

Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo. A cura di SERGIO CIGADA e MARISA VERNA. Milan, Vita e Pensiero, « Scienze linguistiche e letterarie », 2010. Un vol. de 530 p.

Ce riche volume, fruit d'un congrès organisé conjointement par les Universités de Milan (Catholique) et Pescara (« Statale »), aborde successivement les rapports entre le symbolisme et le naturalisme français, l'élément fantastique, le théâtre, les beaux-arts et la fortune critique des deux écoles. La majorité des contributions (13 sur 25) est rédigée en un français châtié et élégant, les autres dans la langue de Dante.

Chronologiquement, le symbolisme en poésie correspond au naturalisme dans le roman. Mais le premier de ces deux mouvements est délicat et sophistiqué, l'autre est sombre et déprimant. Un couloir de communication entre les deux courants existe ; chez Baudelaire, ce couloir est bien connu et bien visible : dans ses *Fleurs du mal* coexistent spleen et idéal, enfer et paradis, le noir et le lumineux. Les anthologies scolaires privilégient le côté éthiquement positif de son œuvre, mais on ne peut ignorer les éléments morbides, macabres et sataniques qui y occupent une place prépondérante. M. Giuseppe Bernardelli, dans le troisième essai du volume (« Baudelaire naturalista », p. 51-85), soutient la thèse d'un Baudelaire plus naturaliste que symboliste, en vertu de sa « rhétorique de l'avalissement », même si le naturalisme baudelairien reste éloigné du naturalisme « canonique » (celui de Zola).

Revenons en arrière pour présenter la contribution de Mme Giovanna Bellati (« Le renouveau du rondeau entre Parnasse et symbolisme », p. 3-30) : Banville fut un versificateur habile plutôt qu'un grand poète. Il eut le mérite de faire revivre les poèmes à forme fixe du Moyen Âge et de la Renaissance, surtout le rondeau et, plus particulièrement, le rondeau *cinquain* « à rentrement » (qui produit des effets comiques dus aux jeux de mots), mais aussi le *rondel* de quatre vers. Tristan Corbière, naguère valorisé par M. Christian Angelet dans son édition des *Amours jaunes* (Paris, Classiques de poche, 2003) et, plus récemment encore, par M. Jean-Luc Steinmetz (*Tristan Corbière, une vie à-peu-près*, Paris, Fayard, 2011), publia dans son unique recueil (1873) une section de six poèmes intitulés « Rondels pour après ». Autre authentique poète, injustement réduit à un « sous-Baudelaire », est Maurice Rollinat qui a expérimenté des rondeaux restructurés à fond (*Dans les brandes*, 1877, *Les Névrosés*, 1883). Mallarmé, lui aussi, a tâté du genre, ainsi que Catulle Mendès.

M. Olivier Bivort (« Les conditions linguistiques de la modernité symboliste », p. 31-49) considère le symbolisme sous le signe de la *nouveauté*, placée comme est cette école « entre deux moments réactionnaires : le Parnasse et l'École *française* »... (Mais ne disions-nous pas l'École *romane*, celle fondée par Moréas ?). Rimbaud voulait créer une langue nouvelle, « de l'âme pour l'âme », Kahn ne demeura pas en reste et Mallarmé s'en prit à la syntaxe du français. Au nom de la pureté et de la clarté de notre langue, la réaction contre ce programme symboliste fut virulente : Lanson considérait Mallarmé comme un « anarchiste littéraire » !

Le très regretté Sergio Cigada (« Rimbaud dalla "Lettre du Voyant" a "Le Bateau ivre" » p. 87-128) examine la structure dialectique de la missive du jeune Rimbaud à son condisciple Paul Demeny, laquelle reprend en écho les idées de la lettre à son professeur Georges Izambard. Pour Rimbaud la vraie poésie avait existé dans la Grèce antique et ensuite à l'époque romantique et dans la personne de Baudelaire (« un vrai dieu » !). Entre ces deux périodes s'étendait un long et stérile Moyen Âge. Même Racine, en tant que « Divin sot », ne trouvait pas grâce à ses yeux. Du « moi historique » jaillit un programme, bref et impérieux : « Le Poète doit se faire voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ». Sergio Cigada montre ensuite comment la structure dialectique de la lettre à Demeny inspire la structure narrative du *Bateau ivre*, poème dans lequel une chose inanimée (le bateau) est personnalisée, anthropomorphisée, parle à la première personne et devient à son tour Voyant ou Voleur de feu.

