venons d'esquisser montre que les lieux de sociabilité qui naissent dans cette période constituent des véritables « laboratoire[s] de la modernité³ », où la diversité des tempéraments et la possibilité de s'exprimer librement impliquent non seulement un échange pacifique des idées, mais aussi le risque d'entrer en collision avec des personnalités dissemblables, d'où la sensation de désordre qui peut en résulter. Dans ce cas, cependant, tant les accords que les désaccords peuvent donner lieu à une confrontation féconde du point de vue intellectuel et culturel, qui se manifeste par la volonté commune de se détourner des anciens modèles esthétiques en faisant de la poésie mordante et bouffonne dans un contexte de libre échange et sans se prendre excessivement au sérieux, comme le montre le choix de ces groupes d'assumer des dénominations peu sérieuses (Hydropathes, Hirsutes, Zutistes, Jemenfoutistes, etc.) par rapport aux grands mouvements artistiques et littéraires (Romantisme, Parnasse, Symbolisme, etc.)⁴.

Ce panorama nous montre aussi que les « petites revues » commencent à acquérir une certaine importance en tant que vecteurs de la littérature d'avant-garde qui se définit à l'ombre de la littérature consacrée, celle-ci véhiculée par la grande presse. En particulier, parallèlement aux cabarets et aux cafés, nous assistons, d'un côté, au développement d'une petite presse humoristique et satyrique visant à démystifier la société de l'époque et, de l'autre, à la fondation de revues qui servent de réclame pour les cabarets et pour la bohème en quête de reconnaissance qui les anime⁵.

¹ Paru dans le numéro du 26 mai 1883, le sonnet *Langueur*, par son vers « Je suis l'Empire à la fin de la décadence », est érigé en emblème de la nouvelle sensibilité par les poètes qui se réclament de Verlaine, sacré, quelques années plus tard, chef des Décadents.

² Il s'agit d'une étude publiée par tranches entre les mois d'août 1883 et de janvier 1884, consacrée respectivement aux poètes injustement inconnus Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. La plaquette réunissant ces études sera publiée au printemps 1884. Il est intéressant d'ajouter que cette série sera suivie, en 1888, d'une deuxième édition complétée par d'autres études consacrées respectivement aux poètes Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et *Pauvre Lélian* (anagramme de Paul Verlaine), déjà parues par tranches dans *La Vogue* en 1886.

³ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, éd. cit., p. 30.

⁴ Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 150.

⁵ Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. Panurge, *Le Chat noir*, *La Vogue*, *Le Décadent*, *La Plume*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 16-21.

Les périodiques que nous venons de prendre en considération ne sont donc pas à sous-estimer, ne serait-ce que parce qu'ils précèdent et servent de modèle aux « petites revues » qui évolueront en ces années en tant que véritables organes de combat dans la bataille littéraire entre le décadentisme, qui se développe autour de la personnalité de Verlaine, le symbolisme, qui tourne autour de la figure de Mallarmé, et l'instrumentalisme de René Ghil.

En particulier, les bohèmes décadents, liés aux cafés et aux cabarets de la rive gauche, se réclament de Verlaine en raison de sa conduite déréglée, mais aussi de ses écrits, dont *Langueur* et les *Poètes maudits*, cités ci-dessus. De plus, Verlaine est considéré comme l'un des précurseurs de la poésie moderne grâce aussi à son *Art poétique*, paru en 1882 dans la revue *Paris-Moderne*, dirigée par le futur éditeur des symbolistes, Léon Vanier.

En ce qui concerne la prose, c'est l'ancien naturaliste Joris-Karl Huysmans qui contribue à la définition de l'esthétique décadente dans son ouvrage *À Rebours*, paru en 1884 et devenu la Bible d'une génération entière qui se reconnaît dans les névroses et les goûts littéraires du duc Des Esseintes. En soulignant les limites de la littérature naturaliste, trop scientifique, et de la poésie parnassienne, excessivement rigoureuse, Des Esseintes fait l'éloge de la poésie nouvelle et garde dans sa bibliothèque une place d'honneur pour des contemporains tels que Verlaine et Mallarmé. Des compositions de ce dernier, en outre, le duc apprécie les poèmes en prose, qu'il considère comme « le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art¹. »

Enfin, un dernier événement bouleverse le domaine de la poésie : le décès de Victor Hugo en 1885. En effet, la disparition du Maître qui avait incarné le mètre français pendant la plupart du XIX^e siècle marque une rupture définitive avec la poésie d'avant. Certes, ce divorce avait été annoncé par les expérimentations des années 1870, mais il devient définitif à l'occasion de la mort de Hugo, qui autorise finalement une émancipation de la langue et du vers par rapport à la tradition, pour permettre la libre expression de la vision subjective de chaque poète.

Floraison des « petites revues » et premières tensions (1886)

Comme le souligne Roland Biétry, « l'année 1886 fut marquée par une explosion de prises de position qui rendit irréversible la révolution poétique dont on pouvait percevoir depuis plusieurs années les prémices². » En effet, 1886 peut être considérée comme une année charnière entre la

¹ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 291.

² Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, *op. cit.*, p. 119.

décadence et le symbolisme, du moins si l'on considère ce dernier comme une évolution ainsi que comme une tentative de systématiser la première. En d'autres mots, les acteurs des avant-gardes littéraires, qui avaient poussé de façon désordonnée et hétérogène, commencent à manifester l'exigence de tisser des liens plus homogènes, fondés sur des intérêts et des principes esthétiques communs. Par conséquent, si la période qui précède 1886 est marquée par la fondation de « petites revues » humoristico-satyriques ou servant simplement de réclame pour les cabarets auxquels elles sont associées, à partir des années 1885/1886 l'effervescence théorique et la nécessité de fixer les nouveaux principes esthétiques favorisent la prolifération de « petites revues » conçues comme des véritables organes de combat engagés dans les débats littéraires de l'époque. Chaque revue est donc la manifestation d'une prise de position de la part d'un groupe, qui revendique le plus souvent la paternité d'un maître : c'est le cas des décadents, qui se réclament de Verlaine, des symbolistes, réunis autour de Mallarmé, et des disciples de l'instrumentalisme, autour de René Ghil. Il faut pourtant préciser que, malgré l'orientation générale par laquelle une « petite revue » se démarque des autres, les oppositions entre celles-ci ne sont jamais nettes : il suffit de songer, à titre d'exemple, à *La Vogue*, « petite revue » symboliste qui n'accueille pas exclusivement des artistes d'avant-garde, notamment symbolistes, mais aussi des écrivains rangés du côté de la tradition ou même des individus qui ne répondent à aucune étiquette.

Afin de mieux comprendre les enjeux et les liens existant entre ces courants tantôt antagonistes tantôt solidaires, nous allons examiner les principales « petites revues » qui sont représentatives, du moins de façon générale, de chaque groupe : *Le Décadent*, *La Vogue*, *La Décadence (artistique et littéraire)* et *Le Symboliste*.

Le Décadent

Le tout premier numéro du *Décadent (artistique et littéraire)* paraît le 10 avril 1886. En particulier, la première série de ce périodique, constituée par trente-cinq numéros hebdomadaires parus entre le 10 avril et le 4 décembre 1886, se présente sous le format du journal, alors que la deuxième, elle aussi constituée par trente-cinq numéros parus entre les mois de décembre 1887 et de mai 1889, est une revue bimensuelle. La direction du journal est assumée par Anatole Baju, qui en

est aussi le fondateur, alors qu'au secrétariat de la rédaction se succèdent Pateme Berrichon, Pierre Vareilles et Louis Villatte¹.

Baju, un jeune venu de la province et « plus doué d'ambition que de talent² », se décore du titre de « décadent » non parce qu'il se considère comme tel, mais plutôt pour désamorcer les sarcasmes de ses détracteurs :

Ce titre, qui est un véritable contresens, nous était imposé. Voici pourquoi nous l'avons pris. Depuis quelque temps, les chroniqueurs parisiens et particulièrement M. Champsaur désignaient ironiquement les écrivains de la nouvelle école du sobriquet de *décadents*. Pour éviter les mauvais propos que ce mot peu privilégié pouvait faire naître à notre regard, nous avons préféré, pour en finir, le prendre pour drapeau. Chacun de nous fut enchanté de cette façon de tourner les obstacles, et l'on ne songea plus qu'à se mettre à l'œuvre³.

Baju décide alors de donner au mot « décadent » une acception différente de la connotation traditionnelle, celle-ci attachée à l'image du dandy esthète et quintessent. Dans l'éditorial du 10 avril 1886, Baju constate l'état de décadence qui affecte désormais tous les domaines de l'existence et qui n'est pas forcément conçue comme une condition de stagnation négative, mais comme une « transformation inéluctable » dont les premiers symptômes de renouvellement se manifestent surtout dans la langue : « À des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini. De là nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques »⁴. Cependant, face à cette transformation radicale, le *Décadent* décide d'adopter une attitude destructrice : selon Baju, la meilleure façon de laisser de l'espace au neuf consiste à faire table rase de la littérature du passé, notamment du romantisme, qualifié d' « ulcère », et du naturalisme, « romantisme en putréfaction »⁵. Baju plaide donc pour une « littérature idéale » et novatrice, fondée sur le culte du néologisme, « un des apanages incontestables du mouvement décadent »⁶, une littérature qui soit en même temps « en harmonie avec le progrès et la science⁷. »

¹ Pateme Berrichon, pseudonyme de Pierre-Eugène Dufour (1855-1922), est un poète et un dessinateur, mieux connu pour avoir épousé Isabelle Rimbaud, sœur du poète de Charleville. Pierre Vareilles et Louis Villatte ne seraient que des pseudonymes derrière lesquels se cacheraient Baju lui-même. Voir Noël Richard, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes, quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968, p. 24.

² Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, op. cit., p. 119.

³ Anatole Baju, *L'École décadente*, op. cit., p. 12.

⁴ Anatole Baju, « Aux lecteurs », *Le Décadent*, n° 1 (10 avril 1886).

⁵ « L'avenir est au décadisme / [...] les décadents ne sont pas une école littéraire. Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vieilleries et préparer les éléments fœtus de la grande littérature nationale du XX^e siècle. [...] Humer le virus exotique du mélancolico-romantico-pessimisme-naturalisme, absterger ses plaies suppurantes et infectes. ». Voir Louis Villatte, « Chronique littéraire », *Le Décadent*, n° 1 (10 avril 1886).

⁶ Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, op. cit., p. 27.

⁷ Pierre Vareilles, « Aux jeunes », *Le Décadent*, n° 2 (17 avril 1886).

Si la foi dans le progrès est l'un des traits marquants du mouvement décadent – sauf les exceptions de Huysmans et de Verlaine –, ce n'est pas la même chose pour le mouvement symboliste, marqué par le pessimisme et le désintérêt pour les questions sociales et scientifiques. Mais ce n'est pas le seul élément qui contribue à démarquer *Le Décadent* du symbolisme : à une époque où l'expérimentation est telle à faire éclater les genres traditionnels, notamment la poésie, *Le Décadent* ne publie des vers que « pour montrer [aux] lecteurs l'avachissement des muses et leur liquéfaction¹. » Et Baju d'ajouter, sous le pseudonyme de Louis Villatte :

Aujourd'hui que nous voilà au summum du progrès, que plus rien de réalisable ne nous reste à souhaiter, son rôle [à la poésie] est fini. Elle a disparu. Inutilement certains jongleurs de rimes cherchent par le rajeunissement de vieux genres ou par la création de nouveaux, à nous prouver le contraire².

Une autre limite du *Décadent* (et de Baju) consiste dans le fait que la condamnation du romantisme et du naturalisme n'aboutit jamais à une analyse approfondie des œuvres, des auteurs et des principes de ces deux écoles : le résultat ne peut être qu'une critique stérile et superficielle, dissimulée sous des discours ampoulés, chargés de mots à la mode chez les décadents, et visant à attirer autant de visibilité que possible.

En effet, afin de donner du lustre à son journal, Baju se réclame des idoles de la jeunesse contemporaine et accueille au sein de la rédaction « la trinité des génies actuels : Barbey d'Aurevilly, Paul Verlaine et Maurice du Plessys³ », qui contribuent à la notoriété du périodique. En outre, *Le Décadent* accepte aussi des poèmes de Mallarmé, dont la collaboration se limite en réalité à cinq textes parus déjà ailleurs⁴. Or, la coprésence de ces noms au sein de la rédaction d'un périodique décadent atteste ce que nous venons de préciser quelques lignes plus haut, à savoir le fait que l'étiquette attribuée à un groupe n'a jamais de valeur absolue, au sens où elle se limite à suggérer l'orientation générale du groupe en question. Ainsi, à côté de Verlaine, le père des décadents, nous rencontrons Barbey d'Aurevilly, considéré comme un précurseur des nouvelles tendances, Maurice du Plessys, dont les recueils poétiques le rapprocheraient davantage des poètes symbolistes, et Mallarmé, le maître par excellence du symbolisme. À ce propos, ce n'est pas un hasard si le poète de la rue de Rome renonce à une collaboration plus durable avec *Le Décadent*

¹ Louis Villatte, « Chronique littéraire », *Le Décadent*, n° 3 (24 avril 1886).

² *Ibidem*.

³ Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, *op. cit.*, p. 82. Sylvain François Maurice du Plessys (1864-1924) est un poète fréquentant assidûment le monde de la bohème et futur membre de l'École romane de Moréas. Il collabore aussi au *Chat noir*, à *La Vogue* et à *La Plume*.

⁴ Les textes en question sont *Fusain* (n° 18, 7 août), le *Tombeau d'Edgar Poe* (n° 21, 28 août), l'« Avant-Dire » au *Traité du Verbe* de Ghil (n° 22, 4 septembre), *Éventail de Mlle Mallarmé* (n° 27, 9 octobre) et le *Guignon* (n° 33, 20 novembre).

pour soutenir momentanément l'École harmoniste de Ghil, alors que Verlaine y collaborera de façon régulière.

Le 25 septembre 1886 est une date très importante pour *Le Décadent*, qui décide de profiter de la collaboration de la rédaction de *La Vogue*. Ainsi, la livraison n° 25 du *Décadent* s'ouvre par une *Note de Direction* affirmant qu'

À partir de ce n°, le *Décadent* cesse d'être l'organe exclusif des *Jeunes*. Il devient le journal militant de la nouvelle école littéraire. Chaque numéro contiendra une chronique dont les signataires seront successivement : MM. Paul Adam, Jean Ajalbert, Édouard Dujardin, Gaston Dubreuilh, Félix Fénéon, Charles Henry, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas, Charles Vignier, Téodor de Wyzewa. A. B.

En réalité, parmi les personnalités citées dans la *Note*, seulement Kahn, Laforgue, Moréas, Charles Vignier, Jean Ajalbert et Paul Adam ont contribué au numéro 25, alors que les autres n'ont pas eu l'occasion de le faire à cause de la soudaine interruption de cette collaboration. La raison en est à attribuer à Rachilde¹, qui avait collaboré maintes fois au *Décadent*. Dans une lettre publiée dans *Lutèce* le 3 octobre 1886, l'écrivaine proteste contre l'absorption du *Décadent* par l'équipe symboliste de *La Vogue*, qui avait privé le journal de Bajou de sa personnalité en imposant l'expulsion des anciens collaborateurs décadents.

Et Ernest Raynaud, un des collaborateurs du *Décadent-journal*, de commenter cet événement :

Les Symbolistes auxquels Bajou avait entr'ouvert son journal avaient failli l'absorber. Il fallait réagir. Nous décidâmes sur le champ de réorganiser cette entreprise et de créer une rédaction homogène. Un programme fut vite élaboré, *inter pocula*, et accepté d'enthousiasme. Deux ou trois numéros du format journal restaient à paraître. Il fut décidé que, pour bien marquer la différence, une courte suspension s'ensuivrait, et que le *Décadent* renaîtrait alors sous un autre format².

En effet, *Le Décadent* allait renaître en décembre 1887 mais, malgré la tentative de s'aligner aux modalités de présentation des autres « petites revues », témoignée par l'adoption du format in-18 propre aux revues en dépit du format in-4 propre au journal, la collaboration mi-avortée avec *La Vogue* ainsi que la menace représentée par d'autres « petites revues » lui avaient porté le coup de grâce :

¹ Pseudonyme de Marguerite Eymery (1860-1953). Épouse du directeur du *Mercure de France* Alfred Vallette et écrivaine à la réputation sulfureuse en raison de ses romans, dont *Monsieur de Vénus* (1884), qui abordent la question de l'identité et de l'inversion sexuelle.

² Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, t. I, *op. cit.*, p. 71.

Puis le *Décadent*, pour obéir sans doute à la loi incluse dans son nom, déclina et mourut sous la forme suprême d'une petite revue bi-mensuelle. C'est que des concurrents redoutables avaient été suscités par son succès même. *La Décadence* avait essayé de lui prendre son titre, sous lequel, ô ironie ! Baju se vit bafoué, traité d'illettré et d'intrus¹.

En dépit de ses limites et du virage de la revue vers la politique, la première série du *Décadent* est digne d'attention ne serait ce que pour avoir été « un des premiers périodiques de la nouvelle Esthétique, et [un] modèle dont s'inspireront d'innombrables petites Revues » : « le *Décadent*-journal représente l'âge héroïque du mouvement décadent². »

*La Vogue*³

« Petite revue » cadette du *Décadent* d'à peine un jour, *La Vogue* naît le 11 avril 1886, en pleine querelle entre symbolistes et décadents. La première série est marquée, en effet, par la recherche ainsi que par la définition d'une identité artistique propre qui ne manque pas de susciter l'intérêt du public et de la presse. En particulier, selon Michael Wroblewski, la série de 1886 se démarque nettement des autres « petites revues » en raison de l'importance de ses contenus⁴. Ce pourquoi *La Vogue* ne déclare pas ses intentions à travers la voie traditionnelle du manifeste littéraire, mais elle choisit une stratégie plus subtile et captivante qui consiste à suggérer ses orientations à travers des textes littéraires spécialement sélectionnés en vertu de leur valeur programmatique. Il suffit de songer, par exemple, à *Une Saison en enfer* et aux *Illuminations* de Rimbaud, aux *Moralités Légendaires* de Laforgue, à la deuxième série des *Poètes maudits* de Verlaine ou aux *Palais nomades* de Kahn. Ce sont des œuvres principales qui auront une influence remarquable sur la poésie française, en ce qui concerne notamment le développement du vers libre et de la prose poétique.

¹ Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, vol. cit., Paris, Mercure de France, 1963, p. 46.

² Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, op. cit., p. 117.

³ Comme nous aurons l'occasion de le voir de manière approfondie dans un chapitre entièrement consacré à cette « petite revue », *La Vogue* est publiée en trois séries : l'une parue entre avril 1886 et décembre 1887, l'autre en 1889 et la dernière entre 1899 et 1900. Dans le cadre du discours que nous entendons développer dans le présent chapitre, nous allons prendre comme référence la première série et porter notre attention sur les textes théoriques qui s'inscrivent dans la querelle entre décadents et symbolistes.

⁴ «... the first series of *La Vogue* was, however, by far the most important literary periodical in terms of content of any of its contemporaries ». Voir Michael James Wroblewski, *Four Symbolist Periodicals : Towards the Definition of an Aesthetic (La Revue wagnérienne, La Revue indépendante, La Vogue, Le Symboliste)*, these, Indiana University, 1977, p. 191.

Les cinq premiers numéros de *La Vogue*, dirigés par Léo d'Orfer¹, présentent à côté des textes littéraires plusieurs rubriques, dont un « Courrier social » qui révèle l'intention du directeur de mettre sa revue au service de la « Révolution sociale » :

Se désintéressant de la question politique qui n'existe plus pour elle, *la Vogue* accueillera tous les documents qui pourront servir cette œuvre éminemment rénovatrice : elle ne désespère pas de trouver des échos à ses revendications et des encouragements pour ses efforts².

Cependant, si d'Orfer conçoit sa « petite revue » comme un organe de combat contre les institutions de la littérature, Kahn, le secrétaire de la rédaction, n'est pas du même avis : ainsi, dès qu'il assume la direction de la *Vogue*, il en profite pour supprimer les rubriques qui ne sont pas à l'image de sa « petite revue » « intransigeante », en donnant la priorité à des textes à la valeur littéraire élevée, parfois accompagnés de quelques critiques d'art ou de comptes-rendus sur des parutions récentes. Les textes parus dans cette « petite revue » relèvent de plusieurs genres : poésie en prose et en vers, nouvelles, extraits de romans.

La première série de *La Vogue* ne présente que deux articles de théorie de la littérature, à savoir les « Notes sur Mallarmé » de Théodor Wyzewa et « Le Symbolisme » de Paul Adam. Ces écrits, placés tous les deux en tête de la revue³, sont fondamentaux car ils s'inscrivent dans le cadre de la querelle entre symbolistes et décadents. En effet, l'article de Paul Adam, qui paraît le 4 octobre 1886, reproduit les passages les plus significatifs du Manifeste de Moréas et de l'article « Le Symbolisme » de Kahn, parus respectivement le 18 et le 28 septembre, l'un dans le supplément du *Figaro* et l'autre dans *L'Événement*.

Jean Moréas se distingue vite parmi les acteurs du mouvement symboliste, dont il est considéré comme l'un des théoriciens ne serait-ce que pour avoir lancé l'étiquette de « symboliste ». En effet, en réponse à un article de Paul Bourde paru dans *Le Temps* le 6 août 1885 qui s'acharnait vivement contre ceux qu'il appelait « poètes décadents », Moréas avait écrit un article, paru dans le *XIX^e siècle* le 11 août de la même année, dans lequel il prenait les défenses de ses compagnons et rejetait l'épithète de « décadent » en proposant l'adoption de l'appellation de « symboliste »⁴.

¹ Pseudonyme de Marius Pouget, Léo d'Orfer est un ancien hydropathe qui collabore à plusieurs revues décadentes et symbolistes dont *Le Chat noir*, *Lutèce* (1884-1885), *La Revue indépendante* (1884-1885), *Le Décadent* (1886), *Le Scapin* (1886), *La Décadence artistique et littéraire* (1886). Ses publications principales concernent la littérature serbe : *Chants de guerre de la Serbie* (Paris, 1916), *L'Épopée serbe* (Paris, 1918). Voir *Ibidem*, p. 259.

² « Courrier social », n° 1 (11 avril 1886), in *La Vogue*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, 27.

³ L'article de Paul Adam paraît dans le n° 12 du 4 octobre 1886, alors que les « Notes » de Wyzewa paraissent dans les livraisons n° 11 et n° 12, respectivement du 5 et du 12 juillet 1886.

⁴ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, t. II, Paris, Librairie Nizet, 1947, p. 262 et 331.

Le Manifeste du 18 septembre 1886 se situe dans le sillage de la riposte à Bourde, au sens où son auteur essaie de défendre les symbolistes qui gravitent autour de *La Vogue* contre les attaques de la presse parisienne à travers l'élaboration explicite d'une doctrine. Cependant, lorsqu'il s'agit d'expliquer les principes du symbolisme de façon claire, Moréas cache ses idées obscures sous un langage verbeux et sibyllin, des idées qui manquent aussi d'originalité, s'agissant de notions déjà formulées par d'autres. Ce qui explique la réaction d'Anatole France qui, dans un article du *Temps* du 26 septembre, reproche au poète des *Syrtes* et des *Cantilènes* l'ambigüité et l'obscurité de certains de ses propos.

Nous pourrions alors conclure que « le fait qu'il [le Manifeste] ait paru dans le *Figaro* lui [à Moréas] assura probablement plus de retentissement que son contenu doctrinal¹ » : en d'autres mots, bien que ce Manifeste constitue, entre autres, une tentative pour Moréas de se distinguer davantage du groupe des symbolistes en s'érigeant en chef d'école et qu'il soit à l'origine des malentendus et des accusations d'obscurité que la critique adressera aux symbolistes, il représente quand même « l'acte de baptême officiel [...] de l'école nouvelle » qui a ouvert la voie à d'autres tentatives de synthèse doctrinale².

Quelques jours plus tard, en réponse aux propos sibyllins de Moréas qui, en s'adressant à un organe de la grande presse, avait essayé d'accéder à la reconnaissance tout en se démarquant de ses pairs, Kahn écrit un article qu'il confie, lui aussi, à un autre organe de la presse officielle, *L'Événement* : les passages les plus significatifs sont repris dans l'article de Paul Adam du 4 octobre 1886.

Dans cet article, le directeur de *La Vogue* surmonte l'impasse représentée par le choix de la dénomination la plus apte à définir la nouvelle littérature pour situer son combat sur le terrain de la versification. L'enjeu principal est la conquête d'une forme nouvelle, le vers libre, obtenue à travers l'abolition des règles traditionnelles de la métrique et de la versification en faveur d'un rythme permettant de traduire une sensation à l'écrit à l'intérieur d'une seule strophe, celle-ci étant considérée comme « seule unité ». En outre, Kahn abolit la distinction traditionnelle entre prose et poésie au profit d'une distinction entre poétique et non poétique, fondée sur l'idée de rythme. En d'autres termes, tout ce qui a du rythme est poétique, même un texte en prose, alors que le non poétique se réfère à « la prose banale [...] outil de conversation » de tous les jours. L'idée est d'exploiter les ressources poétiques de la prose, jusqu'à parvenir à la forme du poème en prose :

¹ Robert A. Jouanny, *Jean Moréas, écrivain français*, préface de Michel Décaudin, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1969, p. 424.

² Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, vol. cit., p. 340-341.

Nous revendiquons pour le roman le droit de rythmer la phrase, d'en accentuer la déclamation ; la tendance est vers un poème en prose très mobile et rythmé différemment suivant les allures, les oscillations, les contournements et les simplicités de l'Idée¹.

En outre, à l'instar de Baju et de Moréas, Kahn plaide pour un élargissement de la langue à travers la récupération d'archaïsmes et la création de néologismes aptes à exprimer la complexité et la variété des nouvelles sensations, selon un processus naturel qui veut que l'évolution des esprits soit accompagnée d'un renouvellement de la langue : en ce sens, l'étiquette de « décadence » attachée à la littérature nouvelle ne lui convient pas. D'ailleurs, la même idée avait été formulée par Baudelaire lors de la théorisation de la « littérature de décadence », qui ne désigne pas la littérature nouvelle, condamnée par les critiques en raison de son impulsion rénovatrice, mais se réfère à l'imitation servile de la littérature et de la langue traditionnelles, inaptés à exprimer les idées nouvelles².

Qui plus est, ces innovations techniques s'accompagnent d'une nouvelle conception de la création poétique :

Pour la matière des œuvres, las du quotidien, du coudoyé et de l'obligatoire contemporain, nous voulons pouvoir placer en quelque époque ou même en plein rêve (*le rêve étant indistinct de la vie*) le développement du symbole. Nous voulons substituer à la lutte des individualités la lutte des sensations et des idées et pour milieu d'action, au lieu du ressassé décor des carrefours et des rues, totalité ou partie d'un cerveau. Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament)³.

Selon Kahn, l'artiste ne devra plus puiser le sujet de son œuvre dans la réalité objective, à l'instar des naturalistes, mais dans sa propre imagination (*le rêve*). De plus, l'action ne consistera plus dans des conflits extérieurs entre plusieurs personnages, mais dans un conflit intérieur à un seul personnage représenté à travers l'art. En réalité, cette nouvelle conception de la création poétique est le résultat d'une relecture de Schopenhauer et de Wagner, qui conçoivent la réalité extérieure et

¹ Gustave Kahn, extrait de l'article « Le Symbolisme » paru dans *L'Événement* le 28 septembre 1886 et cité par Paul Adam, « Le Symbolisme », n° 12 (4 octobre 1886), in *La Vogue, op. cit.*, t. II, p. 400. Cf. « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? », Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. II [1976], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985 (nouvelle édition), p. 275.

² Voir Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I [1975], 1983 (nouvelle édition), p. 319.

³ Gustave Kahn, extrait de l'article « Le Symbolisme » paru dans *L'Événement* le 28 septembre 1886 et cité par Paul Adam, « Le Symbolisme », art. cit., p. 400.

objective comme une représentation, un reflet de notre monde intérieur et subjectif. Comme chacun a une vision différente de la réalité extérieure, il en résulte que l'homme conçoit sa propre imagination comme la seule réalité possible (*le rêve étant indistinct de la vie*).

