



Dusk and Down

Literature Between Two Centuries

Eva Voldřichová Beránková, Šárka Grauová (eds.)

Kniha vznikla v rámci grantu GAČR 14-01821S Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiška na přelomu 19. a 20. století, 2014–2016

Recenzovali:

prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.

prof. PhDr. Petr Kylaoušek, CSc.

Editors © Eva Voldřichová Beránková, Šárka Grauová 2016

Translations © Pavlína Morgan, Tim Morgan, 2016

Copyright © Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016

Všechna práva vyhrazena

ISBN 978-80-7308-xxx-x

CONTENTS

Introduction • Eva Voldřichová Beránková 999

I. The positivist era: Affections and disaffections

In search of new directions for European civilisation: The philosophy of the history of Russian Symbolism • Vladimír Svatoň 999

España, 1900: el renacimiento de la modernidad • Juan Sánchez Fernández 999

American Modernism in Broader Perspective • Eva Kalivodová 999

Shadows in the Backlands: The Brazilian regionalist short story at the turn of the twentieth century • Šárka Grauová 999

De l'énorme au hénaurme : le rire sans limites. Quelques observations sur les aléas de l'humour à la Belle Époque • Václav Jamek 999

The “knights of the spirit” and their crusade against Verism: The state of Italian prose in the 1890s • Alice Flemrová 999

The defence of poetry in Hispano-American Modernism • Anna Housková 999

II. Fin de siècle: People, places, myths and movements

Hacia Eugenio de Castro en la galería de raros • Gema Areta Marigó 999

Un naturalisme symboliste? Émile Zola comme critique littéraire • Eva Voldřichová Beránková 999

The Elitist Conception of Culture and Literature in the Essays and Lectures of Georg Brandes and Knut Hamsun • Martin Humpál 999

Entre critique et fiction : comment écrire un roman en 1884? • Marie-Françoise Melmoux-Montaubin 999

De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence? • Catherine Ébert-Zeminová 999

Inadequacy and the Bourgeois Age: Thomas Mann and Hugo von Hofmannsthal • Štěpán Sirovátka 999

Proust and literature: The elusiveness of the past against the “defeatism of the heart” • Eva Blinková-Pelánová 999

Out in the Open: The Pocket Book of Edward Thomas • Justin Quinn 999

D'Annunzio: poet of paradox ♦ Jiří Pelán	999
The myth of the dead city in Portuguese fiction at the turn of the nineteenth and twentieth centuries ♦ Silvie Špánková	999
My heart made a pilgrimage: The topos of the journey in Hispano-American modernist prose ♦ Dora Poláková	999
Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancredi de Visan ♦ Závěš Šuman	999
Bibliography	999
Abstracts	999
About the authors	999
Summary	999

Introduction

"Aye, but each one must be the helping gardener of his own soul..."
Joris-Karl Huysmans (The Cathedral)

The turn of the century, that fragile equilibrium between dusk and dawn, is often characterised by a crisis of identity, by a battle royal between traditional poetics and their more avant-garde pretenders, and by a transformation of ideological paradigms which leads in turn to the strange co-existence of what seem to be mutually exclusive positions, and ultimately to the kind of creative chaos that terrifies the conservatives but offers the revolutionaries hope that they will soon see the arrival of a "new man". Everything is in motion, old norms collapse while the new are yet to be properly established, and even highly cultivated readers find it impossible to follow the vast torrent of material that flows out from both traditional and newly founded publishing houses and innumerable ephemeral periodicals. There is, to all intents and purposes, an outbreak of the kind of "frenzied pointlessness" for which Antonin Artaud called throughout his life, and rare is the author who is able to resist the temptation to test – as provocatively as they will – the boundaries of the newly gained freedoms so hard won by stubborn rebellion against previous generations and of course unsanctioned by academic institutions.

The great variety of movements that fall under the general heading "Symbolism", in the very broadest sense of the word, that is, from the last throes of Parnassianism to somewhere around the dawn of Surrealism, can certainly not be said to have a single common denominator: the symbolist and decadent rebellion against naturalist doctrine in France, Generation 98 in Spain, the Modernism of turn-of-the-century Hispanic America (in Britain, the USA, and also, for example, in Brazil the same term is associated with the avant-garde), Stilkunst in Germany, Clarism in Russia, Vitalism under the growing influence of Nietzsche, and across

Europe, “Wagnerism”, neo-Romanticism, Impressionism, the Czech Modern Movement, Adamism, and all manner of weird, wonderful and decidedly tongue-in-cheek movements such as Hydropatism, Zutism, and even Jemenfoutism (‘Je m’en fous’: I don’t give a damn). The aim of this publication is not to turn the exuberant vegetation of the fin de siècle into a manicured lawn of perfect academic definitions, but rather – and very much in line with the opening quotation from Huysmans – to highlight the depth and originality of the great variety of symbolist thinking which is, by its very nature, highly divergent and staunchly resistant to methodological categorisation.

Having said this, what emerges from the chapters of this monograph (and from the many lively discussions we have entered into over the past three years at the colloquia organised as part of the grant-aided programme “Towards a renaissance of the West: Literary and spiritual starting points at the turn of the nineteenth and twentieth centuries”) is a group of common themes, points of reference, which enable us to look at the turn of the nineteenth and twentieth centuries in a more synthesised way, naturally, and without pretending to pronounce the “final word” from our vantage point a hundred years down the line.

The first and most fundamental premise of all the “isms” of the end of the nineteenth century appears to be a radical revolt against positivism, or at least against the mechanical philosophy of its zenith (before Auguste Comte fell platonically in love with Clotilde de Vaux, suddenly recast his teaching on the “religion of humanity”, and published his utopian-mystical *The Catechism of Positive Religion*), which reduced human knowledge to “observation” and “experiment”, proclaimed the bright tomorrow guaranteed by the triad of “science”, “order” and “progress”, and subjected man, nature and the cosmos to the unrelenting (but all the better for that, predictable) laws of determination. While Zola-the-theoretician (so much less genial than Zola-the-novelist-poet-and-visionary) allows himself to become carried away by notions of the “necessary usefulness” of literature, which will lead humanity through the medium of scientific knowledge to the path of reason, truth and the good...

We show the mechanism of the useful and the useless, we disengage the determinism of the human and social phenomena so that, in their turn, the legislators can one day dominate and control these phenomena. In

a word, we are working with the whole country toward that great object, the conquest of nature and the increase of man's power a hundredfold.¹

...in *Notes from Underground*, Dostoyevsky's protagonist maliciously cultivates his liver disease and –despite the best efforts of the renowned doctors and the engineers and architects of the “glass palaces” who long to prescribe him a better life than he is able to provide for himself – defiantly mumbles:

I am a sick man... I am a wicked man. An unattractive man. I think my liver hurts. However, I don't know a fig about my sickness, and am not sure what it is that hurts me. [...] No, sir, I refuse to be treated out of wickedness. Now, you will certainly not be so good as to understand this. Well, sir, but I understand it. I will not, of course, be able to explain to you precisely who is going to suffer in this case from my wickedness; I know perfectly well that I will in no way “muck things up” for the doctors by not taking their treatment; I know better than anyone that by all this I am harming only myself and no one else. But still, if I don't get treated, it is out of wickedness. My liver hurts; well, then let it hurt even worse!²

Naturally, the form and general tenor of particular works differ greatly, so that the revolt against determinism can be, variously, caustically cynical, playfully humorous, morbidly decadent, militantly avant-garde, or even to some extent vitalist. But at the core of each work is the freedom of the individual and a welcoming of an excess to which the only limits are the limitations within the author's own person.

Within this polemic, this reaction against positivism, we are able, then, to trace two contradictory trends: on one side is extreme individualism in the spirit of the technological optimism of the avant-garde (Apollinaire's “new spirit”, which conceives history as an infinite succession of happy co-incidences), and on the other the more critical face of Modernism, which shares no illusions to historical justice and is only too aware of the risks that a new era brings. As Kundera writes:

1 Cf. É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 29.

2 Cf. F. Dostoevsky, *Notes from Underground*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, New York, Vintage, 1993, p. 3–4.

There is the modern art that, in *lyrical* ecstasy, identifies with the modern world. Apollinaire. The glorification of the technical, fascination with the future. Along with and after him: Mayakovsky, Leger, the Futurists, the various avant-gardes. But opposite Apollinaire is Kafka: the modern world seen as a labyrinth where man loses his way. The modernism that is *antilyrical*, antiromantic, sceptical, critical. With Kafka and after him: Musil, Broch, Gombrowitz, Beckett, Ionesco, Fellini... The further we advance into the future, the greater becomes this legacy of 'anti-modern modernism'.³

This fundamental axiological dichotomy involves yet further contradictions. In a direct line from Baudelaire, Symbolism often plays with a radical opposition of body and soul, the angelic and the animalistic, and tortures itself with the ascetic demands of "eternal purity" and a fascinated terror of female sexuality (Baudelaire's "black Venus"), which sometimes goes as far as extreme misogyny and even a fantasmatic rejection of anything bodily. Whitman's followers, on the other hand, discover their modern individuality precisely through the sensual, through sensuous experience; for them, Mother Nature is a benevolent power which looks well on mankind, and from which they are able to create the central pillar of a new, non-religious notion of transcendence.

There is a decadent, dandyist trend in Symbolism which is sometimes taken to the limits of extravagant individualism (we think of Huysmans' aesthete Jean des Esseintes and his morbid experiments with a jewel-incrusted tortoise), which abhors society and cultivates an imaginary aristocratism while locked away in its ivory towers; but there is also Ivanov's communal Symbolism, which fosters "sobornost", a collective and historical solidarity between people of the same spiritual tradition:

The external form of collective union, the only form acceptable for mystical anarchism but all the more desired, would be a collective alliance which arose through being mystically chosen according to the law of homogeneity, in which the members mutually intuit that uttermost "so be it" lodged somewhere within their uttermost silence.⁴

3 Cf. M. Kundera, *The Art of the Novel*, trans. L. Asher, New York, Grove Press, 1988, p. 68.

4 Cf. V. I. Ivanov, *Po zvezdam. Borozdy i meži*, ed. V. V. Sapov, Moskva, Astrel', 2007, p. 101.

At the end of the nineteenth century, many European countries exhibit a kind of nostalgic pessimism, as though desperately clinging to the spectre of the “twilight of the West”. Hispanic America, on the other hand, in its “new Renaissance”, rejects the French, British and (North) American models it had previously imitated and begins to realise its own cultural specificity. The prevailing “Nordomania” gives way to a vision of “our America”, full of faith in the future and the creative hopes of its “young people”: “I have faith in the betterment of humanity, in future life, in the utility of virtue, and in you”, declares José Martí in his preface to the collection *Ismaelillo*, dedicated to his young son.⁵

We find a similar dichotomy in Brazil, where some symbolists consider themselves cosmopolitan Europeans who just happen to live “on the opposite shore of the ocean”, while others pursue regionalist genres, having accepted that the global spirit of Modernism dooms them either to perdition or to oblivion.

Literary genres mingle quite happily together in Symbolism, just so long as they are not explicitly denied, but the “supreme Poetry” (poésie suprême) to which entire generations of Mallarméans clung as the only salvation both of language and of man himself (“the world was made in order to result in a beautiful book”) is nevertheless swallowed up by a strange hybrid we could call the “novel-essay” or “a sort of novel” (Proust), or, in its shorter form, a “short novel bordering on an essay”.

For their philosophy, the symbolists read Schopenhauer, and of course Nietzsche, whose works even inspired Georg Brandes to write the concise manifesto *Aristocratic Radicalism*, an artistic revolt against the tyranny of mediocrity, bourgeois tastes and modern mass culture. In music, Richard Wagner and his concept of “Gesamtkunstwerk” – perceived not only as a “total work of art” but also as a more general aesthetic programme which applies to the whole of human life – ruled the day.

The key topoi of the end of the century are journeys, pilgrimages, initiations, passages to “another world” or to an “inner reality” which the narrator or the poetic subject (who often betrays clear autobiographical characteristics) must undergo in order to find him or herself or to attempt, if only briefly, to behold the meaning of all being. There is also a notable rise in the number of sects and new religious movements, spiritualist

5 Cf. J. Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 65.

séances and Satanic black masses, and of dreams, whether spontaneous or induced by various hallucinatory devices, and later, literary theoreticians will dispute long and hard over how much of the symbolists' output represents an honest search for spiritual "enlightenment" and a pure aesthetic fascination with various rituals (the more theatrical the better), and how much is merely a manifestation of ironic hyperbole and the most extreme forms of black humour.

Symbolists (long before Borges) love their libraries, intertextual references, galleries full of portraits (preferably of their ancestors, whether real or fictitious), ekphrasis, boudoirs crammed with orientalia, magical machines, artificial beings, sophisticated pleasures, "luxe calme et volupté" inside and the hustle and bustle of city life outside. They are fascinated by boulevards at night time, gas lamps, bohemian cafés, and women (or even men) with extravagant makeup. The countryside, on the other hand, everything "natural", terrifies these night animals, although there are of course exceptions – particularly in Russia, but also, for example, in Portugal – who seek in simple country folk and rural tradition some kind of final echoes of their national ideals of Romanticism.

In terms of their politics, symbolists are almost impossible to classify as they span the entire spectrum of the political parties and movements of the day: aristocratic monarchists and convinced republicans, Boulangists and Dreyfusists, communists and would-be fascists, utopian socialists and indifferent opportunists, radical nationalists and complete anarchists.

Their position in relation to what will become the "isms" of the beginning of the twentieth century is, more often than not, highly critical, but when today, with the benefit of more than a century of hindsight, we evaluate all of the genres and the thematic, stylistic, psychological and philosophical novelties introduced by "Symbolism", in the very broadest sense of the word, there remains one obvious question we should ask: Was it not Symbolism, in fact, that was the first true western avant-garde? We invite the reader to seek answers to this question in the chapters that follow.

From the bibliography:

- CROCE, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia, Saggi critici VI*, Bari, Laterza, 1929.
- DOSTOEVSKY, Fyodor, *Notes from Underground*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, New York, Vintage, 1993.
- GUYAUX, André (ed.), *Silences fin-de siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, PUPS, 2008.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band II, *Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*, Wien, Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 663, Band, 1998.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, Paris, Corti, 1999.
- IVANOV, Vjačeslav Ivanovič, *Po zvezdam. Borozdy i meži*, ed. V. V. Sapov, Moskva, Astrel', 2007.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000.
- KUNDERA, Milan, *The Art of the Novel*, trans. L. Asher, New York, Grove Press, 1988.
- MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MICHELET-JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PALACIO, J. de, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les belles Lettres, 2011.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
- STEVENSON, Randall, *Modernist Fiction: An Introduction*, Lexington: University Press of Kentucky, 1992.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

I.

The positivist era: Affections and
disaffections

In search of new directions for European civilisation: The philosophy of the history of Russian Symbolism

Vladimír Svatoň

A terrible oppression came over him,
a mortal fear in face of the inescapability of life.
*Hugo von Hofmannsthal*¹

Two trends in modernist literature: Romantic roots

In the world of literature and the arts at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, we are able to distinguish two separate but frequently converging trends that sought to come to terms with what was generally perceived as a crisis in European civilisation.

These were particularly those trends we would describe as “avant-garde”. Essentially, these trends continued the emancipatory project of the Enlightenment, proclaiming man’s universal liberation in the spheres of lifestyle, morality, politics and economics, and also reflected what it was that writers were seeking to achieve: to be free to indulge their sensual impressions (“sensations”) and spontaneous creative impulses, to abandon themselves to whatever fancy or fantasy took them, to wander freely through a stream of associations. The metaphorical interpretation of “facts” could now become as free as possible and the link between sign and meaning as distant as possible. Poets could consider themselves the lords and masters of language, play with the narratives, comment freely on their own writing, revel in associations, demon-

1 Hugo von Hofmannsthal, “Tale of the 672nd night” (trans. F. Ryder), in F. Ryder and R. Browning (eds.), *German Fairy Tales*, New York, Continuum, 2002, p. 287.

strate the reversibility of all reality – exchanging reality for dream and vice versa – and discover artificial constructions in the natural and the comic in the tragic. Ultimately, life was to be conceived as a work of art, to be organised according to inner passions rather than have conditions imposed upon it from the outside (in other words, what is popularly thought of as the carefree lifestyle of the bohemian life, often viewed as “inside-out Dandyism”). The central motif of these avant-garde movements was the sovereignty of the subject and the notion of its ability to achieve autonomy.

It was Milan Kundera who teased out from the avant-garde one further trend in twentieth-century art – one that did not, however, share the illusion of launching itself playfully into a world of freedom and joy.

There is the modern art that, in *lyrical* ecstasy, identifies with the modern world. Apollinaire. The glorification of the technical, fascination with the future. Along with and after him: Mayakovsky, Leger, the Futurists, the various avant-gardes. But opposite Apollinaire is Kafka: the modern world seen as a labyrinth where man loses his way. The modernism that is *antilyrical*, antiromantic, sceptical, critical. With Kafka and after him: Musil, Broch, Gombrowitz, Beckett, Ionesco, Fellini... The further we advance into the future, the greater becomes this legacy of “anti-modern modernism”.²

Kundera mentions these writers’ “love for the pre-Balzac novel and for the libertine spirit [...] their mistrust of History and of the glorification of the future; their modernism, which has nothing to do with the avant-garde’s illusions”.³

When Kundera speaks of Romanticism, he identifies it with the type of thinking derived from the tradition of the bourgeois Biedermeier (the tradition of kitsch): self-love, lyricism, and deceiving oneself that “life is elsewhere”. However, what we really associate with the term Romanticism is in fact a dynamic or dramatic idea of the world. The key term of the romantic theory of art was, after all, “irony”: the irascible and unpredictable nature of life’s events, the multiplicity of views and

² Milan Kundera, *The Art of the Novel* (trans. L. Asher), New York, Grove Press, 1988, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 60.

judgements about the world, and thus the tragic nature of any attempt at a definitive form or final judgement,⁴ as in the line “Never – nowhere – nothing to aim for”,⁵ known to all Czechs.

Romantic art was, then, a very real precursor of Kundera’s “anti-modern modernism”, which shared some of its stylistic procedures with avant-garde art. In the context of the art of anti-modern modernism, however, these procedures took on a very different meaning. The reflections on the narrative process bore the traits not of a game without rules but of uncertainty; of humility in the face of the incalculability of life’s prospects and the infinite possibilities of how meaning is to be determined; of the uncertainty of moral judgements and doubt concerning the prospects of writing itself (the incompleteness and incompleteability of a text). The open-ended nature of a text forced the author to become the submissive receiver of all the possible variations rather than sovereign ruler of word and story. Metaphor was a cosmic analogy that suggested the interconnectedness of all things; every individual thing was a part of the whole; dream was one of those faces of reality which has the ability to manifest, simultaneously, both the tragic and the comic. “Life as a work of art” was not a game that involved the arbitrary putting on and taking off of masks but one that required deliberate submission to the influence of forces that ran through an individual as if against their will. In this position, the individual needed to act, to make a decision about life come what may, and write about it.

The writer thus experiences life’s events like a stream that seizes them, or like cosmic motion that transcends them. A human individual is surrounded by a powerful motion, an elemental stream, all consuming and cruel, and is thus an active part of this organism. An all-encompassing term for this totality was “life” (Dilthey’s “philosophy of life”), by which was meant not individual existence but the very totality of all cosmic events, which in romantic poetry and the philosophical visions that accompanied it emerged as “original chaos”. So we recall some verses from Fyodor Tyutchev, the Russian poet of late Romanticism and a precursor of the symbolists:

4 See Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.

5 Karel Hynek Mácha, *Dílo*, vol. 1, Praha, Fr. Borový, 1948, p. 22. (In Czech, the phrase is “Nikdy – nikde – žádný cíl”, from Mácha’s epic poem *Máj*.)

Whereof are you wailing, the wind of night
Whereof are you bemoaning without ceasing?
What does your strange voice mean,
Now muffled and plaintive, now loud?
The heart understands your tongue
although you speak of incomprehensible torment –
Rending it you tear from it
those furious sounds!

Oh, do not sing these fearful songs
of ancient chaos, native chaos!
How avidly the soul of the night
listens to the beloved tale!
It longs to burst from the mortal breast
And merge with the unbounded!
Oh, do not awaken the sleeping storms –
Beneath them chaos stirs!⁶

Seemingly outside the purview of the principles of Romanticism and “anti-modern modernism”, Chekhov’s works are permeated with the idea that straightforward rational activity somehow bypasses this transcendent motion and comes to nought. Lopakhin, a businessman born into a family of servants, buys an estate from impoverished landowners, their “cherry orchard”, and intends to put it to commercial use: he has an idea, and his plan looks realistic and realisable; he is believed, furthermore, to have the “hands of an artist”. But still the plan falls flat: a mysterious sound that appears to come out of nowhere, interrupting an idyllic evening’s conversation, seems like an omen, like the threat of cosmic forces. So we see that the only beings who are properly able to enter into life are those endowed with a genuine feeling for the artistic (they are generally female characters), and those who “know” what can be enacted in the here and now, in moments of true inspiration.

Here lies the leitmotif of both romantic and “anti-modern modernist” thinking and the basis of their disaffection with the thinking of

6 Fedor Ivanovich Tjutchev, *Stikhotvorenija*, Moskva - Leningrad, Sovetskij pisatel’, 1969, p. 190.

the positivist era. Their position was therefore covertly (or even overtly) theological.

It is this trend that is of most interest to the authors of this book.

Russian criticism of modernity

Our brief look at Chekhov showed us that Russia appeared ready for a move towards a more detached view of European rationality.

It was the Napoleonic wars, and especially the crushing victory over Napoleon in 1812, which provided Russians with the catalyst for entering into a period of serious reflection upon their experiences. The effect of the wars on the awareness (indeed the formation) of Russian identity was equal in significance to that of the reforms of Peter the Great. At the time, Russia was in danger of becoming a mere pawn in the greater game of European politics: a state which uses its power to control a passive population, but not a territory defined by any specific identity. However, forces that had hitherto been largely hidden were soon to emerge, not only among the intellectual classes but also among those considered merely the subjects of the ruling elite, especially the peasantry. It became increasingly clear that ancient moral codes, stronger than any immediate pragmatic interests, were highly active in the peasant mind. Two mutually connected questions thus emerged: What is the spiritual profile of a Russian peasant (of a “simple” Russian); what provokes his thoughts and deeds? And how can or should the educated classes act in a meaningful way? In other words, what are the prospects for the principles of European civilisation (principles represented by the educated classes) in an environment at that time barely touched by European culture?

From the early nineteenth century, Russia’s intellectual minority had been keen followers of European intellectual life but were equally concerned to highlight its inner conflicts and lack of coherence: rationalism was rejected on the theoretical level; individualism was rejected on the ethical level. The two were intrinsically connected and represented the fundamental principles of modern Europe: rationalism presupposed that the world was effectively and reliably constructed by a human mind equipped with a priori categories that serve the recording and classification of sensory givens; likewise, individualism did not proclaim an individual’s wilfulness but the ability to gain control of the laws govern-

ing this construction of the physical and moral universe. It was inspired by the human desire to “know everything” (Goethe’s myth about Faust) and, on the basis of that knowledge, to make “autonomous” decisions.

In their reflections on their country’s identity, Russian thinkers concluded that rationalism was capable only of describing a mechanical image of the universe, and that this did little to urge mankind into the creative acts that would preserve and develop the order of that universe. Ivan Kireevski (1806–1856), perhaps the most profound Russian thinker of the early nineteenth century, noted:

Logical consciousness identifies deed with word, life with formula, and therefore does not grasp its object completely, and eliminates its effect on the soul. If we live according to such reason, we live in a plan of a house but not in the house itself, and when we have planned the house we think that we have built the house. And when it then comes to the real construction, we find it difficult to take up a stone instead of a pencil.⁷

According to Kireevski, the rational individualism prevalent in Western Europe based human relationships purely upon “force” and “contract” (*soglasheniye, usloviye, chastnoje razumeniye*), or (we could add) Rousseau’s “social contract”. For Kireevski the two are one and the same as in each case relationships among autonomous individuals are formalised according to external rules, whereby people become mutually estranged, simply protecting their own rights. Here, life is not “permeated with any common or strong conviction”; common identity, and also therefore the contradiction between increasing knowledge on the one hand and an inability to incorporate it into life in any meaningful way on the other, causes the “embitterment and comfortless desolation” that affects Western European man.⁸ (Kireevski was a contemporary of late romantics such as Baudelaire; his view of life is therefore not that far removed from what we read in *The Flowers of Evil*.)

As another early-nineteenth-century thinker Aleksey Khomyakov (1804–1860) suggested, the alternatives to individualistic rationalism were

7 Ivan Vasiljevich Kirejevskij, *Kritika i estetika*, Yu. V. Mann (ed.), Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 362.

8 *Ibid.*, p. 250–251.

“living knowledge” (*zhivoje znanije, zhivoznanije*), “integral reason” (*vsecelyj razum*) and “complete consciousness” (*polnoje soznanije*), whereby no single piece of knowledge is separated from the rest of life’s events and therefore from the meaning through which any known reality impacts upon human behaviour.⁹ Such knowledge is denied the individual, and man’s spiritual profile is formed by tradition, or, as Khomyakov called it, the “collective consciousness”, to which he applied the familiar term *sobornost*.

A century later, Edmund Husserl returned to a similar reflection in his lecture on the crisis in European sciences, as did Jan Patočka in his thesis *The Natural World as a Philosophical Problem*: people’s suffering is a result of the contradiction between the “experienced world” and the world of science. The term *sobornost* already suggests the notion of “the concrete, historical a priori which encompasses everything that exists as historical becoming and having-become...”¹⁰ (We could also mention here the notion of “cultural paradigm”.) In their initial formulation of Russian identity, therefore, Russian thinkers introduced (albeit somewhat rigidly) themes that would be developed in the philosophy of the twentieth century. We should add that in hermeneutical terms, “historical a priori” and “cultural paradigm” mean the same as “tradition” – that is, a guided call to action – but can also (in situations of crisis) take the form of Ortega’s mass mentality, “the rebellion of the masses”.

The critique of modernity in Russian Symbolism

The ideas of the Russian romantics were revived once again in Russian Symbolism. The poet and philosopher Vyacheslav Ivanov (1866–1949), a significant figure in Russian cultural life at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, was one of those to continue the main thread of these reflections. Unlike his predecessors, however, he did not attempt to force the idea of a special position for Russia within European culture, but instead saw Europe and Russia as one and the same. In his essay “On the Russian Idea” (*O russkoj ideje*, 1909), he approached the traditional

9 See Vasilij Vasiljevich Zenkovskij, *Istorija ruskoj filosofii*, I–IV, Leningrad, Ego, 1991, I/1, p. 205.

10 Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1970, p. 372.

Russian problem of the relationship between “intelligence” and “people” (in other words, the relationship between “abstract knowledge” and the “experienced world” or the “meaning of life”) in terms of its being a general European problem, and thus set the basic motifs of Russian thinking on a different course.

According to Ivanov, the principles of European life had reached a moment of crisis, and this crisis, as we can see from the titles of some of his articles – “The Crisis of Individualism” (*Krizis individualizma*), “Premonitions and Portents” (*Predchuvstvija i predvestija*), “On the Crisis in the Theatre” (*O krizise teatra*) – became a central theme in his thinking.

The first problem is thus the crisis of individualism. While Czech writers around the turn of the twentieth century (for example F. X. Šalda in “The Battles for Tomorrow”, *Boje o zítřek*) were proclaiming the autonomy of the individual, Ivanov spotted the problematic nature of this autonomy, saw that it was about to be transformed, and documented its development using well-known literary characters. Cervantes’ *Don Quixote* embodied the moral code of a whole epoch, but in another epoch became an individualist who was unable to accept the times he was living in – something until then unheard of. Ivanov therefore called him the “Prometheus of sorrowful countenance”. Shakespeare’s *Hamlet* understands his obligations according to the ancient order of things; he is even able to carry out his act of righteous vengeance, but he does not want to accept it as it was “imposed” upon him – he did not choose it, voluntarily. *Macbeth* longs to satisfy his ambitions but suffers qualms of conscience and is unable to accept his own desires or autonomous self-will. *Lear* is the apotheosis of excessive pride and it simply does not occur to him that anyone could abuse his generosity and ruin him; in his self-destructive rigour he pre-figures Nietzsche’s Zarathustra.¹¹ But the titanic nature of individualism’s beginnings gradually came to dominate European life and drowned in its own ordinariness. Aims that had once been strong and single-minded gave way to the pursuit of pleasure: “our Self turned into a pure becoming and thus into non-being” (in this context Ivanov recalls Baudelaire);¹² “the passion for coincidence, for the play of situa-

11 See Vjacheslav Ivanovich Ivanov, *Po zvezdam. Borozdy i mezhi*, V. V. Sapov (ed.), Moskva, Astrel’, 2007, p. 82 f.

12 *Ibid.*, p. 87.

tions, for adventurism *und für sich*, for event as contingency – *die Lust zu fabulieren* in fantasy and reality, has faded away”.¹³ The unique nature of strong personalities has become mere psychological difference. (We could add to Ivanov here by pointing to some of Flaubert’s characters.) The individualism of Goethe’s Faust and the life-journey of his Wilhelm Meister, two emblematic heroes of modern times, ended with a return to everyday activities: “In its contemporary, involuntary, and unconscious metamorphosis, individualism has assimilated the features of collectivity; it is a sign that a certain synthesis of the personal and the collective principles is being worked out in the laboratory of life”.¹⁴

Ivanov sought to find the solution to this problematic synthesis – to the process by which individuality was expected to have merged with collectivity – in the programme of “mystical anarchism”.¹⁵ Mystical anarchism is based on a personality’s “maximum autonomy” (self-rule, *svojenachalii*) and on the authenticity of that personality’s values and choices – not a personality in empirical terms, but one endowed with an intelligible mind through which runs an awareness of or feeling for the influence of transpersonal forces (divinity, the cosmos). For Ivanov, a mystic should be:

...an instrument of religious creation like a prophet, but he betrays himself if he submits to the authority of an externally given but not internally acquired truth. However, even a truth acquired in such a manner becomes a betrayal of freedom if it is not borne by the continuous experience and, as it were, perpetual and direct contemplation of that freedom; that is, if it loses the fluid and dynamic nature of the eternal and, in its immediacy, variously recurring event that prevents the mystic’s soul from becoming a closed and forever completed temple. It transforms the mystic’s soul into a ship which sails under a starry sky in which stars rise and set once again – always the same but in ever-new constellations, familiar and yet different, and other stars, yet unknown, and still others, yet unseen.¹⁶

13 *Ibid.*, p. 88.

14 Bernice Rodenthal and Martha Bohachevsky-Chomiak (eds.), *A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia, 1890–1924* (trans. Marian Schwartz), New York, Fordham University Press, 1990, p. 171.

15 Ivanov, *Po zvezdam. Borozdy i mezhi*, p. 98 f.

16 *Ibid.*, p. 99.

Mystical anarchism therefore represents the ability to exist in a constant state of openness and in unbroken harmony with impulses that reach up from the deeper layers of reality hidden beneath the surface of everyday life. The connection between inwardness (autonomy, “self-rule”) and cosmic energy was a common topos of the time. It was to be the life-principle of a personality whose birth was anticipated by Ivanov himself: in its supreme moments a personality was not to conform to static norms of behaviour but to merge with cosmic impulses and energies. According to Ivanov, the interpreter of such consciousness was the choir of ancient tragedy. “Collectivity” (or *sobornost*) thus recalls the ecstatic choir of the mythical maenads:

The external form of collective union, the only form acceptable for mystical anarchism but all the more desired, would be a collective alliance which arose through being mystically chosen according to the law of homogeneity, in which the members mutually intuit that uttermost “so be it” lodged somewhere within their uttermost silence.¹⁷

These are of course the words of a writer who was fascinated by Nietzsche’s Dionysian principle and the theories of Richard Wagner. Ivanov gradually expanded the reach of this “choir principle”, and in his article on the crisis in the theatre described it as the norm in dramatic performance: theatre was a “mysterium”, a collective celebratory act of “united human diversity” which was to “transform a disorderly crowd gathered at a performance into a consentient community infused with unifying ecstasy; into a single spiritual body of many faces”.¹⁸ Through theatre, life itself was to be fashioned into a work of art. Wagner’s idea of *Gesamtkunstwerk* cannot therefore be considered exclusively as an artistic experiment but rather as a programme that involved the conception of life as an aesthetic work co-created by a number of activities which in the artistic world have been isolated from one another. (Bakhtin’s theory of “carnivalisation” has its origins here.)

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ Vjacheslav Ivanovich Ivanov, *Predchuvstvija i predvestija*, S. V. Stakhorskij (ed.), Moskva: Gosudarstvennyj institut teatraľnogo iskusstva, 1991, p. 80.

New angles on traditional themes

Several expressions of this basic orientation are clearly visible in the new shapes of the traditional literary motifs. (The relevance of the works in which these motifs play a significant part is now being re-discovered and the works are gradually being integrated into a new image of twentieth-century Russian literature.)

1. The dramatic events that shaped life at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, especially the events of revolution, were understood by the artists of the avant-garde as a rationally motivated and governable social process which laid waste to unjust human relationships. They emphasised the central role of revolutionary consciousness, of the Bolshevik agitators (the *kozhanaja kurtka* or “leather jackets” as they became known), the unequivocally positive worth of revolutionary acts, and the general identification with revolution as the only consistent end point for the destiny of hesitant heroes. “Anti-modern modernism” perceived revolution as an elemental event, a periodic natural disaster. In his descriptions of life-stories, Andrey Platonov, perhaps the most significant Russian prosaist of the twentieth century, focused on basic human hunger, the unshakeable will to survive, human misery, perpetual struggle, and dying. The poet Osip Mandelstam expressed the sentiments of the revolutionary years in his classically styled elegy to the ruins of a devastated ancient city. The very title of the poem, *Tristia* (1918), suggests the “age old” nature of this scenario and the anticipation of an uncertain future in the midst of events that from time to time befall mankind:

Ja izuchil nauku rasstavan'ja
V prostovolosykh zhalobách nochnykh.
Zhujut voly, i dlitsja ozhidan'je,
Poslednij chas vigilij gorodskikh,
I chtu obrjad toj petushinoj nochi,
Kogda, podnjav dorozhnoj skorbi gruz,
Gljadeli v dal' zaplakannyje ochi,
I zhenskij plach meshalsja s pen'jem muz.

Kto mozhet znať pri slove – rasstavan'je,
Kakaja nam razluka predstoit,

Chto nam sulit petushje vosklican'je,
Kogda ogon' v akropole gorit,
I na zare kakoj-to novoj zhizni,
Kogda v senjach lenivo vol zhujet,
Zachem petuch, glashataj novoj žizni,
Na gorodskoj stene krylami b'jet?

I ja ljublju obyknoven'je prjazhi:
Snujet chelnok, vereteno zhuzhzhit,
Smotri, na vstrechu, slovno puch lebjazhij,
Uzhe bosaja Delija letit!
O, nashej zhizni skudnaja osnova,
Kuda kak beden radosti jazyk!
Vse bylo vstar', vse povtoritsja snova,
I sladok nam lish' uznavan'ja mig.