Mme Françoise Gaillard (« Entre texte et mythe : le naturalisme de Zola », p. 129-137) trouve des limites au naturalisme de Zola, doctrine proclamée par le romancier et enregistrée par l'histoire

littéraire. En réalité les *Rougon-Macquart* sont envahis par les symboles et les mythes, soutient notre critique. (Il y a trois distractions orthographiques aux pages 130-131).

Quant à Mme Paola Paissa (« L'écriture "androgyné" entre "L'or et la chair" », p. 139-158), elle décèle chez Zola, et particulièrement dans *La Curée*, des exemples d'écriture *impressionniste* ou *artiste*, deux termes qui seraient interchangeables selon l'auteure de l'article. À son avis ce type de style serait une transition entre le naturalisme et le symbolisme. Elle enregistre des procédés littéraires calqués par Zola sur la technique picturale. Certains de ces procédés sont « crédibles », d'autres le sont un peu moins : « le décentrement syntaxique en faveur du syntagme nominal » serait aligné sur le « décadage nouveau » dans les tableaux de l'époque ; la synecdoque se réfère au pointillisme pictural ; les « syntagmes à isotopie mixte » et particulièrement les synesthésies rappellent un tableau de Manet ; « l'énumération hétérogène » est encore un autre procédé. L'essai de Mme Paissa présente aussi un autre aspect de *La Curée* : l'androgynie ou l'indétermination sexuelle (chez des personnages comme Maxime et Renée).

M. Mario Petrone (« La bibliothèque imaginaire des Rougon-Macquart », p. 159-168) constate par quelles lectures sont alimentés le farouche anticléricalisme et le non moins farouche antijudaïsme de Jeanbarnat : ce sont les ouvrages du baron d'Holbach, depuis *De l'Imposture sacerdotale* jusqu'à *l'Histoire abrégée du peuple juif*.

Mme Liana Nissim s'intéresse aux « Forme del meraviglioso cristiano nella lirica simbolista » (p. 171-196). Elle trouve dans *Là-bas* d'Huysmans, dans la *Tentation de Saint-Antoine* et dans les *Trois contes* de Flaubert les préfigurations de ce riche filon littéraire. Mais la présence du merveilleux chrétien dans la poésie symboliste proprement dite, elle le découvre surtout chez Baudelaire, même s'il s'agit d'un merveilleux par antiphrase, satanique et sacrilège. D'autres « litanies inversées » se trouvent dans Mallarmé et puis surtout chez Jean Lorrain et Albert Samain.

M. Marco Modenesi, dans « Scienza e visione, tecnologia e artificiale » (p. 197-216), considère les termes symbolisme et décadentisme comme parfaitement interchangeables pour ce qui concerne les lettres françaises. À vrai dire, certaines différences courent entre ce que nous préférons appeler le « décadisme » et le symbolisme (mouvement qui lui est postérieur et qui se présente plus « assagi »). Mais le sujet de M. Modenesi, énoncé dans son sous-titre et agréablement neuf, concerne les « automates, androïdes (ou andréides) et robots entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e ». Sont signalés : Hadaly, personnage « manufacturé » dans *L'Eve future* (1885), roman de Villiers de l'Isle-Adam dans le sillage d'E.T.A. Hoffmann ; les robots (« triples métiers d'hommes, d'animaux et de machines ») dans *Ignis* (1883) de Didier de Chousy. D'autres créatures artificielles sont : Gabriel dans deux romans de Gaston Leroux, *La Poupée sanglante* (1921) et *La Machine à assassiner* (id.) ; Astarté, dans *L'éternelle Poupée* (grandeur nature !), 1894, de Jules Blois.