D'autre part, le rôle de Wagner est remarquable dans l'élaboration des nouvelles théories littéraires, comme le témoigne la création de *La Revue wagnérienne*¹, qui promeut la connaissance des écrits théoriques du compositeur pour montrer qu'il s'agit du « créateur d'une nouvelle forme d'art », capable de saisir les correspondances existant entre les éléments de l'univers et de les traduire à travers plusieurs ressources artistiques susceptibles de toucher tous les sens. Il s'agit bien de la théorie des correspondances que Baudelaire illustre dans sa plaquette « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861)², en suggérant une nouvelle conception de la poésie, véritable « sorcellerie évocatoire ». C'est l'idée d'une poésie suggestive qui répond aux aspirations des poètes symbolistes, tels que Kahn et Mallarmé, qui affirmera plus tard : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve³. »

L'équipe symboliste de *La Vogue* montrera finalement sa prédilection pour Mallarmé au point de lui consacrer une longue étude connue sous le titre de « Notes sur Mallarmé » et menée par le critique Théodor de Wyzewa. Le choix de l'équipe de *La Vogue* est d'autant plus révélateur que, jusqu'à ce moment-là, la « petite revue » de Kahn « n'avait accordé de place prépondérante à personne, ni sur le plan doctrinal, ni sur celui des œuvres⁴. »

Dans son étude, Wyzewa rend hommage au poète de la rue de Rome en s'attachant à montrer que Mallarmé n'est ni un fou ni un mystificateur, mais « un très haut artiste, et plus que tous vénéré⁵. » Malgré ses origines parnassiennes, Mallarmé finit par prendre les distances de l'esthétique du Parnasse, élaborant une nouvelle conception de la création poétique fondée sur la pleine correspondance entre les sons et les sujets : « *Les poètes antérieurs avaient fait une pure musique ; séduisant par elle seule : M. Mallarmé crut que la poésie devait exprimer quelque chose, créer un mode entier de la vie⁶.* » Contrairement aux poètes Parnassiens, qui avaient plié leur sujet aux codes stricts et contrôlés de la versification, en réduisant la poésie à un exercice vide et stérile, selon Mallarmé le sujet abordé doit être suggéré et accompagné par la musique créée par

¹ Parue entre 1885 et 1887, *La Revue Wagnérienne* est fondée par le poète Édouard Dujardin et le critique wagnérien Houston Stewart Chamberlain, qui profitent de la collaboration du critique littéraire Théodor de Wyzewa.

² Ch. Baudelaire, « Richard Wagner [et Tannhäuser à Paris] », *Revue européenne* (1^{er} avril 1861), in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 132-133.

³ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894, p. 60.

⁴ Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, op. cit., p. 84.

⁵ Théodor de Wyzewa, « Notes sur Mallarmé », n° 11 (5 juillet 1886), in *La Vogue*, op. cit., t. I, p. 362.

⁶ *Ibidem*, p. 369. C'est l'auteur qui souligne.

l'agencement savant et logique des syllabes voisines. En effet, contrairement à Verlaine et à ses disciples, le poète d'*Hérodias* ne se laisse pas emporter par les sensations mais, en qualité d'« artiste logicien », il soumet ses vers à un travail rigoureux et planifié. En outre, « chaque poète doit traduire, par la musique des mots, les idées et les émotions dont il est le plus intensément saisi¹ », à savoir que le poète dispose d'un éventail de possibilités pour choisir son sujet, pourvu que celui-ci lui transmette une véritable émotion. Enfin, un autre élément de la poétique mallarméenne consiste dans la « tendance à voir toutes choses comme des symboles » qui renvoient à une réalité autre, cachée :

Nous sommes loin des images de Hugo, rapides et fortuites, tropes scolaires vite abandonnés : voici, déjà, *la vie entière considérée sous un double aspect, réel et fictif*. L'artiste voit constamment, avec une égale sûreté, les deux mondes : et il transpose dans l'Art toute réalité sensible².

Bien qu'elle ne soit pas une revue proprement militante, conçue comme un organe de combat en défense de la poésie symboliste, *La Vogue* montre sa personnalité dès la parution de son premier numéro, en choisissant des textes dont la qualité littéraire est remarquable et qui offrent au public une idée précise de la révolution poétique qui est en marche :

La Vogue avait été une revue de combats et malgré qu'on n'ait pas songé à prendre le temps d'une exposition de théories, une revue théorique, au moins par les exemples³.

De plus, ce qui contribue à l'originalité de cette « petite revue » est le choix de publier, à côté des textes d'avant-garde, des œuvres d'auteurs anciens : songeons, par exemple, à l'article d'ouverture du deuxième numéro, « Sur la rime », du philosophe et encyclopédiste D'Alembert (1717-1783), et à *l'Art Poétique d'Horace, traduit en vers françois* (1545), par Jacques Peletier du Mans. Chaque texte littéraire, ancien et moderne, nous révèle et confirme, par son contenu, des aspects concernant les intentions et les principes qui animent cette « petite revue » : dans les chapitres suivants nous nous attacherons à déceler la valeur et le sens que ces textes acquièrent dans les pages de *La Vogue*.

Les articles que nous venons d'analyser témoignent des efforts de l'équipe symboliste de *La Vogue* de surmonter les problèmes de dénominations dans lesquels les décadents de Baju étaient

¹ *Ibidem*, p. 370.

² *Ibidem*, p. 368. C'est nous qui soulignons. Il faudrait remarquer, à ce propos, que les poètes symbolistes ont pressenti l'existence de la dimension de l'inconscient, dont Freud allait découvrir les lois quelques années plus tard.

³ Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 49.

désormais empêtrés, afin de parvenir à l'élaboration concrète d'une nouvelle poétique. À cette époque-là, après les événements de septembre 1886 qui avaient intéressé tant l'équipe de *La Vogue* que celle du *Décadent*, au fur et à mesure que les différences deviennent évidentes et insurmontables, les symbolistes et les décadents se séparent pour constituer deux groupes distincts et plus homogènes – non seulement sur le plan social, mais aussi pour ce qui concerne le style de vie et la façon de concevoir la littérature. Cette séparation est témoignée par la fondation, en octobre 1886, de deux nouveaux périodiques, *La Décadence (artistique et littéraire)* et *Le Symboliste*.

La Décadence (artistique et littéraire)

Avant de présenter cette « petite revue », supplément du *Scapin*, il faut revenir un moment en arrière au support périodique auquel elle est attachée, afin de mieux comprendre sa filiation. *Le Scapin* est une « petite revue » fondée en 1885 par Émile-Georges Raymond¹, et dont l'esprit anticonformiste se traduit par une ouverture extraordinaire à tous les artistes, notamment les plus jeunes, qui souhaitent contribuer au renouvellement des milieux littéraires et artistiques.

Le 1^{er} septembre 1886, dans le premier numéro de la deuxième série paraît un article sur « La Décadence », signé Léo d'Orfer. Cet article, qui rentre encore une fois dans la querelle entre symbolistes et décadents, vise à dissiper la confusion engendrée par la grande presse sur l'emploi de ces deux étiquettes. En particulier, l'auteur de l'article rejette le mot « décadent », utilisé à tort pour qualifier le renouvellement esthétique dont des artistes, tels que Mallarmé, Verlaine, Moréas, Laforgue, Villiers de l'Isle-Adam et Ghil seraient les représentants. En outre, à la fin du même numéro de la revue, d'Orfer annonce la publication du *Traité du Verbe*² de René Ghil, avec une préface de Mallarmé, l'« Avant-dire ». Le poète de la rue de Rome décide de préfacier l'œuvre de Ghil parce qu'il y retrouve sa propre poétique, évoquée justement dans l'« Avant-Dire ». La préface nous présente une définition du langage poétique – le Dire ou le Verbe, qui diffère du langage « brut ou immédiat » en ce qu'il est doté d'une puissance évocatoire qui lui permet de traduire

¹ La première série paraît entre les mois de décembre 1885 et août 1886, la deuxième entre les mois de septembre et décembre 1886.

² Avant de paraître en opuscule chez Giraud en 1886, le *Traité* est publié dans *La Pléiade* entre juillet et août 1886. En particulier, il existe cinq versions du *Traité* ghilien : il suffit de préciser que les deux premières versions (1886 et 1887), toutes les deux préfacées par Mallarmé, ne diffèrent pas beaucoup entre elles, alors que les trois versions successives (1888, 1891, 1904) sont complètement différentes des premières à cause de la rupture de Ghil avec Mallarmé.

l'idée par le biais de la musique créée par l'agencement des syllabes : une conception de la création poétique partagée par Ghil, au moins dans un premier temps.

Ainsi, par cet acte officiel Ghil révèle son intention de se démarquer de ses pairs en s'érigeant en théoricien officiel de la poésie incarnée par Mallarmé qui, en signant sa préface, assure sa protection au poète des *Légendes d'âme et de sang*. Cependant, Ghil n'est pas le seul à revendiquer le rôle de théoricien du symbolisme, comme le témoigne la parution, dans le *Figaro* du 18 septembre, du « Manifeste littéraire » par lequel Moréas aussi essaie de s'ériger en chef de l'école symboliste.

Face à la constitution de deux factions symbolistes sur le pied de guerre, afin de garder l'attitude du *Scapin* neutre, Léo d'Orfer proclame la fondation d'une autre « petite revue » consacrée à la défense de « l'école nouvelle » :

Les nombreuses attaques dirigées par la presse contre le *Scapin*, s'adressant à la partie symbolique de notre revue, nous répondrons dans la *Décadence*, journal hebdomadaire annexé au *Scapin*, et consacré spécialement à l'école nouvelle¹.

La Décadence voit le jour le 1^{er} octobre 1886. Une petite note placée en ouverture du premier numéro explique les liens existant entre ce supplément et *Le Scapin* auquel il est attaché :

La Décadence, publiée par la direction du *Scapin*, paraîtra tous les vendredis ; tous les rédacteurs du *Scapin* y collaboreront, mais notre nouvelle publication sera plus spécialement consacrée aux productions de l'*Ecole Symbolique et Harmoniste*. Notre ami RENÉ GHIL, que son *Traité du Verbe* vient de placer à la tête de la nouvelle école, occupera le secrétariat de la rédaction de *La Décadence*. *Le Scapin*, organe ouvert à toutes les écoles, continuera à paraître tous les quinze jours².

Le secrétaire de rédaction, René Ghil, signe l'éditorial du premier numéro dont le titre est « Notre École ». Dans cet article, le disciple de Mallarmé part à l'attaque de ses adversaires en affirmant que :

Trop longtemps sous le Titre générique, les Décadents, venu du hasard au rire qui ne sait rien, trop d'adverses aspirations se sont gênées : et, devant la lumière et l'ordre que s'évanouisse le doute des nuits.
Deux Maîtres amis, opposés de vues et de manière, rêvent sur le mouvement qu'ils engendrent : ce sont Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine³.

¹ Léo d'Orfer, « Avis », *Le Scapin*, deuxième série, n° 2 (1^{er} octobre 1886).

² Note de la rédaction, *La Décadence (artistique et littéraire)*, n° 1 (1^{er} octobre).

³ René Ghil, « Notre École », *ibidem*.

En revenant sur la question des dénominations, Ghil reconnaît l'existence de deux groupes, chacun se réclamant de la paternité de Verlaine ou de Mallarmé. Parmi les véritables symbolistes, nous rencontrons les collaborateurs de *La Décadence*, à savoir Stuart Merrill, Charles Morice, Victor Margueritte, Louis Le Cardonnell, Ephraïm Mikhaël, Rodolphe Darzens, Pierre Quillard, Léo d'Orfer, Georges Vanor et Henri de Régnier, qui sont tous les représentants de la poétique mallarméenne que Ghil décide d'appeler École Symbolique et Harmoniste. Du côté de Verlaine, nous rencontrons en revanche les collaborateurs symbolistes de *La Vogue*, à savoir Moréas, Vignier, Laforgue, Kahn et Wyzewa, accusés par Ghil d'être en réalité des décadents, qui veulent se parer de « l'honneur du Symbole », dont la théorie est exposée dans le *Traité du Verbe*.

La Décadence contribue donc à semer un certain désaccord au sein du même mouvement symboliste, en provoquant des scissions internes entre le groupe qui gravite autour de *La Vogue*, revue symboliste se réclamant elle aussi de Mallarmé – et qui, malgré sa collaboration avec *Le Décadent* de Baju, ne partageait aucunement ses principes, et le groupe qui commence à graviter autour de Ghil et de sa *Décadence*. En réalité, la querelle entre *La Vogue* et *La Décadence* est symptomatique du désir de certaines individualités de se démarquer de leur groupe d'origine et de primer sur leurs pairs, afin d'accéder à la reconnaissance individuelle. C'est le cas de Ghil qui, en dépit des affinités partagées avec *La Vogue* sur le plan esthétique, décide également de se distinguer par son *Traité du verbe* sous le parrainage de Mallarmé, dont l'« Avant-dire » sanctionne l'acte de sécession de son disciple. C'est aussi le cas de Moréas, qui essaie de se distinguer au sein de l'équipe de *La Vogue* : en ce sens, les désaccords entre le poète des *Syrtes* et Kahn à propos des théories symbolistes sont révélateurs¹.

Pour conclure, il ne faut pas oublier que, par son ton polémique et militant, *La Décadence* vise à se démarquer aussi du *Décadent*. En effet, dans la « Chronique » placée en tête du numéro du 8 octobre, Léo d'Orfer s'acharne contre le périodique de Baju qui, faute d'un véritable organe de l'école décadente, avait essaimé dans un premier temps « de vrais talents autour de la sottise nullité du propriétaire. » Cependant, avec la parution de feuilles « vivantes et bien vivaces » telles que *Le Scapin* et *La Décadence*, *Le Décadent* n'a plus sa raison d'être ; au contraire, il serait convenable d'éviter la confusion engendrée par le titre du périodique en risquant d'attacher le nom de Baju à ceux de Mallarmé, de Verlaine ou de Ghil². De cette façon, *La Décadence* prend ses distances

¹ En évoquant la parution du « Manifeste littéraire » dans le *Figaro*, Kahn écrit qu'à la suite d'un entretien avec le directeur du *Figaro*, Moréas avait obtenu « l'insertion d'un manifeste littéraire quelque peu égoïste », en présentant le mouvement symboliste à sa façon et en essayant de se constituer chef d'école sans avoir obtenu le mandat de ses pairs. Voir Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 46.

² Léo d'Orfer, « Chronique », *La Décadence*, n° 2 (8 octobre 1886).

d'avec *Le Décadent*, qu'elle souhaite remplacer en tant qu'organe de référence de la nouvelle littérature, en dépit de l'ambiguïté engendrée par les mots « décadent » et « décadence »¹.

Cependant, *La Décadence* ne durera pas longtemps : elle cessera de paraître le 28 octobre 1886, après quatre livraisons, suivie par son frère *Le Scapin* dont la dernière livraison date du 19 décembre 1886.

Le Symboliste

Après la parution de l'article « Notre École » de Ghil, la réponse des symbolistes de *La Vogue* ne tarde pas à arriver. En effet, le 7 octobre 1886 l'hebdomadaire *Le Symboliste* fait sa première parution sous l'impulsion de Kahn, le directeur, de Paul Adam, le secrétaire de rédaction, et surtout de Moréas, le rédacteur en chef. Les collaborateurs sont pour la plupart les mêmes que *La Vogue* : Félix Fénéon, Jules Laforgue, Jean Ajalbert, Charles Henry, Édouard Dujardin, J.-K. Huysmans, Mallarmé, Verlaine, Charles Vignier et Théodor Wyzewa².

Le but principal du *Symboliste* consiste à expliquer et à défendre les théories symbolistes contre les détracteurs représentés tant par la presse parisienne que par les groupes qui se sont constitués autour de Baju et de Ghil.

Le Symboliste constitue le pendant théorique de *La Vogue* : si celle-ci préfère garder intacte sa stratégie consistant à suggérer sa propre vocation poétique à travers des textes ayant une remarquable valeur littéraire et programmatique, *Le Symboliste* accueille dans la plupart des cas des articles de critique et de théorie de la littérature visant à illustrer les principes qui sont à la base de l'esthétique de *La Vogue*. En ce sens, Michael J. Wroblewski affirme que :

L'importance du *Symboliste* réside non pas dans les œuvres littéraires publiées, mais dans son rôle d'organe théorique de ce qui constitue, sans aucun doute, le plus important périodique symboliste en termes de publication d'œuvres en prose et en vers, *La Vogue*³.

¹ La volonté de *La Décadence* de remplacer *Le Décadent* est témoignée d'autre part par le titre, qui rappelle manifestement le périodique de Baju.

² Il faut pourtant préciser que la plupart de ces noms ne collaboreront jamais à cette « petite revue », qui disparaîtrait au bout de quatre semaines.

³ Michael James Wroblewski, *Four Symbolist Periodicals*, op. cit., p. 266. Traduit par nos soins.

Dans cette optique, la rubrique la plus significative du *Symboliste* est « Parenthèses et Incidences », éditée par Paul Adam sous le pseudonyme de Jacques Plowert¹. Cette rubrique, dont le but consiste à répondre aux critiques formulées dans d'autres journaux contre les symbolistes, témoigne du ton militant du *Symboliste*, qui diffère emblématiquement de sa revue sœur, *La Vogue*².

Dans la rubrique du 7 octobre, Plowert évoque en passant les controverses au sujet de la querelle des symbolistes et des décadents, en rappelant quelques écrits publiés dans le but de faciliter la compréhension du mouvement symboliste, dont le « Manifeste littéraire » de Moréas et « Le Symbolisme » de Kahn, qu'Adam venait de reprendre dans son article « Le Symbolisme », paru dans *La Vogue* trois jours auparavant (le 4 octobre).

Adam poursuit son discours dans l'article suivant, « La Presse et le Symbolisme », où, en partageant l'opinion de Moréas selon laquelle les vrais décadents sont « les classiques au parler si pauvre », il revient sur la question des dénominations en rejetant catégoriquement le sobriquet de « décadent » :

Malicieusement on confondit avec eux [les décadents] les réelles personnalités du mouvement symboliste, on attribua à ceux-ci les œuvres de ceux-là et réciproquement. À l'encontre des théories de M. Jean Moréas, on présenta celles de MM. Baju et Ghil et, sans citer *La Vogue*, seule revue admise, on reproduisit à grand fracas d'exorcisme les diaboliques naïvetés du *Scapin* et du *Décadent*³.

Après avoir dissipé le malentendu, Adam commence à expliquer la théorie symboliste : à ce propos, il est curieux de remarquer que tous les collaborateurs du *Symboliste* contribuent à la définition du mouvement poétique en question, ce qui est parfois à la base de désaccords théoriques de fond⁴.

Selon Adam, la littérature symboliste s'inspirerait directement de la littérature du XVI^e siècle, notamment de Rabelais, dont les symbolistes aiment reprendre le style et le langage, alors qu'elle s'éloigne complètement de la littérature classique des XVII^e et XVIII^e siècles, taxée de décadence et

¹ Plowert est aussi le nom d'un personnage des *Demoiselles Goubert*, roman co-écrit avec Moréas.

² « This column is indicative of the militant tone of the periodical, which is strikingly different from its sister-periodical ». Voir M. J. Wroblewski, *Four Symbolist Periodicals*, *op. cit.*, p. 272.

³ Paul Adam, « La Presse et le Symbolisme », *Le Symboliste*, n° 1 (7 octobre 1886).

⁴ Roland Biétry évoque une possible mésintelligence entre Kahn et Moréas, ce qui expliquerait l'absence, pour le *Symboliste*, de tout manifeste proprement dit ainsi que le fait que les articles respectifs des deux poètes alternent au fil des quatre numéros, « comme s'ils avaient voulu éviter une promiscuité qui leur eût été réciproquement préjudiciable ! ». Voir R. Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, *op. cit.*, p. 111. En revanche, ce n'est pas le cas pour Moréas et Adam, dont l'entente est parfaite, comme le témoigne la parution de deux œuvres nées de leur collaboration : *Les Demoiselles Goubert* et *Le Thé chez Miranda*, toutes les deux parues dans *La Vogue* en 1886. Voir Veronica Gatti, « *Le Symboliste* », *une revue littéraire de courte vie mais de grande importance*, *Studi Francesi*, n° 170, maggio-agosto 2013, Torino, Rosenberg e Sellier, p. 28-34.

de médiocrité. Si, de ce point de vue, Adam semble partager la même idée que Moréas, il formule ensuite une théorie personnelle, qui ne se retrouve chez aucun des autres collaborateurs du *Symboliste* : la distinction entre un langage purement descriptif, accessible à tous, et un langage symbolique, destiné à un public restreint. Le langage du symbole constitue l'expression de la vision subjective du poète qui, complètement absorbé par son œuvre, doit être à même de traduire ses sensations à travers la synthèse suggestive et évocatoire du « mot exact » et du rythme propre à chaque idée.

Comme le montre bien cet article, riche en renvois aux idées déjà formulées par Moréas, Kahn et Wyzewa, la première livraison du *Symboliste* est la plus importante des quatre, en raison de la tentative de ses auteurs d'affirmer définitivement leur identité de symbolistes à travers la définition d'une esthétique qui leur est propre et de se séparer des autres groupes littéraires :

Le *Symboliste* nous permet à la fois de confirmer et de mieux comprendre le but unifié de *La Vogue* elle-même. Ce périodique est également significatif dans la mesure où il témoigne de la division initiale, quoique brève, entre les symbolistes, les décadents et l'École de René Ghil ; ce fut donc dans *Le Symboliste* que la rédaction de *La Vogue* commença à lutter pour l'établissement et la définition du symbolisme français¹.

Malheureusement, *Le Symboliste* ne vivra pas longtemps, puisqu'il cessera de paraître au terme de quatre livraisons, faute de sources de financement.

Premiers bilans et consécration (1887-1891)

Les agitations des poètes qui s'étaient défiés à coups de plume tout au long de 1886, notamment dans les derniers mois de l'année, ont le mérite d'avoir aidé les acteurs de la révolution poétique à prendre conscience de leur identité et de leurs aspirations, qui vont de plus en plus se préciser. Toutefois, malgré l'apaisement des controverses, les feux ne sont pas encore éteints.

En effet, la période 1887-1888 se caractérise par une « accentuation des discordances et des antagonismes². » En particulier, le début de 1887 est marqué par la fondation d'une nouvelle revue par Ghil, *Les Écrits pour l'Art*. Le Manifeste, publié le 7 janvier, sanctionne la naissance du Groupe Symbolique et Instrumentiste, dont le maître est toujours Mallarmé et auquel s'ajoutent Stuart Merrill, Henri de Régnier et François Viélé-Griffin. De plus, si le contenu du Manifeste est à peu

¹ M. J. Wroblewski, *Four Symbolist Periodicals*, op. cit., p. 285-286. Traduit par nos soins.

² Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, op. cit., p. 191.

près le même que celui de l'article « Notre École », paru dans *La Décadence* quelques mois auparavant, la stratégie adoptée par la direction des *Écrits pour l'Art* est complètement différente, en ce qu'elle ne consiste plus à défendre et légitimer une théorie au détriment des autres, mais à en proclamer le triomphe et la suprématie.

Ainsi, dans le Manifeste du 7 janvier Ghil reprend certains éléments de la poétique de Mallarmé déjà illustrés dans le *Traité du Verbe*, mais il commence à s'en détacher car il n'aborde la question de la suggestion et de la musicalité que de façon implicite¹. En effet, le 7 juin 1888 la Direction de la revue publie un nouveau Manifeste, « programme définitif et exempt des hésitations initiales alors que des éléments étrangers faussaient notre pensée, et que le vouloir de quelqu'un pesait, indulgent à l'alentour, sur notre propre vouloir intransigeant². » Par ces termes tranchants, la Direction des *Écrits pour l'Art* annonce sa séparation définitive de Mallarmé, devenu désormais une présence encombrante, par la fondation d'un Groupe Philosophique-Instrumentiste³.

Dans la formation de l'avant-garde symboliste nous pouvons distinguer trois phases. Dans un premier moment, les mouvements d'avant-garde des décadents et des symbolistes laissent de côté leurs propres divergences pour se coaliser contre la littérature dominante : c'est la phase d'« *accumulation initiale du capital symbolique*⁴ », où des groupes tissent des liens de solidarité afin de revendiquer l'autonomie littéraire, malgré l'hétérogénéité qui les caractérise sur le plan culturel, social, économique et idéologique. Ensuite, au fur et à mesure que ces groupes accumulent du capital symbolique, l'union et la solidarité initiales sont compromises par les différences propres à chaque groupe : les décadents, pourvus d'un capital culturel et économique modeste, tendent à se grouper autour des cafés de la rive gauche, alors que les symbolistes, munis d'un capital scolaire et social remarquable, privilégient la rive droite. Ainsi, chacun commence à manifester des intérêts divergents et le désir de primer non seulement sur les groupes rivaux, mais aussi sur les autres membres du même groupe, ce qui explique l'émergence de plusieurs personnalités qui essaient de s'ériger en chefs d'école par des actes qui constituent des véritables stratégies de revendication d'une prise de position spécifique au sein du champ littéraire d'appartenance. Enfin, la dernière phase voit le mouvement symboliste se stabiliser, grâce au capital symbolique accumulé, et accéder à la reconnaissance : en effet, nous pouvons considérer 1891 comme l'année de consécration définitive du mouvement symboliste, grâce à un article de Brunetière paru dans *La Revue des Deux*

¹ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, vol. cit., p. 350.

² Note de la Direction, *Les Écrits pour l'Art*, n° 7 (7 juin 1888), p. 1.

³ Pour prouver l'intention de Ghil de se débarrasser de l'identité de Mallarmé, la Note de la Direction rapporte que « Il [Ghil] n'est le maître de personne, de même qu'il n'est l'élève de personne ». *Ibidem*, p. 4.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 439. C'est l'auteur qui souligne.

*mondes*¹ et à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret². Mais la légitimation du symbolisme ne va pas sans conséquences : après être parvenu à imposer son identité, le mouvement doit faire face aux réactions qui se déchaînent contre lui et qui l'amèneront vers sa fin³.

¹ Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire – Le Symbolisme contemporain », in *La Revue des Deux mondes*, 1^{er} avril 1891, t. CIV, p. 681-692.

² Parue dans le quotidien *L'Écho de Paris* entre le 3 mars et le 5 juillet 1891, l'*Enquête* témoigne de l'intérêt porté par l'opinion publique à cette nouvelle querelle des anciens et des modernes qui voit les symbolistes se mesurer avec les Parnassiens et les Naturalistes, ceux-ci incapables désormais de « disputer aux premiers le flambeau de l'*évolution littéraire*. » Voir Jules Huret, « Avant-propos », in *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], éd. cit., p. VII.

³ Parmi elles, nous ne citons qu'en passant le Naturisme de Saint-Georges de Bouhélier, fondé sur le culte de l'Homme et de la Nature, et l'École romane de Moréas, se réclamant de la tradition française, notamment du XVI^e siècle.

Chapitre IV. La Vogue

Après avoir tracé brièvement l'histoire de *La Vogue*, nous allons porter notre attention sur les stratégies formelles que la revue met en place pour affirmer son identité à elle au sein du champ littéraire d'appartenance. Nous emprunterons donc la terminologie présentée dans le premier chapitre, afin d'observer les implications sociologiques que comporte le choix d'éléments paratextuels spécifiques, dont la revue se sert pour communiquer les principes esthétiques et poétiques qui soutiennent son idéologie.

Histoire de La Vogue

La Vogue naît le 11 avril 1886 sur l'initiative de Léo d'Orfer, le rédacteur en chef des cinq premiers numéros, de Gustave Kahn, le secrétaire de rédaction, et de Léon Lefebvre, l'administrateur. Le premier rédacteur en chef s'était créé un *alter ego*, un certain M. Barbou venu à Paris pour y acquérir un fond de papeterie au 41, rue des Écoles, qu'il transformerait ensuite en une puissante maison d'édition pour n'éditer que des œuvres artistiques ; dans ce but, il avait accepté d'éditer *La Vogue*. En réalité, comme en témoigne André Billy, lors de la fondation de *La Vogue* Léo d'Orfer avait créé « une petite société en participation, avec des parts de 52 francs payables un franc par semaine¹. » Une société en participation constitue une forme d'association très simple du point de vue de sa création et de sa gestion : en effet, il suffit de deux personnes au moins, qui ne sont pas obligées de rédiger un accord écrit ni de l'enregistrer et qui sont libres d'organiser le fonctionnement de leur société comme ils le souhaitent. La société en participation à la base de *La Vogue* était donc constituée par Léo d'Orfer, Kahn et Lefebvre, comme en témoignent les reçus qui attestent l'acquisition du titre et des collections de la revue par Kahn² :

« Reçu de M. L. Lefebvre et Léo d'Orfer :

2 572	n ^{os}	du	4 avril 1886
170	n ^{os}		11 avril
1 060	n ^{os}		18 avril 1886
635	n ^{os}		25 avril
665	n ^{os}		2 mai 1886
1 270	n ^{os}		13 mai 1886 de <i>La Vogue</i> .

Paris, le 17 mai 1886.

¹ André Billy, *L'Époque 1900. 1885-1905*, Paris, Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », p. 94.

² Les reçus sont publiés dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, 1884-1887, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, p. 852-853.

G. KAHN. »

« Je soussigné déclare prendre à ma charge les frais contractés jusqu'à ce jour par MM. Léo d'Orfer et Léon Lefebvre pour la revue *La Vogue* avec MM. A. Retaux imprimeur, Michelet et Petit graveurs, et Paul Verlaine.

Paris, le 24 mai 1886.