Da budet tak: prozrachnaja figurka
Na chistom bljude glinjanom lezhit,
Kak belich'ja rasplastannaja shkurka,
Sklonjas' nad voskom, devushka gljadit.
Ne nam gadať o grecheskom Erebe,
Dlja zhenshchin vosk, chto dlja muzhchiny med'.
Nam tol'ko v bitvach vypadajet zhrebij,
A im dano gadaja umeret'.¹⁹

19 Osip Emil'jevich Mandel'stam, *Sobranije sochinenij v trech tomach*, vol. I, G. P. Struve and, B.A. Filippov (ed.), Washington: Inter-Language Literary Associates, 1967, p. 73-74. I have studied the science of departures / in the bareheaded laments of the night. / The oxen chew, the waiting continues / the night's vigil, the last hour, / I honour the rituals of the cock-crowing night, / when, bearing up the sorrows of the road, / tearful eyes looked into the distance / and woman's tears mingled with the muses' song. // Who knows, when the word "departure" is spoken, / What separation is in store, / of what the cockerel's call is a token, / when a fire burns in the Acropolis / and at the dawn of a new life, / when the ox chews lazily in its stall, / why does the cockerel, the herald of new life / beat his wings on the city wall? // I love the practice of spinning / the shuttle whirrs, the spindle hums, / Look, drifting towards us like swan's down / barefoot Delia comes flying! / How meagre the foundation of our living, / How scant the language of joy! / All has come before and will again. / Only the moment of recognition is now sweet. // So be it: on a clean dish of clay a transparent figure lies / like a stretched-out squirrel's pelt / A girl bending over a wax studies it. / It is not for us to prophesy of the Greek Erebus. / Wax is to women what bronze is to men. / Only in battle do we find our fate. / Women can in dreaming meet their end.

2. The anchoring of life in the cosmos was associated with the cult of the body and the acts of everyday life as a direct connection with “infinity”. According to the Russian symbolist Fyodor Sologub, the body (the ecstatic body) seeks to present the impression that “the world around seemed only colourless and boring, when in fact it harbours within itself no less mystery than times of old when the brave knight Lohengrin came to Princess Elsa riding on a silver-winged swan”.²⁰ A philosophical representative of Symbolism had this to say:

The inner meaning of events can be grasped only by the one who recognises beneath their course the hidden events of other real (in the true sense of the word) events. But persons acting out an inner and truly real drama are not figures presented empirically from external actions or described psychologically in the deepest recesses of their mental world, but spiritual persons regarded according to the most profound depths apprehensible by reason, where they touch the elemental forces of other worlds.²¹

This feeling of solidarity with the cosmic whirlwind awakens an intense perception of bodily feelings and manifestations, facial expressions and gestures. The deification of woman and sexuality is well understood, but what is worth noting here is that at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, literature sensed the significance of the more simple aspects of the awareness of life, and of the more simple senses, especially taste and touch. In Sologub’s writings, we find what is tantamount to a cult of bare feet and direct contact with the cosmic body of the earth, the womb, and the grave of all living beings. Equally significant for Sologub is warm sultry weather and the early dawn when the Sun appears in the sky. Sologub also delights in water, rivers, bathing, sailing along in a boat being carried downstream, and the rushing of water around the body, which reminds us that we are immersed in something elemental. In the short story “The Sting of Death” (*Zhalo smerti*), two boys are drowned when they flout the laws of everyday life. The story is neither a tragic coming-of-age drama nor a psychological documentary, but tells,

20 Fedor Sologub, *Svet i teni. Izbrannaja proza*, ed. B. I. Sachenko, Minsk, Mastackaja literatura, 1988, p. 330.

21 Ivanov, *Po zvezdam. Borozdy i mezhi*, p. 334.

rather, of a mythical merging with the forces of the earth. Food and drink and tempting aromas that tickle the taste buds play a similar role: they are not merely a depiction of the social environment but a representation of the fertility myth.

This direct and immediate relationship to the earth also spills over into the cult of the commonplace, of basic human activity. Again, the interest in characters who have “hit rock bottom” should not be interpreted as a naturalistic attempt simply to depict the social environment: poverty, hunger, beatings and frozen fingers serve only to press human beings closer to the earth from which they came. The true master of poverty and a humiliating sense of weakness was Remizov, but his prose does not offer a social critique of these things: as with all of the most fundamental sensual experiences, they are sanctified through their connection with the very origin of life in the dust of the earth. The protagonist of his novel *Sisters of the Cross* – a man who through no fault of his own loses his place in society – meets his end by falling out of a window into a courtyard covered in willow twigs made ready for the Easter celebrations. But rather than representing a violent end to a life, his fall is a coming to rest in the earth’s embrace. Remizov’s successor in this regard is Andrey Platonov, with his motifs of physical deprivation. And with one carefully chosen adjective, Mandelstam’s oft-repeated phrase “the salty light of the stars” draws those romantic stars down to the immediacy of a humble earthly life experienced through the senses.

3. One particularly urgent theme is the “aestheticisation of life”, which we know from the Dandyism of Baudelaire and Wilde (and in Czech literature from Arthur Breisky). The attempt to conceive life as a work of art derives from a “cosmic” perspective: human acts are removed from the sphere of the everyday and imbued with a connection to the motion of the universe to which every creature belongs as one of its organs. The “purposelessness” of these actions can be interpreted as “poeticity” and ascribed with aesthetic meaning. People’s appearance, gestures and clothing, and the decoration around them constitute a “performance” with a “deeper meaning”, hinting at the far-reaching and hidden meanings in their behaviour.

Pyotr Yakovlevich Chaadaev was a renowned Russian dandy, and Sergei Yesenin could also be considered a proponent of Dandyism. Otherwise, the aestheticisation of life in Russia took a different course and

chose to emphasise the ordinary, the repugnant and the ugly, beginning with Tolstoy's spectacularly unkempt appearance, and continuing with barefooted Gorky and the threadbare and extremely modest attire of the Russian philosopher Fyodorov. These were forms of "literary *byt*" (or "literary behaviour", or, to use Boris Eichenbaum's term, "literary arrangement") and part of the "text of the age". Their predecessors were the classical Russian cultural phenomenon of the *yurodivy*, or holy fools, who stripped and tortured their bodies and by such self-contempt attained a clearer view of the world and worldly affairs. Certain features of the life of the *yurodivy* were subsequently translated into high (albeit unofficial) culture in the eighteenth century by the Ukrainian thinker Skovoroda through his deliberate espousal of poverty and a lack of attachments.

Still more significant is the fact that this deliberate "neglect" found its way into the very writing of the literary texts. Vasily Rozanov would often add a comment to a manuscript suggesting that it had been written "on the back of an envelope", on a poster, in a train, when organising his coin collection, at night while travelling by carriage, or that it had been brought about by an incident at the station when he had wanted to give a pencil to some child but that he had arrived too late and the child and its grandmother had already left; all as if to fulfil Herder's statement about Socrates that "his wisdom belonged as it were to the household stuff of his own life".²²

The ideal of life conceived as a work of art is a utopian – and thus tragic – ideal. For the symbolists, tragedy was the genre they dreamed would one day replace the dominance of the novel, and in a quite unexpected way, the twentieth century was indeed to fulfil this ideal.

4. The motifs of relics and collections are also of some significance. Unlike their role in the classical prose of the early nineteenth century, the itemised inventories in the turn-of-the-century novel were not there simply to evoke some sense of local or historical colour. Rather, their role developed out of the aestheticisation of life: the various props were laid out in such a way as to express the mood or lifestyle of a particular (usually exotic) culture, which is how Flaubert, for example, depicted ancient Carthage in his novel *Salammbô*. Šalda described an incident that

²² J. G. Herder, *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 198.

highlights the very particular way in which Flaubert described scenes and settings: while the artist Amable was working on the backdrops for the opera version of *Salammbô*, he was reading Flaubert's text very closely and making notes on it; while he was reading, the vision of "the great city of Pune" seemed completely clear to him, but when he tried to translate the written words into the language of a painting, the image "dissipated like smoke".²³ It is apparent, therefore, that Flaubert's descriptions were designed in such a way as to offer more than simply an external image of an ancient way of life. Similarly, the protagonists of the novels of the turn of the century surround themselves with a variety of decorative objects that exist to elucidate the deeper meaning of their actions and gestures.

Konstantin Vaginov, a Russian author of a few decades later, who drew strongly from the tradition of Symbolism, brought this motif of a "collection" into a number of his novels. Vaginov's prose brings us a world of eccentric characters, drunks and dropouts from the fringes of social life, obsessed with collecting useless junk. They collect old menus, the labels from bottles, cigarette ends, the stubs of school pencils, and stories about dreams or insults. One of Vaginov's characters prepares a biography of a deceased poet but gathers for it a miscellany of (seemingly) insignificant events. What all this represents, however, is simply an inverse and neglectful form of Dandyism – what we might call upside-down aestheticism. Everything contains a trace of former meanings and can thus form the basis of a collection. Things that are held in contempt may inadvertently become a more powerful symbol of an epoch or culture than objects consciously designed to provide such testimony (monuments, portraits, verses in a memory book, epitaphs, memoirs, public acts, or anything else designed to be "memorable"). Here we should recall the author towards whom Russian Symbolism suffered a fatal attraction, namely, Nikolai Gogol, one of whose protagonists treasures the seeds of the pumpkins he has eaten and carefully notes down where and when he had eaten them. Similarly, purely for his own enjoyment, Akaky Akakievich Bashmachkin in the short story "The Overcoat" (*Shinel*) keeps or copies down all of the official documents that he finds interesting even if they will serve him no practical purpose. Still more extreme is another of Gogol's characters, Plyushkin from *Dead Souls* (*Mertvye dushi*), who

23 F. X. Šalda, *Kritické projevy*, vol. 9, Praha, Československý spisovatel, 1954, p. 156-157.

is usually taken as an allegory of greed. The greed that impoverishes Plyushkin is, however, of an aesthetic nature: the array of objects with which he chooses to clutter up his home is a monumental collection of rubbish. Plyushkin is not, therefore, an allegory of moral disorder but a symbol of aestheticism in its paradoxically extreme – negative – form. We should also note that Goethe, who had an acute sense for the decadent expressions of the eighteenth century, wrote an essay entitled “The Collector and His Circle”.

5. The central topos of modernist Russian literature, the image of Saint Petersburg, becomes transformed. It is no longer the Saint Petersburg of Pushkin, Gogol and Dostoyevsky, a city in which the characters sit cramped up in attic rooms or shuffle along inhospitable streets. Although this literature also chooses protagonists who are much like the classless characters of its precursors, in the general conception of the “city” as a symbol, they are closer to Tolstoy (in *Anna Karenina*). Here, the city is, as it were, a continuation of the interior, and forms an intimate landscape of ever-changing human relationships, meetings and separations, tiny sentimental joys and embitterments. The interiors of the apartments are depicted more expressively than the atmosphere out in the streets and squares. One typical example is the character of an old bureaucrat, bound by his life’s work to an intimate but shabby and far from attractive place. Although here, too, the city is somewhat unsightly, it is like a crumpled old building in which wherever we go we sense traces of stories of long ago. Whereas with previous authors the city was a reliquary of grand palace façades and open boulevards, now it has become a collection of intimate spaces and decorations which recall experiences that contain our very lives. Another of Vaginov’s characters arrives at a tram stop and boards the next available carriage without caring where it will take him: his attitude recalls an aimless stroll through the woods and meadows of an idyllic country estate, and thus carries us into what would seem to be a completely different world.

The city thus became not an inhuman labyrinth but an intimately known “jungle”. It ceased to be an “image” of modern life; it became rather a myth, an all-encompassing space; an intimate, almost domestic sphere.

Bibliography

- Cymborska-Leboda, Maria, *Dramat pod znakiem Dionizosa, Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin, Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1992.
- Cymborska-Leboda, Maria, *Eros v tvorchestve Vjacheslava Ivanova. Na puti k filosofii ljubvi*, Lublin, Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002.
- Herder, Johann Gottfried, *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- Husserl, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1970.
- Ivanov, Vjacheslav Ivanovich, *Predchuvstvija i predvestija*, S. V. Stakhorskij (ed.), Moskva, Gosudarstvennyj institut teatrałnogo iskusstva, 1991.
- Ivanov, Vjacheslav Ivanovich, *Po zvezdam. Borozdy i mezhi*, V. V. Sapov (ed.), Moskva, Astreľ, 2007.
- Japp, Uwe, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.
- Kirejevskij, Ivan Vasiljevich, *Kritika i estetika*, Ju. V. Mann (ed.), Moskva, Iskusstvo, 1979.
- Kundera, Milan, *The Art of the Novel*, trans. L. Asher, New York, Grove Press, 1988.
- Mácha, Karel Hynek, *Dílo*, vol. 1, Praha, Fr. Borový, 1948.
- Mandel'stam, Osip Emil'jevich, *Sobranije sochinenij v trech tomach*, vol. I. G. P. Struve and, B.A. Filippov (eds.), Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967.
- Sologub, Fedor, *Svet i teni. Izbrannaja proza*, B. I. Sachenko (ed.), Minsk, Mastackaja literatura, 1988.
- Stakhorskij, Sergej Vsevolodovich, *Vjacheslav Ivanov i russkaja teatrałnaja kul'tura nachala XX veka*, Moskva, Gosudarstvennyj institut teatrałnogo iskusstva, 1991.
- Šalda, František Xaver, *Kritické projevy*, vol. 9, Praha, Československý spisovatel, 1954.
- Tjutchev, Fedor Ivanovich, *Stikhotvorenija*, N. J. Berkovskij (ed.), Moscow – Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969.
- Zenkovskij, Vasilij Vasiljevich, *Istorija russkoj filosofii*, I-IV, Leningrad, Ego, 1991, vol. I/1.

España, 1900: el renacimiento de la modernidad

Juan A. Sánchez

Introducción

Alrededor de 1900, una nueva oleada de escritores españoles (Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, Ortega, entre otros) aportó con su obra planteamientos prácticamente desconocidos para la generación anterior (Valera, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Giner de los Ríos, etc.). Eso no significa que no existiera una cierta continuidad entre los viejos y los jóvenes. Una y otra generación mantuvieron un contacto estrecho. Martínez Ruiz y Leopoldo Alas, “Clarín”, fueron amigos desde 1897. Azorín había perdido su trabajo en *El país* y la publicación de su *Charivari* había producido un escándalo. Clarín elogió un artículo suyo y apoyó al joven en esos momentos de zozobra.¹ Poco antes de morir, Ganivet mandó su libro *Granada la bella* a Pardo Bazán, interesada en el nuevo escritor.² Significado especial tuvo para los jóvenes el magisterio de Galdós. Un conocido episodio lo ilustra: en 1901, se estrenó en el madrileño Teatro Español la galdosiana *Electra*, y se produjo un tremendo tumulto a causa de sus implicaciones políticas. Jóvenes como Azorín, Baroja o Maeztu, que asistieron, quedaron entusiasmados con la obra, en la que descubrieron los mismos problemas que a ellos les interesaban.³ Existió, evidentemente, una comunicación entre la gente vieja y la gente nueva. ¿En qué período no sucede lo mismo? Sin embargo, en cuanto a las motivaciones y aspiraciones de las obras

1 Cf. Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 60 y s.

2 Cf. Nil Santiáñez-Tiód, *Ángel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, Gredos, 1994, p. 33, nota 13.

3 Cf. José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 25-26. Kirsner cree que el tema de España en la generación del 98 tiene un antecedente en Galdós. Cf. Robert Kirsner, “Galdós and the Generation of 1898”, *Hispania*, XXXIII, n° 3, 1950, p. 240-242.

literarias de una y otra generación parece indudable que, al menos desde cierta perspectiva, se produjo una ruptura.

Esta ruptura empezó a notarse ya en la década de 1890, o sea, antes del famoso año 1898. La clave espiritual de esa generación no fue la pérdida de las últimas colonias españolas, sino la lectura de ciertos autores (entre los cuales el más importante sea acaso Schopenhauer) que llevaban a cabo una crítica de la tradición racionalista. Al asimilar esas lecturas, accedieron a una problemática que, con excepciones, no estaba presente en la obra de sus predecesores. Esa problemática les enfrentó directamente con la herencia del pensamiento occidental tal y cómo se había venido desarrollando desde Descartes. Es decir, se incorporaron a la modernidad en el preciso momento de su ocaso, en torno a 1900. Fue una crítica de la modernidad y al mismo tiempo una asunción de la modernidad. Mediante el mismo acto de criticarla y superarla, restituyeron a la cultura española la tradición moderna. Quizá porque la modernidad consista, precisamente, en una crítica de sí misma.

Literatura de y sobre intelectuales

Lo primero que llama la atención es un giro temático que puede observarse desde la década de 1890. Se impone un nuevo protagonista en la novela: el intelectual. Los ejemplos más claros serían *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1897), de Ganivet. Luego le siguen *La voluntad* (1902), de Martínez Ruiz, y sus continuaciones: *Antonio Azorín* (1903), y *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904); *Camino de perfección* (1902) y, sobre todo, *El árbol de la ciencia* (1911), de Baroja; y, en cierto modo, *Niebla* (1914) y *San Manuel bueno, mártir* (1930), de Unamuno.

Aunque en las novelas realistas se pueden encontrar personajes parecidos, hay un aspecto que los diferencia. Un ejemplo ilustrativo sería la novela de Valera *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874). En ella asistimos a las peripecias de Faustino López de Mendoza, noble con poco dinero, amante de la poesía y la filosofía, que es una especie de “Fausto en pequeño, sin magia ya, y sin diablo”.⁴ Es evidente que la genealogía del personaje se

4 Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, Madrid, Castalia, 1970, p. 451 („Posdata“).

debe a Goethe, a Chateaubriand, a Byron, etc.⁵ Esencialmente, Faustino es un romántico; el verso que más le gusta, escrito por él mismo, es: “¡Siento sobre mi frente arder el caos!”⁶ Respecto a la filosofía y la ciencia “todo lo ignoraba” y al mismo tiempo “no había cosa que no supiese o que no adivinase”,⁷ y tiene la impresión que no sabe para qué sirve su vida. Es decir, es una especie de intelectual y sufre, como Antonio Azorín, de abulia y frustración.⁸ Pero, a pesar de las similitudes, el sentido último de Faustino no puede asimilarse al del protagonista de *La voluntad*. ¿Cuál es la diferencia?

Faustino es una especie de intelectual aquejado de *mal du siècle*, sí. Pero el narrador no comparte sus preocupaciones: las observa con distancia y explícitamente las critica, considerándolas producto de una educación equivocada. Faustino acaba representando a los “hombres vanos, presumidos, ambiciosos, llenos de mil planes absurdos”, espejo de “la vanidad científica, la pedantería filosófica, la duda y la incertidumbre sobre cuanto importa para ser enérgico en la vida, con energía sana”.⁹ Los problemas filosóficos que importan al personaje no le importan a Valera; pero a Azorín, Unamuno y Baroja sí les importaban los problemas de sus criaturas, con lo cual todo cambia. La obra del primero es en realidad un estudio sociológico, como corresponde a las aspiraciones del realismo. Las de los otros son reflexiones personales acerca de problemas íntimos que se expresan simbólicamente mediante personajes ficticios, los cuales, consecuentemente, adquieren un valor autobiográfico.

Otro personaje que se dedica a la filosofía es Máximo Manso, protagonista de *El amigo Manso* (1882), de Galdós. La novela galdosiana se ha leído como expresión del problema de la fisura existente entre dos dimensiones del hombre: social e individual; o en clave preexistencialista, como antecedente de *Niebla*.¹⁰ Pero existen diferencias evidentes con la obra

5 Cf. Carlos Moreno Hernández, “Valera, Faustino y el mal del siglo”, *Revista de Literatura*, LXI, n° 122, p. 449-466.

6 Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, p. 105.

7 *Ibidem*.

8 Cf. Donald L. Shaw, *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*, London - New York, Ernest Benn, 1972, p. 125.

9 Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, p. 446-448.

10 Cf. John W. Kronik, “*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy”, *Anales galdosianos*, XII, 1977, p. 71-90; Annette Paatz, “‘No teniendo voz hablo’: Acerca del enfoque

de Unamuno. Primeramente, la filosofía, el pensamiento tienen una función diferente en cada novela. Para Manso, la filosofía no suministra dudas, sino principios incommovibles:

Constantemente me congratulo de este mi carácter templado, de la condición subalterna de mi imaginación, de mi espíritu observador y práctico, que me permite tomar las cosas como son realmente, no equivocarme jamás respecto a su verdadero tamaño, medida y peso, y tener siempre tirantes las riendas de mí mismo.¹¹

Nada más lejos de las dudas existenciales y neblinosas de Augusto Pérez. El personaje galdosiano es un filósofo, pero el tema de la novela no es el de su filosofía, que sería una especie de hegelianismo-krausismo, sino la distancia entre el Ideal y la Vida, y la necesidad de aceptar “las mellas que el ideal sufre”.¹² Los discípulos del buen filósofo, Irene y Manuel, no son tan ideales como creía aquél, ése es el problema. Por otra parte, él mismo, con todos sus principios incommovibles, es incapaz de vivir en un mundo donde todo es imperfecto respecto de los modelos imaginados. Galdós nos muestra a alguien que se equivoca profundamente en la vida, a pesar de su reputación de hombre sabio. Mira a su criatura con distancia (aunque también con cariño), con la superioridad del que contempla desde arriba y ve mejor que el que está abajo. En el fondo, plantea un problema que no interesa a los novelistas posteriores: la oposición entre razón práctica y razón pura.

Es cierto que Manso comienza la novela diciendo “Yo no existo”, reconociéndose como ente de ficción. Augusto Pérez, al final de *Niebla*, también se da cuenta de que es un personaje de novela. Pero la diferencia del alcance de este recurso en una y otra obra es obvia: a Galdós no le afecta que su personaje no exista; a Unamuno sí: „porque usted, mi creador,

narrativo de *El amigo Manso*”, in Hartmut Stenzel y Friedrich Wolfzettel (eds.), *Estrategias narrativas y construcciones de una „realidad“: Lecturas de las “Novelas contemporáneas” de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 125-145.

11 Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1998, p. 16-17.

12 Oscar Calvelo, “Sobre el narrador de *El amigo Manso*”, *Filología*, XXVIII, n° 1-2, 1995, p. 159.

mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*“.¹³ La novela de Unamuno trata, en última instancia, de la existencia de Unamuno, pero la de Galdós no trata ni siquiera de la existencia de Manso, sino de su ingenuidad, de su incapacidad para entender una sociedad que es cualquier cosa menos ideal.

Resumiendo: el personaje filósofo no sirve a Galdós para tratar los problemas filosóficos del personaje, sino problemas de los que el personaje no tiene constancia, aunque el autor sí, lo mismo que puede decirse de casos como Ana Ozores o Fortunata.

No obstante, existen casos especiales en la generación realista. Un ejemplo perfecto sería el magnífico relato de Clarín, *Superchería*, de 1891, que trata de Nicolás Serrano, neurasténico, rico, cansado de vivir, harto de viajar, harto del calor de Madrid y filósofo aficionado ensimismado en sus pensamientos. Al principio, Clarín lo observa como suele hacer con muchos de sus personajes: con la distancia irónica del contemplador de la *bêtise humaine*.¹⁴ Nicolás es un escéptico del positivismo y del saber en conjunto, pero escribe sus ideas “sin creer él mismo en lo que escribía”.¹⁵ No obstante, poco a poco se da un proceso de maduración, muy schopenhaueriano y muy unamuniano. No en vano se cita a Schopenhauer en la tercera página. Nicolás descubre el sufrimiento de sus congéneres. Y sobre todo descubre lo más importante, un descubrimiento verdaderamente filosófico, pero ya de una filosofía nueva, no de la que él usaba: que la inestabilidad del conocimiento humano no es de carácter *teórico*, sino *vital*. Todo el universo es una “superchería”, porque está (y estamos) destinado(s) a desaparecer. En el proceso de toma de consciencia del dolor, aprende a aceptarse y a aceptar la vida. Por eso dice Sobejano, con toda razón, que no recuerda “en la novelística española del XIX ningún personaje que atesore tal curiosidad gnoseológica, operante en cambio en otros de la narrativa del 98”.¹⁶

13 Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 284.

14 Cf. Carlos Clavería, “Flaubert y *La Regenta* de Clarín”, *Hispanic Review*, X, n° 2, 1942, p. 116-125.

15 Leopoldo Alas, “Clarín”, “*Superchería*”, *Superchería y otros relatos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984, II, p. 27.

16 Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991, p. 98.

El nuevo personaje que nace al filo del siglo XX comparte con los tres casos expuestos una especial dedicación al estudio y a la lectura. Es un *homo legens* que, al enfrentarse con la realidad, proyecta en ella sus ideas y sus pensamientos de tal manera que éstos se convierten en verdaderos protagonistas. El intelectual se hace personaje en la literatura española, como dice Fox, justo cuando comienza a usarse en España la palabra “intelectual”.¹⁷ La perspectiva del autor puede ser optimista, como en el caso de *Los trabajos de Pío Cid*,¹⁸ de Ganivet, o pesimista, como en las obras de Azorín o de Baroja. De cualquier forma, la novela misma se convierte en un vehículo para expresar las ideas y los problemas intelectuales que interesan al autor, que son los mismos que los del personaje.

No se trata de que la novela se convierta en un mero panfleto ideológico. Lo que se presenta en ella es un problema, no su solución. El personaje de Pío Cid es el más seguro de todo el grupo, pero curiosamente la causa de esa seguridad es que a él mismo no le importa equivocarse. Aunque tiene las ideas claras, reconoce que los otros pueden tener razón: “Cada cual entiende la vida a su modo –dijo Pío Cid– y nadie la entiende bien”.¹⁹ Los casos de Antonio Azorín, Andrés Hurtado o Augusto Pérez son todavía más evidentes. “Yo siento que me falta la Fe; no la tengo tampoco ni en la gloria literaria ni en el Progreso... que creo dos solemnes estupideces...” va pensando Azorín por Toledo.²⁰ Los coloquios de Augusto Pérez con su perro son de este tipo: “Y ¿qué es la creación?, ¿qué eres tú, Orfeo?, ¿qué soy yo?”²¹ Y Andrés Hurtado sale de uno de sus coloquios filosóficos con su tío Iturrioz con esta incertidumbre: “¿Qué hacer, qué dirección dar a la vida?”²² Asistimos, en las cuatro obras, al espectáculo del pensamiento *en acto*. Lo que la nueva literatura novela no es ya el fracaso de la educación o las fisuras de los ideales; mucho menos las contradicciones morales de la burguesía o el desvelamiento de la bestia humana; lo que novela es el

17 Edward Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Austral, 1988, p. 20 y s.

18 Abrevio el título para mayor comodidad.

19 Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Castalia, 1998, p. 428.

20 Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1989, p. 229.

21 Unamuno, *Niebla*, p. 140.

22 Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Caro Raggio – Cátedra, 1989, p. 135.

fenómeno extraño del pensamiento en el escenario de una circunstancia que es sorda a ese pensamiento.

A lo que salga

La nueva concepción literaria y la nueva situación espiritual promovieron, desde la última década del siglo XIX, una nueva técnica novelística. El objetivo de la generación realista-naturalista era reproducir analíticamente la realidad para incidir en ella, sobre todo desde un punto de vista social y espiritual. Según Caudet, por ejemplo, el proyecto de Galdós hacia 1870 era analizar la burguesía como clase creadora de progreso; diez años después analizaba la misma clase por su traición a esa esperanza nunca realizada. En otras palabras, lo que se proponía el gran escritor canario era estudiar “las ‘virtudes’ y los ‘vicios’ de la sociedad de su tiempo”.²³

En cierto modo, esta aspiración se perpetúa en los jóvenes en torno a 1900. En Ganivet y Unamuno, por ejemplo, puede encontrarse el mismo impulso pedagógico o regeneracionista que en Galdós o en Clarín. Pero, a pesar de ciertas continuidades, se abre camino una nueva consciencia en forma de pregunta: ¿cómo reproducir la realidad si no se sabe lo que es la realidad?

El ejemplo más ilustrativo para comprender el desplazamiento de la técnica novelística desde 1900 es la polémica mantenida entre Baroja y Ortega acerca del tema. Los primeros escritos orteguianos sobre el novelista vasco datan de fecha tan temprana como 1912.²⁴ En 1915 publicó Ortega “Una primera vista sobre Baroja”, y en 1916 un estudio importantísimo: “Ideas sobre Pío Baroja”, incluido en la primera edición de *El espectador*.²⁵ En 1917, Baroja publicó un texto teórico sobre la novela, que apareció en sus *Páginas escogidas*. Todo ello fomentó la conversación entre los dos escritores, que se habían conocido en un viaje en tren rumbo a París en 1904 y goza-

23 Francisco Caudet, „La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós“, *Filología*, XXVII, n° 1-2, 1995, p. 6.

24 Cf. José-Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, p. 203.

25 Cf. José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus – Revista de Occidente, 2004, p. 840 y s. Todas las citas por esta edición, si no se indica lo contrario, con la abreviatura OC. La obra de 1915 data en realidad de 1910, según el propio escritor; cf. J. Ortega y Gasset, OC, vol. II, 2004, p. 213.

ban de una relación de amistad y respeto mutuo.²⁶ Incitado por Ortega, Baroja acabó escribiendo un texto teórico: “Sobre la manera de escribir novelas”, que apareció dentro de *Las horas solitarias*, en 1918.²⁷ Entre 1924 y 1925 publicó Ortega en el periódico *El sol* sus *Ideas sobre la novela*, las cuales aparecieron en forma de libro junto a *La deshumanización del arte*.²⁸ En 1925, como réplica, escribió Baroja su prólogo, titulado “Casi doctrinal sobre la novela”, a *La nave de los locos*.

Ya en “Ideas sobre Pío Baroja”, exponía Ortega los aspectos principales de la novelística barojiana: interés por el hombre en una época de crisis espiritual (y no se refiere a la de la pérdida de las colonias), relativismo, independencia, sensibilidad existencial, etc., insistiendo en el desprecio barojiano por la técnica novelística. Baroja confirmaba en *Las horas solitarias* que, efectivamente, trabajaba “sin plan”, una idea que nunca se cansó de repetir.²⁹ Ortega, a pesar de su admiración por la obra de Baroja, volvía con sus reproches en su obra de 1925, *Ideas sobre la novela*: “yo he intentado convencer a Baroja de que Dostoievski era, antes que otra cosa, un prodigioso técnico de la novela”.³⁰ Pero la técnica es precisamente lo que Baroja creía que no se puede aprender, y, además, si se aprende, peor: “casi prefiere uno el novelista de mala técnica, ingenuo, un poco bárbaro, que no el fabricante de libros hábiles”, “el oficio de novelista no tiene metro”.³¹ Esto, que en mi opinión es lo que le da a Baroja su gran actualidad, su estilo “no literario”, es una de las claves de su novelística y, en cierto modo, de la novelística de toda su generación.

Shaw consideraba que la teoría barojiana era una réplica a la deshumanización del arte orteguiana. Oponía la concepción de ambos en un esquema en el que por un lado (Ortega) hay contemplación, reflexión y

26 Cf. Mainer, *Pío Baroja*, p. 204.

27 Cf. Donald L. Shaw, “A Reply to *Deshumanización - Baroja and the Art of the Novel*”, *Hispanic Review*, XXV, n° 2, 1957, p. 105-111.

28 Cf. Ortega y Gasset, OC, vol. III, p. 967.

29 Cf. Domingo Ynduráin, “Teoría de la novela en Baroja”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1969, 233, p. 355-389.

30 Ortega y Gasset, OC, vol. III, p. 891.

31 Pío Baroja, “Casi doctrinal sobre la novela. Prólogo”, *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio, 1980, p. 40.

técnica, y por otro (Baroja) identificación, espontaneidad e intuición.³² Señalaba también similitudes, pero a mi modo de ver, se le escapó la más importante: el vitalismo. En el ensayo orteguiano “Ideas sobre la novela”, donde según Shaw se enuncia el programa de deshumanización novelística, encontramos por ejemplo esto: “No hay ningún horizonte que por sí mismo, por su contenido peculiar, sea especialmente interesante, sino que todo horizonte [...] puede suscitar interés. Basta para ello con que nos adaptemos *vitalmente* a él”.³³ Según el Ortega de 1925, la clave de la novela no estaba en lo que pasa, sino „en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes“. ³⁴ ¿No era eso lo que el mismo Ortega encontraba en Baroja allá por 1916? Ya en aquel año detectaba en el escritor la “emoción que suscita la existencia”, la “sensibilidad trascendente”.³⁵ En 1925, Ortega prefería pocos personajes, Baroja, muchos, pero los dos pretendían llegar al mismo sitio: la experiencia de la existencia individual. Es decir, a pesar de la polémica, Ortega y Baroja compartían un mismo fondo teórico. Para ambos la novela planteaba el problema filosófico de la existencia; no era una máquina para examinar la sociedad, sino para exponer preguntas personales acerca del hombre y del mundo.

Creo que en ningún sitio se expresa la clave de la novelística barojiana como en *La intuición y el estilo*, de 1948: “A mí me interesa, como decía Stendhal, ver en lo que es”.³⁶ Tan sencillo y tan difícil. En realidad, es como un deseo inalcanzable: “Yo hubiera querido tener siempre claridad en la testa. ¡Ver en lo que es! No es nada. Es el problema capital del filósofo, del científico y del escritor”.³⁷ Estas líneas representan la confesión de lo que mueve verdaderamente a Baroja a escribir. Y en ello no puede sino

32 Cf. Donald L. Shaw, “A Reply to *Deshumanización* – Baroja and the Art of the Novel”, p. 109.

33 Ortega y Gasset, OC, vol. III, 2004, p. 899. Subrayado mío.

34 *Ibidem*, p. 898.

35 Ortega y Gasset, OC, vol. II, 2004, p. 215 y 217.

36 Pío Baroja, *La intuición y el estilo. Memorias: Desde la última vuelta del camino*, vol. V, Madrid, Caro Raggio, 1983, p. 99.

37 *Ibidem*, p. 101. Ese “No es nada” es una expresión del español coloquial. Baroja escribe como habla. Es como si dijera “Casi nada...” o “Ahí es nada”, es decir, que diciendo irónicamente que no es nada quiere expresar que es muchísimo y muy difícilmente alcanzable.

coincidir en lo fundamental con Ortega: la novela descubre, o lo intenta, el ser de la vida del hombre. Investiga “lo que es”.

Esto mismo es lo que interesaba a Ganivet: “Todos procuran ser algo y casi todos se olvidan de ser”.³⁸ Y también lo que descubriría Ortega en Azorín: la mirada sencilla y profunda a lo cotidiano, a las cosas y a los hombres. Explícitamente declara en su ensayo “Primores de lo vulgar”, de 1917, que encontraba en Azorín el mismo “trémolo metafísico” que en Baroja.³⁹ Mucho más desinteresados de lo que rodea al personaje que la generación realista, todos ellos se concentraban en la exclusividad de la existencia individual de personajes que, a menudo, reflexionan precisamente acerca de esa misma existencia individual.

La realidad hacia la que ahora dirige su atención el escritor es la de la interioridad de sus criaturas. Pero la vida de la consciencia, el pensamiento, es escurridizo. El deseo de comprender la existencia de sus propios personajes, de penetrar en su “verdad”, lleva a algunos de estos escritores a plantearse de nuevo la cuestión del realismo. La vida, es decir, la vida de la consciencia o de la individualidad, no puede sujetarse a esquemas. La literatura no puede limitarse a “reproducir”: “La realidad no es sólo el arroyo que vemos correr, mas también el manantial subterráneo que no vemos y produce aquél. Por eso la realidad no puede copiarse, sino que se la sorprende mediante un acierto misterioso que hace al artista coincidir con ella”.⁴⁰

Si la vida, lo que es (no la sociedad o la fisiología, que es lo que interesaba al novelista en torno a 1880), es irreductible a esquemas, la novela que quiera “reflejarla”, “sorprenderla” en el momento de su verdadera naturalidad, necesariamente tendrá que tener las mismas cualidades que esa “vida”. La idea la encontrábamos ya en 1902 en la primera novela de Azorín, *La voluntad*: “Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene

38 Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, p. 413.