Mme Ida Merello, sous le titre « De Narcisse à la sirène » (p. 217-232), développe des « Variations sur des thèmes mythiques dans l'imaginaire fin de siècle ». La figure de Narcisse, illustrée par Gide, Valéry, Saint-Georges de Bouhélier et d'autres, représente, dit l'auteure, un « noyau archétypal du décadentisme » et comporte aussi les composantes de « l'altérité du moi » et du « dédoublement de la personnalité ». D'autres reflets littéraires impliquent Marcel Schwob, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam et Robert Scheffer.

Mme Simonetta Valenti risque « Un saut dans le mystère – Aspects structurels du conte mythologique » (p. 233-260). Le genre fantastique reprend vigueur en France à la fin du XIX^e siècle. Mentionnant des auteurs comme Rachilde et Gourmont, notre critique se consacre plus particulièrement à trois contes plus mythologiques que fantastiques, appartenant à l'extrême fin du XIX^e siècle ou au tout début du XX^e : « Le Roi au masque d'or » (1892) de Marcel Schwob, « Narkiss » (1902) de Jean Lorrain et « Le Bouclier d'or » (1903) de Camille Mauclair. Et c'est encore sur « Jean Lorrain e il canovaccio » qu'insistera Mme Marilia Marchetti (p. 261-279) pour analyser les procédés ironiques dans les contes fantastiques de cet auteur. Le registre ironique – plus spécifiquement l'ironie romantique et moderne – est souligné à travers les *Histoires de masques*.

Les pages sur « Fantastico e preconsco » (par Ruggero Campagnoli, p. 281-295) sont intéressantes parce qu'elles précisent des distinguos subtils : merveilleux, fantastique, étrange – inconscient, préconscient, conscient. La thématique du volume est impliquée à travers l'analyse de trois nouvelles du *Cycle patibulaire* du naturaliste belge Georges Eekhoud.

Mme Mariella Di Maio, dans « Les petites tragédies de Barbey » (p. 299-309), entend parler d'une des lectures de chevet de Des Esseintes : *Les Diaboliques* de Barbey d'Aureville. « Diaboliques » doit s'entendre au féminin, car il y a une misogynie évidente dans cette série de portraits de femmes dévergondées et sadiques dont on nous raconte les exploits.

Quant à Mme Cristina Brancaglion, dans « Il francese tecnico-scientifico nel dramma realista e naturalista » (p. 311-334), elle étudie la « microlangue » de l'argent, des affaires, de la Banque et de la Bourse dans la littérature théâtrale du second XIX^e siècle. Son corpus comprend des pièces de Balzac (*Mercadet*, 1851), François Ponsard, Ernest Grenet-Dancourt, Alfred Capus, Henri Bernstein, Henri Becque, Léon Hennique et Emile Fabre.

Mme Mariangela Mazzocchi Doglio (« Spazi, aspirazioni e trasgressioni del teatro naturalista in scena », p. 335-342) constate que le naturalisme, essentiellement narratif, s'est exprimé aussi sur le plateau des théâtres. Le drame naturaliste montra au public bourgeois les problèmes et les misères des classes moins aisées. Zola proclamait : « Notre théâtre sera naturaliste ou ne sera pas », et Becque lui emboîta le pas. Mais la grande nouveauté fut l'importance accordée à la mise-en-scène. André Antoine devint le véritable auteur du spectacle. Ultraréaliste, il voulait que sur scène les comédiens mangeassent du vrai pain et bussent du vrai vin. Toujours sur le plan du théâtre, mais dans le domaine symboliste, Mme Rosalba Gasparro brode des « Fughe e variazioni » (p. 343-364) au sujet de Maurice Maeterlinck.

Mme Eleonora Sparvoli nous offre un essai sur « Il *Lohengrin* di Richard Wagner » (p. 365-378), avec une attention particulière pour les retombées littéraires en France de cet opéra allemand : article enthousiaste de Baudelaire, admiration partagée par Mallarmé, nouvelle de Laforgue publiée dans *Les moralités légendaires* (1887), qui constitue une parodie bizarre du *Lohengrin*.