G. KAHN. »

En effet, quelques semaines après la fondation de la revue, M. Barbou avait décidé de renoncer à ses velléités éditoriales pour rentrer chez lui, en province. En réalité, le départ de M. Barbou n'était qu'un prétexte pour la séparation de d'Orfer et Kahn : face à l'insuccès des cinq premiers numéros et après de longues disputes avec Kahn sur le sort de la revue, Léo d'Orfer avait décidé finalement de démissionner et de céder la direction de *La Vogue* à son collègue. En effet, si d'Orfer était prêt à faire des compromis en accueillant des productions littéraires qui n'étaient pas proprement en ligne avec le projet de la revue, mais qui étaient susceptibles d'avoir une prise majeure sur les lecteurs, Kahn, « qui avait assez fait de sacrifices matériels pour ne pas voir sombrer le symbolisme dans le déluge de la poésie anonyme¹ », voulait une revue authentique et à l'image de la vraie littérature, sans faire de concession à la majorité du public. Ainsi, à partir du sixième numéro la direction de la revue passe à Kahn et le bureau de la rédaction déménage au 4, rue Laugier. En assumant la direction de *La Vogue*, Kahn manifeste une posture précise, tout en étant conscient de se placer aux marges de la littérature institutionnalisée et commerciale. En effet, le tirage et les chiffres de vente de *La Vogue* restent faibles, malgré la valeur novatrice des contenus, mais aussi parce que ces textes bouleversent l'horizon d'attente des lecteurs, en ce qu'ils ne sont pas conçus pour satisfaire une demande préexistante dans des formes préétablies, mais qu'ils anticipent des besoins et des tendances.

Bien qu'hebdomadaire, la première série de *La Vogue* connaît des périodes d'instabilité qui l'empêchent de paraître régulièrement : par exemple, le numéro 5 paraît le 13 mai 1886, soit onze jours après le numéro précédent, alors que le numéro 6 paraît le 29 mai 1886. Kahn décide alors d'enrôler parmi ses collaborateurs Félix Fénéon, un critique d'art qui fait son début dans *La Vogue* par un article consacré aux peintres Impressionnistes² ; « actif et enthousiaste, [en] assumant la responsabilité du travail matériel, composition, correction d'épreuves, tirage et mise en vente »³, Fénéon assure la parution régulière de la revue. Mais malgré cette systématisation qui permet à la

¹ André Barre, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900* [1912], t. I, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1993, p. 91.

² Félix Fénéon, « Les Impressionnistes », n° 8 (13 juin 1886), in *La Vogue*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 261-275.

³ André Barre, *Le Symbolisme*, éd. cit., p. 92.

rédaction de sélectionner des écrits de qualité composés par des auteurs prestigieux, les tirages continuent d'être faibles et la revue peu appréciée par la majorité du public, qui n'est pas encore prêt à recevoir les nouveautés dont elle se fait le porte-parole. À cause de la difficulté de soutenir les charges, les rédacteurs décident de suspendre la publication, dont le dernier numéro paraît le 20 décembre 1886.

La Vogue est ressuscitée en juillet 1889 par Kahn, toujours à la direction, et par Adolphe Retté, le nouveau secrétaire de rédaction. Contrairement à la première série, qui manifestait son orientation et ses intentions par les textes les plus représentatifs de la nouvelle littérature, la deuxième série prend une orientation encore plus précise, qu'elle manifeste dans l'« Avertissement » :

Nous continuons strictement, avec l'élargissement nécessaire, la campagne menée dans *la Vogue* en 1886-87 et dans la *Revue indépendante* en 1888. Les collaborateurs actuels de *la Vogue* entendent définir et défendre leur idéal de Poème libre, de Drame, de Roman et de Critique personnelle ; durant le premier semestre, des nouvelles tiendront lieu de roman. Conformément à ses traditions, *la Vogue* s'intéressera aux questions d'érudition littéraire et d'art industriel¹.

En se plaçant sous le parrainage de la première série de *La Vogue* et de *La Revue indépendante*, la rédaction entend poursuivre un objectif visant à l'élaboration d'une nouvelle esthétique, en promouvant de nouveaux genres redéfinis par l'art moderne, à savoir une poésie, un théâtre, un roman et une critique résolument modernes. Cette dernière, en particulier, va gagner une importance remarquable au sein de la revue, qui lui consacra plusieurs rubriques spécialisées respectivement en : critique générale (sous la responsabilité de Kahn), critique théâtrale (Henri de Régnier), critique artistique (Fénéon) et critique musicale (Jean E. Schmitt). D'autre part, *La Vogue* renaît pendant l'Exposition universelle, une période très importante en matière de progrès technique et industriel dont il fallait aussi rendre compte.

La composition de la rédaction conserve en son sein certaines personnalités, notamment Kahn et Fénéon, auxquels s'ajoutent Retté, Régnier et Vielé Griffin ; l'équipe d'origine perd cependant la participation de Laforgue, disparu prématurément en 1887, à l'âge de 27 ans. La revue étant devenue mensuelle, chaque livraison s'enrichit de 96 pages – par rapport aux 36 pages hebdomadaires de la première série, dans le même format in-18° qu'en 1886. Malgré l'enthousiasme qui anima cette deuxième série, celle-ci durera encore moins que la première, à

¹ « Avertissement », n° 1 (juillet 1889), in *La Vogue*, t. III, *op. cit.*, p. 1.

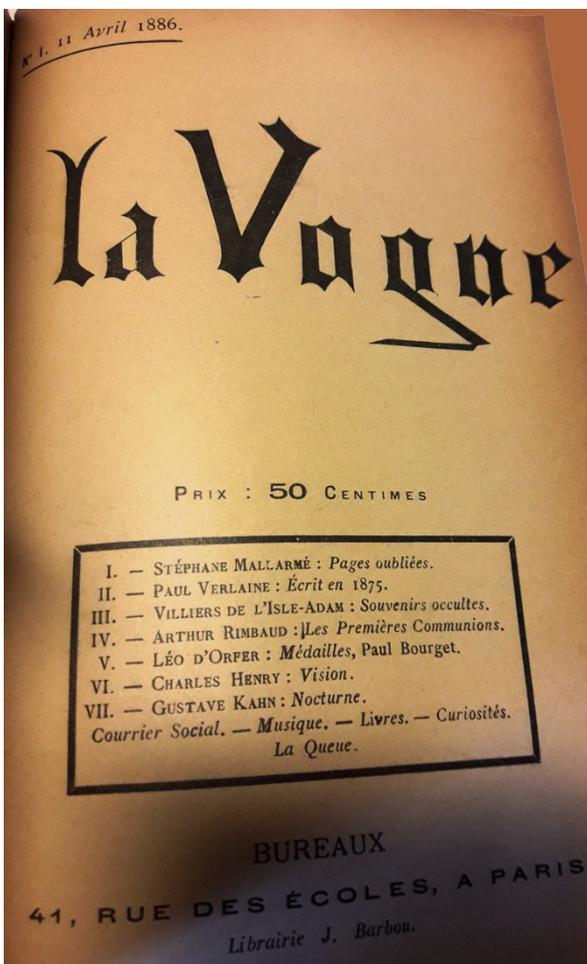
cause de la faillite de l'imprimeur et des faibles ressources de financement : elle se limite à trois numéros, dont le dernier paraît en septembre 1889.

Enfin, la troisième série de *La Vogue* mérite d'être mentionnée brièvement, par souci d'exhaustivité. Elle est fondée en janvier 1899 – et vivra jusqu'en décembre 1900 – par Tristan Klingsor et Henri Degron mais, malgré la tentative de se placer sous le parrainage de l'ancienne *Vogue*, en lui empruntant son titre et en demandant à Kahn d'écrire la préface du premier numéro, cette série quitte la route du symbolisme, désormais en déclin, pour prendre de nouveaux chemins : si *La Vogue* de Klingsor et de Degron ne rappelle plus son aînée par son adhésion au symbolisme, elle en rappelle quand même l'esprit novateur et le désir d'explorer les terres inconnues de la littérature et de l'art.

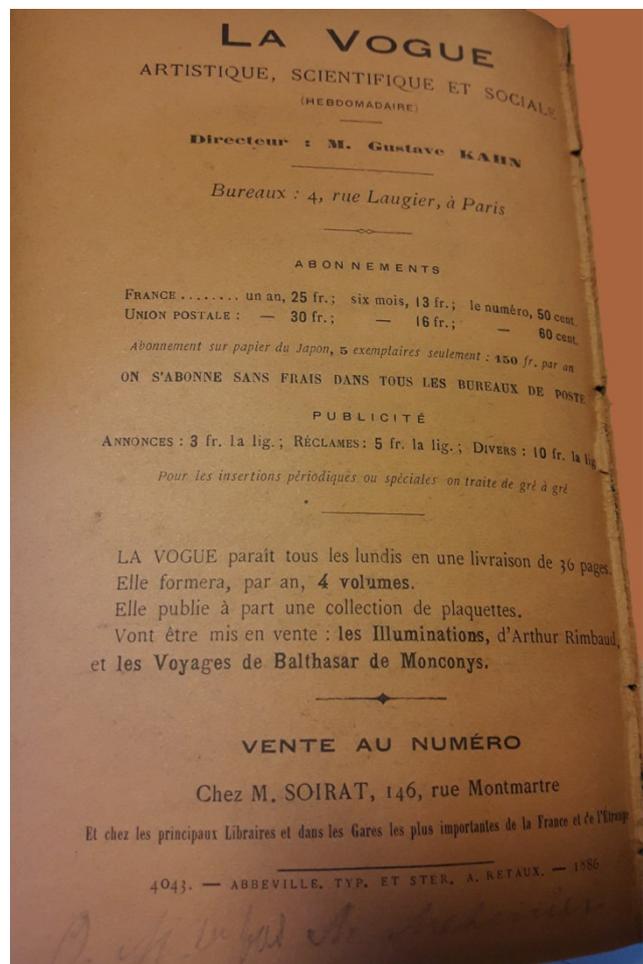
Le paratexte

Après avoir donné un aperçu historique de la revue, nous porterons notre attention sur la première série de *La Vogue* car elle nous semble répondre mieux aux finalités de notre étude : en effet, en raison de sa portée inédite, la série de 1886 nous permet de voir ce qui se produit lorsqu'une nouvelle position – dans ce cas, une revue – fait son entrée dans le champ littéraire, en provoquant un bouleversement et une reconfiguration de ses paramètres. Une position peut se manifester de manière différente, par exemple par des actes susceptibles d'exprimer des orientations précises (comme la direction de *La Vogue* assumée par Kahn), par des contenus véhiculés à travers des formes spécifiques, mais aussi grâce à des stratégies formelles que nous allons approfondir au cours de ce chapitre.

Avant de plonger dans les pages de *La Vogue*, il importe d'observer le paratexte, à savoir l'ensemble des éléments qui entourent les textes pour les mettre en valeur et les préparer pour la réception. Dans ce but, nous emprunterons la terminologie que Genette applique à l'analyse du paratexte d'un livre et qui nous semble pouvoir s'adapter aussi à l'examen d'une revue. Nous prendrons ainsi en considération le format de la revue, les annonces publicitaires, qui occupent les dernières pages de chaque livraison, et surtout la page de couverture, qui contient des éléments susceptibles de suggérer et d'orienter la lecture. En effet, la page de couverture de la revue se présente à la fois comme un lieu de transition, « un seuil [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin », et comme un lieu de transaction, « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente »¹.



Recto de la couverture du premier numéro (11 avril 1886).



Verso de la couverture du n° 12 (du 12 au 19 juillet 1886).

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7-8.



Page consacrée aux annonces publicitaires dans le n° 6 (du 29 mai au 3 juin 1886).

Le titre

En haut de la page de couverture, sur la gauche, nous trouvons le numéro et la date de parution de la livraison, qui nous renseignent sur la périodicité de la revue, suivis du titre, un élément qui contribue à la visibilité de la revue et qui s'avère riche en allusions.

C'est Léo d'Orfer qui choisit le titre de la revue, sans se soucier des connotations que le mot « vogue » pourrait présenter. En effet, dans la préface à *Symbolistes et décadents* Kahn blâme le choix de ce titre qui, dans son acception la plus ordinaire, était susceptible d'évoquer une « plate poursuite du succès courant » et une « course à quatre pattes vers la vulgarité »¹. En particulier, lors de la fondation de la revue Kahn craignait que le titre puisse être interprété comme une intention de poursuivre un succès facile et immédiat et de gagner la reconnaissance de la majorité du public en faisant d'amples concessions à ses goûts, par un contenu « en vogue ». Cette interprétation pouvait

¹ Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 44.

correspondre à la ligne éditoriale adoptée par d'Orfer dans les cinq premiers numéros, si l'on pense à son intention d'accueillir « avec indulgence » les productions des abonnés ou d'amis dont le support était fondamental pour le fonctionnement de la revue. Or, comme nous l'avons déjà remarqué, l'empreinte que d'Orfer souhaitait donner à sa revue ne correspondait pas à l'idée de « revue intransigeante » promue par Kahn, qui n'entendait faire aucune concession et qui souhaitait créer une revue à l'image de la vraie littérature plutôt que de celle prisée par la majorité du public. Et cela s'explique mieux à la lumière de la logique du champ littéraire, où le succès immédiat est jugé suspect par le pôle autonome de l'art, la réussite temporelle d'une œuvre ou d'une revue étant souvent synonyme de sa qualité douteuse, résultat d'un processus de production rapide centrée sur la quantité au détriment de la qualité. Aussi le titre pouvait-il prêter à équivoque : répondant à l'horizon d'attente du public, il pouvait exprimer un désir de reconnaissance contraire aux intentions de ses promoteurs. C'est pourquoi la rédaction tient à en préciser le sens, en ajoutant sur la couverture une épigraphe proposée par Laforgue, très grand ami de Kahn : « Et vogue la galère¹ ! » Cette épigraphe marque le passage du sens premier attribué au mot « vogue » — celui de « succès » — à une connotation relevant du langage maritime, à savoir l'« impulsion donnée à un bateau par un mouvement coordonné des rames » ; ainsi, l'expression prend-elle le sens de « arrive ce qui pourra », suggéré par l'image d'un bateau qui se laisse emporter au hasard par le courant². À ce propos, nous pourrions ajouter que, comme l'épigraphe vise à préciser ou à souligner le sens du titre, la rédaction de *La Vogue* a sans doute voulu insister sur le caractère éphémère et transitoire de la revue : étant centrée sur la littérature actuelle, qui est en train de se faire, son but consiste à « diffuser, au moment même de son élaboration, l'idéologie du mouvement qu'el[le] défen[d]³ ». L'épigraphe exprimerait alors l'enthousiasme de la rédaction qui, avec une certaine inconscience mêlée d'espoir, entendait attirer l'attention sur de nouvelles productions littéraires :

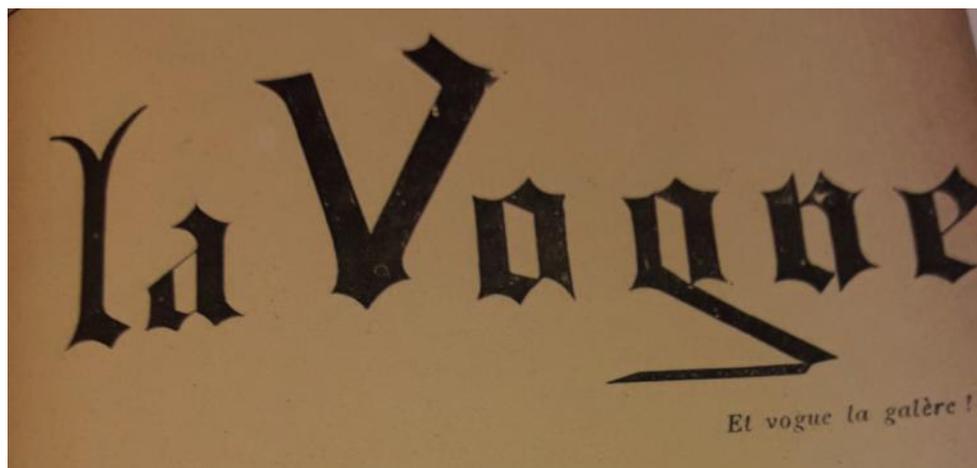
[...] Laforgue, de loin, avait considéré le choix de notre titre ou plutôt le titre choisi, comme *un défi au hasard*, comme *une audacieuse provocation*, comme *un ironique cri de guerre* (il y avait du vrai) et il nous envoyait en même temps que des vers à lui demandés, cette corrective épigraphe : *Vogue la galère !* qui fut adoptée avec empressement⁴.

¹ Voir la lettre du 17 avril 1886 adressée à Kahn, in Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, vol. cit., p. 835-837.

² Le sens initial de « voguer », « être poussé sur l'eau par la force des rames », a assumé progressivement le sens plus général de « naviguer » en glissant ensuite vers le sens figuré de « errer à l'aventure ». Voir l'entrée « Voguer », in *Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré, t. IV, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1873-1874, p. 2520.

³ Benoît Lecoq, « Les revues », in *Histoire de l'édition française*, t. IV, op. cit., p. 334.

⁴ Gustave Kahn, « La Vogue », préface à la troisième série de *La Vogue*, t. I, n° 1 (janvier 1899), p. 6. C'est nous qui soulignons.



Une autre particularité est donnée par l'utilisation d'un caractère typographique original et rare. Ces caractères, relevant de l'écriture gothique et connus sous le nom de *litterae textuales*, ont été créés par le mathématicien italien Sigismond de Fantis, auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels se distingue sa *Théorie et Pratique de la manière de décrire et de fabriquer toute espèce de caractères* (1514), un traité qui s'inscrit dans le cadre de la réflexion sur les caractères de l'écriture manuscrite utilisés dans le domaine de l'imprimerie. En particulier, la troisième partie de l'ouvrage est consacrée à la description de caractères qui se fonde sur les lois de la géométrie. Il est légitime de se demander pourquoi les rédacteurs de *La Vogue* choisissent des caractères typographiques si rares - les *litterae gallicae* - parmi tant d'autres à leur disposition. Certes, après la défaite de Sedan le marché typographique national vit une période de stagnation qui se traduit par l'absence de nouveautés typographiques originales, ce qui est vécu comme un manque d'identité. Plusieurs solutions se dessinent pour faire face à cette précarité : créer des caractères hybrides à partir de modèles préexistants ou emprunter des caractères nouveaux aux nations étrangères, dont l'Allemagne¹. La nécessité de rechercher de nouveaux caractères ainsi que le souci d'originalité qui anime la rédaction de la revue suffiraient à justifier le choix des *litterae gallicae*, si ce n'était pas pour l'ancienneté de ces dernières. La réponse nous est donnée brièvement par les rédacteurs de *La Vogue* dans la rubrique « Curiosités », parue dans le premier numéro et consacrée aux caractères adoptés par la revue :

Nous pourrions montrer dans ces figures une divination curieuse de certaines lois de l'esthétique scientifique, telles que M. Charles Henry les a récemment posées².

¹ René Ponot, « La création typographique des Français », in *Histoire de l'édition française*, t. IV, *op. cit.*, p. 348-351.

² « Curiosités », n° 1 (11 avril 1886), in *La Vogue*, t. I, *op. cit.*, p. 33.

La rédaction de *La Vogue* décide d'adopter les *litterae gallicae* sur le conseil de son collaborateur Charles Henry, bibliothécaire à la Sorbonne, membre de la Société mathématique de France et auteur de *l'Introduction à une esthétique scientifique* (1885), ouvrage auquel la revue consacre de l'espace dans ses pages publicitaires. Dans le climat positiviste de l'époque, qui prétend fonder toute activité humaine sur la science, l'esthétique scientifique ou positiviste vise à chercher une explication scientifiquement fondée du plaisir esthétique, en s'interrogeant sur la possibilité ou non d'établir objectivement les facteurs qui font en sorte qu'un objet de la réalité extérieure agisse sur l'intériorité de l'individu en lui procurant le maximum du plaisir. Henry se pose la question de façon indirecte, en s'interrogeant sur l'existence de directions spécifiques capables de susciter des sensations agréables ou douloureuses, là où par le mot « direction » il se réfère à tout type de perception (musicale, plastique, chromatique, etc.) susceptible d'être traduite en mouvement. En effet, Henry part du constat selon lequel le mouvement ou l'effort déterminé par des sensations (ou directions) est révélateur du degré d'énergie employée :

Une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le maximum est douloureuse ; une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le minimum est agréable¹.

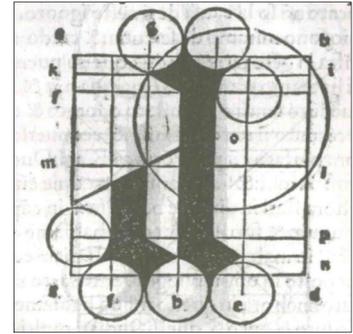
Ce principe est à la base de la dynamogénie, discipline qui interprète les formes de façon dynamique, et qui étudie « certaines sensations [qui] sont immédiatement capables d'induire des mouvements, eux-mêmes connotés par des sensations de plaisir et de peine². » À partir de ces postulats, Henry déduit une théorie de la mesure et du rythme, ce dernier étant conçu comme « un certain ordre dans les rapports des changements de direction », entendus comme variations de l'entité de l'effort provoqué par une sensation : plus les efforts seront irréguliers et hétérogènes, moins il y aura de rythme ; au contraire, plus les efforts seront réguliers et homogènes, plus il y aura de rythme et donc un plaisir esthétique majeur ; en outre, « un changement de direction est rythmique [...] quand il est réalisable *géométriquement*, c'est-à-dire à l'aide de la règle et du compas, ou du compas seul³. »

¹ Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », in *La Revue contemporaine*, août 1885, p. 446.

² Olivier Lahbib, « Sur l'esthétique positiviste », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 62, n° 2, 2009, p. 238.

³ Supplément de *La Vogue* du 29 mai 1886, in *La Vogue*, t. I (avril-juillet 1886), exemplaire relié de la Bibliothèque du Musée Correr de Venise. C'est l'auteur qui souligne.

Or, les théories de Henry se rattachent aux lois de la géométrie qui sous-tendent la construction des *litterae gallicae*, dont la forme s'appuie sur l'équilibre des proportions, des lignes et des courbes dessinées à l'aide du compas. Pour simplifier les choses et donner une idée de ce système de proportions, nous dirons que chaque lettre est inscrite à l'intérieur d'un carré divisé en carrés plus petits et que la largeur de chaque lettre constitue le sixième du carré dans lequel celle-ci est inscrite. De plus, les lignes qui forment le dessin de la lettre se développent de façon régulière jusqu'à leurs extrémités concaves¹ : aussi les changements de direction sont-ils rythmiques, puisqu'ils se réalisent géométriquement, et, selon la théorie de Charles Henry ils sont donc susceptibles de provoquer un plaisir esthétique chez l'observateur.



Exemple de construction de la lettre « a ». Sigismondo Fantis, *Theorica et pratica de modo scribendi*, livre III.

Après avoir rapproché les théories esthétiques de Henry des lois de la géométrie décrites par Sigismond de Fantis pour dessiner les *litterae gallicae*, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : d'abord, le choix de ce caractère si rare et ancien remplit une fonction de séduction esthétique car, si le destinataire² est attiré par la couverture de la revue, notamment par l'originalité des caractères typographiques, il sera peut-être incité à feuilleter les pages du périodique et à en lire les textes. Contrairement au texte, objet de lecture, le titre, en tant qu'objet de circulation et (éventuellement) sujet de conversation, s'adresse à une majorité de personnes, dont certaines s'arrêtent à une appréciation superficielle de l'apparat paratextuel³. En outre, le choix des *litterae gallicae* remplit une fonction d'identification : étant donné la rareté et l'originalité du caractère typographique, il sera certainement plus facile pour le destinataire de l'associer à la revue en question. Enfin, le choix du caractère typographique est l'un des éléments qui remplissent une fonction comparable à celle d'un éditorial, dont *La Vogue* est dépourvue. En effet, un destinataire averti est en mesure de saisir les liens entre la logique sous-tendant le choix du caractère du titre et les contenus relatifs aux théories esthétiques présentées dans la revue, notamment celles qui touchent le rythme, à la base de la nouvelle conception de la poésie dont *La Vogue* se fait le porte-parole.

¹ Sigismondo Fantis, *Trattato di scrittura. Theorica et pratica de modo scribendi*, a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli, nota al testo di Piero Lucchi, Roma, Salerno Editrice, coll. « La scrittura del Cinquecento. I manuali – 1 », 2014.

² Dans ce cas, en parlant de la réception du titre d'une œuvre ou d'une revue littéraire, nous préférons, à l'instar de Genette, le mot générique de « destinataire » à celui plus spécifique de « lecteur » : le premier terme désigne une catégorie plus vaste que celle des lecteurs (les destinataires des seuls textes), car elle inclut aussi des gens qui ne s'adonnent pas nécessairement à la lecture de l'œuvre ou de la revue, mais participent quand même de sa diffusion et de sa réception.

³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 72-73.

Le prix

Parmi les éléments présents sur la page de couverture, figurent le nom du directeur de la revue¹ et son prix : 50 centimes le numéro. Le coût de la revue est précisé à la première page des annonces publicitaires placées à la fin de chaque numéro : outre le prix à la livraison s'ajoute la possibilité de souscrire un abonnement semestriel à 13 francs ou annuel à 25 francs. En outre, pour les Pays de l'Union postale, les prix sont : 60 centimes la livraison, 16 francs tous les six mois et 30 francs par an. Le port est en sus pour tous les autres pays.

Le prix d'une livraison de *La Vogue* est plutôt élevé, si nous le comparons au prix d'autres « petites revues » telles que *Le Décadent* ou *Le Symboliste* qui coûtent 15 centimes, le même que celui d'un quotidien tel que *Le Figaro* ou *La Presse*. Ainsi *La Vogue* pouvait compter sur le capital économique constitué des ressources patrimoniales personnelles des associés auxquelles s'ajoutaient les revenus de la vente de chaque numéro, vendu d'abord aux annonceurs et ensuite aux lecteurs, sur la base de la loi du double marché théorisée par Girardin. Les prix des espaces publicitaires figurent à la dernière page du cahier publicitaire : 3 francs la ligne pour les annonces ; 5 francs la ligne pour les réclames ; 10 francs la ligne pour diverses annonces. La possibilité de disposer d'un capital économique relativement élevé permet donc de réaliser un objet plutôt raffiné et de qualité, non seulement pour ce qui concerne les contenus, mais aussi du point de vue matériel. Il suffit de penser, à titre d'exemple, à la qualité du papier : en réalité, bien que la plupart des exemplaires de *La Vogue* soient présentés sur papier ordinaire, chaque page est imprimée sur du papier de couleur, un élément de distinction pour *La Vogue* qui justifie son coût élevé. Pour les amateurs et les bibliophiles, il existe des exemplaires à tirage limité sur papier du Japon, au prix de 150 francs par an ; cela constitue, entre autres, une stratégie de vente, car la rareté de l'objet revue contribue à augmenter sa désidérabilité ainsi que le sentiment, chez le possesseur, d'appartenir à une élite de privilégiés.

La disponibilité d'un capital économique ne sauvera cependant pas la revue, dont les revenus ne sont pas suffisants pour garantir sa survie, ni pour rémunérer ses collaborateurs : en effet, les témoignages de l'époque attestent que les rédacteurs de *La Vogue* n'étaient pas rémunérés. La seule exception concernait Verlaine, que la rédaction décida de rémunérer d'une somme symbolique, vue l'indigence dans laquelle le poète vivait à l'époque :

¹ En réalité, lors de la direction de d'Orfer, son nom ne paraît pas sur la page de couverture, mais seulement dans la section consacrée aux annonces et aux réclames placée à la fin de chaque numéro, alors qu'après le départ de d'Orfer, sur la page de couverture paraît le nom de Gustave Kahn en tant que « Rédacteur-Administrateur », du numéro 6 (29 mai 1886) au numéro 12 (12 juillet 1886), et en qualité de « Directeur » dans les livraisons suivantes, jusqu'à décembre 1886.

Verlaine fut le seul rédacteur payé de *La Vogue* ; pendant deux mois il ne toucha de l'argent que là, et il n'en touchait presque pas. Ces émoluments équivalaient à un vin d'honneur, même après les avoir touchés, Verlaine pouvait encore dire très-haut et très-juste qu'il nous aidait d'une façon toute désintéressée¹.

Adresse et points de vente

La première adresse de la rédaction de *La Vogue* est 41, rue des Écoles, qui correspond au siège de la librairie de M. Barbou. Après le départ de M. Barbou/Léo d'Orfer, la rédaction guidée désormais par Kahn déménage sur la rive droite, 4, rue Laugier. Ce déplacement de la rive gauche à la rive droite est emblématique du point de vue sociologique, dans la mesure où la rive gauche est traditionnellement associée au milieu des décadents – issus pour la plupart de la petite bourgeoisie et pourvus d'un capital culturel faible, alors que la seconde est associée au milieu des symbolistes – comme Kahn et Mallarmé, issus pour la plupart de la moyenne et grande bourgeoisie, sinon de l'aristocratie, et pourvus d'un capital culturel, social et économique remarquable. Ce déménagement peut être considéré comme une prise de position de la part de Kahn, qui manifeste ainsi l'intention de s'éloigner de la conduite déréglée et désordonnée de la bohème décadente, pour mieux définir l'identité symboliste de ceux qui gravitent autour de la revue et qui revendiquent la paternité de Mallarmé. En effet, bien que celui-ci ait toujours refusé de se considérer comme le chef de file du mouvement symboliste, ses disciples lui reconnaissaient charisme et autorité : le bureau de rédaction n'est pas très éloigné du domicile de Mallarmé, où le poète tient régulièrement salon.