39 Ortega y Gasset, OC, vol. II, 2004, p. 298.

40 *Ibidem*, p. 307. En el fondo del problema se encuentra, posiblemente, la concepción del hombre en la modernidad. Si la realidad sólo es la representación de un sujeto, no tiene sentido la mimesis de esa realidad sino en tanto que mimesis del sujeto que conoce. Pero el sujeto no puede ser captado, porque al serlo se convierte en objeto. El destino del arte, entonces, como dice Lukács, una vez que la mimesis ha perdido sentido, es convertirse en *autónomo*. Cf. György Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied - Berlin, Hermann Luchterhand, 1965 (1920), p. 23.

fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, rígida, como aparece en las novelas”.⁴¹ Con lo cual se corresponde la “técnica” de Baroja de escribir sin plan, o, a su apreciación de que la novela “no tiene ni principio ni fin”, o sea, es un trozo de la vida, no un cuento o una fábula preparada para causar un efecto.⁴²

En 1905, firmaba Unamuno su famoso ensayo “A lo que salga”, en el que confesaba que estaba comenzando a probar el método literario vivíparo: “escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu. Esto es caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja”.⁴³ Evidentemente, hacia donde caminaba es hacia la poética de la *novela*, tal y como aparece reflejada en *Niebla*: “voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá”.⁴⁴ Es curioso que, además, Unamuno también fustigara a los escritores preciosistas preocupados de cincelar una prosa perfecta, a la cual, por su exceso de técnica, llama “prosa aceitada”.⁴⁵ En cambio, veía *Los trabajos de Pío Cid* como una obra inacabada, sin estructura, en la que “el relato es poco más que una excusa para ir ensartando disertaciones de unas y otras cosas”.⁴⁶

La “teoría de la novela” de los tres escritores tiene en común el rechazo de la retórica, la preferencia por la improvisación, la naturalidad, la subjetividad, en definitiva: el rechazo del método objetivo. Tal poética no es arbitraria: tiene una fundamentación espiritual. La experiencia profunda en la que se origina es la “arracionalidad” de la vida y de la existencia humana. La misma experiencia que, precisamente, empujaba a Ortega a encontrar una *razón vital* que diera fe de la vida en tanto que fenómeno no reductible a mera racionalidad: „La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida“. ⁴⁷ Racióvitalismo y nueva técnica novelística

41 Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1989, p. 133.

42 Pío Baroja, “Casi doctrinal sobre la novela”, *La nave de los locos*, 1980, p. 44.

43 Miguel de Unamuno, “A lo que salga”, *Ensayos*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1951, p. 606.

44 Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 199.

45 Unamuno, “Prosa aceitada”, *Ensayos*, p. 1221-1227.

46 Carta de Unamuno a Ganivet citada por Santiáñez-Tió, *Ángel Ganivet, escritor modernista*, p. 234.

47 José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 149.

(aunque como veíamos Ortega proponía hacia 1925 un programa novelístico diferente al de Baroja) comparten el mismo impulso. Ese impulso desembocaba en una revisión del lenguaje y del arte (paralelamente a una revisión de la racionalidad) en cuanto a su capacidad de dar la medida de las cosas y del hombre.

Endemoniadas ideas

Hemos visto hasta ahora que una serie de novelas que van surgiendo en torno a 1900 dirigen la mirada a un nuevo tipo de personaje, el intelectual. Inherente a la aparición de este personaje es la nueva poética de la novela que puede observarse en esas obras. Preguntas diferentes conducen al autor a una concepción literaria nueva. Se transforma la relación entre novela y realidad. Se tematizan los mismos problemas que preocupan al protagonista, que ya no es un objeto que se estudia bajo el microscopio, sino una forma literaria mediante la cual el autor se estudia a sí mismo. Cuando ese personaje se hace preguntas como ¿quién soy? o ¿qué es la vida? es el autor el que se las hace. La novela sirve para inquirir acerca de esas preguntas y, por tanto, prefiere la intimidad y la espontaneidad en detrimento de la construcción, la estructura y la retórica. Es decir, su ideal deja de ser la objetividad en beneficio de la subjetividad. De esta manera, la novela da un paso hacia el ensayo y se convierte en vehículo de ideas. En *Los trabajos de Pío Cid* doña Concha le dice al protagonista que debió ser en el infierno donde recogió “las ideas endemoniadas que llevaba en la cabeza”.⁴⁸ Esas endemoniadas ideas son ahora lo que verdaderamente interesa.

¿Cuáles eran esas ideas y cómo las adquirieron? En realidad, todo daba vueltas en torno a la crítica de la razón, y paralelamente, de las ciencias y de todo el sistema que sostenía las capacidades epistemológicas del hombre. El origen de esta crítica fue seguramente Kant. Ganivet encontraba en su filosofía la causa del escepticismo contemporáneo;⁴⁹ Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia*, comentaba en la “azotea de Epicuro”, donde hablaba de filosofía con su tío, lo que “se desprende claramente de la filosofía de Kant, y es que el mundo no tiene

48 Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, p. 82.

49 Cf. Donald L. Shaw, „Ganivet’s *España filosófica contemporánea* and the Interpretation of the Generation of 1898“, *Hispanic Review*, XXVIII, n° 3, 1960, p. 220-232.

realidad”.⁵⁰ La misma idea reaparece en *La intuición y el estilo*: “Nosotros no podemos nunca ver el fondo de las cosas. Es lo que se desprende de la filosofía de Kant”.⁵¹ Ortega, que estudió en Alemania con los representantes del movimiento neokantiano, hablando sobre Kant recuerda que “para poder conocer algo es preciso antes estar seguro si se puede y cómo se puede conocer”.⁵² Machado, alumno de doctorado de Ortega, escribía en palabras de su apócrifo Abel Martín, lector de Kant (y de Leibniz, no hay que olvidarlo), que “el ser no es *nunca* pensado”.⁵³ Kant, leído por ciertos intelectuales españoles alrededor de 1900, significaba la crítica de la razón, su incapacidad para aprehender la cosa en sí, y, consecuentemente, fomentaba la duda acerca de la realidad de las cosas.

Sin embargo, a pesar de que Kant era el impulso fundamental de esa crítica, tuvieron mucha más influencia sus “seguidores”: Schopenhauer y Nietzsche. Y de los dos, más el primero que el segundo. Baroja, por ejemplo, reconoció en varias ocasiones su deuda para con el filósofo de Gdańsk, mientras que a Kant no acababa de comprenderlo bien.⁵⁴ El interés por Schopenhauer en España comenzó en la década de 1870, durante la cual se escribieron artículos y crónicas sobre su obra. Pero el verdadero florecimiento no llegó hasta que sus obras empezaron a traducirse, es decir, en la década de 1890. La primera traducción fue *Parerga y Paralipomena*, de 1889; *El mundo como voluntad y representación* salió en 1896.⁵⁵ Y esa década fue precisamente el periodo de formación de los escritores que aquí se comentan.

Nietzsche dejó también una huella profunda en los jóvenes intelectuales de la época, pero, sobre todo en un primer momento, tuvieron una

50 Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, p. 168-169.

51 Pío Baroja, *La intuición y el estilo. Memorias: Desde la última vuelta del camino*, p. 57.

52 José Ortega y Gasset, „Reflexiones de centenario“, OC, vol. IV, p. 258.

53 Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa - Calpe - Fundación Antonio Machado, 1989, p. 691. Pertenece a “De un cancionero apócrifo”, CLXVII. Sobre la influencia de Kant en Machado, cf. José María Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 122-123. En adelante cito los poemas de Machado según la edición mencionada, con abreviatura de PC.

54 Cf. Baroja, *La intuición y el estilo. Memorias: Desde la última vuelta del camino*, p. 59, donde recuerda que se compró *El mundo como voluntad y representación* a los libreros de lance del Sena.

55 Cf. Luis Fernando Moreno Claros, “Schopenhauer en España (comentario bibliográfico)”, *Δαίμων, Revista de filosofía*, 1999, VIII, p. 203-232.

imagen muy deformada de su filosofía a través del libro de Lichtenberger *La philosophie de Nietzsche* (1898). En sus páginas aparece un Nietzsche de cartón piedra: “Aristocrate par ses instincts, épris de vérité et d’art, tout à la fois intellectuel et sensitif, volontaire et passionné, penseur, savant, musicien, poète”.⁵⁶ Aunque se mencionan aspectos interesantes, como su optimismo o su relación con la filosofía de Schopenhauer, prácticamente no se dice una palabra de su ontología o su crítica del concepto de verdad, puntos clave de su pensamiento. Por eso no extraña la imagen del filósofo que hacia 1900 imperaba en España: “Nietzsche era en la época citada para la juventud, tanto en España como en Francia, un rebelde, un anarquista. Pocos años después, cuando se le tradujo íntegramente al francés y se le estudió con cuidado, la idea de Nietzsche sufrió una transmutación considerable”.⁵⁷

A veces, muy tempranamente, como en el caso de Ganivet, sorprende la similitud con el pensamiento nietzscheano más profundo: “Vive, pues, hoy, sin reservarte para mañana, que tu valor te será recompensado, la fuerza que hoy gastes reaparecerá en ti mañana con creces; porque el espíritu del hombre ruin es cada día más pequeño, y el del hombre generoso cada día más grande”.⁵⁸ Sin embargo, Miguel Olmedo advierte sobre el error de buscar en Ganivet una filosofía nietzscheana, ya que el escritor granadino tiene un fondo de moralidad y, además, la vaciedad de los valores le causa angustia, mientras que al alemán le provoca un sentimiento de *jovialidad*.⁵⁹ De la misma opinión es Gonzalo Sobejano, que no cree que Pío Cid pueda entenderse como superhombre. Lo que sí cree es que, “acaso no por sugestión nietzscheana sino de un modo espontáneo, es el ‘espíritu libre’, el ‘Freigeist’” tal y como aparece en *Humano demasia-*

56 Henri Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan, 1901, 6ª ed., p. 27. Una explicación concentrada e interesantísima de la ontología nietzscheana aparece, en cambio, en el artículo de Lichtenberger traducido por Soledad Gustavo “Federico Nietzsche” y que se publicó en *La revista blanca*, el 15 de febrero de 1901: “ataca [Nietzsche] la noción misma de un ‘mundo real’, diferente del ‘mundo de las apariencias’, de una ‘cosa en sí’ diferente de los fenómenos.”

57 Azorín, *La generación de 1898*, Madrid, Anaya, 1961, p. 26. Cf. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España, 1890-1970*, parte I.

58 Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, p. 410.

59 Miguel Olmedo, *El pensamiento de Ganivet*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1965, p. 152.

do humano, § 225.⁶⁰ Para Nietzsche, el “espíritu libre” es el que piensa de forma *diferente* a como se esperaría de acuerdo a su origen o posición o al espíritu de los tiempos: “er ist die Ausnahme”.⁶¹ No se puede negar que Pío Cid está concebido como una excepción.

Los jóvenes de que habla Azorín, entusiasmados con Schopenhauer y Nietzsche, que leían paralelamente a Verlaine y a Theophile Gautier, se sentían también excepcionales, y querían revisar todos los valores vigentes y llevar a cabo una profunda transformación espiritual. El problema con los valores es que, si no responden a un conocimiento objetivo de la realidad, son todos igualmente arbitrarios. Se cae entonces en una especie de nihilismo, palabra que en la época significaba más o menos no creer en nada. Este nihilismo se vio fuertemente respaldado por la crítica de Schopenhauer, para quien la ciencia es incapaz de alcanzar una verdad objetiva y comprobable. Como puede leerse en *El mundo como voluntad y representación*: “Durch und durch beweisbar kann keine Wissenschaft seyn; so wenig als ein Gebäude in der Luft stehen kann: alle ihre Beweise müssen auf ein Anschauliches und daher nicht mehr Beweisbares zurückführen”.⁶² Seguramente, este pesimismo con respecto a las ciencias y a la razón humana tuvo un peso importante en Azorín, Baroja y Unamuno. Los condujo a una especie de escepticismo, o relativismo, o agnosticismo que se manifestaba en todos los ámbitos de su pensamiento.

El primero de los tres, como se sabe, era, además, un asiduo lector de Montaigne. El protagonista de *La voluntad* estimaba que el “amable escepticismo” del autor de los *Ensayos* es un “violento nihilismo”.⁶³ Baroja al hablar de su anarquismo schopenhaueriano decía que se podía resumir

60 Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España, 1890-1970*, p. 272.

61 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches, Kritische Studienausgabe*, vol. II, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1988, p. 189.

62 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, Köln, Könemann, 1997, § 14, p. 121. Traducción mía orientativa: “Es tan imposible comprobar la verdad de cualquier ciencia en grado absoluto como que un edificio se mantenga apoyado en el aire. Todas las pruebas científicas remiten en última instancia a algo intuitivo y, consecuentemente, incomprobable.”

63 Azorín, *La voluntad*, p. 97. Sobre la influencia de Montaigne en Azorín, cf. Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, p. 113 y s.

con el *motto*: “No creer, no afirmar”.⁶⁴ Y sobre la razón Unamuno cree que “acaba por destruir la validez inmediata y absoluta del concepto de verdad y del concepto de necesidad. Ambos conceptos son relativos”.⁶⁵

Otro testimonio de esta crisis de racionalidad es la razón vital orteguiana. Aunque no pueda decirse que Ortega asumiera radicalmente las propuestas de Nietzsche, es posible entender el raciovitalismo, como dice Antonio Regalado, como “doctrina anti-idealista del conocimiento”; en esa tarea su antecedente inmediato fue Nietzsche.⁶⁶ Ortega se incorpora a la ancha corriente de la filosofía moderna, cuyo principio, según Hegel, es el pensamiento.⁶⁷ No es una filosofía del ser, sino del pensar. Para Ortega, la pregunta central de la filosofía es qué significa conocer: “La cuestión de la verdad [...] va a conducirnos en línea recta hasta la raíz misma del tema de nuestro tiempo”.⁶⁸ En este sentido hay que interpretar su famoso *dictum* “yo soy yo y mi circunstancia”. No significa, en ningún caso, algo así como “yo soy yo y mi contexto histórico”. “Circunstancia” es el mundo no lógico (entendiendo “lógico” en el sentido griego de *logos*): aquello que todavía está fuera del lenguaje y del pensamiento. La actividad humana consiste en “sacar de ello su logos”, o sea, pensarlo de manera que el pensamiento no signifique una reducción y en última instancia una obliteración de las cosas: “La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre”.⁶⁹ La pregunta clave, por tanto, es ésta: ¿en qué tiene que convertirse la razón para que este destino pueda realizarse? La respuesta es: en la razón vital. “Yo soy yo y mi circunstancia” podría parafrasearse así: yo soy el proceso por el cual me relaciono mediante el lenguaje con un mundo circundante que todavía no tiene nombre y al que, nombrándolo, me acerco para ser en él. Significa, en definitiva, que el conocimiento es un proceso vital en marcha y no una búsqueda de la objetividad.

64 Pío Baroja, “La formación psicológica de un escritor”, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 881.

65 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 1986, p. 110.

66 Antonio Regalado García, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, p. 65.

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, vol. III, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 120-121.

68 Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, OC, vol. III, p. 572.

69 Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 75.

El problema del conocimiento o de la razón abocó a los escritores, cada uno según sus intereses y sus temperamentos, a una revisión del discurso con el que se expresaban. Por eso hay una nueva poética de la novela, como ya he dicho, pero también se produce una profunda revisión de la lírica, cuyo mejor ejemplo es Antonio Machado. ¿Qué es la novela? ¿Qué es la poesía? ¿Qué es pensar? son preguntas que se hacen todos ellos. Pero todas esas preguntas acaban confluyendo en la pregunta central: ¿Qué soy yo? La imposibilidad de responder llevó a muchos de ellos a una especie de pesimismo crónico, como el de Baroja o Azorín, a una desesperación existencial, como la de Unamuno o a una tristeza aceptada, como la de Machado. Las imágenes que se utilizan para expresar esos estados suelen ser la niebla, la soledad, la “selva enmarañada”,⁷⁰ el “laberinto de espejos”.⁷¹ Haga lo que haga, el hombre se encuentra perdido en ese laberinto.

En este punto tuvo un especial rendimiento la filosofía schopenhaueriana de la voluntad, esa fuerza ciega que empuja a toda la existencia a un movimiento que no lleva a ninguna parte: “¡Los átomos son inexorables! Ellos llevan las cosas en combinaciones incomprensibles hacia la Nada; y ellos hacen que esta fuerza misteriosa, que Schopenhauer llamaba *Voluntad* y Forschamer *Fantasía*, se resuelva en la obra artística del genio o en la infecunda del crimen...”.⁷² Da igual la elección realizada en la vida, como se desprende de esta parábola barojiana: “El uno se dirige en la encrucijada de dos caminos hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Si se encuentran ambos y son sinceros, reconocen que los dos han fallado”.⁷³ Estas apreciaciones no dependen de la época o de la sociedad en la que se vive. Aunque la situación política concreta también encuentre eco en sus obras, aunque se pueda entender su estado espiritual como manifestación de una tesis histórica, cuando hablan de sus sentimientos los consideran el resultado de una experiencia profundamente íntima e individual.

En este punto, el *advocatus diaboli* se hace esta pregunta: ¿no se encuentran, en la generación anterior, sondeos semejantes acerca de la

70 Cf. Unamuno, *Meditaciones del Quijote*, p. 140.

71 Cf. Machado, *Soledades*, XXXVII, PC, p. 451.

72 Azorín, *La voluntad*, p. 219.

73 Pío Baroja, “Galería de tipos de la época”, *Fin del siglo XIX y principios del XX*, *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 808-809.

condición humana? Personajes como la clariniana Ana Ozores, como Maximiliano Rubín, Fortunata, Villaamil o Isidora Rufete, salidos de la fantasía galdosiana, como Julián Álvarez, de *Los pazos de Ulloa*, etc., pueden verse también deambulando desorientados en su laberinto y finalmente condenados a la soledad, la locura o la muerte. La hermosa novela de Pardo Bazán, *La madre naturaleza* (1887), suministra un interesante ejemplo. En ella se da un conflicto entre el instinto natural, inocente, representado por la pareja de amantes-hermanos Perucho y Manuela, y la civilización, entendida como conjunto de normas que limitan ese instinto. Puede decirse que en realidad es en el seno del individuo donde se encuentra ese conflicto: ellos se aman pero descubren que no se pueden amar, y lo aceptan, aunque dolorosamente, sobre todo Perucho. En una especie de propuesta pre-freudiana, la tesis de la obra es que la cultura es necesaria y al mismo tiempo represiva. Pero esta situación no es histórica, sino que responde a un esquema, digamos, antropológico: se refiere a la misma naturaleza del hombre en tanto que ser cultural. Podría verse, por tanto, en la línea abstracta que encontramos en Baroja, Azorín, etc.

Pero la función del *advocatus diaboli* es, no se olvide, confirmar la santidad. La novela de Pardo Bazán, a pesar de la profundidad con que trata el problema del hombre, va por camino diferente a las de hacia 1900. Sus personajes también están presos en una trampa de la que no pueden salir. Pero la causa no es la insuficiencia de la razón. Están desorientados, pero no se trata de una desorientación epistemológica. Es decir, la causa de la desorientación y, finalmente, la soledad y la tragedia a la que están abocados no radica en el hecho de que, individualmente, sean incapaces de encontrar el sentido. La causa es supra-individual. Que ellos entiendan o no entiendan el porqué es irrelevante. Lo que la maravillosa novelística de Clarín, Caldós o Pardo Bazán investiga son los condicionamientos ejercidos por las macroestructuras sociales y antropológicas en el individuo (en lo más profundo del alma, si se quiere). No el condicionamiento que se da el alma individual a sí misma. Ése es el tema de la siguiente generación.

En *La madre naturaleza*, el dolor es la consecuencia trágica de un conflicto irresoluble, la oposición entre hombre natural y hombre civilizado, oposición que se encuentra en el seno del individuo. Pero el dolor, para Unamuno o para Machado, es más profundo, no responde a ninguna causa. Unamuno llama a ese dolor profundo *congoja*: “La congoja es algo

mucho más hondo, más íntimo y más espiritual que el dolor”.⁷⁴ Machado, que escribía sobre esa angustia ya en 1907, consideraba que, tanto él como su maestro, se habían anticipado al concepto heideggeriano de *Angst*.⁷⁵ La razón de esta anticipación es que el concepto proviene de Kierkegaard. Ese dolor anterior a toda problemática y que representa la esencia más profunda del individuo es lo que hipnotiza a la nueva generación.

El pesimismo y la situación en la que se encontraban los intelectuales de 1900 era, pues, diferente a los de la época de hacia 1870-1890. Encontraban sus experiencias prefiguradas en la crítica de la razón y las ciencias promovida por la línea Kant-Schopenhauer. Asumiendo sobre todo la doctrina de la voluntad schopenhaueriana, tuvieron la sensación de que los esfuerzos humanos no servían para nada, sólo suponían una ilusión de movimiento cuyo verdadero vacío finalmente dejaba al descubierto la única realidad: la muerte, la soledad, la falta de sentido de todas las aspiraciones. Y, siguiendo también a Schopenhauer, adoptaron el único atenuante existente: la piedad. Según explica Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, la piedad surge cuando, en el fondo del abismo, el hombre se da cuenta de que los otros padecen como él. Es decir, la situación de incertidumbre y angustia conduce a la apertura hacia el otro, que es también un tema central en Machado.⁷⁶ El problema metafísico-epistemológico se ha convertido en un problema moral. Cuando la consciencia, que no puede conocerse a sí misma, reconoce su propia limitación, entonces se reconoce como “tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible”.⁷⁷

El problema filosófico es el mismo que el problema humano. Vivir y pensar son las dos caras de una misma realidad, tanto para Unamuno como para Ortega. No se puede hacer lo uno sin lo otro. Pardo Bazán, aunque presenta el problema a través de personajes concretos, da la sensación de que habla del problema de la especie. Unamuno, cuando trata las cuestiones filosóficas que le interesan está tratando al mismo

74 Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 195.

75 Machado, PC, p. 2363.

76 Cf. Eugenio Frutos, “El primer Bergson en Antonio Machado”, *Revista de filosofía*, LXXIII-LXXIV, 1960, p. 117-168.

77 Machado, “De un cancionero apócrifo”, PC, p. 685.

tiempo sus propias obsesiones personales. Su filosofía es la del “hombre de carne y hueso”, es decir, la de la existencia del individuo concreto.⁷⁸

La conclusión de todo lo dicho es que se registra, hacia 1900, en España, el surgimiento de una nueva literatura paralelamente a la difusión de la obra de ciertos pensadores como Schopenhauer y Nietzsche. Naturalmente, las influencias son mucho más amplias: Ibsen y Renan y muchos otros en Unamuno;⁷⁹ Dostoievski, Tolstoi y Stendhal en Baroja; Bergson en Machado; Heidegger en Ortega, etc. Estas influencias (y, seguramente, un nuevo ambiente intelectual, tejido con innumerables pensamientos comentados en los periódicos, las revistas, las tertulias, etc.) provocan una transformación de la concepción literaria, que aquí he procurado rastrear, sobre todo, en la novela. Nuevos autores la utilizan como vehículo de sus propias dudas e indagaciones existenciales, y por eso huyen del objetivismo de la generación anterior. Son fundamentalmente escépticos: expresan sus opiniones con la consciencia de que quizá no sean aprovechables por otros. Son, hasta cierto punto, realistas, porque, como dice Baroja, “[e]l escritor necesita siempre el trampolín de la realidad”,⁸⁰ pero, al mismo tiempo, van más allá del realismo histórico, que no les satisface en la medida en que es incapaz de tratar los problemas que les interesan. Y, por último, tienen un fondo moral; moral en el sentido de preocupación por el otro, no en el de establecimiento de preceptos. O sea, moral en tanto que se hace preguntas acerca de la libertad.

El Quijote y lo moderno

Los escritores de 1900 volvieron la mirada a los clásicos de la literatura española, tales como fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, santa Teresa de Jesús, y sobre todo Cervantes. No puede decirse que la generación anterior estuviera libre de esas influencias. Lo prueba la presencia intertextual de santa Teresa en *La Regenta*, o de la obra de fray Luis, *De los nombres de Cristo*, en *La madre naturaleza*, de Pardo Bazán. Y sobre todo la importancia del *Quijote* para la novelística de Galdós. El escritor canario,

78 Cf. José Ferrater Mora, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.

79 Para una comparación entre Unamuno y Renan, cf. Vít Pokorný, “Renan, Unamuno a lekce svobody”, *Souvislosti*, n° 3, 2013, p. 13-22.

80 Baroja, “Casi doctrinal sobre la novela. Prólogo”, *La nave de los locos*, p. 33.

que había estudiado en un colegio inglés, aprendió a novelar con Dickens y Balzac. Pero no cabe duda que el otro gran pilar de su novelística es Cervantes. Existe una serie de personajes galdosianos que son, en cierto modo, “Quijotes”. Uno de los ejemplos más evidentes es Isidora Rufete, de *La desheredada* (1881), novela con la que comienza la serie contemporánea. La muchacha rechaza los condicionamientos mediocres, incluso miserables, de su situación para entregarse a un ideal al que finalmente sacrifica su vida: cree que es hija secreta de un noble y que por tanto le corresponde un lugar privilegiado en la sociedad. El carácter quijotesco del personaje es evidente: “Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...!”⁸¹ Pronto se descubre que ese carácter le viene por vía hereditaria (aquí está el toque naturalista), porque su tío está loco también; y para que el mensaje esté más claro, éste vive precisamente en La Mancha, y se llama Santiago Quijano-Quijada.

Galdós asume la técnica cervantina de la construcción viva de personajes que interactúan en un intercambio activo de perspectivas y aspiraciones. Lógicamente, eso puede encontrarse asimismo en Balzac y en Dickens porque la fuente última de la poética de ambos es el *Quijote*, traducido al inglés y al francés desde 1612 y 1614 respectivamente.⁸² Además, Galdós juega con la realidad y la ficción creando, como Cervantes, narradores pseudo-históricos y dándole a la novela un carácter irónicamente documental. *Fortunata y Jacinta* comienza así: “Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva ese nombre [Juanito Santa Cruz] me las ha dado Jacinto María Villalonga...”⁸³ Al comienzo de las novelas de Torquemada, se habla de unos “historiadores inéditos” que estudian al personaje.⁸⁴ Este juego con los narradores puede rastrearse también en *Los trabajos de Pío Cid*: “Entre los papeles que Vargas me envió, cuando yo le pedí que me dijera cuanto supiese sobre Pío Cid, con ánimo de escribir esta historia...”⁸⁵

81 Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 171.

82 Cf. Franco Merregalli, “Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva”, in *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1993, p. 33-42.

83 Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Editorial Hernando, 1979, p. 9.

84 Benito Pérez Galdós, *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 1970, p. 7.

85 Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, p. 106.

Pero lo que es curioso es que, en una obra tan tardía como *Nazarín* (1895), el humanismo cervantista conviva con un posible reflejo de la crisis de la razón y de las ciencias, que no sirven para dar respuesta a los problemas más íntimos: “Decía que en la Humanidad se notan la fatiga y el desengaño de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual. No podía ser de otra manera. La ciencia no resuelve ninguna cuestión de trascendencia en los problemas de nuestro origen y destino, y sus peregrinas aplicaciones en el orden material tampoco dan el resultado que se creía”.⁸⁶ Un párrafo que podrían haber suscrito Ganivet, Unamuno o Baroja sin ningún problema. En la última década del siglo, incluso en los escritores del realismo-naturalismo, puede rastreadse un giro hacia esta problemática dentro del contexto espiritual de la crisis de la razón. ¿Ha contribuido Cervantes a que la generación de Unamuno tomara conciencia del problema de la verdad? La respuesta es: no mucho.

Si Cervantes, y sobre todo el *Quijote*, fue una obra clave para los autores de hacia 1900, lo fue en otro sentido. Básicamente, los hombres del 98 fueron herederos de la crítica romántica, que leía la novela como un enfrentamiento entre el ideal y lo prosaico.⁸⁷ Asimismo, leyeron el *Quijote* como si fuera símbolo del espíritu español, asumiendo el concepto romántico del *Volkgeist*, el espíritu del pueblo, que se manifestaba en las mejores obras del idioma.⁸⁸ Los autores aquí comentados no atendieron al posible perspectivismo o relativismo de Cervantes, que surge como tema posteriormente, con la aparición de *El pensamiento de Cervantes*, 1925, de Américo Castro. Sin embargo, da la sensación de que a veces están cerca.

Por ejemplo, en *Vida de don Quijote y Sancho*, el famoso comentario de Unamuno que se publicó con motivo del centenario del libro, en 1905, puede leerse esta paráfrasis del enloquecimiento del hidalgo: “Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que sólo es hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo

86 Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, Madrid, Alianza, 1992, p. 109.

87 Cf. Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 (1978), p. 35.

88 Peter G. Earle, “Unamuno and the Theme of History”, *Hispanic Review*, XXXI, 1964, p. 319-339.

hízolo verdad”.⁸⁹ En ella se descubre fácilmente la teoría unamuniana de la verdad, tal y como aparecerá después desarrollada en su obra, *Del sentimiento trágico de la vida*. Don Quijote, que pretende realizar un sueño, ya no es sólo, como aprendió Unamuno de los románticos, el defensor del Ideal, sino que además ejemplifica una nueva concepción de la verdad: ésta es todo aquello que da sentido, subjetiva e irracionalmente, o al menos “arracionalmente”, a la vida del hombre individual. En otras palabras, la verdadera verdad es sencillamente la vida que el hombre vive.

La tristeza de don Quijote lleva a Unamuno explícitamente al problema schopenhaueriano del conocimiento y al preexistencialismo kierkegaardiano: “Y verás que el mundo es tu creación, no tu representación, como decía el tudesco. A fuerza de ese supremo trabajo de congoja conquistarás la verdad, que no es, no, el reflejo del Universo en la mente, sino su asiento en el corazón”.⁹⁰ Sin embargo, aunque podamos encontrar en esta obra alusiones a la crisis de la racionalidad, no es porque Unamuno creyera que era el tema del *Quijote*, sino más bien porque era un tema de Unamuno, que él proyectaba, sin aspiraciones de realizar una crítica histórica u objetiva, en el libro que le gustaba.

Mucho más cerca estamos del problema del conocimiento en las *Meditaciones del Quijote* orteguianas (1914). Como en el caso de Unamuno, la principal finalidad del libro es exponer, como dice Close, “its author’s outline exposition of his metaphysical system”.⁹¹ El sistema orteguiano involucra directamente la cuestión del conocimiento, de la relación entre razón y mundo. De su epistemología puede deducirse incluso una ontología en la cual juega un papel fundamental la perspectiva: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada – sino una perspectiva?”⁹² Podríamos esperar, consecuentemente, una especial sensibilidad para el tema del relativismo o perspectivismo en Cervantes, pero sería en vano. Sólo hay algún indicio.

Por ejemplo, al interpretar los molinos como gigantes, según Ortega, don Quijote lleva a cabo un acto cultural de interpretación y de creación.

89 Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 163.

90 *Ibidem*, p. 447.

91 Close, *The Romantic Approach to “Don Quixote”*, p. 170.

92 Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 71.

En realidad, dice el filósofo, todo acto cultural es, en el fondo, un acto de creación: consiste en poner lo que no hay. Incluso los conceptos más fundamentales son el producto de una acción de la fantasía semejante a la de convertir molinos en gigantes: “También justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia. La cultura -la vertiente ideal de las cosas- pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas”.⁹³ A pesar de esta percepción prácticamente nietzscheana, nunca llega a tematizar el *Quijote* como libro perspectivista de forma explícita. Es curioso que todos estos escritores, que precisamente no dejaban de cavilar acerca del carácter no-absoluto de la verdad y de la razón, no vieran este tema en su libro favorito, y que tuviera que ser el joven Américo Castro el que lo propusiera en 1925.

¿Representa verdaderamente Cervantes, sobre todo el *Quijote*, la modernidad? ¿No será un error, como advierte Close, buscar en una obra, simbólicamente, el significado de toda una época? Además, ¿qué es la modernidad?

Para Burckhardt, durante la Edad Media el hombre vivía como dormido: la verdadera imagen del mundo estaba oculta bajo un velo. Ese velo estaba tejido con fe, timidez infantil e ilusión.⁹⁴ Cuando apartó ese velo para ver lo real, el hombre se liberó. La modernidad, según este esquema deudor de la Ilustración, sería la sustitución de la fe por la razón y el impulso nuevamente ganado por el hombre de atreverse a pensar. Este proceso se realizó, según Burckhardt, gracias al Renacimiento.

Heidegger niega que la modernidad (*Neuzeit*) haya supuesto una “liberación”. Sólo hubo un cambio. ¿En qué consistió ese cambio? El hombre se convirtió en fundamento de la verdad, es decir, se convirtió en Sujeto. Por eso la modernidad, según él, es la época de la imagen del mundo (*Weltbild*); no porque otras épocas no tengan una imagen del mundo, sino porque en la modernidad lo que se considera “real”, lo que es real, es la imagen del mundo que tiene el hombre -esa imagen *suplanta* a la misma realidad. Y a esa sensibilidad le corresponde una determinada concepción de la verdad que está implícita en la comprensión físico-matemática de la

93 *Ibidem*, p. 218.

94 Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin, Verlag von Th. Knauer Nachfolger, 1928 (1860), p. 131.

naturaleza, la de la verdad como *certeza*: “Zur Wissenschaft als Forschung kommt es erst dann, und nur dann, wenn die Wahrheit zur Gewißheit des Vorstellens sich gewandelt hat”.⁹⁵ Cuando la verdad es entendida como certeza, el mundo real es la comprensión físico-matemática que tenemos de él. El primero en dar carta de naturaleza a esa transformación es Descartes.

Pero, si la filosofía de la modernidad (*Neuzeit*) se aparece como una afirmación de la seguridad del conocimiento, no parece que la novela moderna se corresponda con ese mismo estado espiritual. Según la famosa definición de Lukács, la novela es la epopeya de un mundo que ha perdido el sentido, de un mundo para el cual el sentido ya no es inmediatamente inmanente.⁹⁶ ¿Es el mundo de la novela moderna, el que ha perdido el sentido de la totalidad, el mismo mundo de la imagen del mundo del que habla Heidegger?

La filosofía moderna y la novela moderna son respuestas diferentes a la misma situación espiritual: la crisis del pensamiento que se manifiesta en Europa a finales del siglo XVI. Esta crisis tiene, probablemente, dos motivos. Por un lado, la concepción del mundo de los últimos siglos medievales, con su cosmos escolástico, cerrado, autosuficiente, pierde validez. Por otro lado, el florecimiento cultural del humanismo acaba provocando una sensación de caos y de desorientación. Surge, a finales del XVI, la idea de una necesidad de reforma de las ciencias; la necesidad de un reordenamiento enciclopédico del saber, proyecto en el cual participan Bacon, Alsted, Ratke, Andreae o Komenský.⁹⁷ Descartes aspira a una semejante reforma de las ciencias, pero no en sentido enciclopédico, sino empezando desde cero. Haciendo suyas las aportaciones del neo-escepticismo, que se ha venido desarrollando en Europa desde la aparición de la *Academica* ciceroniana en 1471,⁹⁸ y que alcanza su punto culminante en Francia en

95 Martin Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann, 2003, p. 87. Traducción mía orientativa: “Para concebir la ciencia en tanto que investigación previamente es necesario concebir la verdad en tanto que certeza del representar”.

96 Cf. Lukács, *Die Theorie des Romans*, p. 53.

97 Paolo Rossi, *Clavis universalis. El arte de la memoria y el arte combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, FCE, 1986, p. 169.