Dans « Parler peinture » (p. 381-404), Mme Carminella Sipala présente les hommes de lettres qui dans la seconde moitié du XIX^e siècle ont revêtu la défroque du critique d'art pour servir d'intermédiaires entre les artistes et les visiteurs, souvent peu avertis, des galeries de peinture et des fameux *Salons*. Ainsi Huysmans et Zola ont été les interprètes littéraires, celui-là de Redon et Moreau, celui-ci de Manet. Plus loin (p. 425-435), Mme Anna Maria Laserra renoue avec le même sujet en ajoutant que Zola, critique d'art, respectait l'idéal d'une peinture fidèle à la réalité, pourvu que ce fût une réalité vue à travers le tempérament de l'artiste (« Zola e la “Salomé” di Gustave Moreau »). Cette *Salomé*, toile « énigmatique » et « bizarre » – qui faisait les délices d'Huysmans, naturaliste repent – mettait Zola mal à l'aise, manifestement « irrité ». C'est à travers un long mûrissement de son esprit que le romancier réglera finalement son compte avec Moreau en créant le personnage de Claude Lantier, qui finit suicidaire dans *L'Œuvre*.

Toujours sur le même sujet, voici Mme Maria Immacolata Spagna avec « Naturalismo di Zola tra impressionismo e espressionismo » (p. 439-455). Elle distingue dans le naturalisme des *Rougon-Macquart* une première phase influencée par la peinture impressionniste (fragmentation des objets, taches de lumière et touches de couleurs, pointillisme) et une seconde, plutôt axée sur l'expressionnisme. Vers 1880 en effet Zola commence à se déprendre de l'esthétique impressionniste. Au lieu de « la tache », nous trouverons maintenant dans ses descriptions des contours plus nets, des détails plus précis, mais surtout l'expression d'une solidarité avec les êtres humains qui survivent dans un univers noir et angoissant.

Mme Maria Teresa Moia analyse « L'image de la ville belge entre naturalisme et symbolisme » (p. 405-424) aussi bien chez les artistes que chez les écrivains. Paul Heusy, romancier, et Charles De Groux, peintre, naturalistes tous les deux, décrivent la vie des miséreux dans les bas quartiers de Liège. Georges Rodenbach, auteur de *Bruges-la-morte*, et le peintre

William Degouve de Nuncques, symbolistes, évoquent la merveilleuse, mais triste beauté de la ville de Bruges. Du naturalisme au symbolisme donc, et de la Wallonie à la Flandre.

Le « naturisme » en tant que mouvement littéraire est peu connu ; le terme désigne plutôt une tendance philosophique ou une doctrine médicale ou encore, au sens ordinaire, presque un synonyme de nudisme. Fions-nous à la définition donnée par Mme Mariacristina Pedrazzini (« L'écriture naturiste », p. 459-475) : « une vision du monde syncrétique, qui fond le panthéisme et le vitalisme ambiants avec la cosmologie baudelairienne, et l'Idéalisme allemand avec le mysticisme catholique et social » (*op. cit.*, p. 459). Le chef de file était Saint-Georges de Bouhéliér. Vers 1896, sous l'influence de Zola, l'anthropologie naturaliste remplacera la vision idéaliste du monde. Bouhéliér publie en 1908 un poème nettement futuriste, « Chant d'automobile », mais dès 1905, Marinetti avait dédié ses vers « À l'automobile ».

Mme Marisa Verna parle « D'une chevelure odorante au temps de l'extase » (p. 477-494). C'est en s'inspirant de Baudelaire que Proust s'est adonné à la synesthésie, mais il n'a pas laissé de réélaborer savamment cet emprunt. Cette démarche est illustrée par le commentaire d'une page de *Du côté de chez Swann*.

M. Francesco Di Pilla (« Richiami positivisti e suggestioni simboliche nella narrativa di Grazia Deledda », p. 495-522) situe l'écrivaine sarde dans le milieu ambiant de sa « sardité ». Nourrie de lectures françaises (Zola, Bourget), Deledda passera du positivisme italien, du vérisme, réalisme et naturalisme à une écriture expérimentale sous le signe des symbolistes et décadents.

JEAN-PAUL DE NOLA