À partir du numéro 6, la nouvelle adresse de la rédaction est suivie d'un horaire de réception, fixé le jeudi de 4 à 6 heures, ainsi que de l'adresse de l'agent général qui s'occupe de la vente au numéro, en l'occurrence : la librairie de M. Alphonse Soirat, située 146, rue Montmartre, pour ce qui concerne la capitale, auquel s'ajoutent les « principaux Libraires et [les] Gares les plus importantes de la France et de l'Étranger », comme le mentionne la dernière page des réclames et annonces.

¹ Gustave Kahn, « La Vogue », préface à la troisième série de *La Vogue*, n° 1 (janvier 1899), vol. cit., p. 7.

Le format

Le format peut nous révéler bien des détails sur une revue et nous inviter à réfléchir sur sa nature hybride rapportable à la fois à celle d'un journal et à celle d'un livre. *La Vogue* opte pour un in-18°, un format qui par ses dimensions contenues est susceptible de rappeler un livre, plutôt qu'un périodique. Ce choix constitue un élément fondamental en ce qu'il révèle encore une fois la volonté de se distinguer des autres « petites revues » telles que *Le Décadent* ou *Le Symboliste*, dont les feuilles au format in-4° et la mauvaise qualité du papier rappellent un journal quotidien. En outre, la volonté d'apparenter notre « petite revue » à un livre se manifeste aussi par la possibilité de relier les livraisons dans des volumes de plus de 400 pages, assurée par la numérotation continue des pages, selon une pratique extrêmement courante : chaque livraison, constituée de 36 pages, est numérotée à la suite de la précédente, ce qui contribue à la formation d'un volume « ouvert » par année ou par tome. Dans les trois exemplaires en volume conservés dans la Bibliothèque du Musée Correr, le premier volume de la revue regroupe les douze premières livraisons, publiées entre avril et juillet 1886 ; cependant, la reliure en volume ne marque aucune clôture interne, comme le suggèrent deux articles¹ parus dans la douzième livraison du 12 juillet 1886 qui, par la formule finale « à suivre », laissent entendre qu'il y aura un treizième numéro et, en conséquence, un second volume. Le choix d'apparenter *La Vogue* à un livre est donc tout autre qu'aléatoire d'autant plus que la pratique de relier les livraisons en volume n'était pas automatique – bien que courante depuis le XVIII^e siècle. D'autre part, il faut remarquer que, contrairement à un livre résultant du travail d'un seul écrivain ou poète, la revue ne porte pas de nom d'auteur, ou du moins pas un nom seulement : en effet, une « petite revue » est le résultat de la collaboration d'une équipe reposant sur des liens de solidarité, esthétique ou amicale², et cela est évident dès la page de couverture de *La Vogue*, qui affiche le nom du directeur ou rédacteur en chef, responsable des choix éditoriaux, ainsi que les noms des auteurs qui ont contribué à la livraison, dans la section consacrée à la table des matières.

Cependant, malgré la tentative de se détacher du journal quotidien, *La Vogue* en garde certains traits, dont les points de vente, la possibilité de souscrire des abonnements, et le prix qui, tout en étant plus élevé que celui d'un quotidien commun, reste abordable. Mais malgré le mépris affiché vis-à-vis de la presse quotidienne, *La Vogue*, comme toutes les « petites revues », est soumise aux mêmes contraintes éditoriales que le journal, dont elle partage la périodicité : un aspect

¹ Il s'agit respectivement de la traduction d'une *Lettre* de Dostoïevsky, par É. Halpérine et Charles Morice (p. 397-404) et de la série des *Voyages de Balthasar de Monconys*, par Charles Henry (p. 425-432).

² Yoan Vérilhac, « Les Petites revues », art. cit., p. 363.

qui pèse de façon déterminante sur la réception, sur le statut générique et sur l'établissement des textes choisis pour la publication. En raison de son caractère périodique, la « petite revue » est contrainte de ne publier que des textes brefs ou, dans les cas de textes plus longs, d'utiliser la formule « à suivre ». Ce dernier aspect notamment contribue à la présentation de textes fragmentés ayant la fonction de stimuler l'intérêt et le désir du lecteur pour la partie de texte omis, comme le souligne Jean-Marie Seillan :

La Vogue, comme toutes les revues, vit ainsi sous le signe de la synecdoque. Du tout, elle n'offre qu'un fragment, le fragment étant valorisé par l'absence de ce qui aurait dû être là et qu'il a pour rôle de représenter et de faire désirer¹.

La fragmentation est un trait qui renvoie entre autres à l'esthétique mosaïque de la page du quotidien et de la revue, un effet qui donne au lecteur une impression de discontinuité et d'incompréhensibilité, mais aussi le sentiment d'appartenir à un cercle d'*happy few*, qui ont la possibilité de lire en avant-première des extraits d'ouvrages en cours d'écriture.

En outre, le caractère périodique de la revue pèse sur le statut générique des textes, rendant plus flous les contours qui séparent et distinguent un genre d'un autre : dans le numéro 5 (13 mai 1886), par exemple, la revue publie des pages de Villiers de l'Isle-Adam sous le titre « L'Auxiliatrice » qui constituent « un des plus merveilleux chapitres » du roman *L'Ève future* (1886), selon la note explicative placée par la rédaction en tête du texte². Dans ce cas, le mot « chapitre » est fondamental dans la mesure où il délimite l'horizon d'attente du lecteur qui sait qu'il va lire un texte narratif. Au contraire, dans le numéro 8 (13 juin 1886), *La Vogue* publie des pages de Huysmans intitulées « Esther »³, sans préciser qu'elles appartiennent au roman *En rade*, qui à l'époque était en cours de préparation. Ainsi, la prépublication d'un chapitre entier ou de quelques pages seulement contribue à « dénarrativise[r] le roman à venir et provoque un glissement de genre⁴. » Isolé du reste de l'ouvrage, le chapitre gagne une autonomie qui lui permet d'être reçu comme une sorte de poème en prose, « forme floue et extensible qui a la propriété de neutraliser les marques d'identité générique⁵. »

¹ Jean-Marie Seillan, « La Revue de poésie, une forme éditoriale hybride. L'exemple de *La Vogue* en 1886 », in *Loxias | Loxias 6* (sept. 2004), Poésie contemporaine : la revue Nu(e) invite pour son 10^e anniversaire Bancquart, Meffre, Ritman, Sacré, Vargaftig, Verdier..., sous la direction de Béatrice Bonhomme. En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=77>; page consultée le 30/10/2019.

² Villiers de l'Isle-Adam, « L'Auxiliatrice » [extrait du roman *L'Ève future* (1886)], in *La Vogue*, n° 5 (13 mai 1886), t. I, *op. cit.*, p. 170-175.

³ J.-K. Huysmans, « Esther » [extrait du roman *En rade* (1887)], in *La Vogue*, n° 8 (13 juin 1886), t. I, *op. cit.*, p. 255-260.

⁴ Jean-Marie Seillan, « La Revue de poésie, une forme éditoriale hybride. L'exemple de *La Vogue* en 1886 », art. cit.

⁵ *Ibidem*.

Enfin, le caractère périodique de la revue comporte une certaine rapidité d'exécution et une capacité d'improvisation qui sont propres au travail journalistique, et qui sont aussi susceptibles d'entraîner des erreurs. À ce propos, le cas de la publication des *Illuminations* de Rimbaud par *La Vogue*, en 1886, est significatif : dans la préface à *Symbolistes et décadents*, Kahn évoque les circonstances qui ont amené à la recherche et à la publication hâtive des manuscrits de Rimbaud, afin d'en remporter l'exclusivité¹. Les textes sont distribués dans cinq numéros consécutifs (de 5 à 9) mais, bien que la fin du numéro 9 annonce une suite par la formule « Seront continuées », le numéro suivant ne contient aucun poème de Rimbaud et ce n'est que dans le numéro 11 que la rédaction signalera qu'il fallait lire « Fin » au lieu de « Seront continuées ». Toutefois, cette rectification n'empêche pas que la rédaction commette une nouvelle erreur : « Ici est terminée, en effet et hélas, l'intégrale publication de l'œuvre de l'équivoque et glorieux *défun*². » Or, nous savons que, malgré l'oubli dans lequel il était tombé, Rimbaud était encore vivant à l'époque et que son œuvre était loin d'être publiée entièrement, mais la rédaction de *La Vogue*, qui ne s'était pris ni la peine ni le temps de vérifier ses dires, ne rectifiera jamais cette erreur, pas même lorsque, deux mois plus tard, elle publiera *Une Saison en enfer*, en suggérant une continuité chronologique entre les deux recueils.

Le papier de couleur

Un autre choix susceptible de contribuer à la visibilité de *La Vogue* consiste à imprimer la revue sur papier de couleur. En effet, *La Vogue* présente des pages de plusieurs couleurs, notamment jaunes, bleues et rose. Il s'agit d'un élément important, puisqu'il est le résultat d'un choix comportant des dépenses majeures, et cela est d'autant plus remarquable pour une « petite revue » qui normalement n'a pas beaucoup de moyens de financement. Afin de comprendre le choix de l'équipe de *La Vogue*, il faudrait revenir brièvement sur les relations entre la couleur et le monde de l'édition au XIX^e siècle.

Malgré les efforts économiques supplémentaires demandés par l'emploi des couleurs, au cours du XIX^e siècle il n'est pas rare de rencontrer des supports qui y ont recours : en effet, la couleur qui avait enrichi tant de manuscrits dans le passé, s'approprie progressivement le livre imprimé, d'où elle avait été bannie par l'invention de Gutenberg, et fait son entrée dans les

¹ Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 56-57.

² *La Vogue*, n° 11 (5 juillet 1886), *op. cit.*, p. 396. C'est nous qui soulignons.

périodiques fin-de-siècle sous la forme d'illustrations ou de pages colorées. Plusieurs facteurs contribuent à cette revalorisation de la couleur. Tout d'abord, dans le sillage du livre et du quotidien, « dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les couleurs entrent dans l'ère de la massification économique et culturelle¹ » : elles deviennent – bien que relativement – accessibles du point de vue économique grâce à la mise au point de techniques d'illustrations² qui remplacent la gravure manuelle et à l'innovation de l'industrie chimique des couleurs de synthèse. En effet, la couleur devient un objet d'intérêt pour la science, comme le prouve la révision de la représentation des couleurs à l'intérieur du cercle chromatique, ce qui contribue à diffuser une perception nouvelle de la couleur, celle-ci n'étant plus reproduite seulement par la superposition de pigments naturels, mais aussi par synthèse chimique. Les nouvelles découvertes scientifiques sur la couleur favorisent, entre autres, la naissance de nouvelles écoles de peinture qui explorent et célèbrent la couleur dans toutes ses facettes: il s'agit de l'impressionnisme, du pointillisme et du symbolisme que *La Vogue* même ne manquera de sacrer par des articles³. Enfin, l'admiration des estampes japonaises dont l'influence sera de plus en plus marquante dans les arts figuratifs contribue à faire réévaluer le rôle de la couleur⁴.

Cela dit, nous pensons que la page colorée remplit les mêmes fonctions que le caractère typographique du titre et, en particulier, une fonction esthétique visant à séduire le lecteur potentiel par le plaisir que suscitent en lui les couleurs : n'oublions pas que l'esthétique positiviste et la dynamogénie de Charles Henry s'appliquent non seulement aux formes, mais aussi aux sons et aux couleurs. En outre, cette fonction de séduction esthétique est strictement liée à une fonction commerciale, la présence de la couleur étant aussi un « argument de vente⁵ » : l'originalité et l'attrance instillent au lecteur potentiel le désir d'acheter une revue qui semble si rare et précieuse, en lui donnant l'impression de posséder un objet exclusif, réservé à peu de personnes – cette impression est d'autant plus forte dans les cas où le lecteur possède des exemplaires sur papier du Japon, révélateurs de l'appartenance des possesseurs à une condition socio-économique élevée.

Ensuite, la fonction d'identification : dans une période marquée par le foisonnement extraordinaire de « petites revues », dont la plupart ne vivent que quelques semaines ou quelques mois, le papier de couleur contribue à une identification immédiate de notre revue.

¹ Alain Vaillant, « Introduction », in *Romantisme, Les couleurs du XIX^e siècle*, vol. 157, n° 3, 2012, p. 6.

² Parmi les principales, nous signalons la typogravure, la similigravure, la photolithogravure et l'héliogravure.

³ Nous citons, à titre d'exemple, la *Chronique d'art* que Kahn consacre au peintre symboliste Gustave Moreau (n° 3, 25 avril 1886), les articles de Fénéon sur *Les Impressionnistes* (n° 8, 13 juin 1886) et sur la *V^e Exposition Internationale de peinture & de sculpture* (n° 9, 21 juin 1886).

⁴ Annie Renonciat, « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : "Spectaculum horribile visu" ? », in *Romantisme*, vol. cit., p. 43-44.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

Enfin, le papier de couleur remplit une fonction connotative, dans la mesure où elle renvoie au contenu de la revue concernant les nouvelles tendances de l'art figuratif qui tournent autour du concept de « couleur » et de « polychromie ». À ce propos, il convient de signaler l'article *De l'Esthétique du verre polychrome*¹, où Kahn plaide pour une revalorisation du rôle de la couleur non seulement dans le domaine artistique mais aussi dans la vie quotidienne ; en s'appuyant sur les théories que son ami et collaborateur Henry est en train de développer dans l'ouvrage *Le Cercle chromatique* (1888), dont la parution est annoncée à plusieurs reprises dans la revue, Kahn fait l'éloge de la polychromie qui devrait se réaliser à partir du mélange infini des trois couleurs primaires, qui sont aussi les couleurs des pages de *La Vogue* : le cyan (le bleu), le magenta (le rose) et le jaune. Par conséquent, à l'instar du titre, la couleur n'a pas la fonction de suppléer le contenu de la revue, mais elle essaie plutôt de l'intégrer, en se présentant comme un vecteur, comme une porte qui permet d'accéder à ces mêmes contenus.

Le sommaire

Le sommaire est le dernier élément de la page de couverture qui nous reste à analyser. En observant les noms des auteurs et les titres des ouvrages, il est possible de se faire une idée de l'orientation poétique et idéologique de la revue. Dans le cadre de notre étude, nous ne citerons que quelques œuvres novatrices parmi les plus célèbres et nous porterons notre attention sur le choix des rédacteurs de publier des textes de Peletier du Mans, en essayant de montrer le rapport entre un poète de la Renaissance et la poésie symboliste².

Le sommaire est avant tout une « exhibition du capital symbolique³ » de la revue : en ce sens, la rédaction sollicite la collaboration de personnalités qui profitent d'une certaine reconnaissance auprès des agents du même champ/sous-champ littéraire d'appartenance. À ce titre, le sommaire de la première livraison de *La Vogue* est éloquent : le premier auteur cité est Mallarmé qui, nous l'avons vu, est considéré comme une autorité parmi les symbolistes. Et Kahn d'évoquer le moment où il fallait choisir des textes du poète à publier dans la revue :

Et tout d'abord c'est la figure aimable et grave de Mallarmé, debout contre son poêle [sic] de faïence, avec qui nous choisissons des poèmes en prose dans son

¹ Gustave Kahn, n° 2 (18 avril 1886), « De l'Esthétique du verre polychrome », in *La Vogue*, t. I, *op. cit.*, p. 54-65.

² Pour une connaissance plus exhaustive des auteurs et des œuvres, nous renvoyons au sommaire de la première série de la revue en annexe.

³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 448.

écrivain. Notre maître préférerait que je lui accorde du temps, deux semaines, pour revoir deux sonnets, mais nous préférons donner cette page rare, le Phénomène futur, alors introuvable ; cela nous plaît de republier du Mallarmé qui fut l'ornement du premier numéro de la République des lettres¹.

Le prestige dont jouit Mallarmé auprès des symbolistes est d'autant plus évident que la revue décidera de lui consacrer plus tard deux articles signés par Théodor Wyzewa².

À côté de Mallarmé, les rédacteurs de *La Vogue* décident de publier aussi les écrits d'autres représentants de la littérature nouvelle, dont Verlaine et Rimbaud. L'admiration des plus jeunes pour Verlaine remonte à son *Art poétique* (1882), décrit par Kahn comme « le fruit des années de recueillement de Verlaine [qui] concordait à merveille avec l'éclosion en marche³. » Et Kahn lui-même ne se laisse pas échapper la possibilité d'une collaboration avec lui :

[...] J'attendis une occasion et ce fut pour lui demander sa collaboration à *La Vogue* que je l'allai voir. [...] à ma demande de copie, il répondit par des phrases modestes ; et pourtant il constata que c'était là la récompense de la vie, au début d'une vieillesse infirme, de s'entendre dire par des jeunes hommes qu'on avait bien fait, et qu'on pouvait être revendiqué par eux, en tant qu'exemple quoi qu'indigne, et presque traité de dieux, comme un ancêtre. Je voulus lui spécifier ce que j'attendais de lui, c'était une suite à ses *Poètes maudits* que je savais en train. [...] Verlaine me parla de son portrait de Desbordes Valmore [...]⁴.

Quant à Rimbaud, il est admiré pour avoir donné à la poésie française « une secousse heureuse⁵ » par son intention de rompre radicalement avec la tradition. Chez Rimbaud nous retrouvons certains éléments qui anticipent la sensibilité symboliste : en se faisant « voyant », le poète s'engage à explorer aussi la dimension de l'inconnu et à en rendre compte non pas au moyen d'une langue rationnelle et conventionnelle, puisque l'inconnu ne peut pas être exprimé rationnellement, mais au moyen d'une forme nouvelle, une langue de « l'âme pour l'âme » apte à communiquer de façon directe, sans passer à travers le philtre de la raison, et à synthétiser les dimensions du connu et de l'inconnu pour les reconduire à « l'âme universelle »⁶. Qui plus est, dans les années 1880 une légende gravite autour de Rimbaud, dont personne ne connaît le sort : cela est

¹ Gustave Kahn, « La Vogue », préface à la troisième série de *La Vogue*, n° 1 (janvier 1899), vol. cit., p. 5-6. En effet, parmi les *Pages oubliées* parues dans la première livraison de *La Vogue* nous retrouvons *Le Phénomène futur*, précédé de *Plainte d'automne et frisson d'hiver*.

² Nous renvoyons au chapitre III, p. 51-52.

³ Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 36.

⁴ *Ibidem*, p. 52-54. L'étude sur Marceline Desbordes Valmore paraîtra dans les livraisons 2 (18 avril 1886) et 3 (25 avril 1886) de la revue.

⁵ André Beaunier, *La Poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 54.

⁶ Ces propos sont illustrés dans la lettre que Rimbaud adresse à Paul Demeny en mai 1871, mieux connue comme la « Lettre du voyant » et découverte en 1912. Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 342-349.

dû à son jeune âge et à son parcours de poète atypique qui l'avait mené à bruler en quelques mois les étapes que les autres poètes franchissent normalement en beaucoup d'années. Son activité poétique se concentre en peu d'années (1869-1874/75), après quoi il abandonne la littérature pour se consacrer à autre chose, sans laisser de trace derrière lui. Avant son départ, en 1875, il confie à Verlaine le manuscrit des *Illuminations*, destiné à beaucoup de pérégrinations avant d'arriver sur le bureau de *La Vogue* et faire l'objet d'une publication :

Je fis part à Verlaine de mon intention de publier dans *La Vogue* des œuvres de Rimbaud autres que celles qui figuraient dans les *Poètes Maudits*, et supérieures aux *Premières Communions* que le premier numéro de *La Vogue* avait données d'après une copie. Il s'agissait de retrouver le manuscrit des *Illuminations*. Verlaine l'avait prêté pour qu'il circulât [sic], et il circulait. [...] Fénéon apprit de M. Zénon Fièrè que le manuscrit était entre les mains de son frère, le poète Louis Fièrè ; nous l'eûmes le soir même, le lûmes, le classâmes et le publiâmes avec empressement¹.

Or l'intérêt des rédacteurs de *La Vogue* pour les œuvres de Rimbaud, notamment pour les *Illuminations*, donnera lieu à de nombreuses réflexions et conjectures de la part des auteurs contemporains, qui verront dans certains poèmes du recueil les premiers exemples de poésie en vers libre. Nous y reviendrons.

Le sommaire est aussi une « prise de position politico-religieuse² », une déclaration de foi envers des idées spécifiques : en réalité, cette fonction revient normalement à l'éditorial mais, faute de cet espace, elle est confiée ici à un titre très particulier, aux œuvres et aux noms des auteurs que nous retrouvons dans le sommaire de chaque livraison. Nous allons voir donc dans le détail les idées auxquelles s'intéresse *La Vogue*. En premier lieu, puisqu'il s'agit d'une revue fondée et animée pour la plupart par des symbolistes, *La Vogue* s'intéresse avant tout à la poétique symboliste et à l'expérimentation de formes nouvelles dont la variété dépend de la subjectivité de chacun. Aussi nous retrouvons les premiers poèmes en vers libre en français de Kahn³, de Laforgue⁴ et de Moréas⁵, mais aussi des traductions de poèmes en vers libre anglais, comme celle des textes de Walt Whitman par Laforgue⁶. L'expérimentation formelle concerne aussi le genre narratif des *Moralités légendaires* de Laforgue et des *Demoiselles Goubert* co-signé par Moréas et Adam.

¹ Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme » [1936], préface à *Symbolistes et Décadents* [1902], éd. cit., p. 56.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 448.

³ La première série d'« Intermède » paraît dans le n° 10 (du 28 juin au 5 juillet 1886), in *La Vogue*, t. I, op. cit., p. 335-340.

⁴ « L'Hiver qui vient », paru dans le n° 5 (du 16 au 23 août 1886), t. II, p. 156-159.

⁵ « Ah ! Pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi », n° 4 (du 8 au 15 novembre 1886), t. III, p. 109.

⁶ Les premières traductions des *Brins d'herbes* paraissent à partir du numéro 10 (du 28 juin au 5 juillet 1886), t. I, p. 325-328.

En plus de cela, *La Vogue* s'intéresse aux questions scientifiques concernant surtout le domaine de l'esthétique : en effet, la revue propose maintes publications sur ce sujet, telles que l'article de Kahn sur le verre polychrome, les pages consacrées à l'esthétique musicale de Wronski¹, à « la science et la philosophie en art » de Celen Sabbrin² et à l'esthétique scientifique de Charles Henry qui soutient la vision esthétique de *La Vogue*. Cet intérêt témoigne non seulement de la curiosité pour des questions pragmatiques liées au progrès scientifique, mais répond aussi à la nécessité de cautionner les innovations poétiques de chacun, dont la variété procéderait de lois scientifiquement fondées (le nombre des mathématiques, l'harmonie de la musique) que l'on peut faire remonter à une supposée unité originelle et supérieure : il s'agit du concept de synthèse qui est à la base de la poésie symboliste et sur lequel nous reviendrons.

Enfin, comme les intérêts de la revue sont nombreux et ne se limitent pas à l'actualité symboliste, *La Vogue* concentre son attention sur des questions de poétique en général, concernant notamment l'histoire et l'évolution des modes d'expression. Cela explique la présence dans le sommaire de noms anciens, comme celui d'Horace, celui de Peletier du Mans, traducteur d'Horace et auteur lui-même d'un *Art poétique*, et de D'Alembert avec son essai *Sur la rime*. Dans l'enquête sur la poésie lancée par d'Orfer et publiée dans la livraison du 18 avril 1886, il est significatif que les poètes interpellés donnent une définition personnelle et différente de la poésie, qui change non seulement d'un individu à l'autre dans le cadre d'une même période historique, mais aussi selon les époques³. Ainsi, si au XVIII^e siècle D'Alembert rejette la poésie non rimée, en écrivant à ce propos que « [l]a difficulté vaincue est le grand mérite de la poésie » et que « le grand mérite du versificateur est d'être contraint dans sa marche et de ne le paroître »⁴, « [p]our *La Vogue*, au contraire, toute vérité en matière de versification est provisoire⁵. »

Un poète de la Pléiade parmi les symbolistes : Jacques Peletier du Mans

Dans le cadre de la réflexion sur la poésie, le choix de publier des écrits de Peletier du Mans datant de la période de la Renaissance nous semble particulièrement intéressant. Il s'agit d'une

¹ À partir du n° 12 (du 4 au 11 octobre 1886), t. II, p. 402-409.

² *Ibidem*, p. 410-418.

³ À ce sujet, Huysmans déclare: « ce qu'on entend par le mot poésie varie avec les époques ». Voir « Définitions de la poésie » dans la rubrique *Curiosités*, n° 2 (18 avril 1886), t. I, p. 70-72.

⁴ D'Alembert, « Sur la rime », *ibidem*, p. 37-39.

⁵ Anne Holmes, « Kahn, Laforgue et la question du vers libre », in *Gustave Kahn (1859-1936). Actes du colloque tenu à l'Institut universitaire de France et à la Sorbonne du 4 et 5 février 2005*, études réunies par Sophie Basch, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009.

époque significative, où s'élabore une réflexion sur la littérature et sur la langue censée la représenter : dans ce cadre s'inscrit la tentative de la Pléiade de revendiquer pour la langue française la même dignité que les langues classiques et le droit de représenter la littérature nationale, en participant ainsi au processus d'unification politique entamé par François I^{er}. La *Deffence et illustration de la langue françoise* de Du Bellay (1549) est conçue dans cet esprit, l'œuvre du poète angevin étant considérée universellement comme le manifeste du groupe de la Pléiade, dont faisaient partie, entre autres, les poètes Ronsard (1524-1585) et Peletier du Mans (1517-1582). Ce dernier est l'auteur de l'un des premiers traités de poétique française, paru en 1555, précédé quelques années auparavant d'une traduction en vers de l'*Ars poetica* d'Horace (1541)¹. Or, les deux ouvrages de Peletier font partie des quelques textes anciens que *La Vogue* décide de réimprimer et de publier, parce que la problématique de ces textes rentre dans le discours de la revue sur la poésie : nous allons voir que *La Vogue* s'inspire beaucoup des préceptes de la Pléiade, surtout de ceux qui concernent la question de l'évolution et de l'ouverture de la langue poétique à d'autres idiomes et registres.

Considérée comme « une *Deffence et illustration de la langue française* avant la lettre² », la traduction de l'*Ars poetica* d'Horace par Peletier du Mans « n'est ni tout à fait [l'œuvre] d'Horace ni tout à fait celle du traducteur mais [un texte] qui a sa propre existence³. » À l'instar d'Horace, Peletier est hanté par le problème de « l'insuffisance d'une langue – pourtant perfectible – vis-à-vis d'un idéal littéraire⁴ » : il traduit l'*Ars poetica* d'Horace pour ses contemporains, en restituant un ouvrage moderne abordant des questions qui transcendent le temps. Loin de réaliser une traduction servile, Peletier adapte l'œuvre d'Horace à sa propre époque, en supprimant des passages obscurs ou en apportant des modifications : de cette façon, il rend un texte ancien intelligible pour les lecteurs de son époque sans pourtant trahir l'authenticité du message d'Horace, que Peletier partage et développe ultérieurement dans son *Art poétique* à lui, où il plaide pour la création d'une langue poétique nationale ayant la même dignité que sa langue source, le latin. Dans ce but, le poète tente de persuader les écrivains de mettre leur talent au service de la langue française et exhorte ceux qui s'en servent déjà à l'enrichir :

¹ La première édition, anonyme, paraît en 1541 sous le titre *l'Art poétique d'Horace translaté de latin en rithme francoise*. En raison de son succès, en 1545 l'ouvrage fait l'objet d'une seconde édition, remaniée et imprimée selon un nouveau système orthographique, sous le titre *l'Art poétique d'Horace, traduit en vers Francois par Iaques Peletier du Mas, reconnu par l'auteur depuis la première impression*.

² Nous renvoyons, à ce propos, à l'article de Robert J. Fink, « Une *Deffence et illustration de la langue française* avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier du Mans de *l'Art poétique* d'Horace (1541) », in *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de Littérature comparée*, printemps 1981, vol. VIII, n° 2, p. 342-363.

³ *Ibidem*, p. 342-343.

⁴ *Ibidem*, p. 343.

[N]otre Poësie Françoisse n'ét point ancores an sa grandeur : d'autant qu'ele ét jusque ici trop voisine du langage vulguere : voere et sommes ancores si sugèz au jegemant du Peuple, que la louange du Poëme samble depandre de la procheinete du parler vulguere : chose qui argue une anfance e imperfeccion de notre Art. Pource, je conseilherè a noz Poëtes de deuenir un peu plus hardiz, e moins populeres¹.