98 Charles B. Schmitt, *Cicero Scepticus: A Study of the Influence of the Academica in the Renaissance*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1972, p. 19 y s. y p. 53.

la segunda mitad del XVI,⁹⁹ reconoce que es necesario no dar ninguna verdad por segura, porque todas las verdades con las que cuenta el hombre pueden serlo sólo aparentemente. Es decir, el mundo de Descartes es precisamente, como decía Lukács, el que ha perdido el sentido, lo mismo que lo es el de Pascal, y quizá también el de Cervantes.

La diferencia entre la concepción heideggeriana de la época de la imagen del mundo y la de la pérdida del sentido de la que hablaba Lukács estriba en que ambos fenómenos no son sino dos momentos del mismo proceso. En el mundo que ha perdido la inmanencia del sentido, la filosofía cartesiana y la ciencia físico-matemática proponen una reapropiación del sentido. Dado que ambos saberes conciben la verdad en tanto que lo “inconcuso”, como conocimiento seguro e inmovible, asumen como paradigma modelo la aplicación de las matemáticas al mundo natural. La novela es una tradición diferente que tiene otro método. Parte de la misma situación: el sentido de la vida ha dejado de estar inmediatamente presente. Pero no busca reapropiárselo, sino, más bien, describir la vida humana en esa situación misma. Por eso, con el *Quijote* a la cabeza, la novela moderna reconoce el relativismo de las verdades, y expresa lo que Kundera llama “la sabiduría de la incertidumbre”.¹⁰⁰

La novela moderna no pretende dar respuestas, sino que contempla, examina al hombre en el periodo de su extravío espiritual, descubriendo su soledad y su vulnerabilidad, su inútil búsqueda de verdades y respuestas y, habitualmente, su fracaso final o su retirada, como por ejemplo vemos en *Cándido* de Voltaire.

A la altura de 1900, el modelo racionalista y físico-matemático está agotado; no ha sido capaz de resistir al impulso crítico que está en el mismo núcleo de la tradición moderna. Ese impulso crítico lo hereda Descartes de los escépticos: no aceptar nada antes de someterlo al más riguroso análisis. Kant es el primer gran momento de esta crítica, y sus herederos del siglo XIX, tal y como aquí se ha expuesto, llevan a la cultura europea a lo que Husserl llamó la crisis de las ciencias, que en realidad es una crisis de creencia en la ciencia como discurso capaz de ofrecer respuestas válidas a los problemas del hombre.

99 Cf. R. H. Popkin, *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 31 y s.

100 Cf. Milan KUNDERA, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, Brno, Atlantis, 2005, *passim*.

Los escritores españoles de alrededor de 1900 tratados en este trabajo se reincorporan a esa tradición en el momento en el que está terminando. Lo hacen, como se ha explicado, a través de la asimilación de filósofos como Kant, Schopenhauer y Nietzsche, aunque la crisis de la razón decimonónica tiene variadísimas implicaciones y una multiplicidad de aspectos y reflejos en obras de científicos, artistas, pensadores, etc. No encontraron inspiración a ese respecto en Cervantes, pero podrían haberlo hecho, tal y como sucedió con los cervantistas posteriores a 1925.

En algunas novelas importantes del periodo estudiado aquí, como *La voluntad* o *El árbol de la ciencia*, sus personajes hablan constantemente de sus lecturas, y las contrastan con la realidad. Don Quijote, Sancho y los otros no dejan de plantearse la validez, aplicabilidad, pertinencia, etc., de lo que hay en los libros de caballerías, o en otros libros. Cuando ellos mismos descubren que aparecen en letra impresa, y además en varias versiones, el laberinto de espejos se complica. Para colmo, la novela cervantina depende de los papeles traducidos y comentados de historiadores ficticios y narradores que se corrigen entre sí.¹⁰¹ Cabalgando entre todos esos espejismos, hay un momento tremendo en el que don Quijote confiesa que ya es incapaz de orientarse y de encontrar un punto fijo en el que apoyarse: “que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”.¹⁰² ¿Cómo es posible que no descubrieron en el *Quijote*, éstos que estaban tan acostumbrados a dudar de la verdad y a desesperarse por la falta de certidumbres, precisamente el tema que tanto les interesaba? No sé.

Sin la ayuda de Cervantes, los escritores del gozne de 1900 se reincorporaron a la tradición europea de pensamiento en la que la verdad se presentaba como un problema, que procuró resolver ese problema mediante la fundamentación misma del pensamiento y que, paralelamente, criticó

101 Cf. George Haley, “The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro’s Puppet Show”, *Modern Language Notes*, 1965, 80, n° 2, p. 145–165; Erwin Félix Rubens, “Cide Hamete Benengeli, autor del Quijote”, *Comunicaciones de literatura española*, Buenos Aires, 1972; Colbert I. Nepaulsingh, “La aventura de los narradores del Quijote”, in Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, p. 515–518; Mauricio Molho, “Instancias narradoras en *Don Quijote*”, *Modern Language Notes*, 1989, n° 2, p. 273–285.

102 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1987, II, 39, p. 267.

esa fundamentación hasta que ésta dejó de considerarse como apropiada. Cervantes y su técnica fueron recuperados para la novela por Galdós. Lo que Galdós no aportó a sus reflexiones fue el tema de la fragilidad de las verdades conocidas por el hombre. Los escritores del 98 sí fueron sensibles a esa problemática, pero no gracias a sus lecturas cervantinas, sino a las schopenhauerianas. El tema del conocimiento y del problema humano que implica se presentó de repente en la literatura española. Puede que para encontrar un antecedente de ese problema en esa literatura tengamos que remontarnos al libro que publicó un ex-soldado medio manco en 1605.

Bibliografía

- Alas Leopoldo, "CLARÍN", "Superchería", *Superchería y otros relatos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- Azorín, *La generación de 1898*, Madrid, Anaya, 1961.
- Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1989.
- Baroja, Pío, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- Baroja, Pío, "Casi doctrinal sobre la novela. Prólogo", *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio, 1980.
- Baroja, Pío, *La intuición y el estilo. Memorias: Desde la última vuelta del camino*, vol. V, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Caro Raggio - Cátedra, 1989.
- Burckhardt, Jakob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin, Verlag - Th. Knauer Nachfolger, 1928.
- Calvelo, Oscar, "Sobre el narrador de *El amigo Manso*", *Filología*, XXVIII, n° 1-2, 1995, p. 154-164.
- Caudet, Francisco, "La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós", *Filología*, XXVII, n° 1-2, 1995, p. 5-27.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1987.
- Clavería, Carlos, "Flaubert y La Regenta de Clarín", *Hispanic Review*, X, n° 2, 1942, p. 116-125.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 (1978).

- Earle, Peter G., “Unamuno and the Theme of History”, *Hispanic Review*, XXXI, 1964, p. 319-339.
- Ferrater Mora, José, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.
- Fox, E. Inman, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Austral, 1988.
- Frutos, Eugenio, “El primer Bergson en Antonio Machado”, *Revista de Filosofía*, LXXIII-LXXIV, 1960, p. 117-168.
- Ganivet, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Castalia, 1998.
- Haley, George, “The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro’s Puppet Show”, *Modern Language Notes*, 1965, 80, n° 2, p. 145-165.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.
- Heidegger, Martin, “Die Zeit des Weltbildes”, *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann, 2003, p. 75-113.
- Kirsner, Robert, “Galdós and the Generation of 1898”, *Hispania*, XXXIII, n° 3, 1950, p. 240-242.
- Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa - Calpe, 1955.
- Kronik, John W., “El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy”, *Anales galdosianos*, XII, 1977, p. 71-90.
- Kundera, Milan, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, Brno, Atlantis, 2005.
- Lichtenberger, Henri, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan, 1901.
- Lichtenberger, Henri, “Federico Nietzsche”, trad. Soledad Gustavo, *La revista blanca*, 15. 2. 1901.
- Lukács, György, *Die Theorie des Romans*, Neuwied - Berlin, Hermann Luchterhand, 1965 (1920).
- Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa - Calpe - Fundación Antonio Machado, 1989.
- Mainer, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Mainer, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.
- Meregalli, Franco, “Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva”, in *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1993, p. 33-42.
- Molho, Mauricio, “Instancias narradoras en *Don Quijote*”, *Modern Language Notes*, 1989, n° 2, p. 273-285.
- Moreno Claros, Luis Fernando, “Schopenhauer en España (comentario bibliográfico)”, *Δαίμων*, *Revista de filosofía*, 1999, VIII, p. 203-232.

- Moreno Hernández, Carlos, “Valera, Faustino y el mal del siglo”, *Revista de literatura*, LXI, n° 122, p. 449-466.
- Nepaulsingh, Colbert I., “La aventura de los narradores del Quijote”, in Alan M. Gordon a Evelyn Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, p. 515-518.
- Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*, vol. II, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1988.
- Olmedo Moreno, Miguel, *El pensamiento de Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, Madrid, Taurus - Revista de Occidente, 2004.
- Paatz, Annette, “‘No teniendo voz hablo’: Acerca del enfoque narrativo de *El amigo Manso*”, in STENZEL, Hartmut y WOLFZETTEL, Friedrich (eds.), *Estrategias narrativas y construcciones de una “realidad”: Lecturas de las “Novelas contemporáneas” de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 125-145.
- Pérez Galdós, Benito, *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 1970.
- Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Editorial Hernando, 1979.
- Pérez Galdós, Benito, *Nazarín*, Madrid, Alianza, 1992.
- Pérez Galdós, Benito, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1998.
- Pérez Galdós, Benito, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Popkin, R. H., *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Pokorný, Vít, “Renan, Unamuno a lekce svobody”, *Souvislosti*, núm 3, 2013, p. 13-22.
- Regalado García, Antonio, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990.
- Rossi, Paolo, *Clavis universalis. El arte de la memoria y el arte combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Rubens, E. Félix, “Cide Hamete Benengeli, autor del Quijote”, *Comunicaciones de literatura española*, Buenos Aires, 1972.
- Santiáñez-tió, Nil, *Ángel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, Gredos, 1994.
- Schmitt, Charles B., *Cicero Scepticus: A Study of the Influence of the Academia in the Renaissance*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1972.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Colonia, Könemann, 1997.
- Shaw, Donald L., “A Reply to *Deshumanización - Baroja and the Art of the Novel*”, *Hispanic Review*, XXV, n° 2, 1957, p. 105-111.

- Shaw, Donald L. , “Ganivet’s *España filosófica contemporánea* and the interpretation of the Generation of 1898”, *Hispanic Review*, XXVIII, n° 3, 1960, p. 220-232
- Shaw, Donald L. , *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*, London – New York, 1972.
- Sobejano, Gonzalo, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991.
- Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Madrid, Gredos, 2004.
- Unamuno, Miguel de, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 1986.
- Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Valera, Juan, *Las ilusiones del doctor Faustino*, Madrid, Castalia, 1970.
- Valverde, José María, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Ynduráin, Domingo, “Teoría de la novela en Baroja”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1969, 233, p. 355-389.

American Modernism in Broader Perspective

Eva Kalivodová

The desire for rebirth is generated by discontent. The need for a modernist breakthrough (*Aufbruch*) into a different, *revitalised* reality was born out of a realisation of the crisis of modernity and a belief that life made no sense. In *Modernism and Fascism* (2007), Roger Griffin traces this need through the myriad and often contradictory events, trends and currents that characterised the period between 1860 and the end of the Second World War. Some of these went through great transformations and acquired a wholly different character; some merged together while others stayed in furious competition with one another; some ran along in parallel; others followed on, one from the other. They thus represented the turmoil of the modernist European (and Europeanised) world. It is this complex view of Modernism as depicted by Griffin that provides the inspiration for this re-evaluation of some of the many and varied manifestations of American Modernism.¹

We will explore how instrumental Griffin's ideas about Modernism in the American social, cultural and literary context were, but we will generally avoid reiterating the many things particular authors have had to say about modernist developments. Our primary interest is in defining a possible dynamic of Modernism in a more general social and aesthetic sense. Our focus will be on the period from the mid-nineteenth century to the Great War, an event that caused a proliferation and transformation of

1 For the purposes of this essay, I will be using the word "American" to refer to the society, culture and literature of the United States of America. Although I realise that such use may be deemed inappropriately hegemonic, I am using it as a contextual solution for this essay, which offers a discussion of Modernism in the USA. My argument makes use of some findings from articles on the subject I have published in Czech: "USA na přelomu století: modernita v krizi?", *Svět literatury*, 2014, Vol. XXIV, No. 50, p. 16-22; and "Gertruda Steinová a její ne/modernistické zpoždění v Čechách," *Svět literatury*, 2015, Vol. XXV, No. 52, p. 21-26.

modernist movements as a result of what Griffin describes as the deepening crisis. We will explore early modernist initiatives in the intellectual, cultural and literary history of the USA, and conclude with a reflection on one of the iconic American modernists and émigrés to Europe, Ezra Pound, and his aesthetic “revolution” which had a significant influence on literature in both the USA and Europe.

Like Griffin, we do not believe that Modernism is primarily an aesthetic movement, but that it is conditioned anthropologically² and represents a movement – within a society in crisis or in transition – towards a different kind of consciousness and a different way of being and doing. Modernisms often pursue the kind of reform (revolution even) that seeks to install a “new order”, and that rejects – and seeks to replace – the values, systemic principles and mechanisms of the existing order, which are perceived as exhausted or even degenerate. With Griffin, we view intellectual, literary and artistic expressions as avant-garde manifestations of a brand of Modernism that is rooted in an anthropologically experienced need for change.

It was the *temporalisation* of history – and the reactions to it – that determined the development of modernity. This temporalisation can be understood as a belief that history can be formed, or even started anew, by an act of human will, and temporalised concepts of history began to ripen in the minds of the increasingly self-reflective and religiously

2 To explain the dynamic of Modernism, Griffin makes use of anthropological theories of rites of passage and related movements that have aimed at the revitalisation of society and culture. The rite of passage is triadic: “(1) separation, or the *pre-liminal* (after *limen*, Latin for threshold), when a person or group becomes detached from an earlier fixed point in the social structure or from an earlier set of social conditions; (2) margin or the *liminal*, when the state of the ritual subject is ambiguous [and experienced in a different kind of time]; he is no longer in the old state and has not yet reached the new one; and (3) aggregation or the *post-liminal*, when the ritual subject enters a new stable state with its own rights and obligations” (Mathieu Deflem, “Ritual, Anti-structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner’s Processual Symbolic Analysis”, *Journal for the Scientific Study of Religion* 30.1 (1991), p. 9, quoted in Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, Houndmills, UK – New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 103). In cases of deep societal crisis, when individuals who are tied to the values of the former society are not able to pass smoothly from the 2nd to the 3rd stage, they experience *liminoid*. Then, the way out is not *aggregation*, but a revitalising movement that is revolutionary in nature. Griffin sees such movements in various forms of Modernism. Cf. Griffin, *Modernism and Fascism*, chapter 4, “A Primordialist Definition of Modernism”, p. 100–129.

sceptical inhabitants of the Europeanised world of the nineteenth century. Like Griffin and some other scholars, we believe that this kind of thinking was a product of the Enlightenment, an event that set in train a number of processes that were to speed up *progress*, which would in turn cease to be understood metaphysically. Reinhart Koselleck suggests that the temporalisation of history was greatly enhanced by the French Revolution, which sought to replace the hegemony of Christianity with the humanistic principles of the Enlightenment, including the theory as to how exactly people *could begin history anew*, which was to account for it in terms of a new calendar.³ Modernity was further advanced by the European revolutions of 1848, which can all largely be seen as attempts to implement the ideas of the French Revolution. Modernising European societies failed, however, to implement the ideals of democracy: they became instead increasingly capitalist and economically and technologically powerful; they sought scientific justification for this kind of progress, but, at the same time people were losing a sense of anything more lofty. Not only was the metaphysics of (Christian) religion less and less compatible with a pragmatic and materialistic world, but the myth of progress, born in the Enlightenment, was also fading fast in a social environment that was being transformed by a number of major economic, political and demographic changes. The result of all this was social uncertainty. Facing an unpredictable future, people were withdrawing their support for (social, cultural and religious) “tradition”, and according to Max Weber (in *Wiissenschaft als Beruf*, 1919; *Science as a Vocation*), in human perception the reality of advanced modernity was becoming increasingly “disenchanted”.

But the need for some higher sense, or goal, of being – of transcendence – by no means ceased to exist altogether within advanced modernist societies. The possibility of transcendence – of connection with a dimension in which people disconcerted by an awareness of their own mortality could become mentally anchored – was being sought through a variety of intellectual, artistic, social and political initiatives. The experience that life was losing direction and meaning gave birth to apocalyptic, mil-

3 Reinhart Koselleck, “Remarks on the Revolutionary Calendar and ‘Neue Zeit’”, *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, 2002, p. 152. Quoted in Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 50.

lennial visions, and to ideas (and programmes) for devising a new and alternative modernity – one that would make *sense*. During the course of the second half of the nineteenth century, the human and societal craving for a life that would provide lasting meaning provoked a wave of political activity and philosophical thought with distinctly nationalistic overtones. In the vanguard of modernist developments, however, were intellectual and artistic explorations that might have ignored or even challenged other social and political projects while attempting to *radically* transform reality in the realm of thought and aesthetic endeavor and to instill within it a new vision.

Developments in the USA, however, seem somehow to have escaped the more Eurocentric generalities of modernity and Modernism, an impression which is not simply a result a conceptualisations of literary and artistic Modernism that suggest it as an international or supranational movement in which the American contribution is just an offshoot of Anglo-American (or cosmopolitan) efforts that largely originated in European cultural centres.⁴ What seems to us very important – and somehow missing in literary histories which assess the American “modernist capacity” – is a consideration of the actual state of American society at the time and of its perception of itself, in particular an examination of how deep the crisis in American modernity at the turn of the nineteenth century must have been in order to provoke the reactions it did. In other words, how was America reflecting upon itself? Was progress in the USA viewed as having been stalled, or exhausted, or turning towards degeneration?

One important factor in differentiating the development of American modernity from that which developed in European societies was the

4 The cosmopolitan nature of the life and work of certain American writers at the turn of the century is discussed by, for example, Marcus Cunliffe in his classical work *The Literature of the United States* (London – New York – Ringwood – Toronto – Auckland, Penguin Books, 1991 /1954/). Cunliffe makes no great distinction between the cosmopolitanism of the generation of Henry James and Edith Wharton (p. 251–280) and the younger modernists, Pound, Stein, Eliot and others (p. 307–341 and ff.). The dynamic of Anglophone Modernism that was not necessarily bound to particular countries or regions is examined in Tim Armstrong, *Modernism*, Cambridge – Malden, Mass., Polity Press, 1988, p. 23–46, and by Malcolm Bradbury and James McFarlane in *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth – New York, Penguin Books, 1976, which was groundbreaking in its understanding of Modernism and particularly in its discussion of Anglo-American Modernism.

accomplishments of the American Revolution at the end of the eighteenth century. The American Revolution ran roughly in parallel to the French Revolution, and was also mildly in sympathy with it. But most importantly it was *victorious*, in that it genuinely established a new kind of society. Although American society at the time was highly polarised, exploitative, and racially and violently segregated, the democratic model upon which it was based became much admired throughout Europe, a continent that generally chose to turn a blind eye to the policies of white supremacy. This historic model has become a national treasure and the traditional basis of American democracy; there have been reforms since, but no wholesale changes. The model enabled early and unrestricted development towards capitalism, although this was complicated by the sharpening conflict between the “progressive” North and the “anachronistic” South and their differing social and economic systems.

Transcendentalism: Romantic, modern or modernist?

It is worth noting that the birth of the so-called American Renaissance took place in the social milieu of the mid-nineteenth century, when mounting tensions between North and South were starting to hinder the smooth development of the still-young democracy. It is also important to consider how this “Renaissance” related to Modernism, especially from Roger Griffin’s point of view. In cultural-historical interpretations of America, the American Renaissance is usually deemed to be the first movement in American thought, creative writing, and social and cultural activity to merit the term “rebirth”.⁵ Such a term suggests a substantial

5 Cf. F.O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, first published in 1941, which introduced the notion of the American Renaissance into literary history and literary criticism. Matthiessen’s discussion of Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne and Whitman explores the publication of these authors’ key works between 1850 and 1855. It examines the relationship between the unprecedented stylistic achievements that the works represent and the ideas their authors shared about the function of literature and about already-established American values. Matthiessen seeks various kinds of links between the authors and finds a strong and common interest – albeit manifested in different ways in their respective writings – in the possibilities of democracy and in “everyman” (Matthiessen, 1968, p. vii–xvi). The notion of the American Renaissance has been alive ever since; it is explored, for example, in Richard Ruland and Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of*

shift, so we need to consider the degree to which this Renaissance can be described as modern, or early modernist.

Ralph Waldo Emerson (1803–1882), a New Englander – in other words an inhabitant of the most culturally and politically powerful region of the United States – became the leading thinker in American transcendentalism, which is generally considered to be the movement at the very heart of the American Renaissance (or indeed Naissance).⁶ In the published version of his famous lecture “The American Scholar” (1837), he wrote:

If there is any period one would desire to be born in, is it not the age of Revolution; when the old and the new stand side by side, and admit of being compared; when the energies of all men are searched by fear and by hope; when the historic glories of the old can be compensated by the rich possibilities of the new era?⁷

The text, which breathes *positive* expectations of the future, envisions the birth of an original American thinker, independent of European role models, who will be the herald and builder of an American “new era”. The lecture was delivered to an audience of the intellectually prestigious “Phi Beta Kappa” society, and its text became an influential and culturally *nationalistic* battle cry: its nationalistic fervor bears comparison to the rise of early modernist (that is, reformist or revolutionary) nationalistic

American Literature, London, Routledge, 1991, pp. 95–122. Ruland and Bradbury explain the American Renaissance, or rather “Naissance” (p. 95) as a movement that promoted an American spiritual, philosophical and aesthetic coming of age and the search for transcendence. In some ways, the book anticipates, therefore, the description of modernist movements that we meet in Griffin. Unlike Matthiessen, Ruland and Bradbury also consider Edgar Allan Poe to be among the actors in the Renaissance (or Naissance) in the mid-nineteenth century. Our argument will differ substantially from that of Ruland and Bradbury, and will seek to emphasise possible proto-modernist or early modernist expressions in the American Renaissance.

6 Cf. Bradbury and Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, p. 96, 105–107, 109. The authors relate the American Renaissance to *both* Romanticism *and* Modernism. Cf. other works that consider Emerson’s philosophy to be romanticist, such as the Czech work by Martin Procházka and Zdeněk Hrbata, *Romantismus a romantismy*, Praha, Karolinum, 2005, p. 30–46.

7 Ralph Waldo Emerson, “The American Scholar”, in *Nature: Addresses and Lectures*, 1849, unpaginated [online], [accessed 9 September 2015], available at < <http://www.emersoncentral.com/addresses.htm> >.

movements in Europe – movements that developed between the 1830s and 1848, and continued on, in various forms, through the early twentieth century and up to the First World War.⁸ For Emerson, the most important qualities of this American thinker were similar to those he sought to instill in every individual in his later essay “Self-reliance” (1841), namely, the cultivation of instincts that will guide the spirit through lived experience, and the kind of courage and independence that enables one to strip away all outside influences:

What is lost in seemliness is gained in strength. Not out of those, on whom systems of education have exhausted their culture, comes the helpful giant to destroy the old or to build the new, but out of unhand-selled savage nature, out of terrible Druids and Berserkirs, come at last Alfred and Shakespeare.⁹

Emerson believes that everyone has intellectual potential and is capable of capturing new and original thoughts; of approaching, as he put it, “genius” or “heroism”. The fundamentals of Emerson’s democratic individualism suggest that such a person must be spiritually active, focused on self-improvement, and inconsiderate of, or even ruthless towards, others; compassion is a mask of egoism and a sign of weakness. Individuals have the capacity to become great and strong and to elevate themselves above “[m]en in history, men in the world of to-day [who] are bugs, are spawn, and are called ‘the mass’ and ‘herd’.”¹⁰ In other words, individuals can and should stir up their *will to power*...

The scantest knowledge of European cultural history will reveal to us the connection between these ideas of Emerson’s from the first half of the nineteenth century with those of Nietzsche from some four decades later. In *Thus Spoke Zarathustra* (1883–1885), the envisioned creator of new values, who will inscribe them on new tablets, must be merciless to the Last Man, who hops on the earth and makes everything small:¹¹

8 See Griffin’s notion of Modernism in *Modernism and Fascism*.

9 Emerson, “The American Scholar”.

10 *Ibid.*

11 See Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 61, using Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra. A New Translation by Graham Parks*, Oxford, Blackwell 2005, p. 52.

“His race is as ineradicable as the flea; the last man lives longest.”¹² But Emerson (Nietzsche’s favourite philosopher and someone from whom he undoubtedly drew inspiration) has often been described, explicitly or otherwise, as a romantic philosophical idealist with Kantian leanings. This is partly because of his principle of the “Oversoul”, the godly presence that permeates everything and everyone. If actively sought and discovered, the Oversoul guarantees that a person’s life and efforts will be set on the proper course. But the enigmatic yet hyperbolic and meandering style of Emerson’s essays makes it difficult for us to state with any degree of certainty whether potential “great” or superhuman results of these human efforts are a consequence of *human will and self-awareness* and the desire to make a difference, or of the magnetism of the godly Oversoul.

In his introduction to a special issue of *ESQ: A Journal of the American Renaissance* (1997) devoted to the relationship between the thinking of Nietzsche and Emerson (just one example of the wealth of Emerson/Nietzsche-related research from recent decades), Michael Lopez suggests that Emerson’s influence on intellectual development at the very beginning of the twentieth century was so widespread because it was actually “transferred” through the significant and highly varied influence of the ideas of Nietzsche. He also states that the transatlantic connection between the two philosophers had long been suppressed because of national interests on both sides, but that it has recently become openly acknowledged:

[...] and recent scholarship has begun to recapture the profoundly “fatalist” (fate-conscious, pain-conscious, limit-conscious) nature of Emerson’s thought. Emerson’s importance as a source for those pivotal Nietzschean ideas (the will to power, eternal recurrence, and *amor fati*, as well as his critique of Christianity) is becoming clearer. The portrait of Emerson that is emerging – an Emerson concerned with fate, power, history, the sublimation of primal drives, and the overcoming of Christian ethics – locates him not as he is usually depicted, looking backward to Kant and German idealism. It places him, instead, in the intellectual world

12 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Prologue, based on the Thomas Common translation (1909), modified by Bill Chapko (ed.), Feedbooks, 2010, p. 17, [online], [accessed 22 May 2016], available at <<http://nationalvanguard.org/books/Thus-Spoke-Zarathustra-by-F.-Nietzsche.pdf>>.

of his German contemporaries – Schopenhauer, Marx, and Nietzsche – looking forward toward Freud and Heidegger.¹³

As what they believed to be the beginnings of a new era approached, the protagonists of the American Renaissance wanted it to allow the kind of transformation of human nature that would mean the birth of a freer, more powerful individual with the capacity to act independently. They believed, furthermore, that they were contributing to the development of this new era. Emerson, then, anticipated Nietzsche, the philosopher whose writings would be confirmed as the very cornerstone of modernist movements. We are not simply arguing for a connection between Romanticism and Modernism; such a connection has been noted by cultural historians on many occasions.¹⁴ What we are also suggesting is that Emerson’s cry for the “rebirth” of America and his appeal to the unique and unflinching American genius represents an unprecedented merging of the romantically philosophical concept of an emotional, intuitively original and willing individual and the *conceivable* projection of that individual into the real world. We believe that this merging, this bridging of the divide between romantic ideals and reality, was precipitated by a particular set of conditions that existed in America at the time: a new kind of American democratic society (though one controlled by its white majority); the country’s ambition to assert itself as independent from Europe; the “relative” absence of the class divisions that European societies had experienced for many centuries; the diluting of Puritan orthodoxy by deistic and pantheistic concepts; and enough “empty” space across the continent to allow the “democratic” expansion of American society and culture.

13 Michael Lopez, “Emerson and Nietzsche: An Introduction”, *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 1997, Vol. 43, No. 1-4, unpagged, [online], [accessed 25 March 2016], available at <<https://english.wsu.edu/esq-a-journal-of-the-american-renaissance-11/>>.

14 According to Bradbury and McFarlane in *Modernism 1890-1930*, p. 46-47, 55, it is a theoretical interest in human consciousness, the changes in human reflexivity conditioned by the transforming influences of modernity and their aesthetic consequences, which differentiate modernist and romantic subjectivity. This work, which originated in the 1970s, cited numerous sources that had explored the relationship between Romanticism and Modernism.

The romantic ideal of a free, bold, independent individual was originally projected into American reality by the selfhood of Henry David Thoreau (1817–1862), and by the manner of his life, his thinking and his deeds. As an abolitionist, Thoreau proved himself a true democrat, and his *Civil Disobedience* (1849) proved an inspiration to the Civil Rights movement, to the development of anarchism, and to numerous other anti-imperialist and anti-totalitarian movements. Most of these developed after the modernist period (that is, after the Second World War), and became key to the struggle for civil liberties within liberal democracies. Thoreau's concept of civil liberty has remained intact right up to the present day, and his legacy shows us very clearly that the American Renaissance was a response to problems faced not only by Modernism, but by all generations since (as can be seen in, for example, the modern-day environmental movement).

Whitman (1819–1892)

In the context of the American Renaissance, Walt Whitman's work represented a poetic "new beginning". Whitman's legacy, like that of Thoreau, has survived the historicity of Modernism, however we conceptualise it. Numerous modernist and modern creative expressions, as well as theoretical explorations of Modernism, have acknowledged Whitman as the herald of a new poetry and a new sensibility, and confirmed that his influence lasted long into the twentieth century. His belief in a wholly good, wonderful and powerful energy in nature, man, and the whole world (cosmos) could, with its sense of longing, be viewed as romantic. He saw the course of life in this world as cyclic, but also as proceeding through history towards an exciting future transformation:

Is humanity forming, en-masse?—for lo! tyrants tremble, crowns grow
dim,
The earth, restive, confronts a new era, perhaps a general divine war,
No one knows what will happen next, such portents fill the days and
nights;
Years prophetic! the space ahead as I walk, as I vainly try to pierce it,
is full of phantoms,
Unborn deeds, things soon to be, project their shapes around me,

This incredible rush and heat—this strange extatic fever of dreams
O years!
Your dreams O years, how they penetrate through me! (I know not
whether I sleep or wake;)
The perform'd America and Europe grow dim, retiring in shadow
behind me,
The unperform'd, more gigantic than ever, advance, advance upon me.¹⁵

Whitman ruthlessly broke the boundaries between poetry and prose. In *Two Rivulets* (1876), he speaks of a “new poetry” for which the constrictions of metrical rhythm and rhyme are inappropriate and unsuitable.¹⁶ His emphasis on I in “Song of Myself” and other poems from *Leaves of Grass* (1855–1892) is semantically overwhelming. It turns on the working of his imagination, and, used anaphorically, it also becomes a principle of poetic composition and characteristic of a certain style. But the individualism of Whitman’s poetry is deceptive. In his idealistically democratic imagination, which also strives – disrespectfully – to coin a new poetic form, the I eagerly flows into everybody and everything. Whitman’s communion with the (largely American) world appears to offer a route towards a kind of modern, non-religious transcendence (if measured by the criteria of traditional Christian religion, the soul of man) that appears at odds with Emerson’s concept of individualism. But there is a singular, authentic, modern and modernist individuality in Whitman’s I that is sensual – sexual even. It was this rich vein of sensuality in Whitman’s poetry that appealed to D. H. Lawrence and to his vision of modernist reform rooted in the sensual transformation of human beings:

Whitman was the first to break the mental allegiance [to morality]. He was the first to smash the old moral conception that the soul of man is something “superior” and “above” the flesh. Even Emerson still maintained the tiresome “superiority” of the soul. Even Melville could not get over it.

15 Walt Whitman, “Years of the Modern”, *Leaves of Grass*, Jerome Loving (ed.), Oxford – New York: Oxford University Press, 1990, p. 371.

16 Cf. Walt Whitman, *Two Rivulets*, Camden, N. J. [Author’s Edition], 1876, p. 28. See also Frances E. Keuling Stout, “*Two Rivulets*. Author’s edition [1876]” in The Walt Whitman Archive, [online], [accessed 29 September 2015], available at <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_61.html>.

Whitman was the first heroic seer to seize the soul by the scruff of her neck and plant her down among the potsherds.

"There!" he said to the soul. "Stay there!"

Stay there. Stay in the flesh. Stay in the limbs and lips and in the belly. Stay in the breast and womb. Stay there, O Soul, where you belong.

Stay in the dark limbs of negroes. Stay in the body of the prostitute. Stay in the sick flesh of the syphilitic. Stay in the marsh where the calamus grows. Stay there, Soul, where you belong.

The Open Road. The great home of the Soul is the open road. Not heaven, not paradise. Not "above". Not even "within". The Soul is neither "above" nor "within". It is a wayfarer down the open road.¹⁷

According to Lawrence, this wayfarer announces "a new great doctrine. A doctrine of life. A new great morality. A morality of actual living, not of salvation."¹⁸ Lawrence could therefore accept Whitman as his contemporary even though he disliked the fact that Whitman's soul was a soul without boundaries. From today's perspective, we could easily view Whitman as modern, even as modernist, as in his particular form of free verse, the eager, all-embracing I found a surprising and until then unknown voice; a poetic voice that ignored tradition, and was perhaps even expressing the modernist fantasy of an "aesthetic purity that initiates artistic beginnings unstained by the past, [...] beginnings from ground zero".¹⁹ It also invoked, wishfully, acknowledgement at some time in the future by the "poets to come":

Poets to come! orators, singers, musicians to come!
Not to-day is to justify me and answer what I am for,
But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before
known,
Arouse! for you must justify me.²⁰

17 David Herbert Lawrence, "Whitman", *Selected Literary Criticism*, New York, The Viking Press, 1956, p. 401.

18 *Ibid.*, p. 402.

19 Robert Gooding Williams, a Nietzsche scholar, in *Zarathustra's Dionysian Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 4-5. Quoted by Griffin in *Modernism and Fascism*, p. 60-61.

20 Whitman, "Poets to Come", *Leaves of Grass*, p. 18.

“Good” transcendence is illusory

Whitman’s ability, indeed his imaginative need, to take in the whole of American reality, the world (or cosmos), inspired the poetic output of a great number of writers at the beginning of the twentieth century. Not all were Americans by any means, but among the American modernists his influence certainly extended to Carl Sandburg and Hart Crane. A kind of modernist analogy to Whitman’s poetic project (although it is not an easy comparison) can also be found in Ezra Pound’s *Cantos*. It is nonetheless true that none of the American writers who would later, through their all-embracing poetic approach, contribute to the “Whitmanesque tradition” shared his sense of hope and positivity.

Whitman’s optimism was in fact strongly contested by some of his notable contemporaries. The works of Herman Melville (1819–1891), for example, can be read as a sharp polemic against some important transcendentalist ideas. Whereas Whitman’s transcendentalist and early modernist ambition was “to harness the power of art [...] to supply a new vision to a modern world”,²¹ Melville’s epic symbolism was explicitly, and utterly, sceptical about the state of (American) civilisation, and implicitly sceptical concerning its prospects. His imaginative reflections were mostly ignored by his contemporaries and became appreciated only much later, in the context of Modernism. Melville’s readers came to realise that humanity is sick, that individual beings are often impotent, and that strong and independent human agency can be disastrous. Who is *Bartleby, the Scrivener* (1853) in *A Story of Wall Street*? Is he a tragicomic rebel protesting against boring mechanical work? Or is his story a dark and grotesque commentary on Emerson’s concept of the strong non-conformist? The denouement of the story is the social and actual suicide of the hero, who is so strong (or perhaps simply uncommunicative and depressive) that he prevents his successful employer (the narrator) from offering him any help. In *Billy Budd, Sailor* (published posthumously in 1924), assisted by social and military morals based on “necessary” laws that fully control the individual reason and conscience of the Captain and judges, human evil personified (John Claggart) has no problem in dispatching the purest

21 Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 32. Here, Griffin is not speaking about Whitman specifically, but about aesthetic Modernism in general.

good (Billy Budd). Melville's masterpiece, *Moby Dick; or, the Whale* (1851), tells the story of a catastrophe imposed upon a human community (the crew of the Pequod) by a superman (Captain Ahab) with a will ruthless enough to overcome nature.

Moby Dick can be read as an apocalypse. In *The Sense of an Ending* (1967), Frank Kermode suggests that perceiving time apocalyptically might offer a clue to many of the poetic fictions we understand as modernist.²² If the American Renaissance was driven by an early modernist dynamic – as we believe possible from the more rapid development of American modernity, and see manifested in the intensification of reflections on the mode of (American) existence in the philosophical and imaginative visions of rebirth, and even in the utopian, proto-modernist social projects of the transcendentalist communes Brook Farm and Fruitlands – then Melville's works,²³ taken in context, can be seen as pointing to the dangers of the developments taking place at the time and as suggesting that any visions of rebirth are illusory or even damaging. D. H. Lawrence, one of the English modernist critics who rediscovered Melville for the twentieth century, interpreted *Moby Dick* as an apocalyptic image of his own era:

Doom! Doom! Doom! Something seems to whisper it in the very dark trees of America. Doom!
Doom of what?
Doom of our white day. We are doomed, doomed. And the doom is in America. The doom of our white day. [...]

22 Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 98. Kermode provides inspiration for Roger Griffin in *Modernism and Fascism*, although Griffin is primarily interested in a “sense of an ending” in terms of a search for various types of rebirth. Kermode's perspective seems more pertinent to Melville's imagination, that is, more related to turn-of-the-century modernist despair than to the American Renaissance.

23 In literary histories after Matthiessen's *American Renaissance*, Melville is usually considered a sceptic, or someone who with Nathaniel Hawthorne argues against transcendentalism. We do not include Hawthorne in our argument in this essay, however. Matthiessen's allegories have less to do with the social dynamic of Hawthorne and Melville's time; their ethic is timeless, but often expressed in narratives that represent an imaginative return to a Puritan past.

Melville knew. He knew that his race was doomed. His white soul, doomed. His great white epoch, doomed. Himself, doomed. The idealist, doomed. The spirit, doomed. [...]

What then is *Moby Dick*? He is the deepest blood-being of the white race; he is our deepest blood-nature.

And he is hunted, hunted, hunted by the maniacal fanaticism of our white mental consciousness. We want to hunt him down. To subject him to our will. And in this maniacal conscious hunt of ourselves we get dark races and pale to help us, red, yellow and black, east and west, Quaker and fire-worshipper, we get them all to help us in this ghastly, maniacal hunt which is our doom and our suicide. [...]

Our blood-self subjected to our will. Our blood-consciousness sapped by a parasitic mental or ideal consciousness.²⁴

Lawrence's interpretation of *Moby Dick* was a revolt against the cerebralisation²⁵ of society and an expression of his own version of vitalism, which envisaged a reform of both social and individual life. Melville's apocalypticism, however, had no great effect on American consciousness in the second half of the nineteenth century. The build-up to the American Civil War, its outbreak, and the prolonged and violent conflict itself all led to a temporary collapse of the Union, but the victory of "the North" and the abolishment of slavery more than confirmed the democratic and progressive tradition of the Union and enabled political, social and economic progress towards modern capitalism. Or, to put it more precisely, for the dominant social and political agents, and in the mainstream consciousness, the North's victory and the 13th Amendment to the US Constitution had just such an effect. The unsuccessful "Reconstruction" of the American South brought social and economic harm, and mainly to the South itself, while the North experienced the boom of the so-called Gilded Age. All of this had little to do with transcendentalist spirituality.

24 David Herbert Lawrence, "Herman Melville's 'Moby Dick'", *Selected Literary Criticism*, p. 391.

25 A notion Griffin uses in *Modernism and Fascism*, p. 18, in reference to the German expressionist poet and physician Gottfried Benn. Benn led his own very different war against what he saw as disastrous cerebralisation, in which he eventually found a weapon in the "vitalism" of National Socialism. In addition to those of Benn and Lawrence, there were many other modernist reactions against the dangers of cerebralisation.

It concerned rather the implementation of individualist concepts in the context of a highly ruthless brand of capitalism. American literature of the day showed little consideration of Whitman (whose poetic perspective underwent no major changes between then and his death in 1892). If we were to view the literary developments through the lens of transcendentalism, we would be able to see in Mark Twain's (1835–1910) realist, ironic and satirical works the accomplishments of a natural genius who was drawing upon his lived experiences. In contrast, what we see from the fiction of Henry James (1843–1916) and Edith Wharton (1862–1937), informed as it was by the outlook of upper-middle-class America, is that the need for self-reflection in America was inseparable from the social and cultural atmosphere of the major transformation that took place during the Gilded Age. The literary techniques of James and Wharton were ideally suited to expressing the contradiction between the outward, social behaviour, and the inner, mental and psychological lives of their characters. Yet neither author shared any of the nationalist zeal of Emerson's *American Scholar*. They chose to live and work in Europe and view America from there, and in so doing, established the cultural phenomenon of the expatriation of the American *literati* which was to become an important feature of modernist cultural life.

The impact of American progress

The “old America” of the elite to which the James and Wharton families belonged was torn asunder during the Gilded Age. New attitudes to life, new perceptions, the rapid formation of new social environments and classes, pragmatic opportunism, and adaptation (or the failure to adapt) to the new context became the principal subjects of discussion in American Naturalism. For the protagonists of the novels of Theodore Dreiser (1871–1945), the rapidly growing urban spaces are places of wonder; they are electric places rich in unknown possibilities. The main characters in the works of James and Wharton, on the other hand, often seem paralysed by “traditional” class-bound morals that prevent them from expressing their needs or longings, or even from asking direct questions. In Wharton's *House of Mirth* (1905), Lily Bart – who in the strictly controlled marriage market of her “aristocratic” circles watches her desirability disappear by the minute – is unable to do anything of her own volition,

and, even worse, when she is expelled from her moneyed circles into the real world of the capitalist labour market, finds it impossible to survive. Sister Carrie, the eponymous heroine of Dreiser's novel of 1900, is a poor young country woman who comes to Chicago to explore opportunities for a better life. She, however, like a savvy predatory fish, quickly and instinctively learns to swim in the turbulent waters of her new city life and goes about with not a care in the world.

These two literary figures represent two important aesthetic positions in turn-of-the-century America: the first is that of the "genteel tradition" of James and Wharton coming to an end and manifested in the "introverted" narrative subjectivism that can be seen as a step on the way towards the "extroverted" psychological experiments of modernist prose. The other, in Dreiser's non-judgmental narrative, is that of full immersion in the new social element.

This latter aesthetic position can be further explored in at least two directions. The first involves a consideration of the urban landscape as a symptom of the transformation of America within the broader scope of national literary and artistic activities and which very much appealed to the imagination. This inspired, among others, the group of poets and writers later dubbed the "Chicago Renaissance": Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, Vachel Lindsay and Carl Sandburg. Their prose (Anderson) and poetry represented something of a departure from conventional lyricism (as typified by the powerful and influential "de-poeticisation" of Masters' *Spoon River Anthology*, 1914–1915); it also reflected the various changes taking place in the American mind, and in particular signaled the end of Midwestern small-town America. Although often dismissed as "homemade" American Modernism,²⁶ the Chicago Renaissance was remarkable for the fact that its protagonist poets were narrating the inevitable, exciting even, transformation of a way of life they saw as

26 It was the literary historian Eric Homberger who described the Chicago movement as "domestic" Modernism, displaying, therefore, no small amount of disdain for it and at the same time supporting the canonisation in the Anglophone world of modernists such as Ezra Pound, William Butler Yeats, T. S. Eliot and James Joyce. Homberger suggests that the Chicago Renaissance sought to be liberating and new in terms of form and mediated experience, but that actually it was naïve in its assessment of what was "old"; of what constituted tradition. See Eric Homberger, "Chicago and New York: Two Versions of American Modernism", in Bradbury and McFarlane, *Modernism 1890–1930*, p. 152–155.

pitiable (as we see in Masters' depiction of the Spoon River society, or Anderson's view of life in *Winesburg, Ohio*, 1919). What was coming was unknown, and perhaps dangerous or cruel, but it did not necessarily signify any form of degeneration, and here were modernist writers who did not reject modernity. Later, from the 1920s onwards, a similar attitude would find its poetic forms and perspectives on American life in the work of William Carlos Williams.

The second factor of immersion in the new social element is the development of American Naturalism. Dreiser – whose literary imagination processed the ideas of Herbert Spencer (1820–1903) known as Social Darwinism²⁷ – can be read and remembered as a prominent American naturalist. But it is important to keep in mind that Naturalism as a stream (also represented by Frank Norris, Stephen Crane and others) *dominated* American literature at the turn of the century. It may have arrived on the scene later than it had in Europe, but it was *the* literary approach that enabled writers to explore, interpret and depict the social and material changes that were transforming the nation. Ruland and Bradbury set literary Naturalism in opposition to literary Modernism.²⁸ The emphasis of Modernism, they suggest, is an interest in subjective consciousness, abstraction, and aesthetic revolution. On the other hand, at the turn of the century, American naturalist fiction had almost lost sight of aesthetic objectives.²⁹ Roger Griffin also places aesthetic novelty – as a new beginning for human sensibility, emotionality and *vision* – at the core of aesthetic Modernism.³⁰ Yet because Griffin traces the roots of aesthetic, social and political Modernisms to the basic anthropological need to react to a crisis (whether solvable or unsolvable), he is able to get to the essence of the modernist dynamic that oscillated between driving for reform (as in the liminal stage of rites of passage) and rebirth (the creation of an alternative modernity, comparable to the liminoid stage). Thoroughgoing aesthetic revolutions (as sought by Ruland and Bradbury) therefore

27 Monty Kozbial Ernst, "Spencer, Herbert", in Keith Newlin (ed.), *A Theodore Dreiser Encyclopedia*, Westport: Greenwood Press, 2003, p 344. See also Christopher G. Katope, "Sister Carrie and Spencer's First Principles", *American Literature*, Vol. 41, No. 1, March 1969, p. 64–75.

28 Ruland and Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*, p. 191–192.

29 *Ibid.*, p. 198.

30 Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 15–190.

had to be in *antagonistic relation* to the perceived state of actual modernity. The dominance of Naturalism in American literature may suggest, however, that the literary at the turn of the century was not aimed against modernity per se, but, critical though it was, was attempting to come to know it, explain it and come to terms with it, while at the same time hoping for reform. It is also possible to find some kind of acceptance of American modernity in the works of the authors of the Chicago Renaissance. The metropolis, as a new dimension of life with a spirit of its own, had become a magnet for the literary imagination in a *continuum from Naturalism to aesthetic Modernism*. Carl Sandburg's well-known poem that anthropomorphised the steel of Chicago's skyscrapers is just one example of this sense of excitement at that time:

Prayers of Steel

Lay me on an anvil, O God.
Beat me and hammer me into a crowbar.
Let me pry loose old walls.
Let me lift and loosen old foundations.

Lay me on an anvil, O God.
Beat me and hammer me into a steel spike.
Drive me into the girders that hold a skyscraper together.
Take red-hot rivets and fasten me into the central girders.
Let me be the great nail holding a skyscraper together through blue nights
into white stars.³¹

We dare to conclude that in American literature at the turn of the century there were few truly imaginative *revolutionary* departures from the reality of what constituted contemporary American life. No truly radical aesthetic alternatives emerged; at least no aesthetic alternatives that would have been able to exist on their own terms, divorced from society. This could have had something to do with popular notions of the country's rapid economic growth, and with a persistent belief in "progress". It did not mean the absence of criticism or any kind of reflection upon the negative,

31 Carl Sandburg, "Prayers of Steel", *Cornhuskers*, New York, Henry Holt and Company, 1918, p. 39.

dangerous or even damaging features of progress, but the crisis was not thought to be so deep as to make resolution impossible. The America of the first two decades of the twentieth century was therefore marked by reforms – or at least attempts at them – in the spheres of economics, politics and the wider society. These efforts of politicians at all levels, and of various social groups and individuals (including “muckraking” writers), were so intense that in subsequent historical reflection, the period was awarded the title the “Progressive Era”, appropriately signaling the true extent of American self-confidence.

Returning to Griffin’s perspective in *Modernism and Fascism*, we find ourselves able to understand every form of American “progressivism” – state intervention in the economy; socialism; nativism as a particularly American brand of nationalism; scientific management; prohibition; social work; “muckraking” literature and journalism; feminism; and the laws and regulations that followed all of these – as reforming kinds of social and political Modernism. But they did not by their nature – their nature as reforms – point to the liminoid stage from which there could be no return to the existing order; the possibilities of further developments of this order were not, even by the important American intellectual and artistic voices of the day, thought to have been exhausted.

Modernism *sensu stricto*?

In the first two decades of the twentieth century, and inspired by events in Europe, multicultural New York City became the breeding ground for the emergence of a particular kind of artistic American Modernism that we could interpret as a reaction against American social and cultural modernity.³²

However, it was the Southern Renaissance and Harlem Renaissance, two cultural and artistic movements of the 1920s, which were most antagonistic of all towards American modernity. Their contribution to “rebirth” would significantly shape the future character of American culture and society and the subsequent development of American literature and the arts. Compared to the waves of radical modernist movements

32 Cf. Homberger in Bradbury and McFarlane, *Modernism 1890–1930*, p. 155–157; Armstrong, *Modernism*, p. 27–33.

that had been breaking across Europe since the turn of the century (especially in London and Paris, but also in central Europe), American movements displayed something of a delayed reaction, which suggests that in America the experience of crisis intensified a little later than it had back across the Atlantic. In a national sense, they were also “minority” movements, born in contexts that lacked social, cultural and political power. The Southern Renaissance – which originated in Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, around the journal *Fugitive* (1922–1925), and which had a focus on literary criticism – was an artistic (and, in a parallel stream, agrarian) movement which contested the North’s materialistic drive towards “progress”. Its opposition to rational cognition, on aesthetic terms, was based in an imaginative penetration to the essence of things enabled by the careful formal structuring of artistic works.³³ Southern literary criticism – a powerful twentieth-century stream within New Criticism – was closely related to creative writing movements in the South. The “white” southern writers’ thematic concern with the South brought the first critical southern reflection on the historical burdens of the region, but the symbolic power that southern fiction and drama attained through the works of William Faulkner, Carson McCullers, Tennessee Williams and others went on to reach far beyond the South and even beyond the USA itself.

The Harlem Renaissance, made possible by the “Great Migration” of African Americans from the South at the turn of the century and by the economic prosperity of the North, developed into a kind of counterpoint to the Southern Renaissance. It represented the first important cultural and political assertion of African American identity in the US context, and its legacy has affected social, cultural and political developments right up to the present day. This legacy survived the paralysing effect of the Great Depression and the need felt by the movement’s protagonists to explore “ways out” of the highly complicated position in which African American identity found itself – ways that included Pan-Africanism, socialism, and communism (for example, Marcus Garvey, W. E. B. Du Bois, and Langston Hughes).

33 See also, for example, Eva Věšíňová Kalivodová, “Jižanský mýtus o pádu člověka”, in *Román a genius loci: Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*, Anna Housková and Zdeněk Hrbata (eds.), Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu České akademie věd – Mlejnek, 1993, p. 116–134.

Each of these attempts at “rebirth” represented a *revitalising modernist movement* that grew out of the liminoid discontent within certain sections of the American population. They were unable, however, to subvert or re-route the dominant dynamic of the “white” “Northern” growth model.

Leaving America

Outside of these “Renaissance” constellations, and in some cases before they even formed, certain American writers were already pursuing radical aesthetic revolutions. Their radicalism, however, related to their having left America to live in life-long exile in Europe.

Gertrude Stein (1874–1946) left the USA because of a personal crisis. While studying medicine in Baltimore she became infatuated with a young woman and thus also became, unwittingly, part of a lesbian love triangle in which she was unable to gain the unconditional affection of her beloved. In 1903, being uncertain about her future, and probably to some extent disconcerted by the discovery of her own lesbian orientation, she accepted an offer from her brother Leo to go and live with him in Paris. Gertrude did not go to Paris as an established cultural revolutionary, however. Leo was already a pioneering collector and connoisseur of post-impressionist art, and Gertrude simply joined him in his artistic and cultural activities. She was, however, a passionate observer – of herself and of the people around her – and also a passionate reader. She seems to have been determined to write, and, under Leo’s influence, also developed a real interest in fine art. Her first work, *Q.E.D.* (1903), was an autobiographical re-telling of her “love-triangle experience”. The narrative style was not original, and resembled if anything that of Henry James. One of the most interesting aspects of the work, however, was the attempt to conceptualise and generalise certain types of American people (especially women) who, from the perspective of the first-person narrative of Adele (Gertrude), seemed liked immature and inadequate human beings. It would be possible to read into this discovery, or mental construction, an important reason for Stein’s having left not only her beloved but also America; she invented her own cultural reasons for moving to Europe.

In Paris, after establishing her creative position and successfully entering into a relationship with Alice B. Toklas, another American who

had left for Europe, she rewrote Q.E.D. into “Melanctha”, one of the three stories of *Three Lives* (1905–1906; published 1909). While Adele’s beloved is transformed into Melanctha, a young, sensual and capricious black woman, Adele herself becomes – and not surprisingly in view of Stein’s deliberate adoption of the male role in her relationship with Toklas – a rationally minded black male physician, and a bewildered lover who is unable to cope with Melanctha’s behaviour. Although Stein ascribes certain racial stereotypes of the day to the black characters she so daringly introduces into the narrative, the story, together with the others in *Three Lives*, certainly announces its own very particular aesthetic style. Stein portrays the three heroines of the stories with a hint of Naturalism, but uses an impoverished and “abstracted” vocabulary. Her style, devoid of concrete depictions and low on detail, is full of repetitive sentences that suggest obsessive thoughts or a stubborn cast of mind. *Three Lives* becomes the first serious signal that she is determined to develop a new literary language while dismantling what is expected of literature and starting again from scratch. The objective of her writing (or perhaps simply its effect) can also be understood as the de-automatisation of language use. Although it is in Europe that she carries out her literary revolution, she never stops addressing America, as we see in her mentoring of American writers and artists in her salon, her grand lecture tour of the USA from 1934 to 1935, and of course her stories about American women, from *Three Lives* (where because of their class and, in case of Melanctha, race the women make somewhat surprising literary heroines) to *The Making of Americans* (1911; published 1925).

It is most likely that Ezra Pound (1885–1972) first became attracted to Europe during his studies in Romance languages and literatures at the University of Pennsylvania. He attempted to begin his academic career at Wabash College, Indiana, although being a difficult and provocative personality he was unable to settle into such a position, and felt increasingly that poetry was his vocation. He was convinced of its utmost (existential) importance and in 1908 set out for Europe to learn as much about it as he possibly could. America’s poetic tradition, and indeed American poetry of the day, seemed to be of little interest to Pound, however. He recognised that Whitman was perhaps *the* pioneer of free verse, but his relationship with the bard, a “barbarian” poet in his opinion, was somewhat strained; he considered Whitman’s poetry to be prose, and extremely verbose prose at that. (See Pound’s unpublished essay “What

I feel about Walt Whitman”, 1909.³⁴) Much later he included his essay “Whitman” into the *ABC of Reading* (1934). It was the only essay devoted to an American writer, but was actually there as an example of a poor poet. However, in “Pisan Canto LXXXII”, which Pound wrote in 1945 after his wartime arrest, Whitman and his view of the world was inscribed into the imaginative parade of real and fictitious people and personalities in Pound’s troubled reminiscences.

At the turn of the century, Pound’s attention was drawn rather to Swinburne – whom he considered the first modern poet – and he travelled to England to meet W. B. Yeats. As well as Olivia and Dorothy Shakespear, Ford Maddox Ford, Alfred Richard Orage, Wyndham Lewis, and Henry Gaudier Brzeska), he also met T. E. Hulme (1883–1917), an eclectic modernist thinker, translator³⁵ and poet. Hulme was a proponent of “classicism”, which he not only embraced aesthetically but also understood socially and politically, with an important emphasis on the conservative and the anti-revolutionary, the ordered and the hierarchic.³⁶ Pound shared Hulme’s revulsion towards romantic poetry with its infinite imagination (in contrast to his and Hulme’s interest in a single image, or “fancy”), and also towards Victorian abstract (as opposed to concrete) emotional reflexivity, and agreed with Hulme’s assertion that “beauty may be in small, dry things”.³⁷ However, Pound’s own version of dry and concrete poetic beauty did not completely fit with Hulme’s philosophical (and political) thinking. Feeling great respect for poetic tradition, Pound sought to absorb its intercultural length and breadth and became a versatile poet capable of using diverse forms. As is now well known, he found for himself a particular way to appropriate that poetic heritage, which was through translations. From a reading of *Canzoni* (1911, which immediately

34 Ezra Pound, “What I Feel about Walt Whitman”, [online], [accessed 9 May 2015], available at <<https://www.poets.org/poetsorg/text/what-i-feel-about-walt-whitman>>.

35 In the period before WWI, in his work as a translator and interpreter, Hulme introduced Henri Bergson and Georges Sorel to English-speaking readers.

36 Cf. the exploration of Hulme’s notion of “classicism” in relation to his sympathies towards the proto-fascist ideology of the group “L’Action française”, in Keiko Ishida, “T. E. Hulme’s Aesthetics and the Ideology of Proto-fascism”, *Aesthetics*, No. 17/2013, p. 1–12.

37 T. E. Hulme, “Romanticism and Classicism”, in *Selected Writings*, Patrick McGuinness (ed.), New York, Routledge 2003, p. 78.

preceded *Ripostes*, 1912, the book that announced his imagist poetics), it appears that while he was leading a “dialogue” with troubadour poetry (and also with Heine) in his new English translation, his own subjective approach to free poetic rendition was greatly enhanced. Although heavily criticised by philologists, Pound’s translations not only delighted many readers – establishing as they did so a modern understanding of different poets from different cultures – they also no doubt helped Pound in his search for *his own* poetic voice.³⁸ He himself speaks of seeking his own poetic English; seeking the language that would express his particular understanding of the *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912):

What obfuscated me was not the Italian but the crust of dead English, the sediment present in my own available vocabulary. [...] You can’t go round this sort of thing. It takes six or eight years to get educated in one’s art, and another ten to get rid of that education.

Neither can anyone learn English, one can only learn a series of Englishes. Rossetti made his own language. I hadn’t in 1910 made a language, I don’t mean a language to use, but even a language to think in.³⁹

It is possible that it was the translating work itself – with its necessary focus on detail for building certain poetic effects – and the impact of the overwhelming riches of the poetry that Pound was reading and studying in order to distinguish between different kinds of poetics that forced him into a process of “*distillation*” in which he sought, and eventually found, his own poetic voice. That process was much enhanced by his study of the Japanese poetic forms *haiku* and *tanka*, but the greatest influence was probably his translations of Chinese poetry. (Pound would often go to study in the British Museum, where he would spend many hours with Hilda Doolittle and Richard Aldington, friends whom he recognised as co-authors of *Imagisme*.⁴⁰)

38 Cf. Reed Way Dasenbrock, “Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti”, in Demetres P. Tryphonopoulos and Stephen J. Adams (eds.), *The Ezra Pound Encyclopedia*, 2005, p. 276–278.

39 The extract is from Pound’s essay “Guido’s Relations” published in the journal *Dial* in 1929; it was reprinted in Lawrence Venuti (ed.), *Translation Studies Reader*, Routledge, 2012, p. 26–33 (the quotation is from p. 28).

40 The first time Pound referred to Doolittle and Aldington as co-authors of *Imagisme* was in the essay “A Retrospect” (containing “A Few Don’ts by an Imagiste” from *Po-*

Importantly, these translations (published in *Cathay*, 1915) are influenced by Pound's mistaken understanding of the nature of the Chinese "ideogram", a misunderstanding with its roots in the theories of Ernest Fenollosa. Pound could well have applied such an "ideographic method" for expressing images ("fancies") in his own poetry. Moreover, as the literary historian Carol Percy explains, Pound may also have used his knowledge of Chinese grammar and syntax (which does not express as many relations between words as does English) in employing the juxtapositions and elisions that are so characteristic of his poetic language:

'And then went down to the ship / Set keel to breakers, forth on the godly sea.' The reader is most likely to reconstruct the first lines [of Canto 1] as 'And then we went down to the ship / Set *the* keel to *the* breakers, and sailed forth on the godly sea.' The elisions may be Chinese in origin, but the effect is not particularly Chinese; instead, this is a new lean English, the challenges of which are familiar to any student of Modern poetry.⁴¹

Thus Percy suggests that Pound developed the ideographic method into his "supra-linguistic" composition of longer poems in which he elided connecting thoughts – namely, *Hugh Selwyn Mauberley* (1920, which preceded, importantly, Eliot's *Waste Land*, edited by Pound, by two years) and *Cantos* – and was consequently responsible for introducing fragmentation and collage into modern and post-modern creative writing.⁴²

It appears that like Gertrude Stein, Ezra Pound had to leave America in order to exert his influence on it. While Stein – who around 1903 was an avid reader of the various authors who contributed to the literary tradition of the second half of the nineteenth century⁴³ – ultimately decided to write "from scratch", Ezra Pound distilled his poetic voice from

etry, Vol. 1, No. 6, March 1913; p. 200–206. *The Modernist Journals Project*, [online], [accessed 22 September 2015], available at <http://dl.lib.brown.edu/mjp/>), which was first published in *Pavannes and Divisions* (1918), a collection of Pound's essays.

41 Carol Percy, "Ezra Pound and the Chinese Written Language", unpagged, [online], [accessed 10 August 2015], available at < <http://homes.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/6362Pickard2.htm> >.

42 *Ibid.*

43 Cf. Leon Katz, "Introduction", in Gertrude Stein, *Fernhurst, Q.E.D., and Other Early Writings*, Leon Katz (ed.), New York, Liveright, 1973, p. ix–xlii.

the dialogue with literary tradition. He greatly influenced America as a poet, editor, and literary critic. In his series of essays about America entitled “Patria Mia” and published in Richard Orage’s journal *The New Age*,⁴⁴ he criticised the business-minded orientation of Americans and the superficiality of the American personality and highlighted what he saw as the problem caused by the fact that the immigrants who constituted the American nation lacked cultural roots. Yet he was very interested in communication with American artistic circles, and in *The New Age* in 1912⁴⁵ announced the foundation by Harriet Monroe of a new Chicago-based literary journal, *Poetry*. Not only did he express his hope that the journal might advance modern poetry, but he also proclaimed proudly to be its foreign editor, a position he held until 1917. Employing his international modernist outlook, he co-edited with Margaret Anderson another important modernist American journal, *The Little Review*, which also originated in Chicago, in 1914.⁴⁶ In aesthetic terms, Pound was a leading actor in what is usually called Anglo-American Modernism. But it is also well known that between the wars and during the Second World War, he attempted to influence American society both economically and politically. He was not the only deluded supporter of Mussolini’s regime, but probably, at least among modernist artists and intellectuals, the most outspoken and also the most tragic. He can be seen as the embodiment, or the proof, of Griffin’s thesis that aesthetic, social and political modernist efforts were often combined in the search for a breakthrough (*Aufbruch*) into a different, *revitalised* reality, although by its very nature, that breakthrough had the distinct potential to become a great social catastrophe.

44 The serialised essays were published in *The New Age* between September and November 1912 and May and June 1913. Cf. *The Modernist Journals Project*, [online].

45 Cf. *The New Age*, No. 23, Vol. 11/1912, *The Modernist Journals Project*, [online].

46 In 1917, *The Little Review*, a forum for modernist literary experiments, moved to Greenwich Village, New York City. Pound used it to promote the texts of T. S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis. *The Little Review* was the first to publish Joyce’s *Ulysses*, in a serialised version, which led to an obscenity trial in 1921.

Bibliography

- Academy of American Poets. Internet Project [online]. Available at: < <https://www.poets.org/> >
- Armstrong, Tim, *Modernism*, Cambridge – Malden, MA, Polity Press, 2005.
- Bradbury, Malcolm, and McFarlane, James, *Modernism 1890–1930* (1976), Harmondsworth – New York, Penguin Books Ltd., 1978.
- Cole, Jennifer, “Does ‘Imagism’ Mean Anything? Ezra Pound and ‘Des Imagistes’”, *Peer English*, 8/2013, p. 40–49.
- Cunliffe, Marcus, *The Literature of the United States*, London – New York – Ringwood – Toronto – Auckland, Penguin Books, 1991.
- Eliot, T. S. (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968.
- Elliot, Emory (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Emerson, Ralph Waldo, “The American Scholar”, in *Nature; Addresses and Lectures* (1849), [online], available at: <<http://www.emersoncentral.com/addresses.htm>>.
- Griffin, Roger, *Modernism and Fascism*, Houndmills, UK – New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Homberger, Eric, “Chicago and New York: Two Versions of American Modernism”, in Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.). *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth – New York, Penguin Books Ltd., 1978, p. 151–161.
- Hulme, Thomas Ernest, “Lecture on Modern poetry”, [online], available at: < https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1908_hulme.html >.
- Hulme, Thomas Ernest, “Romanticism and Classicism”, in T. E. Hulme, *Selected writing*, ed. Patrick McGuinness, Manchester, Carcanet/Routledge, 2003, p. 68–83.
- Ishida, Keiko, “T. E. Hulme’s Aesthetics and the Ideology of Proto-fascism”, *Aesthetics*, No. 17/2013, p. 1–12.
- Keuling-Stout, Frances E., “Two Rivulets. Author’s edition [1876]”. In The Walt Whitman Archive, [online], available at: <http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_61.html>
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Kalivodová, Eva, “USA na přelomu století: modernita v krizi?”, *Svět literatury*, 2014, Vol. XXIV, No. 50, p. 16–22.
- Kalivodová, Eva, “Gertruda Steinová a její ne/modernistické zpoždění v Čechách”, *Svět literatury*, 2015, Vol. XXV, No. 52, p. 21–26.

- Katope, Christopher G., "Sister Carrie and Spencer's First Principles", *American Literature*, Vol. 41, No. 1 (March, 1969), p. 64-75.
- Lawrence, David Herbert, *Selected Literary Criticism*, New York, The Viking Press, 1956.
- Litwack, Leon F. and Jordan, Winthrop D., *The United States Becoming a World Power*, Vol. II, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1987.
- Lopez, Michael, "Emerson and Nietzsche: An Introduction", *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 1997, Vol. 43, No. 1-4, unpagged, [online], available at: < <http://libarts.wsu.edu/english/Journals/ESQ/emersonandnietzsche.html> >.
- Matthiessen, Francis Otto, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1968.
- The New Age*, Vol. 10 - 12 (1912-1913). *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> >.
- Newlin, Keith (ed.), *A Theodore Dreiser Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra. A New Translation by Graham Parks*, Oxford, Blackwell, 2005.
- Percy, Carol, "Ezra Pound and the Chinese Written Language", unpagged [online], available at: <<http://homes.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/6362Pickard2.htm>>.
- Poetry Foundation*, [online], available at: <<http://www.poetryfoundation.org/>>.
- Pound, Ezra, *Ripostes*, London, Stephen Swift and Co. Ltd., 1912.
- Pound, Ezra, "A Few Don'ts by an Imagiste", *Poetry*, Vol. 1, No. 6, March 1913, p. 200-206. *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> >.
- Pound, Ezra, "Patria Mia" series, *The New Age*, Vol. 11, No. 19-27, Vol. 12, No. 1-2, Vol. 13, No. 1-6, 1912-1913. *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> >.
- Pound, Ezra, "How I Began", *T.P.'s Weekly*, 6 June, 1913, p. 707.
- Pound, Ezra, "A Retrospect", 1918, [online], available at: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm>.
- Pound, Ezra, "Guido's Relations", 1929, in Venuti, Lawrence (ed.). *Translation Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2012, p. 26-33.
- Pound, Ezra, "What I Feel about Walt Whitman", [online], available at: < <https://www.poets.org/poetsorg/text/what-i-feel-about-walt-whitman> >.
- Pound, Ezra, *Chtěl jsem napsat ráj* (I Wanted to Write Paradise), Petr Mikeš (ed.), trans. Kamil Bednář, Jitka Herynková and Petr Mikeš, Brno, Votobia, 1993.
- Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New York City, New Directions, 2010.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, New York City, New Directions, 1996.

- Pound, Ezra, *Cantos I*, trans. Anna Kareninová, Brno, Atlantis, 2002.
- Procházka, Martin and Hrbata, Zdeněk, *Romantismus a romantismy*, Praha, Karolinum, 2005.
- De Rachewiltz, Mary, “Cantos”, in Ezra Pound, *Cantos I*, trans. Anna Kareninová, Brno: Atlantis, 2002, p. 173–178.
- Ruland, Richard, and Bradbury, Malcolm, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London, Routledge, 1991.
- Sandburg, Carl, *In Reckless Ecstasy*, Galesburg, III, Asgard Press, 1904, [online], available at: < <https://archive.org/details/inrecklessecstaoocollgoog> >.
- Sandburg, Carl, *Cornhuskers*, New York, Henry Holt and Company, 1918.
- Scott, Bonnie Kime (ed.), *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, Champaign: University of Illinois Press, 2007.
- Sollors, Werner and Greil, Marcus (eds.), *A New Literary History of America*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- Stein, Gertrude Fernhurst, Q.E.D., *and Other Early Writings*, ed. Leon Katz, New York, Liveright, 1973.
- Tryphonopoulos, Demetres P., and Adams, Stephen J. (eds.), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Westport, CT: Greenwood Press, 2005.
- Venuti, Lawrence (ed.), *Translation Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2012.
- Věšíňová Kalivodová, Eva, “Jižanský mýtus o pádu člověka”, in Anna Housková and Zdeněk Hrbata (eds.). *Román a genius loci: Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu – Mlejnek, 1993, p. 116–134.
- Vojvodík, Josef, “První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a ‘přísnou vědou’, entuziasmem a uměním extrému”, in Vladimír Papoušek et al., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha, Academia, 2010, p. 55–68.
- Whitman, Walt. *Two Rivulets*, Camden, NJ, Author’s Edition, 1876.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Shadows in the Backlands: The Brazilian regionalist short story at the turn of the twentieth century

Šárka Grauová

In “The Terror of History”, the final chapter of his book *The Myth of the Eternal Return*, Mircea Eliade divides humanity into two distinct types, each characterised by a particular conception of temporality: on the one side are those who belong to traditional civilisations, and on the other those who “consciously and voluntarily create history”. Eliade suggests that we still – he was writing in 1949 – observe this “conflict between the two views: the archaic conception, which we should designate as archetypal and anhistorical; and the modern, post-Hegelian conception, which seeks to be historical”.¹ Perhaps no literary form is quite so indicative of this duality as the Brazilian regionalist short story from the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

At that time, Brazil, like many other countries, was undergoing a period of rapid modernisation that sought to engage the country in spreading abroad the fruits of the scientific-technological revolution and to integrate it into the growing system of international commerce founded on the principles of liberalism. These changes, consistent with the very earliest phases of globalisation, had far-reaching consequences that were reflected in people’s lives at the most local level and transformed not only their most basic value-systems, everyday habits, relationships, emotional ties and social hierarchies, but even the way they thought about time and space.