L'une des solutions proposées en faveur du renouvellement de la langue consiste dans l'imitation par emprunt, non seulement à la langue latine, mais aussi aux autres langues modernes et aux patois. Mais le concept d'imitation est strictement lié à l'idée de l'originalité du poète, qui, loin de se limiter à une imitation stérile, doit essayer d'y mettre du sien pour que l'œuvre finale soit meilleure que la source :

L'office d'un Poëte, ét de donner nouveaute aus choses vieilles, autorite aus nouueles, beaute aus rudes, lumiere aus obscures, foe aus douteuses, e a toutes leur naturel, e a leur naturel toutes. Qu'il regarde qui c'ët qui l'a encores fèt : e s'il n'à etè fèt, an quoe ét la faute².

Les poètes de la Pléiade donnent libre cours à l'exploration linguistique en poésie, à travers la récupération d'archaïsmes ou de mots familiers, employés dans une acception rare ou désuète, et à travers l'invention de nouveaux mots, pourvu que ce procédé soit modéré – par exemple, en dissimulant le néologisme par l'attribution d'une racine grecque ou latine. Les innovations linguistiques répondent à la nécessité de désigner les réalités nouvelles, ce qui implique que la langue est en évolution constante.

À l'instar d'Horace, Peletier rapproche la poésie de la peinture, en vertu de l'infinité des procédés dont le poète – et le peintre – dispose, de la multiplicité des perspectives à partir desquelles l'œuvre peut être jugée, mais surtout de la capacité de la Poésie d'aborder n'importe quel sujet grâce à ses genres : épigramme, épître, élégie, comédie, tragédie, épopée. Si la poésie, au sens de littérature tout court, se fait rigoureusement en vers, il va de soi que tout ce qui est écrit en prose au moyen d'un langage littéral et simplifié n'est pas de la littérature, mais de l'éloquence. Et ce n'est pas tout : selon Peletier, pour qu'il y ait de la poésie le vers doit être accompagné de la rime, « formele beaute de Poësie³ » et témoin du talent du poète dans la mesure où celui-ci est à même de concentrer sa pensée dans une forme contraignante :

¹ Jacques Peletier du Mans, « Du Suget de Poësie e de la diferance du Poëte et de l'Orateur », *Art poétique* [1555], livre I, réimpression par Alfred Dehodencq, in *La Vogue*, t. II, n° 11 (du 27 septembre au 4 octobre 1886), *op. cit.*, p. 376.

² Jacques Peletier du Mans, « De l'Imitacion », *ibidem*, t. III, n° 1 (du 11 au 18 octobre 1886), p. 30.

³ Jacques Peletier du Mans, « De la Rime Poëtique », *ibidem*, livre II, in *La Vogue*, t. III, n° 10 (du 20 au 27 décembre 1886), p. 337.

[A]n notre Poësie francoese [...] la Rime nous tien en grande sugesion. Mes d'autant plus se faut il eforcer à la vertu : e montrer que la dificulte de la Rime sert expressement, pour longuemant panser a bien fere¹.

Or, si à cette époque le poétique et le non poétique sont identifiés respectivement au moyen du vers ou de son absence, vers la fin du XIX^e siècle nous assistons à un changement de perspective, car l'opposition traditionnelle poésie/prose tombe au profit d'une nouvelle distinction, entre poétique et non poétique, fondée sur l'idée de rythme. En d'autres mots, le poétique sera donné par le rythme, résultant d'un savant agencement des mots, alors que le non poétique se réfèrera à la langue de tous les jours. À ce propos, il importe de constater que, puisque la poésie symboliste tend à l'abstraction et que sa finalité consiste à évoquer, elle ne s'inspire plus d'un art figuratif comme la peinture mais d'un art suggestif et évocatoire comme la Musique.

De plus, selon Peletier, pour qu'une œuvre résulte vraisemblable, il faut que sa matière s'adapte aux forces du poète, qui doit se sentir proche du sujet qu'il traite², mais aussi à une forme spécifique. En effet, si la poésie peut et doit pratiquer n'importe quel genre, chaque genre doit correspondre en même temps à une forme spécifique, ce qui justifie la possibilité de puiser à une pluralité de vers dont la longueur varie de deux à douze syllabes.

Enfin, un dernier élément à souligner est la condamnation de la synthèse excessive susceptible de rendre un énoncé obscur. Peletier soutient l'importance d'une expression claire obtenue au moyen de mots propres et simples et de phrases dont la syntaxe respecte un ordre logique. Un aspect, ce dernier, qui sera démenti par les poètes symbolistes.

¹ Jacques Peletier du Mans, « Des Vices de Poësie », *ibidem*, livre I, in *La Vogue*, t. III, n° 9 (du 13 au 20 décembre 1886), p. 320.

² Cet aspect sera important pour les symbolistes aussi. Nous renvoyons, à ce propos, à l'affirmation de Mallarmé « chaque poète doit traduire, par la musique des mots, les idées et les émotions dont il est le plus intensément saisi », cité par Théodor de Wyzewa, « Notes sur Mallarmé », in *La Vogue*, t. I, n° 11 (5 juillet 1886), *op. cit.*, p. 370. Voir aussi le chapitre III, p. 52.

Chapitre V. Le vers libre

Après une brève introduction sur la poétique symboliste, dans le présent chapitre nous allons porter notre attention sur la question du vers libre telle qu'elle se développe dans le contexte de *La Vogue*. En particulier, nous nous interrogerons sur le rôle que les *Illuminations* de Rimbaud eurent effectivement dans l'élaboration du vers libre symboliste : pour ce faire, nous prendrons en considération deux textes emblématiques du recueil, *Marine* et *Mouvement*, considérés par certains critiques comme les premiers poèmes en vers libre, bien qu'en réalité leur identité générique demeure difficile à définir. Dans le même but, nous nous appuyerons ensuite aussi bien sur les témoignages des premiers vers-libristes – notamment Kahn et Laforgue – que sur une analyse comparative de l'idée de vers libre développée par chacun d'eux.

La poétique symboliste

Le symbolisme, qui va se développer en réaction à la rigueur positiviste de la poésie parnassienne et du roman naturaliste, marque un tournant révolutionnaire dans l'évolution des genres littéraires, par sa volonté de rupture radicale avec le système classique. Certes, la voie du changement et de l'expérimentation avait été ouverte par les romantiques¹, à travers l'assouplissement de l'alexandrin et la revendication de l'originalité du poète et du métissage des genres, mais les romantiques avaient continué d'opérer dans le respect du vers traditionnel, soumis tout au plus à un processus de « modernisation » partielle. Ce n'était donc qu'une révolution incomplète que les symbolistes allaient pousser jusqu'à l'extrême.

À la base de la poétique symboliste se trouve le concept de synthèse. La vague de Positivisme qui avait investi aussi bien la poésie parnassienne que le roman réaliste et naturaliste avait effacé l'intérêt pour tout ce qui excédait la réalité phénoménique et pour tout ce qui renvoyait à une

¹ Les *Méditations poétiques* de Lamartine (1820) marquent le début de la « révolution française de la poésie », même s'il s'agit en réalité d'une évolution graduelle. En affirmant la nécessité d'être « classique pour l'expression, romantique pour la pensée », Lamartine maintient une position assez conservatrice du point de vue formel, en soutenant l'importance de garder la structure classique du vers, qu'il faut cependant perfectionner et assouplir par l'emploi d'une langue courante, proche du français parlé, et exempte des artifices rhétoriques qui avaient rendu la poésie de l'époque précédente un exercice technique stérile. Qui plus est, les *Méditations* relèvent d'un genre inédit capable de donner expression à la subjectivité du poète, un genre qui « n'est purement ni épique, ni lyrique, ni didactique, mais tous les trois à la fois », ce qui renvoie à la possibilité de mélanger les genres, une question qui sera amplement traitée et revendiquée par Hugo. Ce dernier restera lui-même fidèle à l'alexandrin, tout en le rendant plus souple : il s'agit de l'alexandrin libéré, appelé aussi « vers brisé » par sa césure mobile, qui ne porte plus nécessairement sur la sixième syllabe, ou « vers prosaïque », parce que proche de la langue parlée. Voir Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2007, p. 223-224.

dimension mystique et mystérieuse : la littérature symboliste essaie de pénétrer cette sphère peu explorée et de concilier ou de « synthétiser » les deux dimensions au moyen du symbole, qui doit opérer en faveur du retour à une supposée unité originelle. À ce propos, Georges Vanor affirme que :

[L]a littérature symboliste tâche à ramener les phénomènes intellectuels et sensoriels à la source initiale, cette essence unique perpétuellement féconde en ses modes¹.

En outre, les symbolistes sont séduits par l'idée d'une synthèse des arts destinée à aboutir à l'œuvre d'art totale, selon un concept théorisé par Wagner dès 1849 dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* qui avait beaucoup marqué le public français, de Gautier à Nerval en passant par Baudelaire, et qui continue de fasciner les poètes à la fin du siècle. Ainsi, la notion d'art total justifie

[...] le désir très humain d'une réunion de toutes les puissances humaines par un retour à l'originelle simplicité. Ce retour à la simplicité, c'est tout l'Art. Le Génie consiste – comme l'Amour et comme la Mort – à dégager des accidents, des habitudes, des préjugés, des conventions et de toutes les contingences l'élément d'éternité et d'unité qui luit, au-delà des apparences, au fond de toute essence humaine².

Dans ce cadre s'inscrit la synthèse non seulement des genres littéraires principaux – poésie, roman et théâtre – mais aussi des deux formes d'expression, le vers et la prose. Une fois tombées les frontières entre les genres, les symbolistes organisent la poésie, le roman et le théâtre selon une hiérarchie au sommet de laquelle se détache la poésie, en raison de son rapport étroit avec la subjectivité. Désormais, on demande au roman et au théâtre la même abstraction que celle qui caractérise la poésie lyrique, dénuée de toute référence à la réalité extérieure : ainsi, les personnages romanesques perdent leur épaisseur pour devenir l'incarnation d'Idées abstraites, alors qu'au théâtre on se soucie de faire disparaître la présence scénique de l'acteur et d'effacer le décor. En même temps, les genres se rejoignent aussi sur le plan linguistique : les symbolistes plaident pour une langue renouvelée, riche en archaïsmes et en néologismes aptes à exprimer les sensations les plus diverses, une langue très vague du point de vue sémantique, ayant la même capacité évocatoire que la musique. L'aspect le plus révolutionnaire, à ce propos, est constitué par le fait que la langue poétique déborde désormais les cadres de la langue générale : le poète ne puise plus aux ressources de la langue conventionnelle, où chaque mot désigne arbitrairement et conventionnellement une

¹ Georges Vanor, *L'Art symboliste*, préface de Paul Adam, Paris, Vanier, 1889, p. 37.

² Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie}, Libraires-éditeurs, 1889, p. 355.

réalité précise, mais il est libre de se créer une langue personnelle reflétant sa propre subjectivité. Et Bertrand Marchal d'affirmer :

La logique mimétique de représentation – le mot représente la chose – le cède ainsi à une logique poétique (et poétique, ici, veut dire littéraire, puisque la littérature s'assume désormais comme fiction), celle de la création par les mots, comme la peinture impressionniste est une création par les couleurs : création non dans l'ordre du réel – le mot ne crée pas des choses, « la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas » – mais dans l'ordre de l'esprit¹.

Cependant, le choix d'adopter une langue subjective et évocatoire, forgée en marge du *français* et de la *langue française*² et visant à n'exprimer les idées que simultanément (plutôt que de façon successive et logique), comporte un bouleversement de la syntaxe classique que les partisans de la tradition n'accueillent pas de manière favorable :

La syntaxe n'est qu'un instrument logique. Les rapports qu'elle établit ont pour effet d'enchaîner les sens des éléments grammaticaux de manière à les coordonner en propositions rigoureuses. Or cela c'est la langue de ceux qui cherchent à définir. L'évocation n'a que faire de ces liens. Ses enchaînements seront tout autres et fondés sur d'autres lois... quand on les trouvera³ !

Le fait que la langue ne se fonde plus sur les mêmes bases pour tout le monde pose naturellement des problèmes de communication et de compréhension qui seront à la base des accusations d'obscurité adressées aux symbolistes : des accusations d'autant plus sévères que la plupart des symbolistes sont d'origine étrangère et sont donc accusés de vouloir corrompre la pureté et l'ordre logique de la phrase française classique.

Enfin, la tentative de synthèse concerne aussi les moyens d'expression du vers et de la prose, qui circulent d'un genre à l'autre en donnant naissance à des phénomènes d'hybridation. Désormais l'enjeu de la question n'est plus l'opposition classique vers/prose, mais la distinction, fondée sur la notion de rythme, entre ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas :

¹ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1993, p. 21.

² Jacques-Philippe Saint-Gérard remarque la distinction entre la langue maternelle de référence (la *langue française*), résultant des transformations subies au cours des siècles, et une langue patriotique (le *français*), construite idéologiquement à cette époque comme « principe unificateur républicain ». Voir J.-Ph. Saint-Gérard, « Français vs langue française, la langue est-elle symbolique ? », in *La Littérature symboliste et la Langue. Actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 11-30.

³ Ferdinand Brunot, *La langue française de 1815 à nos jours*, in *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publié sous la direction de Louis Petit de Julleville, t. VIII, Paris, Librairie Armand Colin, 1896-1925, p. 800.

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification¹.

En ce sens, les symbolistes continuent de travailler sur un genre hybride hérité des romantiques, le poème en prose, mais c'est par l'invention du vers libre qu'ils souhaitent faire éclater le système métrique traditionnel. En effet, le vers libre devient le « viatique pour la libération totale de la créativité littéraire² », qui n'est plus soumise à la rigidité du vers classique, celui-ci étant identifié au moyen de la rime et d'un nombre établi de syllabes :

La pensée ne doit plus s'astreindre à une forme poétique accomplie, mais créer son propre mouvement, son rythme exact, ses accents variés, ses temps forts et faibles qui dessinent sa grâce sinueuse et son dynamisme intérieur³.

Cependant, lorsqu'on parle de vers libre, on se heurte à deux difficultés principales. La première concerne son caractère polymorphe : comme chaque vers libre présente ses spécificités propres, il échappe par conséquent à toute tentative de définition univoque, même si le corpus poétique produit sous l'étiquette de « vers libre » à la fin du XIX^e siècle présente des traits distinctifs suffisants pour identifier cette forme. Ainsi, un poème en vers libre se caractérise généralement « par un découpage alinéaire syntaxiquement concordant⁴ » et par l'absence des structures périodiques traditionnelles, telles que la strophe ou la rime ; tout au plus le poème présente des échos de ces éléments de la tradition, ce qui contribue à l'apparenter à la poésie versifiée traditionnelle, d'où il dérive, plutôt qu'au poème en prose. La seconde difficulté porte sur la contradiction inhérente à l'expression « vers libres », au pluriel, qui peut générer d'emblée des confusions avec les vers libres pratiqués par La Fontaine. Dans ce cas le doute est vite dissipé, puisque les vers de La Fontaine consistent en un assemblage libre de mètres de longueur variée mais régulière, scandée par le décompte syllabique, alors que pour le vers libre la question ne se

¹ « M. Stéphane Mallarmé », in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 57.

² Aurélie Briquet, « Œuvres inclassables et refus de classer chez les symbolistes », in *L'Œuvre inclassable*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2015, publiés par Marianne Bouchardon et Michèle Guéret-Laferté. (c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 18, 2016 : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?oeuvres-inclassables-et-refus-de.html>; page consultée le 14/05/2020.

³ Tancrède de Visan, « Le Romantisme allemand et le Symbolisme français », in *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 417.

⁴ Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2000, vol. 100/2, p. 256.

pose pas, le nombre des syllabes ne constituant plus un élément discriminant pour la définition du vers libre moderne.

Les Illuminations : quelques remarques sur le genre

Officiellement, la naissance du vers libre remonte à 1886, année qui enregistre un double événement marquant dans l'histoire de la poésie : la parution des premiers vers libres dans *La Vogue* précédée de la publication, dans la même revue, des *Illuminations* de Rimbaud. En réalité, la question est plus complexe car le développement du vers libre couvre une période qui s'étale des premières années 1870 – période de composition des *Illuminations* – jusqu'aux années 1910¹.

L'édition pré-originale des *Illuminations* présente un assortiment de textes en prose et de textes en vers en raison du mélange de deux liasses distinctes de manuscrits contenant l'une des proses, les *Illuminations* véritables, et l'autre des poèmes en vers composés entre 1872 et 1874 et connus *a posteriori* comme les « Derniers vers ». Si l'on se tient au témoignage de Fénéon, le manuscrit de Rimbaud que lui avait remis Kahn se présentait sous la forme d'une « liasse de feuilles [...] volantes et sans pagination² » auxquelles il avait essayé de donner un ordre logique. En effet, une partie de la critique attribue à Fénéon les indications de pagination autographes présentes sur les manuscrits, mais selon Jean-Jacques Lefrère « une grande partie de cette pagination – 24 pages numérotées à l'encre et correspondant à 23 feuillets, l'un étant rempli au recto et au verso³ » est à attribuer à Rimbaud lui-même, qui souhaitait donner un ordre aux poèmes de son recueil en vue de l'impression. D'ailleurs, cette proposition renforce l'hypothèse de Bouillane de Lacoste et de Michel Murat, qui voient dans le recueil des *Illuminations* une suite de poèmes en prose agencés intentionnellement selon un ordre cohérent et spécifique⁴, contrairement à André Guyaux qui propose de considérer le recueil comme une suite de « fragments », « qui ne sont pas réunis autour d'un thème et dont l'ordre ne semble ni toujours voulu par l'auteur ni toujours nécessaire⁵. »

Les *Illuminations* sont connues comme étant des poèmes en prose : en effet, « "poème en prose" est dans le cas de Rimbaud le seul terme générique acceptable, parce qu'historiquement

¹ C'est le moment où Apollinaire publie la version coupée en vers de son conte en prose *La Maison des morts* (1909).

² Lettre de Fénéon à Bouillane de Lacoste du 19 avril 1939, in Arthur Rimbaud, *Illuminations : painted plates*, édition critique avec introduction et notes par Henry de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949, p. 138.

³ Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, coll. « Biographies littéraires », 2001, p. 950.

⁴ Suivant cette hypothèse, l'ordre dans lequel des poèmes se succèdent dans la même page serait à attribuer à la volonté de l'auteur, qu'il faut respecter, alors que nous ne pouvons pas être sûrs de la place originelle des morceaux qui occupent une page entière.

⁵ André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985, p. 75.

attesté », bien que les *Illuminations* relèvent moins de ce genre que de celui de la « poésie non versifiée »¹, une catégorie créée par Murat pour décrire les différentes propriétés qui sous-tendent les deux types de texte. Sous l'étiquette de « poésie non versifiée » se rangent les œuvres fondées essentiellement sur « le renouvellement et la diversification du langage poétique² », deux processus qui inaugurent la première crise de la poésie française, au XVIII^e siècle, et qui trouvent leur expression la plus concrète dans *Gaspard de la Nuit*. En effet, le recueil de Bertrand nous présente les traits les plus saillants de cette catégorie de poèmes : l'élaboration de structures périodiques alternatives à celles de la poésie en vers (refrains, variations, séquences enchaînées par anaphore) et le parallèle, établi par Bertrand lui-même, entre l'alinéa de la poésie non versifiée, la strophe de la poésie versifiée et le couplet de la chanson.

Cependant, si les structures de la poésie non versifiée de Bertrand, en tant que transposition des structures de la poésie en vers, gardent la régularité et la périodicité propres à cette dernière, ce n'est pas le cas pour les *Illuminations*, qui ne conservent aucun lien avec la poésie traditionnelle. En effet, les alinéas et les paragraphes sont utilisés d'une façon irrégulière qui ne rappelle pas la régularité de la poésie en vers. Par conséquent, la remise en cause ne concerne pas la poésie en tant que genre, mais plutôt son moyen d'expression, le vers, qui est rejeté en raison de la « vieillesse poétique » qu'il représente.

Si l'écriture de Bertrand et celle des *Illuminations* marquent le passage de la poésie en vers à la poésie non versifiée, les poèmes en prose de Baudelaire marquent le passage d'une prose courante à une prose « poétique ». En employant les mots de Murat, « [l]e poème en prose est issu d'un *processus de littérisation* de structures discursives et textuelles déjà répandues sous forme de prose³ » : songeons, par exemple, aux marquages formel et thématique que Baudelaire emprunte à l'écriture journalistique pour les élever au rang de « prose poétique » en travaillant sur le style. La différence principale entre poésie non versifiée et poème en prose réside donc dans le fait que le processus de littérisation du modèle baudelairien ne concerne pas le vers.

Les Illuminations : le cas de Marine et de Mouvement

Après cette précision nécessaire sur l'identité générique des *Illuminations*, qui constituent une étape transitoire – non l'aboutissement – de l'évolution technique de la forme du vers à la prose,

¹ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2002, p. 232.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 235. C'est l'auteur qui souligne.

nous allons nous pencher sur les deux textes du recueil, *Marine* et *Mouvement*, qui sont considérés comme des prototypes du poème en vers libre ; cependant, cette expression n'est qu'une étiquette appliquée *a posteriori* qui ne tient compte ni de la perspective historique – le vers libre symboliste n'existant pas à l'époque de la composition des *Illuminations*, ni du projet esthétique de Rimbaud consistant à « trouver une forme nouvelle » visant la prose.

D'un point de vue philologique, les deux textes appartiennent certainement au corpus des *Illuminations* : *Marine* partage le même feuillet que *Fête d'hiver* et au verso de ce feuillet se trouve *Nocturne vulgaire*. *Mouvement* figure sur un feuillet isolé, mais il n'y a pas de doute sur son appartenance au corpus des *Illuminations*, puisqu'il ne présente pas de différences remarquables avec d'autres poèmes isolés du recueil, comme *Après le Déluge* et *Promontoire*¹.

Dans les livraisons de *La Vogue* et dans l'édition d'octobre 1886, les éditeurs ou les typographes font un choix significatif qui oriente la réception des deux textes : suivant l'usage d'imprimer les vers en italique et la prose en romain, ils impriment *Marine* en romain et *Mouvement* en italique, en laissant entendre que le premier poème relève de la prose et que le second relève de la poésie. En effet, bien que *Marine* possède l'allure du poème en vers libre, il présente en réalité des parallélismes typiques de la structure du poème en prose ; qui plus est, dans les éditions pré-originale et originale, le texte de *Marine* est prolongé, sans aucun signe de démarcation, par celui de *Fête d'hiver*, qui consiste dans un seul alinéa plus long que les précédents. C'est probablement en raison de ces deux aspects que les éditeurs de *La Vogue* ont interprété *Marine* comme un poème en prose et qu'ils l'ont fait imprimer en romain.

En ce qui concerne *Mouvement*, le début du texte nous fait penser à un poème en prose, mais la suite démentit cette conjecture, puisqu'elle présente des propriétés qui sont propres au poème en vers libre organisé par séquences. Contrairement à *Marine*, le parallélisme ne concerne que la première phrase et la surponctuation qui accompagne ce procédé dans les poèmes en prose disparaît. De plus, ce qui a amené les éditeurs et les typographes à envisager le texte comme un poème en vers, ce sont les deux premières lignes du troisième paragraphe qui se terminent par des mots suscrits, selon l'usage établi pour les vers. Enfin, le choix du caractère typographique est d'autant plus significatif pour ce texte que « l'italique de *Mouvement*, isolé au milieu d'une trentaine de poèmes en prose, affiche avec une évidence provocante son statut de *vers*². »

Il n'est pas aisé de déterminer la nature générique exacte des deux textes, dont la forme présente des frontières floues qui s'ouvrent sur les territoires tantôt de la poésie, tantôt de la prose, signe qu'une forme nouvelle est en cours d'élaboration. Tout en gardant inconsciemment certains

¹ Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme », art. cit., p. 259.

² *Ibidem*, p. 269. C'est l'auteur qui souligne.

traits de la poésie, la recherche formelle de Rimbaud est orientée vers la prose : cela est témoigné soit par la tentative d'instaurer des rapports rythmiques (d'équivalence, de contraste, de progression) ou d'échos sonores (allitérations, rimes) alternatifs à ceux de la poésie, soit par le travail sur les démarcations externes déterminées par les relations entre la disposition typographique, la ponctuation et la syntaxe.

En particulier, Albert Henry¹ remarque que Rimbaud a recours aux conventions typographiques propres à la prose : parmi elles, l'alinéa, qui marque à la fois le passage à la ligne, le retrait à droite du début de la ligne suivante et la présence de l'initiale majuscule. Ces trois éléments vont toujours de pair dans le corpus, même si les deux derniers s'écartent de la prose ordinaire. En outre, le poète ne va jamais à la ligne en coupant les mots : il en dérive un certain respect de la ligne, considérée comme une unité poétique « dotée d'une sorte de droit à l'intégralité². » Murat, quant à lui, observe que le corpus des *Illuminations* se compose de textes d'un seul paragraphe ou de plusieurs paragraphes de longueur moyenne, mais aussi de textes ultra-segmentés en paragraphes marqués par des parallélismes et dotés d'une autonomie syntaxique et sémantique : à ce titre, le cas de *Marine* et de *Mouvement* est emblématique. Les deux textes, en effet, sont les seuls, dans le recueil, à présenter un parallélisme marqué par une démultiplication du syntagme nominal sujet (deux groupes juxtaposés dans *Marine* et quatre groupes dans *Mouvement*) :

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent,
Battent l'écume, –
Soulèvent les souches des ronces³.

Marine

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant
Mènent par les lumières inouïes⁴ [...]

Mouvement

En outre, la poésie non versifiée se sert d'un procédé très utilisé en poésie à partir des années 1870 : l'emploi conjoint du tiret et d'un autre signe de ponctuation. À l'instar de Baudelaire, Rimbaud adopte le tiret pour marquer des passages ironiques, des digressions ou des changements de plan, mais aussi comme « un pur signe démarcatif, discursivement redondant, pour délimiter les séquences d'un parallélisme⁵. » Dans le manuscrit de *Marine*, en effet, la ponctuation double apparaît aux lignes 3 et 8 pour introduire le second élément d'un parallélisme dans un morceau de phrase complet du point de vue sémantique et syntaxique :

¹ Albert Henry, « Rimbaud et les paragraphes », in *Parade Sauvage*, n° 3, 1986, p. 67-72.

² André Guyaux, *Poétique du fragment*, op. cit., p. 158.

³ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 307.

⁴ *Ibidem*, p. 312.

⁵ Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme », art. cit., p. 265.

Battent l'écume, – / Soulèvent les souches des ronces.
Vers les piliers de la forêt, – / Vers les fûts de la jetées,

Enfin, en ce qui concerne la syntaxe, Michel Murat suppose que l'apprentissage parallèle du vers latin et du vers français en raison de son jeune âge « a affranchi Rimbaud de la contrainte symbolique du modèle logico-grammatical, base de la grammaire scolaire et fondement de l'imaginaire social de la langue », ce qui fait que le poète « échappe à l'emprise du "génie de la langue française" »¹. Contrairement à la phrase classique qui exerce une force centripète sur les éléments qui l'entourent, « [l]a phrase de Rimbaud est complexe, ouverte, décentrée, étagée par plans, et certains éléments jouissent d'une forte autonomie² », comme le montre le recours aux transferts de catégorie – notamment les nominalisations, aux participes, qui remplacent l'enchâssement hiérarchique traditionnel des subordonnées, aux décalages des structures (circonstants isolés en début de phrase, appositions décalées, etc.).

Bref, ni *Marine* ni *Mouvement* n'anticipent le vers libre symboliste, dont les premiers essais paraîtront dans *La Vogue* en 1886, et cela pour plusieurs raisons. En premier lieu, du point de vue historique, il est impossible de penser à Rimbaud comme à l'inventeur du vers libre symboliste à moins de ne pas tomber dans le piège de l'anachronisme. En second lieu, le corpus entier des *Illuminations* témoigne de l'élaboration d'une forme qui essaie de se dégager du vers traditionnel, dont elle garde inconsciemment des traits, pour évoluer vers la prose. En particulier, *Marine* et *Mouvement* présentent des frontières génériques très floues et des éléments qui renvoient tantôt au vers, tantôt à la prose. Malgré cette ambiguïté de fond, Yoshikazu Nakaji suppose que les deux poèmes respectent l'orientation esthétique du reste du corpus, qui vise la prose. En ce sens, l'agencement vertical et en pseudo-vers de *Marine* s'explique par la nécessité de mettre en valeur le jeu de parallélismes entre le vocabulaire et les images qui renvoient à la fois à la terre ou à la mer. Dans le cas de *Mouvement*, nous avons observé que les mots suscrits à la fin de la ligne ainsi que la majuscule en tête de chaque ligne contribuent à donner l'impression du vers qui se soustrait aux contraintes de la rime et du décompte syllabique : s'il arrive parfois de reconnaître ces deux derniers aspects (rime, décompte syllabique), il ne faut pas les considérer « comme propriétés de ces pseudo-vers mais bien plutôt comme vestiges ou reflets des vers réguliers³. » Enfin, le caractère ambigu de *Mouvement* est d'autant plus évident dans les trois dernières strophes, où la prose se déguise en poésie ou le vers se prosaïse. À ce titre, Michel Murat parle d' « anamorphose double », à savoir

¹ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, op. cit., p. 373.

² *Ibidem*.

³ Yoshikazu Nakaji, « Rimbaud et les vers libres de *La Vogue* », in *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Actes du colloque de Metz sur « Le vers libre de 1886 à 1914 : naissance, discours et réception » (19 et 20 mars 2008), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 45.

« chacune des formes se met à loucher en direction de l'autre ; chacune fait une chose et en dit une autre »¹.

Les Illuminations au prisme de la critique et des œuvres symbolistes

La légende du Rimbaud précurseur du vers libre n'est donc pas acceptable, même si à l'époque il était plutôt aisé de tomber dans le piège en raison de l'absence d'une théorie univoque qui permette d'identifier la forme nouvelle. Cette légende se développe *a posteriori* autour des années 1920, lorsqu'Édouard Dujardin publie une étude historique sur le vers libre en analysant les circonstances qui ont amené à son apparition autour de 1886. À cette occasion, il salue *Marine* et *Mouvement* comme les premiers poèmes en vers libre². L'affirmation de Dujardin s'explique par la perspective téléologique qu'il applique à l'évolution poétique de Rimbaud, qui veut que toute son œuvre, en vers et en prose, tende vers la direction du vers libre. Or, nous avons observé que la question est beaucoup plus complexe, néanmoins la légende du Rimbaud inventeur du vers libre perdurera grâce à Ernest Delahaye, ancien camarade de Rimbaud qui voyait en lui un innovateur absolu, et ne s'arrêtera même pas devant les critiques d'Étiemble, selon lequel la réception de l'œuvre de Rimbaud est altérée par de fausses croyances, dont celle qui voit le poète comme l'auteur des premiers vers libres.

D'autre part, cet aspect est témoigné par les futurs vers-libristes symbolistes qui, tout en manifestant leur enthousiasme vis-à-vis des œuvres de Rimbaud parues dans *La Vogue*, ne lui reconnaissent pas la paternité du vers libre. Afin d'illustrer notre proposition, nous porterons notre attention sur les représentants majeurs du vers-librisme symboliste, à savoir Laforgue, Kahn et, dans une moindre mesure, Moréas.

Laforgue, précepteur de l'Impératrice en Allemagne, communique à Kahn ses impressions sur la première lecture des *Illuminations* parues dans les cinquième et sixième livraisons de *La Vogue* que son ami lui a envoyé à Bade : « Restent les *Illuminations*. Ce Rimbaud fut bien un *cas*. C'est un des rares qui m'étonnent. Comme il est entier ! presque sans rhétorique et sans attaches³. » Mais l'enthousiasme ne se limite pas aux seules *Illuminations*, puisque quelques mois avant, à l'occasion de la parution des *Premières communions* dans le premier numéro de la revue, Laforgue écrivait

¹ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, op. cit., p. 462.

² Édouard Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922, p. 29.

³ Jules Laforgue, Lettre à Gustave Kahn du 3 juin 1886, in *Œuvres complètes*, vol. cit., p. 851. C'est l'auteur qui souligne.

avec admiration : « Décidément j'aime beaucoup le Rimbaud [sic]. C'est crépissant, palpitant, très près de notre chair et en même temps bien loin dans le spéculatif. C'était décidément une riche organisation¹. »

Kahn, quant à lui, entré en possession des manuscrits des *Illuminations* après les longues pérégrinations de ceux-ci depuis que Rimbaud les avait confiés à Verlaine en 1875 en vue de leur publication, a été toujours un grand estimateur de Rimbaud : « un très grand poète qu'on oublie et que Lautréamont remplace d'une façon très insuffisante². » À partir de ces témoignages, rien ne laisse deviner une possible attribution de la paternité du vers libre à Rimbaud ; en effet, en 1897, dans la préface à la deuxième édition de ses *Premiers poèmes*, Kahn revendique pour lui-même le rôle de père fondateur de la forme nouvelle en qualifiant ses *Palais Nomades* de « livre d'origine du vers libre³. » Dans cette circonstance, Kahn se limite à mentionner Rimbaud qui, par ses poèmes en vers mêlés par erreur aux poèmes en prose des *Illuminations* dans *La Vogue*, aurait « bris[é] » et « disloqu[é] » le vers pour « donner droit de cité aux rythmes impairs »⁴ ; il liquide donc la question en affirmant que « les vers de Rimbaud, qui faisaient partie des *Illuminations*, affranchis de bien des entraves, n'étaient point le vers libre, non plus que ceux de Verlaine⁵. »

Les poètes symbolistes ne partagent pas tous la même idée de vers libre. Dans la plupart des cas, ils ne sont même pas conscients de leur recherche ; ils procèdent par tâtonnements, chacun élaborant sa propre idée, jusqu'à parvenir finalement à une solution commune⁶.

Dans le cas de Laforgue, le vers libre constitue l'aboutissement d'un processus d'élaboration personnelle, et par conséquent la forme nouvelle ne s'inspire ni des œuvres de Rimbaud ni des travaux de Kahn. En effet, Dujardin déclare dans son étude que le vers libre était un fait acquis pour Laforgue dès le printemps 1885 – lors de leur rencontre à Berlin, donc bien avant la parution dans *La Vogue* des *Illuminations* (à partir du 13 mai 1886) et des premiers poèmes en vers libre de Kahn (à partir du 28 juin 1886). En outre, l'idée de Kahn selon laquelle Laforgue se serait inspiré de ses propres tentatives est suspecte, comme le montrent les périodes de réception des livraisons de *La Vogue* de la part de Laforgue. En effet, si les premiers numéros arrivent à Berlin avec une certaine ponctualité, les livraisons suivantes, dans lesquelles paraissent les premiers vers libres de Kahn,

¹ *Ibidem*, Lettre à Gustave Kahn du 23 avril 1886, p. 839.

² « M. Gustave Kahn », in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 392.

³ Gustave Kahn, « Préface sur le vers libre » aux *Premiers poèmes*, deuxième édition, Paris, Mercure de France, 1897, p. 3.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ *Ibidem*.

⁶ À ce propos, Dujardin affirme qu'« Une invention, en général, est le résultat de méditations et de recherches scientifiques conduites autour d'un problème posé préalablement ; autrement dit, un problème s'est posé peu à peu, dont quelques hommes prennent conscience, auquel ils s'attachent, et celui qui trouve la solution la trouve le plus souvent en même temps qu'un autre, que plusieurs autres... » (p. 25-26). Voir É. Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*, op. cit., p. 25-26.

tardent à parvenir à Laforgue, comme en témoignent les lettres échangées avec Kahn entre la fin de juillet et le mois d'août : « Reçu ta lettre, mais nulle *Vogue* (ce dont je meurs)¹ » ; « Plus de lettres, plus de *Vogues*² » ; « *La Vogue* existe-t-elle toujours ? Je n'en ai plus de nouvelles³. » Cet aspect nous montre que Laforgue ne pouvait pas connaître les vers libres de son ami lors de la composition de son premier poème en vers libre à lui, *L'Hiver qui vient*, que le poète enverra à Kahn en juillet et qui paraîtra dans *La Vogue* du 16 août 1886.

Qui plus est, tout en étant conscient d'expérimenter une forme nouvelle, Laforgue ne la qualifie pas de « vers libre ». Le 10 août 1886 il écrit à Kahn :

Pour m'ôter toute envie de publier le volume de vers que j'ai fait cet hiver et que je t'ai lu au lit (encre rouge et papier jaune), j'en fais un second, tout autre.
Le type d'aspect est la pièce sur l'hiver que je t'ai envoyée.
J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose.
[...] Je ne ferai jamais plus de vers qu'ainsi⁴.

Laforgue explique à Kahn sa décision d'abandonner *Les Fleurs de bonne volonté*, le recueil de poèmes qu'il est en train de composer, pour chercher une alternative à la poésie traditionnelle en vers et à sa propre poésie. Le modèle est le poème *L'Hiver qui vient*, où le poète « oublie » tout ce qu'il a appris sur les contraintes formelles imposées par le système de la versification française : la rime, le syllabisme, la construction de strophes régulières et le respect de l'unité du vers, ici brisé par des phrases qui commencent au milieu ou à la fin du vers. Comme l'observe Michel Murat, l'expression clé ici est « j'oublie », qui n'a rien de la transgression à tout prix, mais désigne plutôt une « attitude passive, qui laisse les choses à leur propre mouvement, sans ressentiment ni violence⁵. » Oubli, donc, non pas au sens de refoulement volontaire de tout ce que l'on a appris, mais plutôt comme « distraction » ou « intermittence » :

Ce qui est suspendu, c'est simplement l'obligation légale : tantôt le poème versifie et rime tout seul, sans y penser ; tantôt il oublie, et se laisse aller à la contingence des mots et des idées ; parfois aussi, à dessein, il évite la forme ancienne et s'en détourne. Le continuum du discours poétique reste soutenu par la mesure du vers, et presque toujours [...] par la rime, mais il est fragmenté de points d'oubli dont la distribution, en partie aléatoire, donne une idée des mouvements de l'âme⁶.

¹ Jules Laforgue, Lettre à Gustave Kahn du 24 juillet 1886 (environ), in *Œuvres complètes*, vol. cit., p. 859.

² *Ibidem*, Lettre à Gustave Kahn du 29 juillet 1886, p. 861.

³ *Ibidem*, Lettre à Gustave Kahn du 10 août 1886, p. 863.

⁴ *Ibidem*, p. 863-864.

⁵ Michel Murat, « L'oubli de Laforgue », in *Romantisme*, 2008/2 (n° 140), p. 117.

⁶ *Ibidem*.

Or, l'idée de vers libre que Laforgue est en train de développer – même s'il ne le définit pas en ces termes – diffère en partie de celle Kahn. À l'instar de Laforgue, le directeur de *La Vogue* néglige le nombre des syllabes et la rime qui, nous le rappelons, ne sont pas proscrits de façon définitive ; simplement, il leur préfère d'autres éléments, tels que la rime interne et l'assonance, aptes à garantir la cohésion du vers, que Kahn, contrairement à son ami, conçoit comme unité, à savoir comme « un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens¹. » C'est sans doute en raison de cette divergence de points de vue que Kahn n'a pas su reconnaître dans *L'Hiver qui vient* un poème en vers, comme en témoigne l'impression du texte en romain, une inadvertance que Laforgue n'hésitera pas à lui reprocher : « Je ne te signalerai pas deux coquilles, mais me plaindrai que tu ne m'as [pas] imprimé en italique. C'étaient des vers, Monsieur² ! »

D'autre part, cette divergence témoigne aussi du fait que Laforgue admet des formes différentes s'accordant avec la subjectivité de chacun, alors que Kahn admet une seule définition de vers libre, la sienne, ayant de la peine à accepter comme vers une forme aussi simple que celle de Laforgue et à se dégager lui-même du poids de la tradition. C'est pourquoi Laforgue, aussi à cause de sa disparition prématurée, ne cherche pas à faire école, contrairement à Kahn qui poursuit ses recherches sur le vers libre et essaie de conquérir le champ littéraire de l'époque en s'érigeant en inventeur exclusif de la forme nouvelle. Dans cette perspective il faut interpréter ses essais de théorisation *a posteriori* : la Préface sur le vers libre aux *Premiers vers* (1897) et *Symbolistes et décadents* (1936), ouvrage dans lequel il évoque en historiographe – et non sans intérêt – les origines et l'évolution du mouvement symboliste.

Dans le cadre de la lutte pour la domination du champ littéraire, nous ne mentionnons qu'en passant les stratégies de revendication mises en acte par Marie Krysinska³, une poétesse d'origine polonaise qui collabore activement avec les revues décadentes des premières années 1880. À l'occasion de la publication de *Rythmes pittoresques* (1890), recueil de poèmes déjà parus en revue dès 1881, Krysinska présente des poèmes très différents de la première version datant des années 1880. En effet, les nouveaux poèmes ont fait l'objet d'une réécriture : c'est le cas de *Symphonie en gris*, paru pour la première fois dans *Le Chat Noir* du 4 novembre 1882, qui est présenté dans le recueil sous la forme d'un poème en vers libre en raison des réaménagements typographiques

¹ Gustave Kahn, « Préface sur le vers libre » aux *Premiers poèmes*, *op. cit.*, p. 26.

² Jules Laforgue, Lettre à Gustave Kahn du 21 août 1886, in *Œuvres complètes*, vol. cit., p. 867.

³ Pour approfondir l'affaire Krysinska, nous renvoyons à Seth Whidden, « Sur la *supercherie* de Marie Krysinska. Vers une lecture sérieuse de *Symphonie en gris* », in *Le vers libre dans tous ses états*, *op. cit.* p. 79-88. Voir aussi Laurence Brogniez, « Marie Krysinska et le vers-libre : l'outrage fait aux Muses », in Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature & idéologies », 2002, p. 421-436. Voir aussi John Clifford Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, A.-G. Nizet, 1962, p. 86-89.

auxquels il a été soumis (introduction de blancs, de tirets et de retours à la ligne). La transformation *a posteriori* de ceux qui étaient considérés comme des poèmes en prose – malgré la difficulté à distinguer nettement leur identité générique –, constitue la base des revendications de la maternité du vers libre de la part de Krysinska, qui va se disputer avec Kahn le primat de l’invention de la forme nouvelle. Au-delà de la querelle en soi, que la critique actuelle tend à résoudre en faveur de Kahn, l’affaire Krysinska montre que, dès le début des années 1880, les poètes commencent, sinon à désarticuler le vers traditionnel, à penser au moins à la possibilité de pratiquer un autre type de vers.

Enfin, dans le cadre des revendications de la paternité du vers libre s’inscrivent aussi les actions de Moréas, qui par le Manifeste du symbolisme avait assumé une posture forte et précise en se démarquant volontairement de Kahn. Les anecdotes qui visent à établir son rôle de père du vers libre sont nombreuses et rapportées par Dujardin dans son étude. Une de ces anecdotes concerne le lai *Le chevalier aux blanches-armes* paru dans *La Vogue* du 15 novembre 1886. Moréas affirme avoir envoyé son poème très tôt à la rédaction en vue de sa publication, mais Kahn en aurait ajourné la parution afin de prendre le temps nécessaire de composer un poème similaire et pouvoir ainsi revendiquer pour lui-même la paternité du vers libre¹. Cependant, malgré la musicalité du lai due aux refrains parallèles et aux vers impairs, le poème de Moréas ne se démarque pas non plus de la tradition de façon radicale, puisque la variété des rythmes ne suffit pas à dissimuler les échos du vers régulier.

Ce dernier aspect nous montre que les premiers essais de vers libres des poètes symbolistes sont en réalité beaucoup plus liés à la tradition qu’ils ne le paraissent. L’attention que Laforgue porte principalement sur l’expression psychologique l’amène à pratiquer parfois une poésie qui jaillit spontanément de son intériorité sans passer nécessairement à travers le philtre des normes de la versification. En revanche, l’attention portée par Kahn sur l’expression musicale trahit un processus de composition conscient et contrôlé qui tient compte des contraintes que le poète se propose de respecter (l’unité du vers).

Toutes ces tentatives témoignent donc de la difficulté de se délivrer du poids de la tradition même lorsque les poètes n’essaient pas forcément de la supprimer, mais qu’ils cherchent simplement des voies alternatives. Cela justifie les recherches menées individuellement par les poètes pour trouver des formes nouvelles visant toutes à restituer une représentation subjective de l’âme : un autre aspect que nous ne retrouvons pas chez Rimbaud.

¹ É. Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*, op. cit., p. 24.

Pourquoi alors cet intérêt pour Rimbaud et pour son œuvre ? L'intérêt et l'enthousiasme manifestés par les rédacteurs de *La Vogue* n'est pas dû, comme nous l'avons observé, à une éventuelle influence que les *Illuminations* auraient eu dans l'élaboration du vers libre symboliste, mais à une sensibilité au renouvellement et, en général, à l'histoire des formes poétiques auxquelles la revue accorde une place particulière par le choix attentif des textes publiés.

Conclusions

Nous nous sommes interrogé sur le rôle de *La Vogue* dans l'élaboration de l'esthétique et de la poétique symbolistes. Pour ce faire, nous avons adopté une approche sociologique, en nous appuyant notamment sur la notion de « champ » élaborée par Bourdieu ainsi que sur le concept plus récent de « réseau », afin de restituer une vision plus complète – et complexe – du phénomène des revues. La notion de « champ » se révèle utile pour étudier la phase d'émergence d'une revue au sein du champ littéraire, alors qu'elle cherche à affirmer son identité en se distinguant des positions dominantes. Cela nous a permis, par exemple, de reconstruire le contexte de formation des groupes d'avant-garde décadents et symbolistes, qui dans la phase initiale d'accumulation du capital symbolique partagent le même désir de reconnaissance de la part des institutions, mais entrent en compétition et finissent par former deux entités distinctes au fur et à mesure que l'écart social, économique et culturel se creuse entre les protagonistes. Les « petites revues » représentent ainsi le lieu de la querelle entre décadents et symbolistes.

La notion de « réseau », en revanche, intègre le concept de « champ » et le nuance lorsque celui-ci ne suffit plus à décrire le phénomène des revues : elle s'adapte mieux à l'étude d'un domaine aussi flou que celui de la littérature, et notamment à définir les positions hétérodoxes des « petites revues ». Contrairement au concept de « champ », la notion de « réseau » nous porte à prendre en compte la dimension des relations interpersonnelles qu'elles se fondent sur la rivalité ou la solidarité. Nous nous sommes limité cependant à ébaucher les liens de sociabilité entre certaines des personnalités de *La Vogue*, en nous appuyant sur les correspondances, les anecdotes et les souvenirs des contemporains ; une étude plus ponctuelle aurait nécessité la consultation de sources auxquelles nous n'avons pas pu accéder.

Nous avons préféré porter notre attention sur un aspect récent de l'étude des réseaux, à savoir les liens que *La Vogue* est à même d'instaurer en tant que vecteur d'idées et de formes nouvelles. En effet, nous avons constaté que *La Vogue* est le laboratoire du vers libre, ce qui, dans la perspective bourdieusienne, constitue l'une des solutions possibles qui se présentent aux poètes animés par le souci d'innover les moyens d'expression. Comme nous l'avons observé, le vers libre n'est pas l'invention *ex abrupto* d'un seul individu – bien que certains aient voulu laisser le croire –, mais le fruit d'une élaboration collective qui plonge ses racines dans la décennie précédente.

Afin de définir sa position par rapport aux « petites revues » contemporaines, *La Vogue* renonce à tout essai de théorisation susceptible de servir de manifeste et ne se perd pas dans les débats stériles de l'époque sur les étiquettes de « décadent » et de « symboliste » ; au contraire,

notre « petite revue » plonge au cœur des questions littéraires de l'époque, illustrant sa conception esthétique et poétique au moyen de seuls textes littéraires, tout en se réservant la possibilité de théoriser et de répondre à ses détracteurs dans les organes de la presse officielle (*Le Figaro*, *L'Événement*) ou dans d'autres supports de la petite presse (*Le Symboliste*). Qui plus est, *La Vogue* manifeste sa posture non seulement par les contenus qu'elle véhicule, mais aussi par sa matérialité : dans cette perspective, nous nous sommes aussi attaché à l'étude de la dimension paratextuelle de notre « petite revue », dont les éléments (typographie, format, papier, etc.) sont le résultat d'un choix spécifique et présentent des implications du point de vue sociologique.

Enfin, nous avons constaté que, tout en étant l'organe principal du « courant » symboliste, *La Vogue* porte aussi son intérêt sur l'évolution des poétiques et des modes d'expression en général : en publiant des textes poétiques ou des essais sur la poésie d'auteurs anciens, la revue établit implicitement un lien entre la poétique symboliste et les poétiques du passé afin de montrer que la Poésie ne répond pas à une définition univoque et que les modes d'expression de la poésie symboliste sont le fruit des nombreuses expressions individuelles des poètes qui partagent la même sensibilité.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons conclure que, parmi les « petites revues » nées en 1886, *La Vogue* est celle qui reste à connaître davantage, comme le montre l'absence d'une monographie consacrée à ce sujet. Pour notre part, nous n'avons abordé que quelques aspects de cette « petite revue », mais nous souhaitons que d'autres recherches lui soient consacrées : une étude sur l'histoire éditoriale de la revue serait un outil précieux pour poursuivre les recherches dans ce domaine.

Annexes

Sommaire

Tome I

Numéros 1– 12 (11 avril – 19 juillet 1886)

I – 4 Avril 1886¹

I.	Stéphane Mallarmé	<i>Pages oubliées : Plainte d’automne et Frisson d’hiver ; Le Phénomène futur</i>	1
II.	Paul Verlaine	<i>Écrit en 1875</i>	5
III.	Villiers de l’Isle-Adam	<i>Souvenirs Occultes</i>	8
IV.	Arthur Rimbaud	<i>Les Premières communions</i>	14
V.	Charles Henry	<i>Vision</i>	19
VI.	Gustave Kahn	<i>Nocturne</i>	21
VII.	-	<i>La Meule</i>	21
VIII.	<i>Courrier social</i>	<i>Position de la Question</i>	27
IX.	<i>Musique</i>	<i>La Cloche</i> de Vincent d’Indy	
		<i>Les Concerts</i>	29
X.	<i>Livres</i>	<i>Le Petit Bottin des Lettres et des Arts -</i>	
	(par Gustave Kahn)	Anonyme	31
		<i>La Vie et la Mort</i> de Jean Rameau	32
		<i>Les Hantises</i> d’Édouard Dujardin	33
XI.	<i>Curiosités</i>	<i>Les Caractères du titre</i> de La Vogue	33
		<i>Ma Chambre</i> de Marceline Desbordes-Valmore	34
		<i>La Forme des signes de ponctuation</i>	34
		<i>Sensation et Mouvement</i> de Charles Henry (commentaire du compte-rendu de M. Féré paru dans <i>La Revue philosophique</i>)	35
XII.	<i>La Queue</i>		36

¹ La livraison du 4 avril 1886, qui est la seconde version du premier numéro de *La Vogue*, est supprimée et remplacée par la livraison du 11 avril 1886 en raison du texte de Jules Renard, *La Meule*, jugé trop osé pour l’époque. Dans la première version du numéro du 4 avril 1886, le texte paraît avec le nom de son auteur, alors que dans la seconde le texte est anonyme, le nom de l’auteur étant dissimulé sous un « X ».

N° 1 – 11 Avril 1886

I.	Stéphane Mallarmé	<i>Pages oubliées: Plainte d'automne et Frisson d'hiver ; Le Phénomène futur</i>	1
II.	Paul Verlaine	<i>Écrit en 1875</i>	6
III.	Villiers de Lisle-Adam	<i>Souvenirs Occultes</i>	9
IV.	Arthur Rimbaud	<i>Les Premières communions</i>	16
V.	Léo d'Orfer	<i>Médailles : Paul Bourget, avec un Portrait par Firmin Bouisset</i>	22
VI.	Charles Henry	<i>Vision</i>	24
VII.	Gustave Kahn	<i>Nocturne</i>	26
VIII.	<i>Courrier social</i>	<i>Position de la Question</i>	27
IX.	<i>Musique</i>	<i>La Cloche de Vincent d'Indy Les Concerts</i>	28
X.	<i>Livres</i> (par Gustave Kahn)	<i>Le Petit Bottin des Lettres et des Arts - Anonyme La Vie et la Mort de Jean Rameau Les Hantises d'Édouard Dujardin</i>	31 32 32
XI.	<i>Curiosités</i>	<i>Les Caractères du titre de La Vogue Ma Chambre de Marceline Desbordes-Valmore La Forme des signes de ponctuation Sensation et Mouvement de Charles Henry (commentaire du compte-rendu de M. Féré paru dans <i>La Revue philosophique</i>) Sainte Beuve sur Mürger</i>	33 34 34 35 35
XII.	<i>La Queue</i>		36

N° 2 – 18 Avril 1886

I.	D'Alembert	<i>Sur la Rime</i>	37
II.	Léo d'Orfer	<i>Médailles : Paul Verlaine, avec un Portrait par Léon Lefebvre</i>	40
III.	Paul Verlaine	<i>Les Poètes maudits : Marceline Desbordes- Valmore</i>	42

IV.	Charles Morice	<i>Sonnet</i>	47
V.	Jean Moréas, Paul Adam	<i>Le Thé chez Miranda</i>	48
VI.	René Ghil	<i>Sonnet I – Au musicien Vincenzo Lombardi</i>	52
		<i>Sonnet II – Au poète Gustave Kahn</i>	53
VII.	Gustave Kahn	<i>De l'Esthétique du verre polychrome</i>	54
VIII.	<i>Courrier social</i>	<i>M. Camille Lemonnier</i>	
		<i>M. Gladstone et l'Irlande</i>	66
IX.	<i>Les Livres</i>	<i>L'Œuvre d'Émile Zola</i>	67
X.	<i>Curiosités</i> (par Léo d'Orfer)	<i>Définitions de la Poésie</i> , par J.-K. Huysmans, Stéphane Mallarmé, Martha, Sully Prudhomme, Charles Vignier, Laurent Tailhade, Joseph Caraguel	70

N° 3 – 25 Avril 1886

I.	Jules Laforgue	<i>Menues Dragées au camphre</i>	73
II.	Gustave Kahn	<i>Thème et Variations</i>	77
III.	Paul Verlaine	<i>Les Poètes maudits</i> : Marceline Desbordes- Valmore (suite)	84
IV.	Léo d'Orfer	<i>La Maison</i> , avec une illustration par O. Tristan	97
V.	Gustave Kahn	<i>Chronique d'art</i>	100
VI.	<i>Courrier social</i>	<i>Lettre de Mme R. B. au Cardinal Guibert</i>	103
VII.	<i>Curiosités</i>	<i>Le Précis de ma vie</i> de Jacques Casanova	106

N° 4 – 2 Mai 1886

I.	Gustave Kahn	<i>Printemps</i> , avec une illustration par Charles Morice	109
II.	Jules Laforgue	<i>Poésies</i> : <i>Préface, Romance, Soirs de fêtes, Les</i> <i>Chauve-souris</i>	113
III.	Léo d'Orfer	<i>Médailles</i> : Vincent d'Indy, Avec un <i>Portrait</i> par Léon Lefebvre	118
IV.	Mathias Morhardt	<i>Nostalgie</i>	120

V.	Jean Moréas, Paul Adam	<i>Le Thé chez Miranda</i>	123
VI.	Charles Henry	<i>Stendhal Inédit</i>	128
VII.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys : Voyage au Portugal</i>	132
VIII.	<i>Courrier social</i>	<i>M. Cleveland et le Problème ouvrier</i>	142
		<i>MM. Ernest Roche, Duc-Quercy, Soubrié et les Élections</i>	143
		<i>Évolution du capitalisme</i>	143
IX.	<i>Curiosités</i>	<i>Aux beaux cheveux de Thérèse de J. Casanova</i>	144

N° 5 – 13 Mai 1886

I.	Arthur Rimbaud	<i>Les Illuminations : Après le Déluge ; Enfance ; Conte ; Parade ; Antique ; Being Beateous ; Vies ; Départ ; Royauté ; À une raison ; Matinée d'ivresse ; Phrases ; Ouvriers ; Les Pons¹ ; Ville ; Ornières.</i>	145
II.	Gustave Kahn	<i>Mélopées (I, II, III, IV)</i>	162
III.	Charles Vignier	<i>Rondel</i>	167
IV.	Léo d'Orfer	<i>Médailles : Jean Moréas, avec un Portrait par David Estoppey</i>	168
V.	Villiers de l'Isle-Adam	<i>L'Ève future : L'Auxiliatrice</i>	170
VI.	Stuart Merrill	<i>Flûte</i>	176
VII.	<i>Les Livres</i>	<i>Croquis parisiens de J.-K. Huysmans</i>	177

N° 6 – Du 29 Mai au 3 Juin 1886

I.	Arthur Rimbaud	<i>Les Illuminations (suite) : Villes ; Vagabonds ; Villes ; Veillées ; Mystique ; Aube ; Fleurs ; Nocturne vulgaire ; Marine ; Fête d'hiver² ; Angoisse ; Métropolitain ; Barbare.</i>	181
II.	Jules Laforgue	<i>L'Aquarium</i>	192

¹ *Les Pons* suit *Ouvriers* dans un paragraphe sans titre.

² *Fête d'hiver* suit *Marine* dans un paragraphe sans titre.