However, in a country almost the size of the whole continent of Europe, modernisation was for some decades necessarily “selective” and

1 Mircea Eliade, *Cosmos and History* (trans. Willard R. Trask), New York, Harper & Brothers, 1954, p. 156.

partial, all the more so because the Portuguese colonial government had never fully managed to connect or unify the various regions that made up the vast territory under its command, so that when Brazil gained its independence in 1822, there existed no identifiable national consciousness, a central component of which would generally be knowledge of one's own country. The huge contrast between an archaic countryside and the urban masses on one side and the cultured "men of letters" on the other was further strengthened by the fact that while in most countries Romanticism very much took on the exploration of the countryside, especially its folk literature – seeing in it, among other things, an ally in its struggle against enlightened normative reason – in Brazil, because the particular, state-forming brand of Romanticism was charged with building a unified, albeit invented national identity, an interest in the lives and the folklore, the customs and traditions of the rural peasantry did not come to the fore until the romantic aesthetic was past its peak and "positive" science had become the imperative of the day. The first to introduce a discussion of folk tradition was Sílvio Romero in his positivist volume *História da literatura brasileira* (1888). Romero was to become the most significant collector of Brazilian folk art among his contemporaries,² but much like them he saw folk oral tradition merely as a kind of "document" that allowed scientific study of the manifold racial influences on and within Brazilian folk culture.

The result of what from a European perspective appears to be an unusual asynchrony is indeed a great paradox. As part of the necessary process of becoming synchronised with the wider world, Brazil adopted both a scientific way of thinking – which even in the humanities employed such terms as heredity, evolution, environment and natural selection – and a new literature, the models for which Brazilian writers sought primarily in Emil Zola and Eça de Queirós. The result was not only a national naturalist prose but also, for example, the "scientific poetry" of Sílvio Romero and the "realist poetry" of Teófilo Dias. At the same time, however, onto this same scene came the regionalist short story, which narrates an archaic world full of legends, superstitions and folklore, and religious ideas and customs connected not only with Christianity but also with African religious cults and the vestiges of Indian myths. Aside from

2 *Contos populares do Brasil* (Popular Brazilian Folktales, 1885) was the result of a particularly pioneering piece of research.

the works of a small number of young writers from the second romantic generation (especially Álvares de Azevedo), that aspect of the legacy of European Romanticism which had rediscovered the dark and irrational side of human nature was not to be adopted in Brazil until the emerging regionalism took it up in the 1870s and 1880s.

The close relationship in Brazil between the archaic and the historical – a closeness that stems from the fact that its people belonged to a single and gradually unifying state – took a variety of forms that reflected the varying degrees of perceptivity of and openness towards “the other”, on a personal, literary and political level. The fantastical regionalist short story was one of these modalities. In contrast to Hispanic-American literature, it occurs only sporadically, but we still find it employed by a large number of authors from the most diverse backgrounds and regions imaginable (for example, in chronological order, Bernardo Guimarães, Inglês de Sousa, Manuel de Oliveira Paiva, Coelho Netto, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Alcides Maia, Monteiro Lobato and Hugo de Carvalho Ramos). What this suggests is that for these in many ways very different writers, this particular genre of story represents the expression of a common experience of some significance, albeit not yet shared in any conscious sense.

What follows is an attempt to address the question of what it was within the heart of the Brazilian intellectual and social elite that prompted the need to create a genre of short story in which the protagonists are largely illiterate country folk, and which contains such a clear expression of the fantastical that it can in no way be classified as simply “documentary”.

Two worlds; two ages

One suggestion is that unlike the authors of the regionalist novel that was generally the domain of “regional” authors such as the first “theoretician” of regionalism, Franklin Távora,³ and that could be seen as a kind of counter-balance to “equalising modernisation”,⁴ the typical author of

3 See his introduction to the novel *O Cabeleira* (1876).

4 Lúcia Miguel-Pereira, “Regionalismo”, in *História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro – Brasília, José Olympio – Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 179.

the Brazilian regionalist novel from what can be loosely called the turn of the century (between, say, 1880 and 1920) is another person entirely. Although also a writer with regional origins who maintains a strong attachment to his place of birth and looks to make much of local lore and traditions, this author is also fully integrated into the larger world of the “model” city, Rio de Janeiro. He is, we could say, a man of two cultures: the first which was to varying degrees a part of his childhood and upbringing, and the other – the culture that determined his ideological horizon – which he adopted through his study of European literature and culture, reinforced, perhaps, by a sojourn – of whatever length – in the Portuguese motherland or elsewhere in Europe.

So, for example, when Coelho Netto (1864–1934), dubbed the “prince of Brazilian fiction writers” (although he is to this day derided for his detachment from earthly reality), responded to João do Rio’s request for writers to send in portraits of themselves for his book *Literature of Today* (*Momento literário*, 1907), which introduced leading figures of the Brazilian literary scene at the beginning of the twentieth century, he suggested that:

...it was not authors but people who contributed to my literary formation. My early life in the *sertão* still influences me: the stories, the legends, the narratives I heard as a child, the stories of the black man, full of terror, the legends of the Indian mulatos, infused with magic, the narratives of the white man, the phantasms of the sun, the smell of the forest, dreaming about civilisation... [...] My imagination is a product of the soul of the black man, the Indian mulato and the white man. My entire work grows from this eternal conflict between these complex foundations and my literary education.⁵

It appears, therefore, that while regionalism set itself the goal of mapping, through the spoken and written word, a Brazil as yet uncaptured, a Brazil of which Portuguese writer Matheus de Albuquerque ironically remarked that “everything there, except Rio and São Paulo, is countryside”,⁶

5 João do Rio, *O momento literário*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 54.

6 Matheus de Albuquerque, “O declínio” (1911), *Sensações e reflexões*, Lisbon, Portugal-Brasil, 2016, p. 67. Quoted in Luciana Murari, *Natureza e cultura no Brasil (1870–1922)*, São Paulo, Alameda, 2009, p. 15.

regionalist writers were also clearly attracted to the darkest depths of the human soul and mindful of the limits of positivist knowledge. When Brazilian writers were penning their short stories from the nexus of two worlds, Europe was once again becoming fascinated by a variety of esoteric teachings, from Jacob Boehme to the theosophy of Mme Blavatsky. In Rio de Janeiro in 1905, *Religions in Rio* (As religiões no Rio) became a bestseller. In it João do Rio reveals the spiritual and religious underbelly of the civilised world, where Afro-Brazilian cults rub shoulders with a profusion of card readers and mediums and the supernatural is brought into the scientific world through the “pure religion” of Spiritism. At the same time, but on a different level, modern anthropology (Marcel Mauss) and psychoanalysis (Sigmund Freud) were gradually revealing the “archaic psychic structure” and the deep strata of primitive thought inherent in modern man.

(The) Master and (the) man

In the early days of any given literary tradition it is rare to find in a single work the basic ground plan of the entire genre, but such is the case with “Dance of the Skeleton” (Dança dos Ossos, 1871), a short story by Bernardo Guimarães which sets up a dialogue between two voices and through this dual perspective, this dialectic, draws into the text two quite different “modes of being”.

On one side is the wayfarer (addressed as *vossemecê*, literally “your mercy”, or sometimes even *meu amo*, “my lord”), who while travelling on horseback through the provinces of Minas Gerais and Goiás in central Brazil is caught out in a “terrifying early-evening thunderstorm”.⁷ To get dried he accepts an invitation to sit at a fire, around which are gathered “honest, sturdy country-folk from that half-wild tribe of nomadic origin, from among the natives, perhaps even the sons of Africa”. As is common in folk communities, their spokesman is Cirino, the oldest of the group, a respected authority and the personification of rural wisdom, and who as the local ferryman seems destined to act as guide through this rite of passage.

7 Bernardo Guimarães, “Dança dos ossos”, *Lendas e Tradições*, Rio de Janeiro - Paris, H. Garnier, 1900 [online], [accessed 22 April 2015], available at <<https://archive.org/stream/lendasromances00guimuoft#page/112/mode/2up>>.

The gathering around the fire brings the Master from the city back to the days of yore and to the ancient ritual of story as an exchange of experiences. The two voices represent two distinct narrative types: that of the well-travelled man who “has something to tell about”, and that of “the man who has stayed at home making an honest living, and who knows the local stories and traditions”;⁸ the story very quickly establishes a clear opposition between the two.

One particularly controversial question is whether or not the dead are able to return to the place they lived their earthly lives. In other words, is there a clear divide between life and death? Is death a moment of definitive cessation, or does life continue after death in some form or other? Do the deceased continue to be present in our world in some way or is their apparent presence simply the product of an agitated psyche or a kind of primeval fear? These questions soon expand to include the occurrence of supernatural phenomena in general, and doubts concerning their occurrence or otherwise also become the subject of the story on a more “meta-fantastical” level.

The story is in fact three stories in one. First, Cirino tells a tale of how one Friday – traditionally a day associated with mystery and bad luck – he set out on a journey through a dark forest where the murder victim Joaquim Paulista happened to be buried. There he met a dancing skeleton and in the morning was found unconscious at the front of his house. It is a classical story with a moral: on Fridays, unless they wish to meet with some disaster, the wise will stay away from places connected with supernatural beings or powers.

According to the Master, the story Cirino is telling is simply a delusion, the product of excited senses, and the whole hair-raising tale has a perfectly rational explanation. “His mercy” thus pre-figures the numerous Brazilian narratees who in regionalist prose traditionally fulfil the role of emissary of the modern spirit. Just as traditional fantastical short stories address (among other things) the question of fear, here the regionalist short story is adopting the well-known literary pattern in which the “masters” are characterised by boldness and the “men” by fear. (“Fear reveals an ignoble spirit”, states Virgil in *The Aeneid*.) The task

8 Walter Benjamin, “The Storyteller”, in Dorothy J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, Malden, Mass., Blackwell Publishing, 2006, p. 363.

of the modern-day scholar is therefore, like the knights of old, to cast the light of reason and scientific knowledge – which will one day elevate modernity to “a time free from all the stuff of which fears are made”⁹ – into the darkness of superstition.

The Master supports his view of the world in general, and of ghostly phenomena in particular, with a story of how one night he mistook a cow with a white stomach for two black men carrying a cadaver in a cotton net. This story too is considered utterly incredible by those who hear it. In the ferryman’s world, a net can be told apart from a cow “by smell alone”. But the effect on the reader is ambiguous: although “his mercy” plays down the situation and puts his terror down to his fear of being killed by the “black men”, his explanation does not seem entirely convincing given that the imagined funeral procession actually runs away from him.

The third and final “story within a story” describes the terrible murder of Joaquim Paulista, who was buried without a proper funeral and whose dead body, after the necessary post-mortem, was buried in such a shallow grave that wild animals dug it up and scattered pieces all over the forest. Legend had it that as long as the murderers are still alive and the dead man’s body remains unburied, and until a holy mass has been held for every one of his bones, the bones of Joaquim Paulista would “not find peace and would continue to haunt the living beings of this world”. So once again, here are two very different ideas concerning the preservation of the order: on one side is belief in the safeguarding power of the supernatural, and on the other, protection comes from the military (the commander of the unit who granted the injunction for the arrest of the two soldier suspected of murder) and the judiciary (the judge and his scribe who ordered the exhumation of the corpse).

The final word is reserved for the writer of the short story himself, who as if infected by the same need in a folk storyteller to impart to his listening public his own particular view of the world now attempts to establish a literary community of those who disbelieve country fables and enjoy poking gentle fun at the backwardness of village peasants: “You see, the evidence is so strong”, he says at the end with a touch of irony. “I have accepted unreservedly all that the ferryman told me and I hope my readers will obediently believe, with me, that one night the old fer-

9 Zygmunt Bauman, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity Press, 2006, p. 2.

ryman from Parnaíba flew through the air on a donkey with a skeleton in the saddle.” The special significance of “Dance of the Skeleton” lies in the juxtaposition of the archaic and historical understandings of reality, although it is not at all clear which of the two worlds is preserving the order and which is not.

The world of the city can boast the benefits of organisation and education, especially the conviction that knowledge of the world can be reliably attained through reason alone (as we will see, the traveller is himself a writer), but the narrative gradually challenges these qualities. Surprisingly enough, the deficiencies in the state administration are pointed out by the author himself, although this does in fact remind us that Bernardo Guimarães was something of a maverick. Guimarães was well known for his unconventional solutions to practical problems, and for one legendary deed in particular: in 1861, when as a fresh-faced judge in Catalão, deep in the *sertão* of the Goiás region, he became aware of the terrible living conditions suffered by eleven inmates in the local prison, he summoned a special meeting of the court, which duly passed a verdict by which all of the prisoners were acquitted and immediately released. That none of the murderers was forced to serve his sentence – which presents a further challenge to the modern order – was typical of Guimarães’ scepticism that the rule of law could ever be imposed upon the Brazilian countryside. We see the same scepticism in the fact that the names of the peasants seated around the fire “certainly neither appear in registers nor are included into the statistics [of the empire]”. As Euclides da Cunha was to write thirty years later about the town of Canudos, built in the backlands of the north-eastern *sertão* by followers of the local preacher Antonio Conselheiro, and which because of the supposed threat it posed to the existence of the republic was almost immediately raised to the ground by government troops: in the eyes of the civilised world, the rural world is a parenthesis, a hiatus, a vacuum.¹⁰ The *sertão*, on the other hand, has the wisdom of the ages to call upon (“around here everybody knows”) and follows a way of life that is in complete harmony with nature: “When night falls in the *sertão*, everyone copies the birds and goes to sleep. [...] Only the man in the big city, the jaguar

10 Euclides da Cunha, *Rebellion in the Backlands* (trans. Samuel Putnam), Chicago, The University of Chicago Press 1944, p. 444.

in the forest, the owl in the ruins, the stars in the sky and the genius in the solitude of his study are in the habit of staying awake at a time when nature has decreed rest.”

Although the narrator of “Dance of the Skeleton” is inclined towards the civilised life, he does not totally identify with its ways, and distances himself from the town-country duality by suggesting that although he and his city companions often burned the midnight oil, they never really belonged to “any of that lot”. He was invited to sit at the fire to warm himself and dry out his clothes, and as writers from Boccaccio to Chaucer, from *The Decameron* to *The Canterbury Tales*, have always known, such “accidental” communities provide the perfect environment for the sharing of stories. The two schema presented in this short story – schema which arise from the imaginations of two very different narrators – are still therefore embedded in the richness of the lived world of human experience, a world in which human beings help and serve one another. The fantastical that we encounter in such stories speaks directly from its “superstitious” folk origins, and the world in which it is set is the world of the idyll.

“The stylistic centaur”

It is also gathered around a fire that we find the muleteers of Afonso Arinos’ short story “The Haunted House” (*Assombramento*). The story is separated from “Dance of the Skeleton” by just twenty-six years, but these years nonetheless form the overlap of two separate epochs. On this occasion, the storyteller is not, and never can be, a member of the convivial community of those who tell stories to one another, but is someone who observes and monitors the creation of the story and its various meanings from a safe, heterodiegetic distance. He states at the very outset that only “he who is not a muleteer” would be surprised never to receive a warm welcome at the haunted house of the title, and so as narrator-interlocutor he brings to the prose, implicitly, the viewpoint of the *ingénue* from Rio de Janeiro and offers it to the members of the intellectual and social elite for whom the narrative is intended and because of whom it exists at all. In separating himself from the story in this way, the “cultivated” narrator creates a special case in the context

of the regionalist short story, and his voice, which also represents the reader, begins to differ more and more, linguistically speaking, from the voice of the characters: while the locals frequently speak in an almost phonetically transcribed dialect, the narrator, as the refined spokesman of the Brazilian *Belle Époque*, revels in the kind of verbosity and linguistic ornamentation so typical of Art Nouveau.¹¹ The quaint barbarisms and solecisms of the illiterates from the remote regions, set against the backdrop of the cultivated norm, therefore serve two functions. First, the writer, finding himself in the role of colonial *informator* and the agent of some kind of “internal literary colonisation” prompted by the desire to bring folk culture into the purview of the Rio de Janeiro cultural elite, is clearly lending an historical voice to someone who would not otherwise have the opportunity to address a wider audience. However, the garbled language that magnifies the contrast between the two worlds also has an aesthetic function that corresponds to the *fin-de-siècle* penchant for stylising the decadent and the anomalous, which continue to make their presence known on the darker side of modernity.

It seems to me, therefore, that when critics from late-twentieth-century Brazil deprecate turn-of-the-century regionalists for their...

schizophrenic style that sends a text off in two completely different directions and shows to the fullest possible extent the remove at which the man from the city places himself, as if attempting through this dialectic to signal the difference in nature and status that separates him from the exotic object that is his character¹²

...they are not fully appreciating the fact that the “merging of horizons” achieved in the second half of the twentieth century by authors such as Guimarães Rosa (one of a number of authors labelled supra-regionalist by Brazilian critics) is only possible after examining and gaining true insight into alterity.

11 See José Paulo Paes, “O Art Nouveau na literatura brasileira”, *Gregos e Baianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

12 See Antonio Candido, “A literatura e a formação do homem” (1972), *Textos de intervenção*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 88.

Much like Guimarães' sceptical view of the possibility of genuine civilisation, Arinos' "stylistic centaur"¹³ had its roots in real life. Afonso Arinos (1868–1916) was born in the depths of the *sertão* of Minas Gerais as the eldest son of a traditional cattle rearing family. "Arinos" was originally the name of an Indian clan from central Brazil, but as a young man Afonso promoted it to a surname. He graduated in law, and at a time when in hope of lasting social change the rest of the nation's youth was raving about the newly declared republic and the religion of rationality, Arinos was identifying himself with Catholicism and the monarchy. His bachelor flat in Ouro Preto (the cultural centre of Minas Gerais), furnished in European style, became the refuge of intellectuals who were being persecuted by the republican regime. Arinos helped to found a local law school, where he also lectured, and at the same time undertook expeditions into the *sertão* where he gathered folk songs and stories. From 1904, after all hope of the return of the monarchy had been crushed, he took ownership of a business agency in Paris, and would often pay visits to a salon where he was entertained by his wife's uncle, Eduardo Prado, one of the most prominent Brazilian monarchists. But he still felt such a strong connection to the *sertão*, where he had spent the first 13 years of his life, that even as a successful Parisian businessman he invited a group of muleteers to accompany him as he gave a tour of the city to two French aristocrats.¹⁴ As in many authors of the fantastical regionalist short story, what we see in Arinos is the merging of two contradictory paths, as Tristão de Ataíde will write in the first Arinosian monograph: "Just as naturally as he loved the *sertão* with his heart, so he loved the world with his intellect".¹⁵

A story from the *sertão*

"Dance of the Skeleton" and Arinos' four-part prose "The Haunted House" (subtitled "A Story from the *Sertão*") certainly have some points in com-

13 The term ("centauro estilístico") is from Antonio Candido. See *ibid.*, p. 89.

14 One of them, Jean de Montlout, recounted this adventurous journey in the book *Sur la trace des "Bandeirantes"*, Paris, L'Édition Française Illustrée, 1918 [online], [accessed 1 February 2016], available at <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5554248b>>.

15 Tristão de Ataíde, *Afonso Arinos*, São Paulo – Brasília: LISA – Instituto Nacional de Literatura, 1981 (1922), p. 30.

mon. But whereas the Master from the city, with his position and his beliefs, clearly placed himself at some distance from the fictional world contained in the story, in Arinos, the question regarding the presence of the dead in the earthly world is presented very differently: the discussion is not between a city dweller and a villager, but takes place within and among a community of muleteers. The argument against folk obscurantism is taken on by the chief muleteer himself, Manuel Alves, whom the narrator repeatedly describes as a “Cuiabano”, that is, a native of Cuiabá, the capital of the then province of Mato Grosso, all of which may be a subtle reference to the fact that the de-bunking of the magical worldview is traditionally the work of the outsider. The fantastical nature of the story – a story that defies straightforward interpretation – stems to a large degree from the fact that Manuel both is and is not a member of the community of muleteers.

Much like Cirino in Guimarães’ tale, Manuel holds a privileged position among his fellows and is universally respected: as head muleteer (*arrieiro*) his place is at the head of the cattle train (in the extensive cattle rearing typical of the *sertão*, cattle stock transports itself under its own steam). According to Arinos, an *arrieiro* should be characterised as possessing “a level of foresight and care, experience and energy which only the captains of expeditions could live up to.”¹⁶ Manuel is the only member of the expedition to use a saddle, although riding on a mule (called Fidalgo) he appears somewhat heroic-comic, which contributes still further to the ambiguity of the narrative.

However, unlike Cirino, who has already passed through the ordeal by fire and attained a certain measure of humility, Manuel feels a sense of superiority over the others and in a show of conceit dares to spend a night in a deserted house, despite its being common knowledge that “of those who sleep there, none survives.” In a slight reversal of roles, Manuel’s counterpart in the opening dialogue is Venâncio, who despite being Manuel’s former workmate calls him “Master” (*patrão* or *vossemecê*). Although Venâncio himself “pays little heed to what others say,” he then becomes the voice of traditional rural “wisdom” and advises Manuel not to go beyond the boundaries of the natural human world: Venâncio

16 Afonso Arinos, *Obra completa*, Rio de Janeiro, MEC, 1969, p. 831.

therefore stands somewhere on a line between the pragmatic Manuel and the simple superstitious muleteers.

To these superstitious companions, Manuel's decision to spend a night in the haunted house seems pure folly. Every muleteer knows very well why no one would choose to sleep anywhere near that house, or under the nearby shelter with its Spanish-tile roof, as he would inevitably be woken up by "all the lost souls mumbling their penitence to God".¹⁷ The narrator contributes to the growing sense of mystery by adverting to the supernatural using Christian elements and by creating from the outset the kind of sombre atmosphere which in fantastical stories is usually associated with transitional spaces on the boundary between the natural and the supernatural.

The second part of the story presents an image, typical of the genre, of a community of muleteers who fill the wilderness with their singing and drive away the forces of darkness with the light and warmth of a fire. Clearly fascinated by possible forms of transition between the natural and the cultural, the narrator draws special attention to the muleteers' "barbaric" singing, which is "devoid of rules" and appears to be an expression of the very soul of these men from the *sertão*: "the twin soul to the voice of the beasts, the thundering of the waterfall, the sweet murmuring of brook, the gentle twittering of the birds, and the terrible rumbling of storms". The reader becomes no wiser, however, as to whether the "children of nature" have a sense for otherworldly phenomena that has been lost to the city-dweller. When the muleteers begin to tell their stories of supernatural intervention into earthly lives, "the less courageous companions [feel] something like the dread of ghosts that could appear at any moment", but when they hear noises like "the last cries of a dying animal", even the otherwise fearless men, the true dreadnoughts, become terrified. Their terror is dispelled only when Venâncio recognises the fearful sound as that of rutting tapirs. And so, as in "Dance of the Skeleton", in "The Haunted House" it is not until the terrifying phenomena - which nonetheless have a natural explanation - have been clearly identified that we are able to deal in any proper sense with subject of the supernatural.

17 Afonso Arinos, *Contos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 10.

The crux and artistic pinnacle of the story is the third section, which describes the events of Manuel's night in the derelict building. It is here that the narrator, standing outside the story and looking in, makes his most significant contribution, and it is thanks to him, and to this moment, that the fantastical short story is born and a new tradition established.¹⁸ If it was clear at the beginning of the story that the conflict between belief and disbelief in supernatural phenomena was being transferred from a dialogue between "backward countryside" and "progressive city" into an internal dialogue within the heart of the *sertão*, it now moves still further and becomes a dialogue within a single character, Manuel Alves, whose task it is, as we have said, to cast the light of reason into the darkness of superstition.

This change in locus of the encounter with the supernatural is not something that simply happens to Manuel, but is the result of an experiment, a deliberate attempt by the Cuiabian to prove something to the others ("Venâncio, I tell you, the dead do not rise from the grave; and tomorrow you will see"), but also to himself ("I wonder if the voice of the people is not for once actually correct").

He leaves nothing to a chance: in the evening he builds a fire and begins a reconnaissance of the farmhouse as though preparing to do battle with an enemy made of flesh and blood. The danger he faces, however, is of quite a different nature: in the room where slave auctions took place he is threatened by the horns of the bleached skull of a water buffalo, the legendary creature celebrated for centuries in muleteer folklore for its strength and for being untamable; as he opens the oratory door, a bat bursts out at him; the corridor outside the oratory is so draughty that it becomes a struggle to keep his torch alight; water pours through holes in the ceiling, and as the whole building gradually takes on a form that is almost human, "the rotten floor all around threatens to swallow up the unwary". Through the bedroom ceiling the light from the stars, fil-

18 Because this transformation in fact takes place almost simultaneously in several authors who published short stories in the 1890s, the continual arguments over "who was first" do not lead to any particularly interesting conclusions. This would have been the case even if it was proved that Arinos' short stories published in the volume *Through the Backlands* were indeed written between 1888 and 1895, as claimed by the author in the preface to the first edition. Afonso Arinos, *Pelo sertão. Histórias e paisagens*, Rio de Janeiro, Laemmert & Co., 1898, preface (no page number).

tered through dark clouds, becomes barely perceptible; in the distance a church bell tolls, as if disturbed by the wind, and closer to home, the gale howls like a pack of excited dogs. The torch finally goes out, but with his damp lighter Manuel is not able to re-light it. He now continues, a knife clenched in his teeth, on all fours, perhaps to feel his way forward by touch alone, or perhaps, as one of the muleteers would later say, because “when you meet a ghost, you must put a knife or something metal in your mouth or you will lose the power of speech.” When Manuel hears what he believes to be a rasping voice uttering curses he takes out his rifle, but immediately feels a flapping of wings in the air and a great flock of bats, “messengers of ghosts and the darkness”, circles around him, whistling in the embrace of the southing wind.

As he begins his “frantic resistance of this illusion that threatens to consume him”, Manuel decides to follow “the accursed being that was causing the old hovel to speak and to moan, and to threaten him and drive him away in a demonic partnership with the wind, the bats and the darkness, and begins to think that perhaps he has fallen into a trap laid by the devil himself.” When he sees a “pale, slim figure like a white snake”, he tries to shoot at it, but the gun, as if foiled by some piece of devilish magic, fails to fire. Manuel stabs at the figure with his knife but feels only “something like a piece of coarse cloth”. Like a man possessed he chases after the fleeing shadows, but the ghostly figures simply shimmer and flicker before his dazzled eyes. As he strikes the final blow he is “sucked through a hole in the floor” and tumbles downward, he knows not where. “At that moment a jangling metallic sound can be heard, as if coins were falling out of a broken jug”, and as his strength begins to fail, our wounded hero manages to pant out the words, “I will kill...! I will ki...! I will...” before a deathly silence descends upon the crumbling building.

The description of Manuel’s struggle is an exercise in ambiguity. The narrator lets us know that the slim white figure could simply have been a hammock that Venâncio had hung up that evening for Manuel in the front room, and that the open jaws of the floor were just an ordinary piece of rotten wood. But with a “perhaps” here and an “as if” there, we are never truly able to discern the boundary between fantasy and reality. At least one of the eerie sounds is, however, shown to have been real: the following day, the muleteers find “a flood of gold coins lying beside Manuel’s body”, coins which had tumbled out of the furnace that the chief

muleteer had clattered into as he fell. The extent of the ambiguity is such that it never becomes perfectly clear whether Manuel was the victim of wandering resurrected souls and supernatural beings or of his own fear.

Arinos does not offer a description of the events from Manuel's point of view. Although the brave muleteer survived his night in the derelict farmhouse, we are left not knowing if his health and sanity will ever be restored. The story ends with the same words that we read at the end of Manuel's self-imposed adventure: "I will kill...! I will ki...! I will..."

Before this, however, Arinos does present a different view of the events of the previous night, this time from the perspective of the muleteers, who are convinced that what befalls Manuel has a supernatural origin. All ambiguity is removed and the fantastical tale becomes a *causa*: a superstitious short story about a clever individual who is punished for defying the wisdom of his cultural group;¹⁹ the money found next to Manuel's body is a clear sign that their chief had fallen into the devil's toils.

Locus horribilis

Had Arinos stayed in his native Paracatu "perhaps he never would have understood that a story of this type – an everyday tale in the *sertão* – could be of interest to anyone other than a muleteer brought up on tall tales told around the campfire",²⁰ wrote Tristão de Ataíde in 1922. But great interest there was, and not with just any audience: Arinos' "The Haunted House" was first published in full – despite its length – in 1879 in *Revista*

19 This is how Luiz Gonzaga Marchezan interprets the story in his article "Literatura e regionalismo", in José Antônio Segatto and Ude Baldan (eds.), *Sociedade e literatura no Brasil*, São Paulo, UNESP, 1999, p. 82. Similarly, Luís Bueno believes that "natural explanations of all of the phantasmagorical elements are expected here, which makes Manuel Alves somewhat of a fool. His decision to pit his wits against the supernatural only heightens the effect of this foolishness, as the victory of superstition is all the more glorious because of Manuel's having been disbelieving of it from the outset. [...] Since Afonso Arinos' story does not set scepticism and superstition against one another, it remains on the side of scepticism. In doing so it highlights the barriers and differences that separate the world of the educated narrator – which is also the world of the reader, his ally – from that of the character." See Luís Bueno, "O lastro do real no voo da fantasia: representação do sobrenatural no conto regionalista brasileiro", in Luís Bueno, Germana Maria Araújo Sales and Valéria Augusti (eds.), *A tradição literária brasileira entre a periferia e o centro*, Chapecó, Argos, 2013, p. 41.

20 Ataíde, *Afonso Arinos*, p. 29.

Brasileira, edited by one of the great fathers of Brazilian literary criticism, José Veríssimo.

Fascination with rural peasants and their intense passions uncorrected by civilisation, with strong “*sertão* types” who stand as it were at some kind of halfway stage between man and animal, can be traced to the sense of satiety with the ruthless cosmopolitanism and sophisticated bovarysm characteristic of life in rapidly modernising turn-of-the-century Rio de Janeiro. Kojève’s observation that “no animal can be a snob”²¹ could well be applied to the inhabitants of the *sertão*, inseparably connected as they are to their harsh natural environment.

Regionalist “centaurism” is not only a matter of style, therefore, but a fundamental expression of the spirit of the age. It is characterised by the juxtaposition of an ancient and at its core unchanged society that existed right across the Brazilian lands and a rapidly developing urban society presided over by a cosmopolitan elite, and it is these two poles, the romantic-melancholic and the Enlightenment-euphoric,²² which create the fundamental tension in Brazilian literature at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. While the efforts towards modernisation have the state administration, the scientific worldview and indeed history on their side, for radically different others modernisation brings at best long-term social exclusion and at worst – as for the peasants of Canudos – death.

The turn-of-the-century fantastical short story did not, then, like some dispassionate documentary simply inform city intellectuals about unknown parts of their native land, but confronted them with their own fears, whether these fears arose from the metaphysical uncertainty of living all of a sudden in a dramatically transformed world or from concerns that bringing civilisation to a deeply fragmented country inhabited by tens of millions of illiterates would prove an impossible task. In sociological terms, the regionalist-fantastical tends, therefore, towards two positions: the first, which speaks of the miraculous and the superstitious, is one in which sweet old-world folkloric ideals conform to our

21 Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, Ithaca, Cornell University Press, 1969, p. 162.

22 See Francisco Foot Hardman, “Antigos e modernos”, *A vingança da Hiléia*, São Paulo, UNESP, 2009, esp. 171-174.

view of that which we know intimately but which is ultimately doomed to disappear; the second, which foregrounds terrifying gothic elements, stems from our fear of those “others” who in their difference can appear grotesque, monstrous even. The result of Manuel’s attempt to expose the absurdity of rural superstitions is also relevant to the reader from Rio de Janeiro in the sense that the enlightened individual from the heart of the *sertão* represents the promise of the possible future integration of quintessentially “inhospitable” Brazil with the civilised world that was yet to move away from its home on the coast.²³

But there is also an existential dimension here which celebrates the individual who despite the aspirations of modernity in “a time free of all that stuff of which fear is made”,²⁴ and because he suddenly feels that “nature devoid of subjective meanings is not a reality in which man is truly able to live”,²⁵ finds himself unable to dispel from his soul a longing for the ancient order in which man was part of the cosmos. In certain moments – especially in “boundary situations” or times of disorientation or affective stress – even modern man acts pre-logically,²⁶ and because scientific knowledge about death is uncertain, limited, he is not able to perceive “those things associated with death and corpses and the return of the dead, with ghosts and bugaboos” as anything other than uncanny. It is perhaps no accident that the final phase of positivism – the phase that proved the most popular in Brazil – was wedded to religion,²⁷ and that while the regionalists were carefully investigating the “*mysterium*

23 It was typical of the hesitant process of Portuguese colonisation that the new arrivals stayed near the coast, as they wanted to be able to return to Portugal after acquiring property in Brazil. As Vicente do Salvador, the chronicler of the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, wrote: “it was enough for them to sprawl along the shore like crabs.” The coast-inland dichotomy was so important in the history of Brazil that the word *interior* even came to denote completely landlocked parts of the country far inland such as the province of Minas Gerais.

24 Bauman, *Liquid Fear*, p. 2.

25 Jean Cazeneuve, *La mentalité archaïque*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 121. Quoted in Fabre, p. 27.

26 Georges Devereux, *Essais d'ethno-psychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1971, p. 234.

27 The so-called apostolic period of the positivist church founded in Brazil in 1881 by Miguel de Lemos lasted until the death of its second leader Teixeira Mendes in 1927. The church is nonetheless still in existence.

tremendum et fascinans” preserved in folk images of the world, Spiritism was asserting itself as a scientific form of spirituality.²⁸

If we take the description of Manuel’s night in the haunted house as a description of the inner reality of a man incapable of opposing the traditional image of the world inherent in his own culture, we will read Arinos’ short story as a testimony to the inevitable failure of reason in the face of irrationality and fear. In the somewhat affected, emotionally paroxysmal world of the regionalist short story from the turn of the century, “the boundary between fantasy and reality is often erased”, and we suddenly encounter “something real that we have up to now considered to be a creation of fantasy”.²⁹ The result is a feeling not only of anxiety but frequently, and more immediately, of insanity. It may be true that the authors often cling to a kind of cheap picturesque exoticism, and are frequently criticised for doing so, but it is equally the case that their findings apply not only to some distant *sertão*, but also to our own soul: “the *sertão* [...] is inside us”, Guimarães Rosa will write 60 years later.³⁰

But because the narrative of “The Haunted House” also leaves us with the possibility that the ruins of the homestead are indeed haunted, the fantastical in the regionalist short story at the turn of the century could also be expressing the Brazilian elite’s uncertainty over the new turn of events, particularly uncertainty as to whether it is possible to leave behind, without being punished, that which in archaic Brazil “everyone knew” but which almost overnight came to be considered superstition. Although modernity attempted to suppress religion, all it actually accomplished was to transfer religious sentiment from the stream of traditional Christianity to numerous heterodoxies; rather than cancelling out the human need to relate to the sacred, it simply widened the range of what could fulfil that particular need.³¹

28 See Mary del Priore, *Do outro lado. A história do sobrenatural e do espiritismo*, São Paulo, Planeta, 2014.

29 *Ibid.*, p. 34.

30 João Guimarães Rosa, *The Devil to Pay in the Backlands* (trans. James L. Taylor and Harriet de Onís), New York, Alfred A. Knopf, 1963, p. 268.

31 See Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 62-63; Antonio Arnoni Prado, “Nacionalismo literário e cosmopolitismo”, *Trincheira, palco e letras*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 27

Fear is often said to go hand in hand with the implementation of something new, especially something which is perceived as disrupting the existing order: setting out on a new path always means sacrificing security and facing risk. As Bauman writes, “Modernity was to be the great leap forward: away from the fear and into a world free of blind and impermeable fate...”³² Perhaps it is the case that the fictional characters who represent the rural peasantry and their archaic worldview – a worldview often ridiculed by city intellectuals – embody the fears and ideals, the anxieties and desires that the modernisers striving to integrate Brazil fully into the Western world cannot and must not admit to themselves.