III.	Charles Vignier	<i>Paris – Yeddo</i>	197
IV.	Édouard Dujardin	<i>Les Jeunes Filles. Rondels</i>	201
V.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys : Voyage en Provence, Voyage en Italie, Voyage en Angleterre.</i>	206

N° 7 – Du 7 au 14 Juin 1886

I.	Paul Verlaine	<i>Les Poètes Maudits, nouvelle série : Pauvre Lélian</i>	217
II.	Feu Arthur Rimbaud	<i>Les Illuminations (suite) : Chanson de la plus haute tour ; Âge d'or ; Éternité.</i>	224
III.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys (suite) : Voyage en Angleterre</i>	234
IV.	<i>Livres et Varia</i>	<i>Les Cantilènes de Jean Moréas (par G. Kahn)</i>	245
		<i>Mouvement-Limitation de A. Brandsept (par Ch. Henry)</i>	249
		<i>Le Départ de Gaston Dubreuilh</i>	249
		<i>La Correspondance de Harpers-Ferry de Raoul de l'Angle Beaumanoir</i>	249
V.	Félix Fénéon	<i>Une lettre de M. de Goncourt sur la mort de Giuseppe de Nittis</i>	250

N° 8 – Du 13 au 20 Juin 1886

I.	Stéphane Mallarmé	<i>Sonnet : « M'introduire dans ton histoire... »</i>	253
II.	J.-K. Huysmans	<i>Esther</i>	255
III.	Félix Fénéon	<i>Les Impressionnistes</i>	261
IV.	Gustave Kahn	<i>Toiles annuelles</i>	276
V.	Feu Arthur Rimbaud	<i>Les Illuminations (suite) : Promontoire ; Scènes ; Soir historique ; Michel et Christine ; Bruxelles ; Honte.</i>	282

N° 9 – Du 21 au 27 Juin 1886

I. Paul Bourget	<i>Des Fleurs, Bouquet de Narcisses, Autres Narcisses, Lilas Fanés, Pensées, Pétales de Roses</i>	289
II. Jules Laforgue	<i>Salomé</i>	295
III. Feu Arthur Rimbaud	<i>Les Illuminations (suite) : « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises... » ; « Ô saisons, ô châteaux... » ; « La rivière de cassis roule ignorée... » ; Mouvement ; Bottom ; Dévotion ; Démocratie.</i>	307
IV. Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys (suite) : Voyage en Angleterre</i>	315
V. <i>Les Livres</i>	<i>Œuvres poétiques complètes de Shelley, traduites par F. Rabbe (par Ch. Morice)</i>	321
	<i>Le Prisme de Sully Prudhomme</i>	323

N° 10 – Du 28 Juin au 5 Juillet 1886

I. Walt Whitman (traduit par J. Laforgue)	<i>Les Brins d'herbes, poèmes extraits de la section Dédicaces : Je chante le soi-même ; Aux nations étrangères ; À un historien ; À une certaine cantatrice ; Ne fermez pas vos portes ; Poètes à venir ; À vous ; Toi lecteur.</i>	325
II. Jules Laforgue	<i>Salomé (suite)</i>	329
III. Gustave Kahn	<i>Intermède (I, II, III, IV, V, VI)</i>	335
IV. Félix Fénéon	<i>v^e Exposition Internationale de peinture & de sculpture</i>	341
V. Louis de Beaumont	<i>Bibelots Japonais</i>	347
VI. <i>Les Livres</i>	<i>L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam</i>	357

N° 11 – Du 5 au 12 Juillet 1886

I. Téodor de Wyzewa	<i>M. Mallarmé. Notes</i>	361
---------------------	---------------------------	-----

II.	Gustave Kahn	<i>Intermède</i> (VII, VIII, IX, X)	376
III.	Jules Laforgue	<i>Salomé</i> (fin)	380
IV.	Walt Whitman (traduit par J. Laforgue)	<i>Les Brins d'herbes : Ô Étoile de France.</i>	388
V.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys</i> (suite) : <i>Voyage en Angleterre</i>	391

N° 12 – Du 12 au 19 Juillet 1886

I.	Théodor Dostoïevsky	<i>Lettre Inédite</i> , traduite par Ély Halpérine et Charles Morice	397
II.	Jules Laforgue	<i>Le Concile féerique</i>	405
III.	Téodor de Wyzewa	<i>M. Mallarmé. Notes</i> (fin)	414
IV.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys</i> (suite) : <i>Voyage en Angleterre</i>	425

Tome II

Numéros 1 – 12 (19 juillet – 11 octobre 1886)

N° 1 – Du 19 au 26 Juillet 1886

I.	Jules Laforgue	<i>Lohengrin, fils de Parsifal</i>	1
II.	Gustave Kahn	<i>Intermède</i> (XI, XII, XIII, XIV)	13
III.	Théodor Dostoïevsky	<i>Lettre Inédite</i> , traduite par Ély Halpérine et Charles Morice (fin)	18
IV.	Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys</i> (suite) : <i>Voyage en Angleterre</i>	30
V.	<i>Les Livres – Bibliographie</i>	<i>Loi d'évolution de la Sensation musicale</i> (article de Charles Henry paru dans <i>La Revue philosophique</i>)	36

N° 2 – Du 26 Juillet au 2 Août 1886

I.	Théodor Dostoïevsky	<i>Le Mougik Marey, souvenir de Sibérie</i>
----	---------------------	---

	(traduction par E. Halpérine et Ch. Morice)	37
II. Jules Laforgue	<i>Lohengrin, fils de Parsifal</i> (fin)	46
III. Mathias Morhardt	<i>Airs d'Opéras</i> (I, II, III)	55
IV. Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys</i> (suite) : <i>Voyage aux Pays-Bas</i>	59
V. Porphyre Kalouguine	<i>Se diriger en ballon – L'Aérostat Capazza</i>	70

N° 3 – Du 2 au 9 Août 1886

I. Walt Whitman	<i>Une Femme m'attend</i> (traduit par J. Laforgue)	73
II. Gustave Kahn	<i>Voix au Parc</i> (I, II, III, IV)	77
III. Édouard Dujardin	<i>À la gloire d'Antonia</i>	81
IV. Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys</i> (suite) : <i>Voyage en Allemagne</i>	97
V. <i>Bibliographie</i>	<i>Richard Wagner et la Poésie française contemporaine</i> (extrait de l'article d'É. Dujardin paru dans <i>La Revue de Genève</i>)	108

N° 4 – Du 9 au 16 Août 1886

I. Gustave Kahn	<i>Voix au Parc</i> (V, VI, VII, VIII)	109
II. Jacques Casanova de Seingalt	<i>Passe-Temps pour le Carnaval de l'an 1792</i> (extrait du manuscrit de Dux, par G. Kahn)	114
III. Charles Henry	<i>Les Voyages de Balthasar de Monconys : Voyage en Allemagne</i> (fin), <i>Troisiesme voyage en Italie.</i>	137

N° 5 – Du 16 au 23 Août 1886

I. Paul Verlaine	<i>Amour – Parallèlement : À un mort ; À la princesse Roukhine.</i>	145
II. Charles Morice	<i>Bohème Alentour : Feux ; La Voix ; Majesté.</i>	150
III. Jules Laforgue	<i>L'Hiver qui vient</i>	156
	<i>La Légende des Trois Cors</i>	160

IV.	Jacques Casanova de Seingalt (par G. Kahn)	<i>Fragments des opuscules De l'Isocameron et Essai d'égoïsme</i>	163
V.	Charles Vignier	<i>Le mauvais Riche. Parabole</i>	173

N° 6 – Du 23 au 30 Août 1886

I.	Charles Morice	<i>Bohème Alentour : Les Chansons réelles</i>	181
II.	Gustave Kahn	<i>Chanson de la brève démence</i>	186
III.	Charles Henry	<i>Lettres inédites de Samuel Fermat à Huet</i>	192
IV.	Jacques Peletier du Mans	<i>L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois – réimpression du XVI^e siècle par Alfred Dehodencq</i>	200
V.	<i>Bibliographie</i> (par G. Kahn)	<i>Le Thé chez Miranda de Jean Moréas et Paul Adam</i>	215

N° 7 – Du 30 Août au 6 Septembre 1886

I.	Charles Henry	<i>La Théorie de Rameau sur la Musique</i>	217
II.	Jules Laforgue	<i>Dimanches (I et II)</i>	226
III.	John Keats	<i>Hypérion - traduit par J.-J. Réthoré</i>	233
IV.	Jacques Peletier du Mans	<i>L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois (suite) – réimpression du XVI^e siècle par Alfred Dehodencq</i>	240

N° 8 – Du 6 au 13 Septembre 1886

I.	Arthur Rimbaud	<i>Une Saison en Enfer : « Jadis, si je me souviens bien... » ; Mauvais sang.</i>	253
II.	Gustave Kahn	<i>Lied du Rouet</i>	258
III.	Paul Adam	<i>Les Artistes indépendants</i>	260
IV.	John Keats	<i>Hypérion (suite) - traduit par J.-J. Réthoré</i>	268
V.	Jacques Peletier du Mans	<i>L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois (fin) – réimpression du XVI^e siècle par Alfred Dehodencq</i>	277

VI. <i>Bibliographie</i> (par Gil de Bache)	<i>La Grâce</i> d'Oscar Méténier	287
--	----------------------------------	-----

N° 9 – Du 13 au 20 Septembre 1886

I. Jules Laforgue	<i>Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois</i>	289
II. Arthur Rimbaud	<i>Une Saison en Enfer</i> (suite) : <i>Mauvais sang</i> ; <i>Nuit de l'enfer</i> ; <i>Délire I. – Vierge folle.</i>	302
III. John Keats	<i>Hypérion</i> (suite) - traduit par J.-J. Réthoré	318

N° 10 – Du 20 au 27 Septembre 1886

I. Arthur Rimbaud	<i>Une Saison en Enfer</i> (suite et fin) : <i>Délire II. – Alchimie du verbe</i> ; <i>L'Impossible</i> ; <i>L'Éclair</i> ; <i>Matin</i> ; <i>Adieu.</i>	325
II. Jules Laforgue	<i>Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois</i> (suite et fin)	343
III. John Keats	<i>Hypérion</i> (suite) - traduit par J.-J. Réthoré	356
IV. <i>Bibliographie</i>	<i>Extrait d'un article de Félix Fénéon sur le Néo-Impressionnisme, paru dans L'Art Moderne de Bruxelles du 19 septembre 1886</i>	359

N° 11 – Du 27 Septembre au 4 Octobre 1886

I. Jacques Peletier du Mans (par Alfred Dehodencq)	<i>L'Art poétique, premier livre : À Zacarie Gaudart ; De l'antiquité e de l'excellence de la Poésie ; De la Nature et de l'Exercice ; Du Sujet de Poésie e de la différence du Poète et de l'Orateur.</i>	361
II. Jean Ajalbert	<i>Manège</i>	378
III. Charles Vignier	<i>La Galère</i>	380
IV. John Keats	<i>Hypérion</i> (suite) - traduit par J.-J. Réthoré	386
V. Gil de Bache	<i>(Notes à un article anonyme de l'Art moderne</i>	

N° 12 – Du 4 au 11 Octobre 1886

I.	Paul Adam	<i>Le Symbolisme</i>	397
II.	Hoëné Wronski	<i>À Monsieur le comte Camille Durutte</i> <i>La Philosophie absolue de la musique</i> (extrait), précédés d'une note par la rédaction sur <i>Wronski et l'esthétique musicale</i>	402
III.	Celen Sabbrin	<i>La Science et la Philosophie en Art</i> , traduit par Ch. Vignier	410
IV.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique</i> (suite) : <i>De la Composicion du</i> <i>Poème an general e de l'Inuancion,</i> <i>Disposicion e Elocucion.</i>	419

*Tome III**Numéros 1 – 10 (11 octobre 1886 – 3 janvier 1887)***N° 1 – Du 11 au 18 Octobre 1886**

I.	Gustave Kahn	<i>Châteaux en Espagne</i>	5
II.	Charles Henry	<i>Wronski et l'esthétique musicale</i>	7
III.	Jules Laforgue	<i>Pétition</i> <i>Simple agonie</i>	23 26
IV.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique</i> (suite) : <i>De l'Imitacion.</i>	29

N° 2 – Du 18 au 25 Octobre 1886

I.	Jean Moréas, Paul Adam	<i>Jubilé des Esprits Illusoires</i>	37
II.	Jules Laforgue	<i>Le Miracle des Roses</i>	51
III.	Charles Henry	<i>Wronski et l'esthétique musicale</i> (suite)	65

N° 3 – Du 25 Octobre au 8 Novembre 1886

I.	Gustave Kahn	<i>Orient</i>	73
II.	Paul Verlaine	<i>Nuit Noire</i>	76
		<i>Nuit Blanche</i>	79
III.	Jules Laforgue	<i>Solo de Lune</i>	82
		<i>Légende</i>	87
IV.	Jacques Casanova de Seingalt (par G. Kahn)	<i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'Esprit – tragi-comédie inédite</i>	91

N° 4 – Du 8 au 15 Novembre 1886

I.	Jean Moréas	<i>Ah ! Pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi</i>	109
II.	Jules Laforgue	<i>Le Miracle des Roses (suite)</i>	110
III.	Jacques Casanova de Seingalt (par G. Kahn)	<i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'Esprit (suite) – tragi-comédie inédite</i>	116
IV.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique (suite) : Des Traduccions ; D'ecrire en sa Langue.</i>	124
V.	Charles Henry	<i>Wronski et l'esthétique musicale (suite et fin)</i>	131
VI.	John Keats	<i>Hypérion (suite et fin) - traduit par J.-J. Réthoré</i>	138
VII.	<i>Bibliographie</i>	Réédition des <i>Fêtes Galantes</i> de Paul Verlaine, chez Léon Vanier	144

N° 5 – Du 15 au 20 Novembre 1886

I.	Jules Laforgue	<i>Hamlet ou les suites de la piété filiale</i>	145
II.	Jean Moréas	<i>Lais : « Nous longerons la grille du parc... » ; « Le train express sous le ciel de Véronèse... » ; « On a marché sur les fleurs au bord de la route... » ; « De sa hache, de sa lance, de sa</i>	

		<i>hache ah qu'il est las... ».</i>	158
III.	Jacques Casanova de Seingalt (par G. Kahn)	<i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'Esprit</i> (suite) – tragi-comédie inédite	162
IV.	Celen Sabbrin	<i>La Science et la Philosophie en Art</i> (suite), traduit par Ch. Vignier	170
V.	Paul Adam	<i>Les Quintessences</i> par Maurice de Faramond	175
VI.	Gustave Kahn	<i>Chronique musicale</i>	179

N° 6 – Du 22 au 29 Novembre 1886

I.	Gustave Kahn	<i>Lieds</i> (I, II, III)	181
II.	Jules Laforgue	<i>Hamlet ou les suites de la piété filiale</i> (suite)	186
III.	Jacques Casanova de Seingalt (par J. Laforgue)	<i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'Esprit</i> (suite) – tragi-comédie inédite	204
IV.	<i>Chronique</i> (par G. Kahn)	<i>Les Demoiselles Goubert</i> , par Jean Moréas et Paul Adam	214

N° 7 – Du 29 Novembre au 6 Décembre 1886

I.	Jules Laforgue	<i>Hamlet ou les suites de la piété filiale</i> (suite et fin)	217
II.	Paul Adam	<i>Renée Mauperin</i>	228
III.	Paul Verlaine	<i>Amour-Parallèlement : À un mort ; Séguidille.</i>	232
IV.	Émile Verhaeren	<i>Les Calvaires</i>	237
V.	Jacques Casanova de Seingalt (par G. Kahn)	<i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'Esprit</i> (suite et fin) – tragi-comédie inédite	239
VI.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique</i> (suite) : <i>Des Moz, e de l'eleccion e innouacion d'iceus.</i>	247

N° 8 – Du 6 au 13 Décembre 1886

I.	Paul Adam	<i>Mahaud. Fragments</i>	253
II.	Paul Bourget	<i>Sonnet</i>	260
III.	Jules Laforgue	<i>Les Amours</i>	261
IV.	Gustave Kahn	<i>Lied</i>	266
V.	Jacques Casanova de Seingalt	<i>Lettre d'Eupolême</i>	267
VI.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique (suite) : Des Ornemens de Poësie.</i>	282

N° 9 – Du 13 au 20 Décembre 1886

I.	Gustave Kahn	<i>Mémorial</i>	289
II.	Paul Adam	<i>Paysages de femmes, par Jean Ajalbert</i>	293
III.	Jacques Casanova de Seingalt	<i>Lettre d'Eupolême (suite)</i>	299
IV.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique (suite) : Des Vices de Poësie.</i>	318

N° 10 – Du 20 au 27 Décembre 1886

I.	Jean Ajalbert	<i>Michel Pauper</i>	325
II.	Maurice de Faramond	<i>Fumées d'Hiver</i>	334
III.	Jacques Peletier du Mans (par A. Dehodencq)	<i>L'Art poétique, second livre : De la Rime Poëtique ; Des Vers François ; Des G'anres d'ecrire : De l'Epigramme, Du Sonnet, De l'Ode, De l'Epitre e de l'Elegie e de la Satire, De la Comedie e de la Tragedie.</i>	336

Index des collaborateurs et des titres

Adam, Paul <i>Le Thé chez Miranda</i> (voir aussi Moréas) <i>Les Artistes indépendants</i> <i>Le Symbolisme</i> <i>Jubilé des Esprits Illusoires</i> (voir aussi Moréas) <i>Les Quintessences</i> , par Maurice de Faramond <i>Renée Mauperin</i> <i>Mahaud. Fragments</i> <i>Paysages de femmes</i> , par Jean Ajalbert	I, 2, p. 49-51 ; I, 4, p. 125-127. II, 8, p. 260-267. II, 12, p. 397-401. III, 2, p. 37-50. III, 5, p. 175-178. III, 7, 228-231. III, 8, p. 253-259. III, 9, p. 293-298.
Ajalbert, Jean <i>Manège</i> <i>Michel Pauper</i>	II, 11, p. 378-379. III, 10, p. 325-333.
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' <i>Sur la Rime</i>	I, 2, p. 37-39.
Bache, Gil de <i>La Grâce</i> , par Oscar Méténier (Notes à un article anonyme de l'Art moderne sur) <i>Les Gothiques Allemands</i>	II, 8, p. 287-288. II, 11, p. 395-396.
Beaumont, Louis de <i>Bibelots japonais</i>	I, 10, p. 347-356.
Bouisset, Firmin <i>Portrait</i> de Paul Bourget (voir aussi Léo d'Orfer)	I, 1, p. 22.
Bourget, Paul <i>Des Fleurs, Bouquet de Narcisses, Autres Narcisses, Lilas Fanés, Pensées, Pétales de Roses</i> <i>Sonnet</i>	I, 9, p. 289-294. III, 8, p. 260.
Caraguel, Joseph <i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi L.	

d'Orfer, J.-K. Huysmans, S. Mallarmé, Martha, S. Prudhomme, Ch. Vignier, L. Tailhade)	I, 2, p. 72.
Casanova de Seingalt, Jacques <i>Le Précis de ma vie</i> <i>Aux beaux cheveux de Thérèse</i> <i>Passe-Temps pour le Carnaval de l'an 1792</i> <i>Fragments des opuscules De l'Isocameron et</i> <i>Essai d'égoïsme</i> <i>Le Polémoscope ou la calomnie démasquée</i> <i>par la présence d'Esprit</i> <i>Lettre d'Eupolême</i>	I, 3, p. 106-108. I, 4, p. 144. II, 4, p. 114-136. II, 5, p. 163-172. III, 3, p. 91-108 ; III, 4, p. 116-123 ; III, 5, p. 162-169 ; III, 6, p. 204-213 ; III, 7, p. 239-246. III, 8, p. 267-281 ; III, 9, p. 299-317.
Dehodencq, Alfred <i>Note sur Jacques Peletier du Mans</i> Édition des œuvres de Jacques Peletier du Mans (cf.)	II, 6, p. 200-204.
Dostoïevsky, Théodor <i>Lettre Inédite</i> , traduction par Ély Halpérine et Charles Morice <i>Le Mougik Marey, souvenir de Sibérie</i> , traduction par É. Halpérine et Ch. Morice	I, 12, p. 397-404 ; II, 1, p. 18-29. II, 2, p. 37-45.
Dujardin, Édouard <i>Les Jeunes Filles. Rondels</i> <i>À la gloire d'Antonia</i> <i>Richard Wagner et la Poésie française contemporaine</i> (extrait de l'article paru dans <i>La Revue de Genève</i>) <i>À la gloire d'Antonia – Erratum</i>	I, 6, p. 201-205. II, 3, p. 81-96. II, 3, p. 108. II, 6, p. 216.
Estoppey, David <i>Portrait de Jean Moréas</i> (voir aussi Léo d'Orfer)	I, 5, p. 168.
Faramond, Maurice de <i>Fumées d'Hiver</i>	III, 10, p. 334-335.

<p>Fénéon, Félix</p> <p><i>Une lettre de M. de Goncourt sur la mort de Giuseppe de Nittis</i></p> <p><i>Les Impressionnistes</i></p> <p><i>Le Prisme</i> de Sully Prudhomme</p> <p><i>v^e Exposition Internationale de peinture & de sculpture</i></p> <p><i>Errata de l'article précédent</i></p> <p><i>Loi d'évolution de la Sensation musicale</i> (article de Ch. Henry paru dans <i>La Revue philosophique</i>)</p> <p><i>Extrait d'un article sur le Néo-Impressionnisme</i>, paru dans <i>L'Art Moderne</i> du 19 septembre 1886</p>	<p>I, 7, p. 250-252.</p> <p>I, 8, p. 261-275.</p> <p>I, 9, p. 323-324.</p> <p>I, 10, p. 341-346.</p> <p>I, 11, p. 396.</p> <p>II, 1, p. 36.</p> <p>II, 10, p. 359-360.</p>
<p>Fermat, Samuel</p> <p><i>Lettres inédites à Huet</i>, par Ch. Henry (cf.)</p>	<p>II, 6, p. 194-199.</p>
<p>Ghil, René</p> <p><i>Sonnet I – Au musicien Vincenzo Lombardi</i></p> <p><i>Sonnet II – Au poète Gustave Kahn</i></p>	<p>I, 2, p. 52.</p> <p>I, 2, p. 53.</p>
<p>Goncourt, Edmond de</p> <p><i>Lettre sur la mort de Giuseppe de Nittis</i>, par F. Fénéon (cf.)</p>	<p>I, 7, p. 250-252.</p>
<p>Halpérine, Ély</p> <p>Traductions (voir aussi Ch. Morice) :</p> <p><i>Lettre inédite de Dostoïevsky</i> (cf.)</p> <p><i>Le Mougik Marey, souvenir de Sibérie</i> de Dostoïevsky (cf.)</p>	
<p>Henry, Charles</p> <p><i>Vision</i></p> <p><i>Sensation et Mouvement</i> (commentaire du compte-rendu de M. Féré paru dans <i>La Revue philosophique</i>)</p> <p><i>Stendhal Inédit</i></p>	<p>I, I, p. 19-20 et I, 1, p. 24-25.</p> <p>I, I, p. 35-36 et I, 1, p. 35.</p> <p>I, 4, p. 128-131.</p>

<p>Édition des <i>Voyages de Balthasar de Monconys</i> (cf.)</p> <p><i>Mouvement-Limitation</i> de A. Brandsept (compte-rendu)</p> <p><i>Loi d'évolution de la Sensation musicale</i> (article paru dans <i>La Revue philosophique</i>)</p> <p><i>Lettres inédites de Samuel Fermat à Huet</i></p> <p><i>La Théorie de Rameau sur la Musique</i></p> <p><i>Wronski et l'esthétique musicale</i></p>	<p>I, 4, p. 132-141.</p> <p>I, 7, p. 249.</p> <p>II, 1, p. 36.</p> <p>II, 6, p. 192-193.</p> <p>II, 7, p. 217-225.</p> <p>III, 1, p. 7-22 ; III, 2, p. 65-72 ; III, 4, p. 131-137.</p>
<p>Horace</p> <p><i>L'Art poétique, traduit en vers françois</i> par Jacques Peletier du Mans</p>	<p>II, 6, p. 205-214 ; II, 7, p. 240-251 ; II, 8, p. 277-286.</p>
<p>Huysmans, Jorys-Karl</p> <p><i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi L. d'Orfer, J. Caraguel, S. Mallarmé, Martha, S. Prudhomme, Ch. Vignier, L. Tailhade)</p> <p><i>Esther</i></p>	<p>I, 2, p. 70.</p> <p>I, 8, p. 255-260.</p>
<p>Kahn, Gustave</p> <p><i>Vers :</i></p> <p><i>Nocturne</i></p> <p><i>Thème et Variations</i></p> <p><i>Printemps</i></p> <p><i>Mélopées</i> (I, II, III, IV)</p> <p><i>Intermède</i> (I, II, III, IV, V, VI)</p> <p><i>Intermède</i> (VII, VIII, IX, X)</p> <p><i>Intermède</i> (XI, XII, XIII, XIV)</p> <p><i>Voix au Parc</i> (I, II, III, IV)</p> <p><i>Voix au Parc</i> (V, VI, VII, VIII)</p> <p><i>Chanson de la brève démence</i></p> <p><i>Lied du Rouet</i></p> <p><i>Châteaux en Espagne</i></p> <p><i>Orient</i></p>	<p>I, I, p. 21 et I, 1, p. 26.</p> <p>I, 3, p. 77-83.</p> <p>I, 4, p. 109-112.</p> <p>I, 5, p. 162-166.</p> <p>I, 10, p. 335-340.</p> <p>I, 11, p. 376-379.</p> <p>II, 1, p. 13-17.</p> <p>II, 3, p. 77-80.</p> <p>II, 4, p. 109-113.</p> <p>II, 6, p. 186-191.</p> <p>II, 8, p. 258-259.</p> <p>III, 1, p. 5-6.</p> <p>III, 3, p. 73-75.</p>

<i>Lieds</i> (I, II, III)	III, 6, p. 181-185.
<i>Lied</i> (« <i>Ce rêve de ta vie... »</i>)	III, 8, p. 266.
<i>Mémorial</i>	III, 9, p. 289-292.
<i>Courrier social :</i>	
<i>Position de la Question</i>	I, I, p. 27-28 et I, 1, p. 27.
<i>M. Camille Lemonnier</i>	I, 2, p. 66.
<i>M. Gladstone et l'Irlande</i>	I, 2, p. 66.
<i>Lettre de Mme R. B. au Cardinal Guibert</i>	I, 3, p. 103-105.
<i>M. Cleveland et le Problème ouvrier</i>	I, 4, p. 142-143.
<i>MM. Ernest Roche, Duc-Quercy, Soubrié et les Élections</i>	I, 4, p. 143.
<i>Évolution du capitalisme</i>	I, 4, p. 143.
<i>Critique musicale :</i>	
<i>La Cloche</i> de Vincent d'Indy	I, I, p. 29-30 et I, 1, p. 28-29.
<i>Les Concerts</i>	I, I, p. 30-31 et I, 1, p. 29-30.
<i>Le Départ</i> de Gaston Dubreuilh	I, 7, p. 249.
<i>Chronique musicale. Les concerts de M. Lamoureux</i>	III, 5, p. 179-180.
<i>Critique littéraire :</i>	
<i>Le Petit Bottin des Lettres et des Arts</i>	I, I, p. 31-32 et I, 1, p. 31-32.
<i>La Vie et la Mort</i> de Jean Rameau	I, I, p. 32-33 et I, 1, p. 32.
<i>Les Hantises</i> d'Édouard Dujardin	I, I, p. 33 et I, 1, p. 32.
<i>La Mauvaise Aventure</i> de Camille de Sainte-Croix	I, I, p. 33.
<i>L'Œuvre</i> d'Émile Zola	I, 2, p. 67-69.
<i>Les Cantilènes</i> de Jean Moréas	I, 7, p. 245-248.
<i>La Correspondance de Harpers-Ferry</i> de Raoul de l'Angle Beaumanoir	I, 7, p. 249.
<i>L'Ève future</i> de Villiers de l'Isle-Adam	I, 10, p. 357-360.
<i>Le Thé chez Miranda</i> de Jean Moréas et Paul Adam	II, 6, p. 215.
<i>Les Demoiselles Goubert</i> de Jean Moréas et Paul Adam	III, 6, p. 214-216.

<p><i>Critique d'art :</i></p> <p><i>De l'Esthétique du verre polychrome</i></p> <p><i>Chronique d'art – Gustave Moreau</i></p> <p><i>Blanc et Noir</i></p> <p><i>Réouverture du musée du Luxembourg</i></p> <p><i>Toiles annuelles</i></p> <p><i>Curiosités :</i></p> <p><i>Le Précis de ma vie</i> de J. Casanova</p> <p><i>Aux beaux cheveux de Thérèse</i> de J. Casanova</p> <p><i>Réimpression des opuscules littéraires de Casanova trouvés à Dux (cf.)</i></p> <p>Extrait de l'article paru dans <i>L'Événement</i> le 28 septembre 1886 et cité par Paul Adam dans son article sur <i>Le Symbolisme</i></p> <p><i>Note sur Wronski et l'esthétique musicale</i></p>	<p>I, 2, p. 54-65.</p> <p>I, 3, p. 100-102.</p> <p>I, 3, p. 102.</p> <p>I, 3, p. 102.</p> <p>I, 8, p. 276-281.</p> <p>I, 3, p. 106-108.</p> <p>I, 4, p. 144.</p> <p>II, 12, p. 399-401.</p> <p>II, 12, p. 402-403.</p>
<p>Kalouguine, Porphyre</p> <p><i>Se diriger en ballon – L'Aérostat Capazza</i></p>	<p>II, 2, p. 70-72.</p>
<p>Keats, John</p> <p><i>Hypérion</i>, traduction par J.-J. Réthoré</p>	<p>II, 7, p. 233-239 ; II, 8, p. 268-276 ; II, 9, p. 318-324 ; II, 10, p. 356-358 ; II, 11, p. 386-394 ; III, 4, p. 138-143.</p>
<p>Laforgue, Jules</p> <p><i>Menues Dragées au camphre</i></p> <p><i>Préface</i></p> <p><i>Romance</i></p> <p><i>Soirs de fêtes</i></p> <p><i>Les Chauve-souris</i></p> <p><i>L'Aquarium</i></p> <p><i>Salomé</i></p> <p>Traduction de poèmes extraits des <i>Brins d'herbes</i> de Walt Whitman (cf.)</p>	<p>I, 3, p. 73-76.</p> <p>I, 4, p. 113.</p> <p>I, 4, p. 114.</p> <p>I, 4, p. 115.</p> <p>I, 4, p. 116-117.</p> <p>I, 6, p. 192-196.</p> <p>I, 9, p. 295-306 ; I, 10, p. 329-334 ; I, 11, p. 380-387.</p>

<p><i>Le Concile féerique</i></p> <p><i>Lohengrin, fils de Parsifal</i></p> <p><i>L'Hiver qui vient</i></p> <p><i>La Légende des Trois Cors</i></p> <p><i>Dimanches (I et II)</i></p> <p><i>Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois</i></p> <p><i>Pétition</i></p> <p><i>Simple agonie</i></p> <p><i>Le Miracle des Roses</i></p> <p><i>Solo de Lune</i></p> <p><i>Légende</i></p> <p><i>Hamlet ou les suites de la piété filiale</i></p> <p><i>Les Amours</i></p>	<p>I, 12, p. 405-413.</p> <p>II, 1, p. 1-12 ; II, 2, p. 46-54.</p> <p>II, 5, p. 156-159.</p> <p>II, 5, p. 160-162.</p> <p>II, 7, p. 226-232.</p> <p>II, 9, p. 289-301 ; II, 10, p. 343-355.</p> <p>III, 1, p. 23-25.</p> <p>III, 1, p. 26-28.</p> <p>III, 2, p. 51-64 ; III, 4, p. 110-115.</p> <p>III, 3, p. 82-86.</p> <p>III, 3, p. 87-90.</p> <p>III, 5, p. 145-157 ; III, 6, p. 186-203 ; III, 7, p. 217-227.</p> <p>III, 8, p. 261-265.</p>
<p>Lefebvre, Léon</p> <p><i>Portrait de Paul Verlaine</i></p> <p><i>Portrait de Vincent d'Indy</i></p>	<p>I, 2, p. 40.</p> <p>I, 4, p. 118.</p>
<p>Mallarmé, Stéphane</p> <p><i>Pages oubliées :</i></p> <p><i>Plainte d'automne et Frisson d'hiver</i></p> <p><i>Le Phénomène futur</i></p> <p><i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi L. d'Orfer, J.-K. Huysmans, J. Caraguel, Martha, S. Prudhomme, Ch. Vignier, L. Tailhade)</p> <p><i>Sonnet : « M'introduire dans ton histoire... »</i></p>	<p>I, I, p. 1-4 et I, 1, p. 1-4.</p> <p>I, I, p. 4-5 et I, 1, p. 4-5.</p> <p>I, 2, p. 70-71.</p> <p>I, 8, p. 253-254.</p>
<p>Martha</p> <p><i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi L. d'Orfer, J.-K. Huysmans, J. Caraguel, S. Mallarmé, S. Prudhomme, Ch. Vignier, L. Tailhade)</p>	<p>I, 2, p. 71.</p>
<p>Merrill, Stuart</p>	

<i>Flûte</i>	I, 5, p. 176.
<p>Monconys, Balthasar de</p> <p><i>Les Voyages :</i></p> <p><i>Voyage au Portugal</i></p> <p><i>Voyage en Provence</i></p> <p><i>Voyage en Italie</i></p> <p><i>Voyage en Angleterre</i></p> <p><i>Voyage aux Pays-Bas</i></p> <p><i>Voyage en Allemagne</i></p> <p><i>Troisième voyage en Italie</i></p>	<p>I, 4, p. 132-141.</p> <p>I, 6, p. 206-207.</p> <p>I, 6, p. 207-214.</p> <p>I, 6, p. 214-216; I, 7, p. 234-244; I, 9, p. 315-320; I, 11, p. 391-396; I, 12, p. 425-432; II, 1, p. 30-35.</p> <p>II, 2, p. 59-69.</p> <p>II, 3, p. 97-107 ; II, 4, p. 137-139.</p> <p>II, 4, p. 139-144.</p>
<p>Moréas, Jean</p> <p><i>Le Thé chez Miranda</i> (voir aussi Paul Adam)</p> <p>Extrait de l'article paru dans le supplément du Figaro du 18 septembre 1886 et cité par Paul Adam dans son article sur <i>Le Symbolisme</i></p> <p><i>Jubilé des Esprits Illusoires</i> (voir aussi Paul Adam)</p> <p><i>Ah ! Pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi</i></p> <p><i>Lais :</i></p> <p>« <i>Nous longerons la grille du parc... »</i></p> <p>« <i>Le train express sous le ciel de Véronèse... »</i></p> <p>« <i>On a marché sur les fleurs au bord de la route... »</i></p> <p>« <i>De sa hache, de sa lance, de sa hache ah qu'il est las... »</i></p>	<p>I, 2, p. 48-49 ; I, 4, p. 123-124.</p> <p>II, 12, p. 397-398.</p> <p>III, 2, p. 37-50.</p> <p>III, 4, p. 109.</p> <p>III, 5, p. 158.</p> <p>III, 5, p. 159.</p> <p>III, 5, p. 160.</p> <p>III, 5, p. 161.</p>
<p>Morhardt, Mathias</p> <p><i>Nostalgie</i></p> <p><i>Airs d'Opéras</i> (I, II, III)</p>	<p>I, 4, p. 120-122.</p> <p>II, 2, p. 55-58.</p>

<p>Morice, Charles</p> <p><i>Sonnet</i></p> <p>Illustration pour <i>Printemps</i> de Gustave Kahn</p> <p>Compte rendu des <i>Œuvres poétiques complètes de Shelley</i>, traduites par F. Rabbe</p> <p>Traductions (voir aussi É. Halpérine) :</p> <p><i>Lettre inédite</i> de Dostoïevsky (cf.)</p> <p><i>Le Mougik Marey, souvenir de Sibérie</i> de Dostoïevsky (cf.)</p> <p><i>Bohème Alentour</i> :</p> <p><i>Feux</i></p> <p><i>La Voix</i></p> <p><i>Majesté</i></p> <p><i>Les Chansons réelles</i></p>	<p>I, 2, p. 47.</p> <p>I, 4, p. 110.</p> <p>I, 9, p. 321-322.</p> <p>II, 5, p. 150-151.</p> <p>II, 5, p. 152-153.</p> <p>II, 5, p. 154-155.</p> <p>II, 6, p. 181-185.</p>
<p>Orfer, Léo d'</p> <p><i>Médailles</i> : Paul Bourget</p> <p><i>Médailles</i> : Paul Verlaine</p> <p><i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi J.-K. Huysmans, J. Caraguel, S. Mallarmé, Martha, S. Prudhomme, Ch. Vignier, L. Tailhade)</p> <p><i>La Maison</i></p> <p><i>Médailles</i> : Vincent d'Indy</p> <p><i>Médailles</i> : Jean Moréas</p> <p>Compte rendu des <i>Croquis parisiens</i> de J.-K. Huysmans</p>	<p>I, 1, p. 22-23.</p> <p>I, 2, p. 41.</p> <p>I, 2, p. 70-72.</p> <p>I, 3, p. 97-99.</p> <p>I, 4, p. 119.</p> <p>I, 5, p. 169.</p> <p>I, 5, p. 177-180.</p>
<p>Peletier du Mans, Jacques</p> <p><i>L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois</i> (1541)</p> <p><i>L'Art poétique, départi an deus Liures</i> :</p> <p><i>Premier livre</i> :</p> <p><i>À Zacarie Gaudart</i> ;</p> <p><i>De l'antiquite e de l'excelance de la</i></p>	<p>II, 6, p. 205-214 ; II, 7, p. 240-251 ; II, 8, p. 277-286.</p> <p>II, 11, p. 362-365.</p>

<p><i>Poësie ;</i></p> <p><i>De la Nature et de l'Excercice ;</i></p> <p><i>Du Suget de Poësie e de la diferance du Poëte et de l'Orateur ;</i></p> <p><i>De la Composicion du Poëme an general e de l'Inuancion, Disposicion e Elocucion;</i></p> <p><i>De l'Imitacion ;</i></p> <p><i>Des Traduccions ;</i></p> <p><i>D'ecrire en sa Langue ;</i></p> <p><i>Des Moz, e de l'eleccion e innouacion d'iceus ;</i></p> <p><i>Des Ornemens de Poësie ;</i></p> <p><i>Des Vices de Poësie.</i></p> <p><i>Second livre :</i></p> <p><i>De la Rime Poëtique ;</i></p> <p><i>Des Vers François ;</i></p> <p><i>Des G'anres d'ecrire : De l'Epigramme, Du Sonnet, De l'Ode, De l'Epitre e de l'Elegie e de la Satire, De la Comedie e de la Tragedie.</i></p>	<p>II, 11, p. 365-369.</p> <p>II, 11, p. 369-373.</p> <p>II, 11, p. 373-377.</p> <p>II, 12, p. 419-423.</p> <p>III, 1, p. 29-36.</p> <p>III, 4, p. 124-127.</p> <p>III, 4, p. 128-130.</p> <p>III, 7, p. 247-252.</p> <p>III, 8, p. 282-288.</p> <p>III, 9, p. 318-323.</p> <p>III, 10, p. 336-339.</p> <p>III, 10, p. 340-342.</p> <p>III, 10, p. 343-357.</p>
<p>Prudhomme, Sully</p> <p><i>Définitions de la Poésie (voir aussi Léo d'Orfer, J.-K. Huysmans, J. Caraguel, S. Mallarmé, Martha, Ch. Vignier, L. Tailhade)</i></p>	<p>I, 2, p. 71-72.</p>
<p>Renard, Jules (anonyme)</p> <p><i>La Meule</i></p>	<p>I, I, p. 21-27.</p>
<p>Réthoré, J.-J.</p> <p>Traduction de <i>Hypérion</i> de John Keats (<i>cf.</i>)</p>	
<p>Rimbaud, Arthur</p> <p><i>Les Premières communions</i></p> <p><i>Les Illuminations :</i></p> <p><i>Après le Déluge ; Enfance ; Conte ; Parade ; Antique ; Being Beauteous ; Vies ;</i></p>	<p>I, I, p. 14-19 et I, 1, p. 16-21.</p>

<p><i>Départ ; Royauté ; À une raison ; Matinée d'ivresse ; Phrases ; Ouvriers [Les Ponts] ; Ville ; Ornières.</i></p> <p><i>Villes ; Vagabonds ; Villes ; Veillées ; Mystique ; Aube ; Fleurs ; Nocturne vulgaire ; Marine [Fête d'hiver] ; Angoisse ; Métropolitain ; Barbare.</i></p> <p><i>Chanson de la plus haute tour ; Âge d'or ; Éternité.</i></p> <p><i>Promontoire ; Scènes ; Soir historique ; Michel et Christine ; Bruxelles ; Honte.</i></p> <p><i>« Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises... » ; « Ô saisons, ô châteaux... » ; « La rivière de cassis roule ignorée... » ; Mouvement ; Bottom ; Dévotion ; Démocratie.</i></p> <p><i>Une Saison en enfer :</i></p> <p><i>« Jadis, si je me souviens bien... » ; Mauvais sang.</i></p> <p><i>Mauvais sang ; Nuit de l'enfer ; Délire I. – Vierge folle.</i></p> <p><i>Délire II. – Alchimie du verbe ; L'Impossible ; L'Éclair ; Matin ; Adieu.</i></p>	<p>I, 5, p. 145-161.</p> <p>I, 6, p. 181-191.</p> <p>I, 7, p. 224-233.</p> <p>I, 8, p. 282-288.</p> <p>I, 9, p. 307-314.</p> <p>II, 8, p. 253-257.</p> <p>II, 9, p. 302-317.</p> <p>II, 10, p. 325-342.</p>
<p>Sabbrin, Celen</p> <p><i>La Science et la Philosophie en Art</i>, traduction par Ch. Vignier</p>	<p>II, 12, p. 410-418 ; III, 5, p. 170-174.</p>
<p>Stendhal</p> <p><i>Stendhal Inédit</i>, par Charles Henry</p>	<p>I, 4, p. 128-131.</p>
<p>Tailhade, Laurent</p> <p><i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi Léo d'Orfer, J.-K. Huysmans, J. Caraguel, S. Mallarmé, Martha, S. Prudhomme, Ch. Vignier)</p>	<p>I, 2, p. 72.</p>

Tristan, O. Illustration pour <i>La Maison</i> de Léo d'Orfer	I, 3, p. 97.
Verhaeren, Émile <i>Les Calvaires</i>	III, 7, p. 237-238.
Verlaine, Paul <i>Écrit en 1875</i> <i>Les Poètes maudits</i> : Marceline Desbordes-Valmore <i>Les Poètes Maudits, nouvelle série</i> : <i>Pauvre Lélian</i> <i>Amour – Parallèlement</i> : <i>À un mort</i> ; <i>À la princesse Roukhine</i> ; <i>À un mort</i> ; <i>Séguidille.</i> <i>Nuit Noire</i> <i>Nuit Blanche</i>	I, I, p. 5-7 et I, 1, p. 6-8. I, 2, p. 42-46 ; I, 3, p. 84-96. I, 7, p. 217-223. II, 5, p. 145-147. II, 5, p. 148-149. III, 7, p. 232-234. III, 7, p. 235-236. III, 3, p. 76-78. III, 3, p. 79-81.
Vignier, Charles <i>Définitions de la Poésie</i> (voir aussi Léo d'Orfer, J.-K. Huysmans, J. Caraguel, S. Mallarmé, Martha, S. Prudhomme, L. Tailhade) <i>Rondel</i> <i>Paris – Yeddo</i> <i>Le mauvais Riche. Parabole</i> <i>La Galère</i> Traduction de <i>La Science et la Philosophie en Art</i> de Celen Sabbrin (<i>cf.</i>)	I, p. 72. I, 5, p. 167. I, 6, p. 197-200. II, 5, p. 173-179. II, 11, p. 380-385.
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de <i>Souvenirs Occultes</i> <i>L'Ève future : L'Auxiliatrice</i>	I, I, p. 8-14 et I, 1, p. 9-15. I, 5, p. 170-175.
Whitman, Walt Les <i>Brins d'herbe</i> , traduits par J. Laforgue:	

<p>Poèmes extraits de la section <i>Dédicaces</i> :</p> <p><i>Je chante le soi-même ; Aux nations étrangères ; À un historien ; À une certaine cantatrice ; Ne fermez pas vos portes ; Poètes à venir ; À vous ; Toi lecteur.</i></p> <p><i>Ô Étoile de France</i></p> <p><i>Une Femme m'attend</i></p>	<p>I, 10, p. 325-328.</p> <p>I, 11, p. 388-390.</p> <p>II, 3, p. 73-76.</p>
<p>Wronski, Hoëné</p> <p><i>À Monsieur le comte Camille Durutte</i></p> <p><i>La Philosophie absolue de la musique</i> (extrait)</p>	<p>II, 12, p. 404-406.</p> <p>II, 12, p. 407-409.</p>
<p>Wyzewa, Téodor de</p> <p><i>M. Mallarmé. Notes</i></p>	<p>I, 11, p. 361-375 ; I, 12, p. 414-424.</p>

Bibliographie

Sources primaires

La Vogue, t. I, numéros 1-12, 11 avril-19 juillet 1886 ; t. II, numéros 1-12, 19 juillet-11 octobre 1886 ; t. III, numéros 1-10, 11 octobre 1886-3 janvier 1887, Paris, 1886 (exemplaires reliés conservés dans la Bibliothèque du Musée Correr de Venise).

La Vogue, vol. 1, t. I, numéros 1-12, 11 avril-19 juillet 1886 ; t. II, numéros 1-12, 19 juillet-11 octobre 1886 ; vol 2, t. III, numéros 1-10, 11 octobre 1886-3 janvier 1887 ; nouvelle série, t. I-III, 1889, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Sources secondaires

Anecdotes et souvenirs sur l'époque symboliste

BAJU, Anatole, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.

GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires. Le Symbolisme* [1912], t. III, Paris, Mercure de France, 1963.

KAHN, Gustave, *Symbolistes et Décadents* [1902], Genève, Slatkine Reprints, 1993.

RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste (1870-1890). Portraits et souvenirs*, t. I, Paris, La renaissance du livre, 1920.

RETTÉ, Adolphe, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1903.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I, introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Ouvrages et articles de sociologie

BOURDIEU, Pierre, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », in *Scolies*, 1971, n° 1, p. 7-26.

_____, « Champ intellectuel et projet créateur », in *Les Temps modernes*, 1966, n° 246, p. 865-906.

_____, « L'invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche*, 1975, n° 2, p. 64-94.

_____, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », in *Actes de la recherche*, 1977, n° 13, p. 4-43.

_____, « Le marché des biens symboliques », in *L'Année sociologique*, 1971, n° 22, p. 49-126.

- _____, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], édition revue et corrigée, Seuil, coll. « Point Essais », 1998.
- _____, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.
- Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri/Ciel, 2006.
- SAPIRO, Gisèle, *Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014.
- WAGNER, Anne-Catherine, « Champ », in Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 50-51.

Études littéraires adoptant une approche sociologique

- CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1979.
- GLINOER, Anthony et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2013.
- HURT, Joseph, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme », *Neophilologus*, janvier 1986, p. 20-33.
- La Dynamique des groupes littéraires*, sous la direction de Denis Saint-Amand, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations – 8 », 2016.
- PONTON, Rémy, *Le Champ littéraire en France, de 1865 à 1905 : recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Thèse de 3^e cycle en Sociologie, Université Paris Descartes – École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977.
- SAINT-AMAND, Denis, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.
- VIALA, Alain, « Effets de champs, effets de prisme » in *Littérature*, 1988, n° 70, *Médiations du social, recherches actuelles*, p. 64-71.
- _____, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985.

Ouvrages sur l'édition et sur la presse du XIX^e siècle

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.

Histoire de l'édition française, direction générale de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, en collaboration avec Jean-Pierre Vivet ; t. III, *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Époque* ; t. IV, *Le Livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1985-1986.

La Belle Époque des revues (1880-1914). Actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne à Caen du 20 au 22 janvier 2000, sous la direction de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 2002.

La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus magnum », 2011.

Les revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot, avant-propos, notice bibliographique et index par Olivier Corpet et Patrick Fréchet, Paris, Ent'revues, 1990.

« *Petites revues* », *grande presse et édition à la fin du XIX^e siècle*, édité par Alexia Kalantzis et Évanghélia Stead, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1 – 2020, 120^e année – n^o 1.

STEAD, Évanghélia & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », 2018.

Ouvrages et articles sur les « petites revues »

CANIVENC, Pierre, « Petit glossaire d'une revue symboliste : *La Vogue* », in *Littératures* 3, printemps 1981, p. 139-155.

_____, « Une petite revue symboliste : *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs) », in *Littératures* 1, printemps 1980, p. 153-171.

DIDIER, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889). Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.

- GATTI, Veronica, « *Le Symboliste* », *une revue littéraire de courte vie mais de grande importance*, *Studi Francesi*, n° 170, maggio-agosto 2013, Torino, Rosenberg e Sellier, p. 28-34.
- GOURMONT, Remy de, *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900.
- VAILLANT, Alain et Yoan Vêrilhac, *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018.
- VÉRILHAC, Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.
- WROBLEWSKI, Michael James, *Four Symbolist Periodicals : Towards the Definition of an Aesthetic (La Revue wagnérienne, La Revue indépendante, La Vogue, Le Symboliste)*, these, Indiana University, 1977.

Ouvrages et articles sur le mouvement symboliste

- BARRE, André, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900* [1912], t. I, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1993.
- BEAUNIER, André, *La Poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902.
- BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes – Langue et littérature françaises », 1989.
- BILLY, André, *L'Époque 1900. 1885-1905*, Paris, Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1951.
- DÉCAUDIN, Michel, « Le mouvement symboliste », in *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t. V, par un collectif sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné ; coordination assurée par Claude Duchet, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 433-443.
- _____, *Message poétique du Symbolisme*, t. II, Paris, Librairie Nizet, 1947.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme* [2004], édition mise à jour, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2014.
- LEROY Géraldi et Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1993.

- MARQUÈZE-POUEY, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP. Littératures modernes », 1986.
- RICHARD, Noël, *À l'aube du Symbolisme : hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Librairie Nizet, 1961.
- _____, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « Français vs langue française, la langue est-elle symbolique ? », in *La Littérature symboliste et la Langue. Actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012.
- VISAN, Tancrède de, « Le Romantisme allemand et le Symbolisme français » in *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 397-423.

Ouvrages et articles sur le vers libre

- AQUIEN Michèle et Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Éditions Nathan, 1997.
- BROGNIEZ, Laurence, « Marie Krysinska et le vers-libre : l'outrage fait aux Muses », in Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature & idéologies », 2002.
- DUJARDIN, Édouard, *Les Premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Poétique du vers libre : *Derniers Vers* de Jules Laforgue (1886) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n° 3 (May – Jun. 1984), p. 390-413.
- GUYAUX, André, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985.
- HENRY, Albert, « Rimbaud et les paragraphes », in *Parade Sauvage*, n° 3, 1986, p. 67-72.
- Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Actes du colloque de Metz sur « Le vers libre de 1886 à 1914 : naissance, discours et réception » (19 et 20 mars 2008), Paris, L'Harmattan, 2009.
- MURAT, Michel, « L'oubli de Laforgue », in *Romantisme*, 2008/2, n° 140, p. 111-123.
- _____, « Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2000/2, n° 100, p. 254-276.
- _____, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2002.

Sources du XIX^e siècle

- « *Les Fleurs du Mal* », note de la rédaction de *La Revue des Deux mondes*, 1^{er} juin 1855, t. X, p. 1079.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I [1975] et II [1976], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 (t. I) et 1985 (t. II).
- BRUNOT, Ferdinand, *La langue française de 1815 à nos jours*, in *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publié sous la direction de Louis Petit de Julleville, t. VIII, Paris, Librairie Armand Colin, 1896-1925.
- HENRY, Charles, « Introduction à une esthétique scientifique », in *La Revue contemporaine*, août 1885, p. 441-469.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours* [1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983.
- KAHN, Gustave, « Préface sur le vers libre », in *Premiers poèmes, Les Palais nomades, Chansons d'amant, Domaine de fée*, deuxième édition, Paris, Mercure de France, 1897, p. 3-38.
- LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, t. II, 1884-1887, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.
- LORENZ, Otto, *Catalogue général de la librairie française*, Paris, Otto Lorenz, 1867.
- MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme », article paru dans le supplément du *Figaro* le 18 septembre 1886, repris par Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque (1886-1914) : anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966, p. 23-32.
- MORICE, Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie}, Libraires-éditeurs, 1889.
- RIMBAUD, Arthur, *Illuminations : painted plates*, édition critique avec introduction et notes par Henry de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949.
- _____, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, préface de Paul Adam, Paris, Vanier, 1889.

Études monographiques sur les auteurs

- Gustave Kahn (1859-1936). Actes du colloque tenu à l'Institut universitaire de France et à la Sorbonne du 4 et 5 février 2005*, études réunies par Sophie Basch, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009.
- IRESON, John Clifford, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, A.-G. Nizet, 1962.
- JOUANNY, Robert A., *Jean Moréas, écrivain français*, préface de Michel Décaudin, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1969.
- KALANTZIS, Alexia, *Remy de Gourmont, créateur de formes : dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, coll. « Biographies littéraires », 2001.
- LEPELLETIER, Edmond, *Paul Verlaine : sa vie – son œuvre* [1907], nouvelle édition, Paris, Mercure de France, 1923.

Ouvrages et articles variés

- FANTI, Sigismondo, *Trattato di scrittura. Theorica et practica de modo scribendi*, a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli, nota al testo di Piero Lucchi, Roma – Salerno Editrice, coll. « La scrittura del Cinquecento. I manuali – 1 », 2014.
- FINK, Robert J., « Une *Deffence et illustration de la langue française* avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier du Mans de l'*Art poétique* d'Horace (1541) », in *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de Littérature comparée*, printemps 1981, vol. VIII, n° 2, p. 342-363.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- LAHBIB, Olivier, « Sur l'esthétique positiviste », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2009/2, n° 62, p. 227-245.
- MILLET, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2007.
- MOUNIN, Georges, *Poésie et société* [1962], 2^{ème} édition revue, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Initiation philosophique », 1968.

Dictionnaires et encyclopédies

La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres, sous la direction de Marcellin Berthelot, Hartwig Derenburg et Ferdinand-Camille Dreyfus, Paris, Société anonyme de La Grande Encyclopédie, 1885-1902.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique...*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1873-1874.

Numéros de Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle

La Littérature fin de siècle au crible de la presse quotidienne, 2003, n° 121.

Les couleurs du XIX^e siècle, 2012/3, n° 157.

Numéros des « petites revues »

Numéros de La Décadence

La Décadence artistique et littéraire, n° 1, 1^{er} octobre 1886.

La Décadence artistique et littéraire, n° 2, 8 octobre 1886.

Numéros du Décadent (première série)

Le Décadent. Journal littéraire et artistique, n° 1, 10 avril 1886.

Le Décadent. Journal littéraire et artistique, n° 2, 17 avril 1886.

Le Décadent. Journal littéraire et artistique, n° 3, 24 avril 1886.

Le Décadent. Journal littéraire et artistique, n° 25, 25 septembre 1886.

Numéros des Écrits pour l'Art

Les Écrits pour l'Art, n° 1, 7 janvier 1887.

Les Écrits pour l'Art, n° 7, 7 juin 1888.

Le Scapin : littéraire, artistique et théâtral, deuxième série, n° 2, 1^{er} octobre 1886.

Le Symboliste : journal hebdomadaire paraissant le jeudi, n° 1, 7 octobre 1886.

Sitographie

BRIQUET, Aurélie, « Œuvres inclassables et refus de classer chez les symbolistes », in *L'Œuvre inclassable*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2015, publiés par Marianne Bouchardon et Michèle Guéret-Laferté. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 18, 2016 : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?oeuvres-inclassables-et-refus-de.html>; page consultée le 14/05/2020.

DUBOIS, Jacques, Pascal Durand et Yves Winkin, « Aspects du symbolique dans la sociologie de Pierre Bourdieu. Formation et transformations d'un concept générateur », in *CONTEXTES, Varia*, mis en ligne le 6 août 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5661>, page consultée le 17 janvier 2020.

L'étude des revues littéraires en Belgique. Méthodes et perspectives, sous la direction de Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben van Humbeeck et Laurence van Nuijs, in *CONTEXTES*, 4 | 2008, mis en ligne en octobre 2008. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/2983>, page consultée le 1^{er} juillet 2020.

Le lexique socius, sous la direction d'Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand. *Socius : ressources sur le littéraire et le social*. En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique>.

PRELIA. Base de données des *Petites REVUES de Littérature et d'Art* parues entre 1870 et 1914, sous la direction de Julien Schuh. En ligne : http://prelia.fr/base/opac_css/, page consultée le 2 juillet 2020.

SCHUH, Julien, « Des éphémères en devenir : les petites revues fin-de-siècle », *Fabula / Les colloques, Les éphémères, un patrimoine à construire*. En ligne :

<https://www.fabula.org/colloques/document2929.php>, page consultée le 3 janvier 2019.

SEILLAN, Jean-Marie, « La Revue de poésie, une forme éditoriale hybride. L'exemple de *La Vogue* en 1886 », in *Loxias* | *Loxias* 6 (sept. 2004), Poésie contemporaine : la revue Nu(e) invite pour son 10^e anniversaire Bancquart, Meffre, Ritman, Sacré, Vargaftig, Verdier..., sous la direction de Béatrice Bonhomme. En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=77>; page consultée le 30/10/2019.

SILVA PEREIRA, Véronique, « "Les premières armes du symbolisme" : le rôle du "petit journal" dans la querelle symboliste de 1886 », in *CONTEXTES*, 11 | 2012, *Le littéraire en régime journalistique*, mis en ligne le 16 mai 2012. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5318>, page consultée le 21 décembre 2018.