If it is true that in relation to the fantastical in literature the reader often finds it difficult to decide between a natural and a supernatural interpretation, with Brazilian regionalism it is as if a whole culture found itself in the same predicament: whether to stay as it had always been (at least within living memory), or to become what it must become in order to enter fully into the world of European-American civilisation.

Bibliography

ARINOS, Afonso, *Contos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

ARINOS, Afonso, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1969.

ARINOS, Afonso, *Pelo sertão. Histórias e paisagens*, Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1898.

BASTOS, Alcmeno, “Assombramento, de Afonso Arinos – um caso de gótico tropical”, in Gobbi, Márcia Valéria Zamboni; Leonel, Maria Célia; Telarolli, Sylvia (eds.). *Narrativa e representação*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2007.

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity Press, 2006.

BENJAMIN, Walter, “The Storyteller”, in Dorothy J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, Malden, Mass., Blackwell Publishing, 2006.

BUENO, Luís, “O lastro do real no voo da fantasia: representação do sobrenatural no conto regionalista brasileiro”, in Bueno, Luís; Sales, Germana Maria Araújo; Augusti, Valéria (eds.), *A tradição literária brasileira entre a periferia e o centro*, Chapecó, Argos, 2013, p. 34–58.

CANDIDO, Antonio, “A literatura e a formação do homem” (1975). In *Textos de Intervenção*, São Paulo, Editora 34, 2002.

32 Zygmunt Bauman, *Liquid Fear*, p. 2.

- CUNHA, Euclides da. *Rebellion in the Backlands*, trans. Samuel Putnam, Chicago, The University of Chicago Press, 1944.
- ELIADE, Mircea: *Cosmos and History*, trans. by Willard R. Trask, New York, Harper & Brothers, 1954, p. 156.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paříž, José Corti, 1992.
- GUIMARÃES, Bernardo. “Dança dos Ossos”. In *Lendas e Tradições*, Rio de Janeiro – Paris, H. Garnier, 1900. [online]. <<https://archive.org/stream/lendasromancesooguimuoft#page/112/mode/2up>> [Cit. 2015-05-25].
- HARDMAN, Francisco Foot, “Antigos e modernos”, in *A vingança da Hiléia*, São Paulo, UNESP, 2009.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga, “Literatura e regionalismo”, in Segatto, José Antonio; Baldan, Ude (eds.), *Sociedade e literatura no Brasil*, São Paulo, UNESP, 1999.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. “Regionalismo”, in *História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro– Brasília, José Olympio – Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, “Cousas do sertão: Coelho Netto e o tipo nacional nos primeiros anos da República”, *História Social*, 22/23, primeiro e segundo semestres de 2012.
- PRADO, António Arnoni, “Nacionalismo literário e cosmopolitismo”, in *Trincheira, palco e letras*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- PRIORE, Mary del: *Do outro lado. A história do sobrenatural e do espiritismo*, São Paulo, Planeta, 2014.
- RIO, João do, *Religiões no Rio*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.
- ROSA, João Guimarães, *The Devil to Pay in the Backlands*, trans. by James L. Taylor and Harriet de Onís, New York, Alfred A. Knopf, 1963.

De l'énorme au hénaurme : le rire sans limites Quelques observations sur les aléas de l'humour à la Belle Époque¹

Václav Jamek

*Pour Étienne Cornevin qui, depuis toujours,
œuvre à maintenir le rire en liberté.*

*Des coilles d'un papillon
Porroit on faire craz pois ?
Les Fatrasies d'Arras*

La spécificité culturelle des Tchèques, aux yeux des Français imbus d'une culture littéraire, semble consister dans un sens tout particulier de la dérision, cette « dérision tchèque », apparemment inimitable, quelque chose à quoi le Tchèque se reconnaît et par quoi il se distingue des autres Slaves qui préfèrent, globalement et en toute saison, les sanglots du violon et s'appellent les Bohémiens. Un stéréotype culturel qui met en vedette le rire sous sa forme radicale est trop rare et même flatteur, d'une certaine manière ambiguë (en fonction du rapport que les Français eux-mêmes peuvent avoir au rire), pour qu'on ait envie de protester ; il n'en reste pas moins que beaucoup de Tchèques seraient surpris d'être ainsi perçus puisque, par un autre stéréotype, ils ont coutume de situer leurs fondements ailleurs, malgré leur histoire passablement grotesque depuis près d'un demi-siècle. Il est vrai aussi qu'ils ont plusieurs op-

1 L'auteur est conscient de ce que cette étude comporte certains aspects trop directement littéraires, qui pourraient incommoder des savants quoiqu'en principe nourris, et même férus, de littérature. Traiter du rire sur le vénérable terrain universitaire est à ce prix. L'auteur (toujours lui) est sûr, toutefois, d'avoir mis assez de méthode et présenté dans son texte assez de connaissance dite positive et d'idées convenablement structurées pour que l'université puisse le recevoir sans préjudice. Veuille-t-elle bien le considérer comme un cadeau d'adieux.

tiques, radicalement diverses, pour considérer ces fondements, suivant le contexte, le locuteur et l'interlocuteur, le destinataire et le repoussoir, et ne montrent pratiquement aucun souci de les concilier.

La même discordance se révélerait d'ailleurs, et le même étonnement se produirait quand les Français chercheraient à scruter les perceptions qu'ils suscitent chez autrui. Il n'y a que peu d'étrangers, en effet, qui définiraient les Français par la litote ; plutôt par la rodomontade qui, à en croire Brantôme, est d'origine espagnole mais que l'Italien Boiardo fait remonter jusqu'en Algérie, pas encore française ;² et à défaut de Racine, de qui l'art ne résiste pas à la traduction dans ces autres langues mal dégrossies qui n'ont pas eu leur Malherbe, ils se contentent de voir l'incarnation du génie français dans Edmond Rostand ou, un peu mieux, dans Jules Verne, quand ce n'est pas dans Louis de Funès, Piaf ou, tout à fait lamentable, Houellebecq et Zaz (on ne se surveille plus, en France). Cette identification d'un génie national dans le sens de la dérision, que les Français renvoient aux Tchèques, est assez intéressante, cependant, pour mériter un examen.

Il est évident que cette caractéristique, pour autant qu'elle ait une réalité, doit être assez récente : postérieure en tous cas à *La Fiancée vendue* de Sabina et Smetana, œuvre gaie s'il en fut mais rassurante, qui a constitué pour la mentalité tchèque, pendant longtemps, le grand modèle (redevable au prototype « mythique » de Figaro, le plébéien qui revendique son mérite, et rattaché en même temps au rêve persistant, chez les « Tchèques nouveaux », de l'intégrité réaliste et la foncière santé morale du paysan, même urbanisé). Il nous apparut alors que l'origine de la « dérision tchèque » remontait, sans conteste, à la Belle Époque seulement et, dans un article publié en 1999³, nous en trouvions les raisons dans la désillusion produite par ce qu'on appelle « l'affaire des faux Manuscrits », qui a fait reposer une bonne partie des efforts patrio-

2 En français, le mot apparaît, d'après le *Grand dictionnaire Robert*, en 1587 : avant « bravacherie » (1594), « fanfaronnade » (1598) ou « hâblerie » (1628) ; les deux derniers aussi, d'ailleurs, sont repris d'espagnol. S'essoufflant loin derrière, « crânerie » (1784). Le seul synonyme bien français qui précède (1560) est « forfanterie », de même origine que « forfait ».

3 V. Jamek, « Josef Váchal et les débuts de la dérision tchèque », *Facétie et illumination. L'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême*, textes réunis par Xavier Galmiche, Paris - Praha, Presses de l'Université Paris-Sorbonne - Paseka, 1999, p. 103-109.

tiques, rétrospectivement, sur une supercherie littéraire (typique du romantisme) et amenait à considérer le grand œuvre national, quasiment achevé, comme entaché de mystification. Il en résulta une belle et solide tendance, chez les artistes et les « intellectuels » d’abord, à se tourner soi-même en dérision, qui ne fit que s’affirmer au fil des ans, et que l’on a même pu confondre avec le nihilisme (Jindřich Chalupecký à propos de Hašek⁴) ; mais aussi un effet libérateur (ignoré de Baudelaire) et une prise de distance favorable au mûrissement culturel, qui aboutit à plusieurs décennies d’épanouissement sans précédent, en termes de civilisation, avant la rechute des années 1970, qui mit les productions significatives de l’esprit, durablement et jusqu’à nos jours, hors des dispositions collectives, refoulant les créateurs dans leur solitude d’individus.

Or, chose des plus bizarres, pour découvrir et pratiquer la dérision à partir de la Belle Époque, les Tchèques ont une compagnie : celle des Français eux-mêmes ! Tout indique qu’il y eut en France, au même moment que chez les Tchèques, voire un peu avant (la guerre des Manuscrits date essentiellement des années 1886–1888 mais se prolonge loin dans les années 1890, et même au-delà, en prenant une allure de plus en plus comique), une grande éclosion de l’humour extrême et du rire radical ; et, qui plus est, cette évolution comporte des antécédents, elle est bien plus rebondie que celle de la « dérision tchèque ». Tant et si bien que nombre d’auteurs tchèques et slovaques, dont nous-même, sont allés chercher leurs inspirations chez ces auteurs français plutôt mal-aimés dans leur pays, d’où, par exemple, la bonne fortune et les poussées originales de la pataphysique dans ces deux littératures. La question est donc de savoir pourquoi les Français n’ont pas trop retenu cet aspect de leur culture littéraire et préfèrent l’admirer chez les autres, à l’instar de ce romancier français qui adorait les pâtisseries au point d’en faire un critère de la civilisation, mais sans jamais en manger lui-même pour ne pas grossir, tout comme, fasciné par la volonté absolue de refus et d’échec jusqu’au suicide, il se contentait de la déléguer à ses personnages (qui parfois, tel Pasolini, Tchaïkovski ou Le Caravage, l’étaient à peine), quitte à faire violence à la réalité, pour conjurer sagement cette tentation en lui-même.⁵

4 J. Chalupecký, « Podivný Hašek », *Expresionisté*, Praha, Torst, 2000, p. 185.

5 Cf. D. Fernandez, *Le banquet des anges*, Paris, Plon, 1984, pp. 300 et 347.

Le statut du rire

Le propre du rire en France, c'est, en réalité, d'être soigneusement délimité. Objet de méfiance, il est sommé de garder la place à laquelle on l'assigne. Il y a, essentiellement, deux manières de rire instituées : celle qu'on appelle gauloiserie ou grivoiserie, et celle qu'on appelle esprit. La première vient de loin, de la littérature dite « bourgeoise » du Moyen Âge ; la deuxième, que l'on nous passe ce raccourci, est un fait de Versailles (bien qu'il faille la dater, probablement, à partir du clivage marotique, à l'époque où le Roi ne répugnait pas encore tout à fait au rire gras) et, en tant que telle, tentée par la méchanceté, parfois assassine. L'une est grossière et familière, l'autre prétend à l'élégance et à la distance, et châtie aussi bien l'outrance que la maladresse (les Précieuses ridicules, qui incarnent les deux). Les deux manières relèvent de la moquerie : le rire béat est unanimement méprisé, voire oublié (sauf par un seul, qui ne méprise rien). Il y a aussi quelques autres figures qui se rattachent au principe intermédiaire du « mélange des genres », telle Christine de Pisan, au XIV^e siècle, qui « ri[t] quand [elle] voudrait pleurer » mais avec préméditation et désillusion, parce qu'elle craint la solitude plus rude encore que n'est déjà la sienne et sait que les humains fuient leurs prochains frappés par le malheur, qui va de pair, à leurs yeux, avec la déraison (et, plus trivialement, avec la malchance) ; le français de ce temps permet de rimer « douleur » et « folie »,⁶ rapprochement dont Pascal aura du mal à se souvenir. Non seulement le chagrin, le rire aussi doit rester raisonnable ; il est circonscrit par la raison sociale. Il fait bon de rire mais point trop n'en faut.

Par le rire radical et le moyen de le produire que nous appellerons l'humour, non moins radical, nous entendrons un rire et un humour qui déborde ces limites, le rire sans limites autres que la libre décision du rieur, ou quelque catastrophe définitive. La démesure du rire, cependant, a elle aussi un passé fort lointain : les fatrasies et les fatras du Moyen Âge qui jouent de l'incongru et (de même que les soties) miment la déraison, moins sans doute pour révéler l'absurdité du monde que pour donner un soulagement devant le monde tel qu'il est, préservé du pire par la Loi de

6 Cf. « Je chante par couverture », P. Seghers (éditeur), *Le Livre d'or de la poésie française*, Verviers, Marabout, 1968, p. 48.

Dieu seule ; un peu à la manière de Michaux se disant : « *J'aurais pu être ça aussi, et ça, et cela m'a été épargné* » ; sauf que pour Michaux, le soulagement n'est plus que marginal et accidentel, au sein de l'absurdité déjà bien déchaînée.⁷ Cela conduit à la « culture de carnaval », au principe du « monde à l'envers » compensatoire, dont la déraison et le rire bel et bien démesuré sont cependant strictement délimités par le temps imparti.

Le premier à rire sans limites, peut-être le seul, à vrai dire, dans toute l'histoire littéraire universelle, c'est bien entendu Rabelais. Depuis les travaux de Bakhtine, on le rattache à cette « culture de carnaval », mais le statut même d'œuvre écrite soustrait le corpus *Gargantua – Pantagruel* aussi à toute limitation saisonnière : on peut s'y adonner, comme à l'amour dans sa forme humaine, en toute saison. La France a donc la primauté absolue du rire sans limites ; la vraie question est de savoir si l'on a su qu'en faire, si la littérature et la civilisation françaises ont su réellement intégrer quelqu'un d'aussi énorme que Rabelais. Tout porte à penser que plutôt non : chaque fois qu'un écrivain français est traité de « rabelaisien », ce n'est en réalité que pour un petit aspect que celui-ci peut avoir en commun avec le géant des géants : la franche gaieté familière la plupart du temps, le langage en liberté bien plus rarement, et bien en-deçà de Rabelais ; et non sans malentendus (Balzac archaisant dans ses *Contes drolatiques*⁸).

Tout ce qui existe a raison d'exister : il n'est point nécessaire d'en demander la raison ; encore moins de l'exiger, et de vouloir supprimer

7 H. Michaux, « Encore des changements », *Mes propriétés. Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998, p. 481. Cette espèce de fatrasie se retrouve encore, mais sur le mode lugubre, au XIX^e siècle, dans l'œuvre du grand romantique tchèque, Karel Jaromír Erben (avant la naissance de la « dérision ») : en renonçant à la protection de Dieu, les personnages de ses ballades deviennent la proie impuissante de l'incongru, sinistre cette fois, les forces de la nature même retournant à leur désordre hostile primitif et rien ne s'opposant au triomphe de la violence et de la mort, qui prennent l'aspect de la « surnature » sauvage.

8 Chose curieuse et remarquable, il existe plusieurs traductions tchèques des *Contes drolatiques*, qui sont plus rabelaisiennes que l'original, plus rabelaisiennes même que la traduction tchèque, héroïque mais trop érudite, bridée par le devoir « canonique » et, de ce fait, souvent ennuyeuse, de Rabelais lui-même : sans doute parce que plus « irresponsables », ces traducteurs sans renom se laissèrent aller, avec une œuvre amusante qu'ils savaient « mineure », à des recherches purement ludiques sur la langue pour lesquelles l'aspect archaïque ne fut qu'un prétexte, sans aucune prétention au sérieux ; et c'était toucher, en quelque sorte, l'essence même de Rabelais.

l'existant quand, par faiblesse d'esprit (qu'on a pris l'habitude funeste et sacrilège d'attribuer à Dieu), on ne parvient pas à la trouver. Le propre de Rabelais, à la différence des auteurs du rire radical aux XIX^e et XX^e siècles, c'est le vitalisme ouvert et incoercible, le bon accueil aux biens de la vie, tant qu'elle est là ; et ne fait l'objet de son refus que ce qui s'oppose à la vie et ce qui la malmène : les Carême-Prenants de tout acabit. Ce vaste accueil s'étend à la langue, où tout est digne d'être pris en compte, et même la confusion des langues n'est plus un malheur, puisque Panurge ne mourra pas de faim. Le rire est avant tout l'émanation la plus directe de la joie de vivre la plus charnelle, et il vaut pour lui-même, le rire pour le rire ; ce que nous avons appelé le rire béat (on n'apprend pas à rire au nourrisson) est donc au départ de tout, c'est le *bon signe*. Un grand signe d'amitié à la vie, le rire l'est sans doute en tout état de cause, même quand il s'aigrit et n'y croit plus : le fait qu'on *accepte de rire* est de bon augure toujours. Rabelais est le seul sans doute parmi les grands à savoir simplement rire et à tenir compte de ce rire primaire.

Il existe aussi, bien sûr, la moquerie haineuse, sans rire véritable, ce qu'on appelle le rire mauvais, et cela posera problème. Il est vrai que Rabelais passe trop vite, et légèrement, sur la question du mal : suffit de faire confiance à nos bons instincts. Pour que laisser l'instinct en liberté vaille mieux que de le brimer, il faut tout de même à Rabelais, avant de peupler sa Thélème, faire un choix préalable d'êtres « *beaux, bien formés et bien natures* », ⁹ et il ne se préoccupe guère des critères de ce choix (pour les « *bien natures* » tout particulièrement), ni du sort de ceux qui n'y satisfont pas, et qui doivent bien demeurer quelque part dans le monde, puisque c'est le participe passé de ce verbe qui sert à les désigner. Sans doute peut-on fonder quelques espoirs sur l'éducation, soit, très généralement, sur la faculté qu'a l'homme de se former et de se renouveler, dont Rabelais est très conscient. Mais, sur ces entrefaites, arrive Calvin, le triste sire¹⁰

9 F. Rabelais, *Gargantua*, chap. LII, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, p. 148.

10 Nous avons conscience d'utiliser ce terme un peu à côté de son acception courante mais il nous semble convenir idéalement pour désigner ces maîtres à penser sadiques qui, de Calvin à Cioran, jalonnent l'histoire de la France. Certains d'entre eux ne refusent pas de rire : des cas du rire mauvais s'il en fut – puisqu'ils se prennent eux-mêmes, imperturbablement, au sérieux, et il ne leur viendrait pas à l'esprit de se suspecter.

de première, pour briser la belle confiance dans le tout-venant de la vie en lançant un appel d'offre à l'égard des mal-naturés auxquels Rabelais ne pensait plus et auxquels Calvin, d'un trait de plume, ramène tout le monde (*La nature de l'homme est corrompue*),¹¹ niant donc, de ce fait, entre autres, les pouvoirs réformateurs de l'apprentissage.

La demande créant l'offre, aussitôt les gens se pressent à qui mieux mieux, de tous côtés, pour donner raison à Calvin et à ses gigantesques trous de logique. Les Français émergeront des « guerres de religion »

11 « *Par quoi contemplons plutôt, en la nature corrompue de l'homme, la cause de sa damnation...* » (J. Calvin, *L'institution de la religion chrétienne*, Genève, Philbert Hamelin, 1554, p. 571). Nous nous sommes toujours demandé comment il serait possible de concevoir quelque chose de corrompu par nature. Toute corruption ne suppose-t-elle pas un état préalable de non-corruption, par rapport à quoi seulement corruption il peut y avoir ? S'il n'y a rien à corrompre, il n'y a point de corruption. Évidemment, le péché originel, et patati, et patata sur trois cents mille neuf cents pages bien tassées, on est au courant (*dit le père Ubu*) ; l'idée que Dieu, tout de go, nous eût créés corrompus nous paraît, malgré tout, bien plus piquante ; ce que Calvin réfute, bien entendu. Mais, n'y a-t-il pas une contradiction dans cette sienne pensée (ibid.) : « [L'homme] a donc par sa propre malice corrompu la bonne nature qu'il avait reçue du Seigneur » ? Comment la malice (instrument et condition préalable de la corruption, la rendant seulement possible) a-t-elle pu se loger dans la « bonne nature », tant que celle-ci n'était point encore corrompue, sinon qu'elle était déjà corrompue avant même de l'être selon les vues du théologien, donc créée telle par Dieu ? (Ce qui soulèverait, par ailleurs, le problème épineux de l'être insuffisant de la femme et la question de savoir par quelle malice Dieu Tout-Puissant eût fait exprès de mettre au monde une créature non seulement imparfaite - ce qui est déjà bien embarrassant - mais défectueuse, à supposer qu'Ève fût de même nature qu'Adam.) D'autre part, une fois que la nature, non-corrompue à l'origine, serait bel et bien corrompue, aurait-on encore le droit d'appeler ça la « nature » ? Et si la nature, avant la corruption, était bonne, elle ne peut que rester bonne même attaquée par la corruption et dépossédée, de ce fait, de ses attributs naturels ; il faudrait donc s'en prendre à la corruption, et non pas à la nature, afin de rétablir celle-ci, égale toujours à elle-même. Autrement, il faudrait admettre que la nature peut changer de nature ; auquel cas, toutefois, cette nature toute neuve, en attendant, ne saurait être concernée par la corruption de l'ancienne. Ainsi le fromage, issu de la corruption du lait, en attendant de pourrir ou de moisir, à moins que Messire Calvin ne daigne le manger à point et le corrompre en lui-même (*dist Gargantua*), pour aider, avec le produit, à faire pousser le chou-rave dans le jardin de Candide. La « corruption », dans ce cas, à l'échelle de l'univers, s'appelle transformation ; et ce genre de corruption fait donc partie de notre « bonne nature », c'est, nous semble-t-il, ce qu'on nomme liberté, même ès théologies. « La nature corrompue » (plutôt que « faillible » ou « imparfaite », par exemple) est donc une aporie, ou pire : une bêtise. Voici pour le chapitre : « L'homme sans rire ». Comme dit l'Autre : ce serait beau si l'on pouvait rester sérieux ; on en rirait de bonheur. Messieurs les théologiens, salut ! Heureux de savoir vos bras séculiers coupés.

ébranlés et terrifiés d'avoir vu ce dont l'homme était capable sous prétexte d'absolu : une immense désillusion sur l'humanité. Les bons instincts n'existent pas, nos instincts véritables sont infernaux (ce n'est pas Yves Bonnefoy qui dira le contraire,¹² après l'expérience renouvelée par la 2^e guerre mondiale). Constat curieux : sans détruire la piété authentique (Corneille, Rotrou, Pascal...) ni la dévotion forcenée (jusqu'à la petite-fille d'Aubigné), la Réforme et la Contre-Réforme ont produit surtout une masse de tièdes, comme en Bohême ;¹³ en 1616, quand Agrippa d'Aubigné publie enfin son chef-d'œuvre, *Les Tragiques*, poème grandiose, violent et partisan, terriblement sarcastique aussi, personne ne veut plus le lire. Et plus jamais question de Rabelais non plus, si ce n'est à petites doses. La démesure blesse, quelle qu'elle soit. Le zèle irréflecti se couvre de ridicule. Cependant, sans trop écouter Montaigne, le souriant, on se met en devoir d'étriquer. L'acharnement des tièdes : le paradoxe ! La chair

12 « Qu'y a-t-il de nouveau dans le Don Giovanni ? Eh bien, pour la première fois, suggérée en musique et par la musique, l'idée que tous les comportements sociaux et pas seulement ceux d'une certaine classe ou d'un certain groupe, l'idée que toutes les conduites, et même celles qui sont en apparence les plus désintéressées, les plus nobles, ne sont que les déguisements d'une pulsion très élémentaire, à dominante sexuelle, dont il faut même se demander si elle n'est pas assez aveugle et sauvage, assez radicalement amoral pour ruiner comme d'avance tout rêve d'une économie, d'une autonomie propre de l'esprit. » (Y. Bonnefoy, « Une nuit en deçà de toute pensée », *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995 ; cité d'après le texte repris dans *Don Giovanni. Palais Garnier, Réouverture*, Paris, Opéra National de Paris, 1996, p. 39.) - Les efforts de la théorie freudienne de montrer comment, à partir de la pulsion, se fait la construction de la personnalité, manifestement ne rassurent pas le poète. Or, sa méfiance à l'égard du rire est notoire, de même que sa part, intelligente et profonde, dans la sacralisation de Baudelaire ; de Michaux, il n'approuvait pas la démarche « humoristique » dans ses livres les plus célèbres, leur préférant la poésie abstraite et plutôt indigeste de la dernière période, et il trouva le moyen de faire un discours sur Borges sans prononcer les mots rire ou humour une seule fois (cf. « Jorge Luis Borges », in : *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, pp. 305-317). Enfin, étrange idée, tout de même, que de concevoir l'esprit comme foncièrement moral, du moins quand il acquerrait une autonomie en se soumettant la pulsion : cela conduit à penser que Bonnefoy, sans méconnaître nécessairement la part de la logique, donc de l'esprit, dans l'humour, considérerait le rire comme un effet de la pulsion (aveugle, sauvage, amoral, donc malfaisante) régnant sur l'esprit ; à l'instar de Jouve, qui analyse la plupart des comportements de Don Juan comme des *parodies*, c'est-à-dire, des blasphèmes (cf. *Le Don Juan de Mozart* ; Paris : Plon, 1968).

13 En France, c'était en accord avec la religion du prince, non moins tiède ; en Bohême, sous la férule d'un roi fanatique, par réaction au déchaînement catholique, qui se mit à disséminer par milliers, à tout bout de champ, des statues de saint Jean Népomucène, aussi véridique que les armes de destruction massive chez Saddam Hussein.

(triste, hélas ! dit Flaubert, ayant reçu l'idée) se sera désincarnée sous les procédures verbales de l'abstraction, précieuse ou classique (tous livres lus, et nul ptyx¹⁴ toujours, sur la page désespérément blanche !), la langue sera châtiée dorénavant, de même que le végétal, trop irrégulier, et le rire, rappelé à l'ordre et parfois puni d'exclusion ; le sacrilège même, en guise d'accessoire coquet, dûment répertorié, et jusqu'à l'apothéose de la stérilité (avec ses ultimes artifices privés de feu, *Tel Quel* et le culte du signifiant, ce mot qui n'a rien à dire) : on finit intouchable. Sinon dans le récit d'Épistémon revenu de l'enfer, imagine-t-on Rimbaud assidu aux mardis de Mallarmé ?¹⁵

L'humour radical entre le romantisme et la Belle Époque

Qui ose rire, au XVII^e siècle ? Scarron, Cyrano, quelques poètes ravalés au rang de mineurs, peut-être La Fontaine ; La Rochefoucauld, avec amertume. Molière : moins il rit, et plus il est considéré ; mais la fin délirante du *Malade imaginaire* et certains intermèdes mis en musique s'ent'ouvrent bien au rire fou, à la grande bouffonnerie de l'absurde¹⁶ (qui ne se révèle pas encore, avant le passage par les manuels scolaires jusqu'à Ionesco, dans « *Madame se meurt ! Madame est morte !* »¹⁷). Il y a aussi l'ironie terrible de Racine. Le XVIII^e siècle, c'est toujours l'esprit, mais il devient plus corsé et plus ambigu. On invente la mystification, semble-t-il, non pas le fait mais le mot, avec les modifications qui justifient cet emploi d'un terme nouveau pour ce qu'on désignait auparavant comme supercherie, moquerie, farce ou facétie,¹⁸ et ce qu'on désignera plus tard aussi comme blague (après 1820) ou canular (début du XX^e siècle). Une mystification est susceptible de construction, elle peut être très consistante, impla-

14 Inimaginable, contrairement à la licorne : à jamais découragé par la réalité brutale et petit-bourgeoise de la crédence sur laquelle on voudrait le placer.

15 Cf. F. Rabelais, *Pantagruel*, chap. XXX. Op. cit., pp. 294-302.

16 Pour rendre justice à Baudelaire, il fait déjà cette remarque, dans ce qui constitue la partie plus pertinente de son essai « De l'essence du rire » (*Œuvres*, II. Paris : La Pléiade, 1932, p. 177).

17 J.-B. Bossuet, *Oraisons funèbres*, Paris, J. M. Dent et fils, collection Gallia, s. d., p. 57 ; cf. A. Lagarde - L. Michard, *Le XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1961, p. 275.

18 Cf. J.-F. Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994 (1^{er} chapitre).

cable et radicalement tordue. Enfin, avec Diderot, la pensée s'ouvre à l'ambiguïté insoluble.

C'est le romantisme, l'ère de la sensibilité exacerbée, qui par une sorte de paradoxe, amène une extension du rire, en prêchant le « mélange des genres », d'abord. « *On constate simplement qu'avec l'art romantique le comique investit tous les modes d'expression, que les inflexions drôles contaminent des énoncés de toutes sortes,* » dit Daniel Grojnowski.¹⁹ Plus l'extension s'élargira et se creusera, plus le rire radical s'affirmera, et plus la co-existence tendra à une fusion : « *Les œuvres sont hantées par une formule où les frontières se résorbent. [...] Portés à leur point d'incandescence, le poétique et le comique y opèrent la fusion qui donne au sublime son expression moderne.* »²⁰

En réalité, cette évolution du rire « moderne » est déjà traitée en abondance par la critique, en France (Grojnowski, Jourde, Jeandillou, Teyssède, Pia, Bénédicte Didier, Béhar, Caradec, Saillet, Noël Arnaud, Michel Arrivé et les publications du Collège de 'Pataphysique en général), même si pas suffisamment prise en compte, voire condamnée ; nous n'allons donc ni enfoncer les portes ouvertes, ni procéder à une compilation mais juste ponctuer tant soit peu le débat.

C'est sous-estimer Rabelais sans doute que de le réduire à la gauloiserie, comme le fait, implicitement, Grojnowski :

Avec l'humour de l'époque romantique dont nous sommes les légataires, prend fin ce qu'on appelait traditionnellement la « franche gaieté » du fonds « gaulois ». Car son propos n'est pas pour l'essentiel de faire rire, même s'il produit par ricochets des effets « risifiques ». Il vise à détraquer la communication en usant de dysfonctionnements qui la sapent ou la brouillent. Il la rend confuse et douteuse par la mise au jour d'implications qu'on dissimule d'ordinaire, pour qu'elle se déroule sans encombres. C'est ainsi qu'il fait apparaître les signifiants au fondement des signifiés, le non-sens dans les procédés de la signification, la déraison logée à l'enseigne du langage. [...] L'humoriste [...] introduit dans des circuits strictement codés une aire où le jeu s'exerce en toute liberté. Il échappe ainsi aux régulations qui organisent la quasi-totalité des énoncés.²¹

19 D. Grojnowski, *Au commencement du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, p. 10.

20 Ibid., pp. 176-177.

21 Ibid., p. 201. Que Rabelais soit implicitement visé, c'est ce qu'indique la remise en question du lien entre le rire et le comique, en vertu duquel les auteurs (Rabelais entre

On risquerait à cette aune de passer sur un autre divorce entre Rabelais et l'époque inaugurée par le romantisme : le désaccord majeur sur l'innocence du rire. Il reste, avec Rabelais, en revanche, un lien plus important que l'intérêt pour la pantoufle que montrent Charles Nodier ou Pétrus Borel ; donc, le sens du saugrenu :²² c'est la gratuité du rire, cette liberté du jeu dont parle Grojnowski. A cause du divorce, toutefois, ce lien doit être reconquis bien péniblement.

Le rire des romantiques, en effet, n'est pas gai : ce sont les méchants qui rient (prématurément, dans le meilleur des cas), et ce sont les ténébreux et les tristes qui ont raison. Le bouffon du roi devient lugubre. Le rire, bien qu'admis et même préconisé, se teinte de négativité ; il apparaît lorsque l'amour de la vie est mis à mal. Quand le héros (ou l'écrivain) romantique se met à rire pour son compte, c'est par exaspération, par désespoir, plus rarement par l'illusion d'un bonheur éphémère qu'il n'a pas eu la force de repousser tout de suite. Certains en restent au ricanement intermittent, tout en continuant de pleurer à chaudes larmes : Musset,

autres) tiennent à inviter expressément les lecteurs à rire, c'est-à-dire, à préparer l'attente en notifiant le statut de leur texte (ibid., p. 9). En fait, il faudrait, d'une part, étudier les stratégies de communication de Rabelais en fonction des stratégies de communication de son temps, pour découvrir, sans doute, leur complexité ; autrement dit, même les conditions de la perplexité changent, et ce qui semble éculé au XX^e siècle ne l'était pas au XVI^e : c'est ce qui crée la nécessité de la surenchère permanente d'astuce. Mais l'astuce n'y est pour rien : c'est le rire qui s'use parce qu'il demande la surprise, donc le renouvellement, quand même ce serait par l'annonce d'autre chose que le rire, et jusqu'à la surprise ultra-moderne, au-delà de laquelle il ne reste plus rien, de ne pas créer de surprise après avoir créé l'attente (l'humour déceptif). D'autre part, ramener la notion de l'humour au seul principe du « pince-sans-rire-du-tout-et-finalement-même-sans-pincer », outre le mérite d'attirer l'attention sur « l'indécidable », cette sorte d'humour *effectivement radical* que Grojnowski dit ailleurs « sans couleur » et qui lui est cher, et sur les façons nouvelles de rire en général, conduirait à rendre le label « moderne » du rire fort rare, fort exquis et fort rasoïr ; mais il est vrai que pour beaucoup de Français, il n'y a pas de valeur sans une dose de mortel ennui, indispensable tribut, et même la qualité du rire se reconnaîtrait à cela. Enfin, l'idée de l'auteur qui ne voudrait pas que son rire soit perçu et reconnu (sinon « par ricochets ») est bien étrange ; encore plus, d'y voir l'accomplissement suprême de l'humour : puisque les auteurs qui y réussissent le mieux, ce sont ceux qui, franchement, ne rient pas. Est-ce bien la peine de prendre un détour si vaste, plutôt que de remettre les cimes du rire français tout de suite, comme le reste, et notamment l'érotisme, sous la coupe des tristes sires - cette espèce semblable aux Messieurs du Château de Kafka ? (Et honte éternelle à Offenbach.)

22 Cf. P. Jourde, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999, p. 83.

par exemple. Il y en a qui rient par esprit de vengeance, du fond d'une blessure inguérissable. Etc. Quant à Victor Hugo, pour l'obliger à rire, il faut une monstrueuse défiguration faciale, tandis que le personnage grotesque qui s'amène avec sa fiole de poison en soufflant dans le cor ne fait rire personne, malgré la ressemblance frappante avec les mises en scène machinées plus tard par Roussel dans les *Impressions d'Afrique*. Le « mélange des genres » n'est qu'une esbrouffe ; le rire s'en trouve pourri.

Les limites du rire sont repoussées radicalement à deux reprises, au cours du romantisme : par les « frénétiques » d'abord. Ils constituèrent, à partir de 1830, « Le Petit Cénacle », puis le groupe des Jeunes-France, appelés aussi « bouzingots », sobriquet attribué par leurs détracteurs et qu'eux-mêmes refusèrent d'assumer – à la différence des « vilains bonshommes » parnassiens et de ceux qui viendraient après. D'après le témoignage qu'en livre Théophile Gautier, qui a fait partie du groupe avant de s'engager dans une voie plus respectable, ils étaient tous d'un romantisme enthousiaste, exacerbé, ostentatoire et souvent agressif.²³ Les formes choquantes de l'humour faisaient donc partie de l'armement dans leur action extérieure, et de l'appareil profanatoire dans leurs œuvres, conforme à leur « esthétique de choc » qui alliait l'outrance dans le choix des sujets et de leur traitement à la volonté de subversion, notamment pour ce qui était, jusque-là, le « bon goût ».

Il est bien difficile de démêler, dans cette littérature souvent boursouflée, la part de mystification de la part de sérieux. [...] N'y a-t-il pas aussi de la frénésie pour rire, chez Borel et chez Lassailly ? [...] C'est que le manque de sérieux lui-même fait partie de l'entreprise profanatrice. La subversion des valeurs [...] ne serait pas complète si elle n'englobait pas la littérature en tant que mode d'expression de toute valeur, et c'est là sans doute que s'affirme le plus fortement la modernité de ces écrivains dont l'œuvre charrie, globalement, beaucoup de déchets. Ce n'est pas par hasard que la remise en honneur de cette littérature s'est amorcée au sein du mou-

23 T. Gautier, *Histoire du romantisme* suivie de *Notices romantiques* et d'une *Étude sur la poésie française 1830 – 1868*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1927 (1^e édition 1873), cf. notamment pp. 14–43. Dès 1833, par ailleurs, Gautier avait publié un livre de nouvelles inspirées par cette expérience, *Les Jeunes-France, romans goguenards* ; le titre semble faire écho au recueil de Pétrus Borel *Champavert, contes immoraux*, publié la même année, à moins que ce ne soit l'inverse.

vement Dada et du surréalisme, qui y ont trouvé les prémices de leur irrévérence radicale et de leur recherche d'un dépaysement absolu.²⁴

On pense que l'échec de cette « pré-avant-garde » qui n'a pas pris tient à une certaine carence de talent mais ce qui la distingue des groupes qui essaieront à la fin du siècle, c'est peut-être aussi, tout au fond, de tout pouvoir tourner en dérision sauf soi-même (cette dignité romantique, malgré tout, qui s'offusque du « bouzingot ») ; tandis que le rire radical de la Belle Époque s'étiole faute de détermination, ce dont les frénétiques avaient à revendre. Parmi les personnages du Petit Cénacle évoqués par Gautier, on en trouve un, néanmoins, qui ne déparerait pas le parnasse pataphysique : un fanatique de « *Shakspeare* » nommé Jules Vabre, dit « *le compagnon miraculeux* », l'un de ceux qui n'ont écrit aucun de leurs livres, malgré le titre prometteur : *Essai sur l'incommodité des commodes*.²⁵

Calamiteux Baudelaire

Le deuxième parmi les romantiques à repousser vertigineusement les limites du rire, comme on ne l'a jamais fait avant lui, c'est, bien sûr, Lautréamont. Mais entre les bouzingots et Lautréamont, il y eut Baudelaire. Promu au rang sacro-saint de l'origine où tout recommence, et en tant que tel, infaillible (position où il a remplacé Victor Hugo, après le déboulonnement des parnassiens), il fait autorité même quand il suscite de sérieuses réserves. C'est ainsi qu'on le retrouve même dans l'histoire du rire, à cause de son essai *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855).²⁶ Ce qui le disqualifie d'emblée, c'est que Baudelaire reste longtemps hors de son sujet : il ne parle pas du rire mais de la risée. Le rire dans sa conception chagrine et constipée se réduit à la moquerie *malveillante* et, en tant que tel, il est déclaré d'essence satanique. Son analyse n'a de pertinence que pour le rire mauvais mais Baudelaire l'étend abusivement sur ce qu'il connaît mais refuse de reconnaître, le

24 M. Milner – C. Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, GF Flammarion, 1996, pp. 128–129.

25 Cf. Gautier, Théophile : *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 34. Voir aussi l'annexe.

26 Cf. Baudelaire, Charles : *Œuvres*, II. Paris : La Pléiade, 1932, pp. 165–183.

rire dans son usage complet et dans sa véritable essence première. Le rire qui se trouve du côté de la vie est tout simplement occulté.

La confusion, choquante, saute aux yeux : si ce n'est la malveillance, la mauvaise foi n'est-elle pas plutôt du côté de Baudelaire ? Mais Baudelaire, et dérailler ? Depuis le symbolisme, impossible ! On est gêné à la lecture de cet essai, mais on n'ose pas trop remuer les insanités qu'il débite. Grojnowski s'y prend assez bien pour le défendre, ou du moins pour aider à le comprendre (bien que ce ne soit pas très flatteur à l'égard de Baudelaire penseur), en montrant comment la théorie de base exposée par Baudelaire ne fait, en réalité, que renchérir sur les thèses de croque-mort qui ont cours dans la pensée conservatrice et religieuse de son temps, révélant à quel point le rapport au rire induit par le romantisme est malsain : « *Qui pourrait se figurer le Christ riant ?* » (Lamennais)²⁷ – « *Le rire n'est jamais innocent.* » – « *Le rire n'exprime pas le bonheur.* » (Paul Scudo)²⁸

L'argumentaire des culs serrés qui rejettent le rire avant de légiférer sur lui est assez simple à comprendre et strictement intenable du point de vue logique. Le rire serait le résultat d'une discordance que le sujet constaterait au sein du réel. Il correspond donc à un « *postulat de dégradation* », à la pensée d'un « *désordre qui échappe à l'harmonie divine* ». ²⁹ Pour rire de cette situation, il faut que le sujet se croie en position de supériorité par rapport à cette dégradation, et le rire serait une manifestation ostentatoire de l'orgueil et de la vanité, donc satanique. On oublie assez que le rôle de l'écrivain et de l'artiste en général n'est pas de rire pour son compte, à titre de simple expression, mais de *faire rire*, n'en déplaise à Grojnowski, qui parle tout de même de communication ; mais suivant cette idée, ce serait encore pire, puisque l'artiste, déjà coupable de rire lui-même, chercherait à séduire – et corrompre ! – les âmes naïves qui jusque-là n'ont jamais ri, et les entraîner avec lui à se perdre.

Polémiquer contre cette bêtise serait une perte de temps si Baudelaire n'y avait pas souscrit. Faudrait-il donc nier la réalité des contradictions

27 Cité par Grojnowski, op. cit., p. 31.

28 Cité ibid., p. 27-28. Paul Scudo (1806-1864), auteur d'une *Philosophie du rire* (1840), était avant tout un critique musical ultra-réactionnaire, de qui les mauvais plaisants aiment à rappeler les innombrables jugements stupides. Soucieux d'assurer son bonheur en évitant de rire, il finit par sombrer dans la folie et mourut dans un « sanatorium ».

29 Ibid., p. 12.

et des désordres pour ne pas déroger au *réel postulat* de l'harmonie divine, et exiger que n'importe quel pet soit respectueux de ce dogme ? Mais cela conduirait à interdire non seulement le rire, mais toute critique (y compris celle du rire, car n'eût-il pas fallu chercher plutôt, et d'abord, comment le rire, éventuellement, participe de cette harmonie, du moment qu'on fait mine d'y croire ? l'idée de Dieu riant est-elle même si absente de la théologie chrétienne ?³⁰ les « riantes campagnes » sont-elles donc hideuses en réalité, pourrissantes, maléfiques et semées d'embûches ?). On interdit la supériorité à autrui tout en se l'arrogeant soi-même ; car toute critique aussi suppose chez le critique une foi dans sa supériorité – serait-elle partielle et momentanée (donc, limitée), ou bien même illimitée mais conférée par Dieu ou par quelqu'un d'approchant (ce qu'on appelle être gonflé). Le rire dans cette acception tronquée défendue par Baudelaire n'est après tout qu'un mode de la critique. Et peut-on avoir *l'orgueil* d'affirmer que cette supériorité n'est jamais justifiée... à moins, évidemment, d'être « *un fils comme moi* » ?

L'important, c'est donc uniquement le bien-fondé de la supériorité et l'échelle à laquelle celle-ci opère ; et la juste supériorité minimum est donnée par la validité d'un argument à l'encontre de ce qui est alors mis en évidence comme erreur. Se savoir supérieur sur quelque point n'est pas se croire parfait : ce n'est pas manquer à l'humilité ; c'est plutôt la religion qui en manque en produisant, dans la pensée, des court-circuits aussi massifs : des blackouts, faudrait-il dire. À tout fourrer dans le même sac, on perd le moyen de distinguer le rire véritablement mauvais du rire réparateur. Le moyen d'éprouver sa supériorité est simple pourtant : suffit d'exposer à l'action caustique de son rire, non seulement la carence que l'on prend pour cible mais sa supériorité elle-même, pour voir si elle tient le coup ; investie par le rire, la supériorité usurpée ou simplement illusoire, attaquée par ses points faibles, se disloque et, avec elle, le droit

30 « *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* » : sur ces mots s'ouvre la cantate de Pâques BWV 31 de Johann Sebastian Bach : *Le ciel rit, la terre exulte / ainsi que tout ce qu'elle porte en son sein. / Le Créateur est en vie ! et le Très-Haut triomphe, / délivré des liens de la mort. / Lui qui a choisi de reposer au tombeau, / Le Très-Saint ne saurait s'altérer*. Quand même le traducteur français masquerait le rire en traduisant ce verbe par « rayonner » ou « resplendir », la magnificence du rire ne serait que soulignée par ce contexte sémantique ; la contradiction est expresse, en même temps, entre le rire et la corruption : le rire est ici la manifestation de l'harmonie rétablie, de la victoire sur la mort et sur la pourriture (le très concret « *verwesen* » de l'original, pour « s'altérer »).

de se moquer ; et la supériorité diabolique se démasque : dans ce dernier cas, bien entendu, l'agent corrosif doit venir d'autrui, l'imposteur ne se l'applique pas à lui-même.

C'est une erreur, en réalité, que de considérer le rire comme une réaction *sui generis* parmi d'autres aux vicissitudes de la vie. La conversion vers le rire peut advenir avec n'importe quelle réaction et n'importe quelle attitude. Lamennais, résumé par Grojnowski, met en comparaison des termes inégaux, ce qui réduit par trop la perspective : « *Toute violation des lois naturelles ou conventionnelles déclenche, selon sa gravité, l'indignation ou le rire : „Entre le ridicule et l'odieux, il y a la distance du mépris à la haine.“* »³¹ La discordance peut, en réalité, produire toute une gamme de réactions, non seulement l'indignation, et le rire peut les couvrir toutes ; il peut constituer une réaction primaire mais aussi un « commentaire affectif » secondaire. Entre le ridicule et l'odieux, il n'y a pas de rapport d'exclusion. Or, c'est cet étrécissement de la perspective qui empêche Baudelaire de voir l'effet bénéfique et libérateur du rire (comparé au meurtre envisagé du général Aupick et la décapitation consécutive du perpétrant Baudelaire), son pouvoir de réduire les tensions, un pouvoir donc, somme toute, purificateur, participant de la catharsis.

Et nous ne parlons toujours que de la moquerie. Car la pensée sur le rire que Baudelaire a l'air de défendre met la charrue devant les bœufs : pour bien juger du rire, en effet, ne faudrait-il pas commencer par voir comment le rire vient aux hommes, étudier ses manifestations et ses raisons premières ? Il est vrai que sur le plan de l'espèce, on n'a le moyen que d'interroger l'homme primitif de Rousseau ou celui, pas assez primitif pour nos besoins, de Lévi-Strauss, mais l'ontogénèse reste parfaitement ouverte à l'investigation. Cette investigation, les tristes sires l'écartent d'emblée, avec mépris, comme inadéquate, car ils ont horreur de la joie et du bonheur, au point d'en nier jusqu'à l'existence. Ils ont horreur aussi de ne pas avoir raison, et ils mettent tous les moyens pour l'avoir.

Baudelaire aborde la question du bout des lèvres, non pas au début mais tout à la fin de son analyse, et la traite comme une objection futile

31 Grojnowski, op. cit., p. 31. La citation de Lamennais viendrait du 3^e volume d'*Esquisse d'une philosophie*, publié séparément en 1872, sous le titre *De l'art et de la beauté*, p. 245. Négligence regrettable : le titre correct, d'après le catalogue de la BNF, est *De l'art et du beau*, le livre ne comporte qu'une partie de ce 3^e volume et sa première édition, chez Garnier frères, remonte à 1865.

« *qu'on voudrait en vain* » lui opposer. Ses arguments sont spécieux, basés sur des a priori scolastiques : « *la joie est une* », dit-il, tandis que le rire exprime – dès le premier moment ? et quelles en sont les preuves, outre la projection rétrograde et abusive d'une éventuelle évolution ultérieure ? ! – « *un sentiment double, ou contradictoire* » ; et sa mauvaise foi ne fait pas de doute : « *Et pourtant, remarquez bien que si le rire des enfants diffère encore des expressions du contentement animal, c'est que son rire n'est pas tout à fait exempt d'ambition, ainsi qu'il convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des Satans en herbe.* »³² On comprend : l'ambition malsaine du nourrisson d'être aimé de sa mère, qui parfois se prolonge jusqu'à l'âge bien mûr, et le guili-guili comme la première séduction satanique. Bref, *la nature de l'homme est corrompue* (et retour à la note 11).

Le seul mérite de Baudelaire, en vérité, c'est d'avoir trouvé, à partir de cette bourbe romantico-religieuse où il est immergé jusqu'aux oreilles, la voie pour rétablir le rire dans sa valeur absolue et, en cela au moins, renouer *sciemment* avec Rabelais : nous disions bien que ce serait pénible. C'est, à vrai dire, la voie du moindre mal (puisqu'il est, selon toute probabilité, définitivement impossible d'empêcher l'homme de rire et son « orgueil » est incorrigible), et la distinction qu'il fait entre le comique – « *significatif* », à l'opposé du gratuit – et le grotesque – « *le comique absolu* », pas tout à fait gratuit, tout de même –, pour préférer ce dernier, serait superflue si la réflexion sur le rire avait été correctement menée.

Ici, l'argumentation est élégante, et bizarre aussi, par quelque côté. « *Il y a un cas,* » dit-il, « *où la question est plus compliquée* » :

C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect des objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. [...] Il est évident qu'il faut distinguer et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création. [...] Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine

32 Baudelaire, op. cit., p. 174. Au rire, Baudelaire oppose ici le sourire, qu'il considère comme plus innocent ; au contraire de Kundera qui, tout aussi bêtement, condamne le sourire parce qu'à la différence du rire, il ne serait pas assez franc ! Toujours cette tendance à voir la gamme du vécu plus fruste qu'elle n'est en réalité !

faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non pas de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature. [...] Le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs. Il y a entre ces deux rires [...] la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de l'art pour l'art. Ainsi le grotesque domine le comique d'une hauteur proportionnelle.³³

L'art pour l'art, le rire pour le rire : sur des prémisses aberrantes, Baudelaire en arrive à libérer le rire dans ce qu'il a de plus démesuré, en se référant directement à Rabelais mais aussi à E. T. A. Hoffmann³⁴ et à la franche pantomime anglaise. La chose bizarre, c'est qu'à l'en croire, se moquer de l'homme serait plus répréhensible et, en tous cas, plus mesquin que se moquer de la nature, c'est-à-dire de la Création, et mettre ainsi, de fait, la création humaine en concurrence, voire plutôt en polémique (car, dans ces conditions, difficile de la considérer comme l'humble imitation), ce qui serait romantique à la diable. En agitant toutes ces histoires d'orgueil, Baudelaire se serait-il moqué de nous, et l'analyse n'est-elle pas à recommencer ?

Le chant de Maldoror

Placer Lautréamont parmi les romantiques peut être contesté ou approuvé suivant l'angle de vue ; sans lui, en tous cas, il manquerait au romantisme français la voix de la révolte absolue et assumée par le poète, au moins jusqu'à Genet (du romantisme de Céline, il y a fort à douter ; il semble plutôt intensifier, avec du génie en surcroît, la révolte naturaliste et l'imprécation misérabiliste de Tristan Corbière ou Jehan Rictus). La force du sarcasme et le sens de l'absurde chez l'alter ego maudit de Lautréamont ainsi que la démystification systématique des ficelles littéraires par l'auteur lui-même sont reconnus depuis longtemps pour

³³ Ibid., p. 174-175.

³⁴ Grojnowski souligne ce correctif allemand sur les tristes conceptions françaises en évoquant notamment l'influence de Jean Paul (Richter).

essentiels dans l'approche de cette œuvre ; si bien que Breton, parmi les premiers, après avoir insisté sur le dynamisme verbal de Lautréamont («...le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents»), constate que c'est sur l'humour que repose l'unité et l'identité de ses textes :

...les diverses opérations que sont ici la démission de la pensée logique, de la pensée morale, puis des deux nouvelles pensées définies par opposition à ces dernières, ne se reconnaissent en définitive d'autre facteur commun : surenchère sur l'évidence, appel à la cohue des comparaisons les plus hardies, torpillage du solennel, remontage à l'envers, ou de travers, des « pensées » ou maximes célèbres, etc. : tout ce que l'analyse révèle à cet égard des procédés en jeu le cède en intérêt à la représentation infaillible que Lautréamont nous a amenés à nous faire de l'humour tel qu'il l'envisage, de l'humour parvenu avec lui à sa suprême puissance et qui nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi.³⁵

35 A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940/1950), Paris, Jean-Jacques Pauvert/Livre de Poche, 1970, pp. 176-177 et 178. Nous serions très réservés, en revanche, sur le rattachement pur et simple de Lautréamont au sadisme, comme Breton, en accord avec ses propres marottes, se fait le plaisir de l'opérer : « *Le „mal“ pour Lautréamont (comme pour Hegel) étant la forme sous laquelle se présente la force motrice du développement historique, il importe de le fortifier dans sa raison d'être, ce qu'on ne peut mieux faire qu'en le fondant sur les désirs prohibés, inhérents à l'activité sexuelle primitive tels que les manifeste en particulier le sadisme.* » (Ibid., p. 177.) Le sadisme, incontestable dans les *Chants de Maldoror*, est chez Lautréamont, un parti pris, secondaire et réactif, et non point un désir primitif : c'est la vengeance dévastatrice de la tendresse broyée. La source du « mal », le « désir prohibé » dont parle Breton n'est pas le sadisme mais l'homosexualité (« *le poulpe au regard de soie* »), la « malédiction » revendiquée de la même manière que celle, ultérieure, de Genet ; mais c'est loin de l'homosexualité sadique et sordide comme on la voit, au XX^e siècle, chez Burroughs, chez Purdy, chez Denis Belloc ou dans *L'homme blessé* de Guibert et Chéreau : il y a, au départ et au fond de tout, une immense vitalité entravée qui se débat. Évidemment, c'est moins fait pour plaire à l'homophobie notoire et la sadophilie déclarée de Breton ; mais Léon Bloy, sa terminologie mise à part, semble être plus dans le vrai quand il écrit : « *Sans aucun doute, cette âme cloîtrée dans l'exécration d'une formule abstraite, portait la peine infernale d'un immense amour que nul symbole de lumière n'avait éclairé.* » (L. Bloy, « *Le cabanon de Prométhée* », *Histoires désobligeantes - Belluaires et porchers*, Paris, Union générale d'éditions, 1983, p. 228.) Quelque terrible que dût être sa privation, Sade n'est qu'un mécanicien de la pulsion, incapable d'éprouver l'absence d'amour - à ne pas confondre avec l'absence du plaisir - comme un manque ; donc, incapable de drame, alors que tout est drame, chez Lautréamont, et ce drame n'a rien d'apprêté (puisque'il est, dit Bloy, sans spectateurs), contrairement à ceux de l'homosexualité sadique, mis en scène avec complaisance, ou même à Genet, éperdu de cérémonies.

On pourrait aussi, sans doute, accorder à Lautréamont la primauté de l'« indécidable » en humour : ses *Poésies*, en réalité, ne sont guère moins survoltées que *Maldoror*, et bien souvent, on ne sait trop sur quel pied danser :

Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. – Naturellement !³⁶

La radicalité du rire, telle qu'elle se développe vers la fin du siècle, ne put qu'assez tardivement s'alimenter de Lautréamont ; il y a le trou d'une quinzaine d'années entre la mort du poète et le moment où quelques lecteurs et critiques porteront leur attention sur lui : avec des extraits des *Chants de Maldoror* publiés par la revue *Jeune Belgique* en 1885, puis la réédition de l'œuvre en 1891, et les articles, surtout, de Léon Bloy et Remy de Gourmont. Les deux écrivains misent sur la folie de Lautréamont, Bloy mentionne juste son ironie, Gourmont finit tout de même par « *se demander si Lautréamont n'est pas un ironiste supérieur, un homme engagé par un mépris précoce pour les hommes à feindre une folie dont l'incohérence est plus sage et plus belle que la raison moyenne* » ;³⁷ il a le bon instinct de ne pas décider. Huysmans, en faisant part de son admiration dans une lettre, évite le diagnostic, qui n'est jamais qu'une manœuvre dilatoire devant ce qui dérange, et le rire du poète ne lui échappe pas : « *C'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont. Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffe, ses enragements sanglants de marquis de Sade et, dans un tas de phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique.* »³⁸

La réaction la plus intéressante est peut-être celle-ci, de Bloy :

36 I. Ducasse, « Poésies I », *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Paris, Librairie Générale Française, 1966, p. 373.

37 R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 146.

38 J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée* (27 septembre 1885), Genève – Paris, Droz – Minard, 1967, p. 52-53.

Quant au danger de la *contagion*, je ne puis y croire. C'est un aliéné qui parle, le plus déplorable, le plus déchirant des aliénés et l'immense pitié mélangée d'indicible horreur qu'il inspire, doit être, pour la raison, le plus efficace des prophylactics. « Le désespoir porté assez loin, dit Carlyle, complète le cercle et redevient une sorte d'espérance ardente et féconde. » Exceptionnellement, je croirais plutôt à la pédagogie salutaire de cette douleur sans mesure, de ce *pianto* de la haine infiniment désolée. [...] Ce n'est pas tout à fait un rêve de supposer à l'extrême abomination d'une vraie face tangible de réprouvé, la puissance de précipiter certains hommes à la vertu par l'effet d'une transcendante peur.³⁹

S'il escompte fort judicieusement, pour le profit du lecteur, une sorte de catharsis par le choc, comment donc Bloy ne reconnaît-il pas que la même « *pédagogie* » pût être aussi salutaire à l'auteur, moins aliéné, de ce fait, que Bloy ne donne à croire ? Son article date de 1890, les premiers travaux de Freud seront publiés en 1892, ce n'est qu'en 1905 que Freud fera paraître son livre sur le mot d'esprit, et il s'intéressera à la poésie et à l'art (avec leurs effets auto-thérapeutiques, expliqués par la « sublimation ») un peu plus tard encore. Cependant, n'était le rapport malsain de la pensée française au rire, Bloy n'eût-il pas trouvé le moyen de conduire son intuition jusqu'au bout ? Que Lautréamont rie n'est peut-être pas sans conséquence : il faudrait reconnaître dans le rire une arme auto-défensive, souvent efficace (quoique corruptrice, à la longue) ; ce que ressentaient sans doute, plus ou moins nettement, les tenants des différents groupes, après 1870, qui ont pratiqué l'humour radical, mais sans que cela transparût assez dans la réflexion.

Les manifestations collectives du rire sans limites se développèrent surtout pendant l'éclipse de Lautréamont et l'ont ignoré ; Verlaine ne se souvint même pas de lui en augmentant sa liste des *Poètes maudits*, pour l'édition de 1888. Mais la rencontre se fit au moins avec le plus important parmi les auteurs de l'humour absolu, Alfred Jarry : on peut même se demander si le texte pivot des *Minutes de sable mémorial*, « Haldernablou », n'est pas, dans sa totalité, une prise en charge de Lautréamont, rapportée à la matière existentielle de Jarry lui-même (parallèle évident entre les

39 L. Bloy, *Belluaires et porchers*, op. cit., p. 223.

relations Ducasse – Dazet et Jarry – Fargue⁴⁰). On a remarqué, bien sûr, l'allusion directe à « *mon ami le Montévidéen* »⁴¹ mais l'imagerie, notamment le bestiaire évoqué, et le ton même de ces évocations font également penser aux *Chants de Maldoror* : « *Mangez, mangez, le hanneton que je vous partage est bien vivant, et il tordait sur la pierre tombale les pattes et la queue d'une crevette luisante...* »⁴², et jusqu'à l'interpellation lautrémontesque du crapaud :

Crapaud à la peau séraphique, ouvre ton ventre gileté de blanc, offre le noir interne de ton ventre au bec inassouvi de ma plume de fer. Abreuve de ta substance ma plume de fer, crapaud bon serviteur, pour que j'épanche un récit de mon front, utile à ceux qui le liront.⁴³

François Caradec situe le texte entièrement dans cette perspective : « *La pièce ne manque pas d'outrance et de grandiloquence, parodies des Chants de Maldoror qui vont jusqu'au pastiche parfois et constituent, par l'intercession de Lautréamont, une charge du théâtre symboliste ; l'humour se taille une belle part dans ces deux actes, et il n'est pas certain qu'ils aient été écrits aussi sérieusement que nous sommes tentés de les lire.*⁴⁴ L'humour dévastateur de Lautréamont a certainement pu, on le voit, soutenir chez Jarry le courage de ses propres déchaînements. Le courant passe là où cela compte.

Les zutistes chez soi

Compte tenu des éclipses et des décalages, il est remarquable que les manifestations importantes du rire radical, pendant la Belle Époque, soient collectives, où une ambition artistique persistante s'allie avec une certaine volonté de s'encanailler, que ce soit par la provocation obscène, par les accointances – toujours presque inavouables et, à la longue, occultées – avec les genres du rire trivial ou par le jeu et la parodie. On en voit les

40 Cf., par exemple, l'analyse que fait Noël Arnaud de cette relation « adelphique » et de son expression dans « Haldernablou » (*Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974, p. 98 sq.).

41 A. Jarry, « Haldernablou », *Les Minutes de sable mémorial. Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982, p. 227.

42 Ibid., p. 216.

43 Ibid., p. 233.

44 F. Caradec, *À la recherche d'Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974, p. 48.

prémices dès les dîners, en principe privés, des « Vilains bonshommes » parnassiens – désignation moqueuse à l’origine, revendiquée cette fois par les poètes concernés.⁴⁵ Ces dîners – par où Rimbaud fut introduit dans le milieu littéraire parisien – étaient agrémentés de « *desserts littéraires* » qui se passaient « à *rimailler, fronder et discourir* ». Dominé par Verlaine, Valade et Mérat, le groupe tendit à se radicaliser, ce qui produisit des conflits avec les « modérés », Coppée en tête, qui le désertèrent, pour ne plus entendre les récitations choquantes de Verlaine.

Teyssède passe en revue des témoignages pour attester que les « Vilains bonshommes » avaient déjà mis au point, dès octobre 1868, un album iconoclaste et farcesque ; ainsi Verlaine écrit-il à Coppée en personne, en avril 1869, que le dîner mensuel a toujours lieu, et il ajoute :

Il s’est enrichi d’un album où toutes les ignominies sont seules admises, Sonnets féminins, *la Mort des Cochons*, *l’Ami de la Nature*, etc., décorent cette institution que fleuriront dessins obscènes (pas d’autres !), musique imitative, mauvais conseils et pensées infâmes – on compte sur votre retour pour ajouter de nouvelles pierres à ce monument gougnotto-merdo-pédérasto-lyrique.⁴⁶

Tous les ingrédients et presque tous les auteurs du futur *Album zutique* y sont déjà réunis, mais de l’album lui-même il ne reste pas une trace, victime probable au moment de la Commune de Paris, selon un autre témoignage cité par Teyssède, de l’incendie de l’Hôtel-de-Ville où il aurait été conservé par Léon Valade.

L’Album zutique faillit connaître un sort semblable : le cahier qui entasse un « *fatras de textes sur un nombre relativement restreint de pages* »⁴⁷ resta inconnu jusqu’à sa redécouverte fortuite en 1932, et connu par des extraits seulement et une édition partielle (1943), jusqu’en 1962, où Pascal Pia en fit

45 Cf. B. Teyssède, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011, p. 73-88. C’est un critique, Victor Cochinat, qui aurait inventé ce titre pour se moquer « *du commando des poétaillons* » (Théodore de Banville entouré de quelques jeunes) « *qui avait applaudi à tout casser la piécette bien anodine* » de François Coppée, *Le Passant*, représentée à l’Odéon en janvier 1869.

46 Cité par Teyssède, *ibid.*, p. 81.

47 J.-J. Lefrère, « Avant-propos », in : Teyssède, *op. cit.*, p. 9.

l'édition complète. Le texte fut constitué par dépôts progressifs entre septembre 1971 et octobre 1872.⁴⁸

Les tenants du Cercle zutiste se retrouvaient alors dans la chambre qu'allouait la direction de l'Hôtel des Étrangers, rue Racine, à l'un des leurs, Ernest Cabaner, compositeur et poète, employé dans cet hôtel comme barman et pianiste. Cabaner accepta d'y loger Rimbaud, pour un temps, lorsque la situation de celui-ci devint intenable dans la famille de Verlaine. D'autres poètes venaient se joindre à eux et faisaient des inscriptions dans le cahier à ces occasions. C'est, bien entendu, la participation de Verlaine et surtout de Rimbaud qui fait le prix de l'entreprise. L'existence de cet ouvrage que l'on pourrait considérer comme épisodique remet surtout en cause certaines interprétations catégoriquement héroï-métaphysiques – ce que Teyssèdre appelle « *l'édifice des mensonges échafaudés par Claudel et par Berrichon* »⁴⁹ – pour insister sur la « duplicité » ironique et subreptice de Rimbaud, sa manière de ne pas être dupe et de retourner la duperie à son hypocrite instigateur ; ce qui, dans le domaine du rire radical, fait avancer la catégorie de « l'indécidable » du « si jamais » au « là encore », du soupçon occasionnel au doute permanent.

Album zutique, dans son propos, présente surtout un caractère obscène du point de vue sexuel ou scatologique, donc une violation des tabous « intimes », sous l'aspect, souvent, de la parodie de tel ou tel dignitaire poétique ou sous des formes loufoques. Il comporte donc aussi une critique des procédés et des « idées reçues » poétiques, la moquerie subversive s'adresse au langage et à ses manières établies ; Teyssèdre les énumère et les analyse très amplement et en détail dans le chapitre XVII de son livre : calembours, contrepèteries, euphémismes outranciers, mots à

48 C'est, en fait, la durée du premier cercle zutiste. Teyssèdre restreint l'élaboration proprement « zutiste » de l'*Album* à la période octobre – décembre 1871 seulement (op. cit., p. 114). Les textes postérieurs, écrits à partir de décembre 1872, alors que le cercle est déjà dissous, viennent essentiellement des poètes du groupe des « Vivants » (Richepin, Bouchor, Ponchon), de Germain Nouveau, voire de Paul Bourget, et leur niveau est dit médiocre par Teyssèdre (ibid., p. 476). C'est Charles Cros qui assure la jonction entre le cercle zutiste défunt et les suivants mais, absent de Paris, il n'a pas de part dans les développements ultérieurs de l'*Album*.

49 Ibid., p. 21.

double ou triple fond et syllepse en général (qu'il l'appelle « amphilexie », superposition de sens ou télescopage), etc.⁵⁰

La belle époque du rire

Il n'y a certainement pas lieu de tirer des conclusions exorbitantes de l'existence occulte de deux petits cahiers, l'un bel et bien perdu, l'autre découvert au bout de soixante ans, sans action directe donc sur la « communication littéraire » de leur temps : ils permettent, au mieux, de rectifier notre compréhension de certains auteurs et d'avoir une meilleure idée de leur état d'esprit, ou encore de prendre en compte la correspondance intestine de ces écrits avec les œuvres de ceux qui prirent part à leur élaboration.

Quelques années plus tard, cependant, les pratiques collectives du rire radical se firent publiques, avec l'apparition progressive de plusieurs groupes qui organisèrent des séances de récitation spéciale (dont l'acteur Coquelin cadet a créé le modèle) et de musique et publièrent également des revues, éphémères pour la plupart. Ces groupes porteront des noms différents mais on y retrouve à peu près les mêmes personnes dans des distributions de rôles variables, on peut donc dire qu'il y a, dans la période 1878-1887, avec des prolongements moins fastes jusqu'en 1896 (les Arts Incohérents), un seul assemblage, plus ou moins fluctuant, d'artistes, d'écrivains et de poètes animés par un esprit qu'eux-mêmes ils appellent « fumiste » et qui recouvre l'invention illimitée d'un rire nouveau.

Il est établi que le sens aigu de la dérision qui est caractéristique de ces manifestations résulte du climat social et politique en France après la défaite de 1870 : pour la première fois depuis Azincourt, bien plus qu'après la chute de Napoléon I^{er}, contrebalancée par l'héroïsme de toute une période historique et non dénuée elle-même d'héroïsme, la France est dans une situation d'infériorité et d'humiliation que nulle grandeur ne vient atténuer.

La Troisième République proclamée, Paris baigne dans « l'ordre moral », et le parti des philistins semble triompher. Le traumatisme de la guerre, l'échec de la Commune, les débuts difficiles de la République semblent

50 Ibid., pp. 517-556.

avoir achevé les dernières bribes d'idéaux. [...] [La génération de Goudeau et de ses compagnons] a reçu « le rude coup de marteau de la guerre » et se définit comme « la génération de 70 ». Avoir vingt ans au lendemain de la guerre et de la Commune, comme Émile et les plus âgés des Hydropathes, aura à voir avec la pratique thérapeutique d'une forme d'ironie et de cynisme – le fumisme – et plus tard avec la névrose d'échec.⁵¹

Pendant un moment, donc, les conditions étaient réunies pour faire du rire, et de la moquerie même, un instrument de la légitime défense et de la légitime riposte autant que du retour critique sur soi, indispensable pour fonder cette légitimité – aspects jusque-là impensés dans les conceptions françaises du rire, excepté Lautréamont, chez qui l'auto-dérision est frappante. C'est le moment sans doute où s'affirme la troisième voie du rire français : le rire contestataire – en tenant compte, par ailleurs, des antécédents politiques et populaires (Béranger, Pierre Dupont).

Le premier groupe à organiser ses manifestations suivant le modèle déjà prospère du café-concert, sinon de la goguette, est celui des Hydropathes, fondé en 1878 et dissout en 1880. Les Hydropathes, ceux que boire de l'eau rend malades, n'eurent pas de café attitré mais à partir de 1879 jusqu'à mai 1880, ils publièrent trente-trois numéros (avec le numéro spécimen) de la revue *L'Hydropathe* qui accueillait les compte-rendus de leurs réunions et les textes présentés à ces occasions au public. Le poète Émile Goudeau (1849–1906), cousin de Léon Bloy, qui se trouvait à la tête du groupe, est censé avoir payé en absinthe les artistes pour leurs performances. On trouve dans le groupe des poètes et des écrivains, des dessinateurs et des musiciens, des acteurs (Sarah Bernhardt, Coquelin).⁵² Parmi les noms connus, il y a, inévitablement, Charles Cros,⁵³ il y a Al-

51 M. Golfier – J.-D. Wagneur, « Introduction », in : E. Goudeau, *Dix ans de bohème*, Seysse, Champ Vallon, 2000, p. 33–34.

52 Les Hydropathes, « de plain-pied avec le présent » et « fascinés par les technologies nouvelles », n'en resteront pas à des disciplines classiques, ils pratiquent aussi bien le mime, les marionnettes, les projections lumineuses, voire la photographie. « *Apôtres du principe du plaisir, adeptes du „fun anglais“ qui les a dotés d'une ironie qu'ils exercent contre la réalité sociale, ils n'en ont pas pour autant éliminé le principe de réalité : ce que guettent les Hydropathes, c'est leur place au soleil.* » (Golfier – Wagneur, op. cit., p. 68.)

53 Il va collaborer avec Goudeau en publiant, dans la revue *Gil Blas*, sous le pseudonyme « Carlémyll », des « contes sens dessus dessous » qu'ils ont écrits ensemble.

phonse Allais, qui sera toujours là au tournant du siècle et son humour « absurde » fera ainsi le lien avec la génération de Jarry. Le poète Maurice Rollinat, d'origine castelroussine, « *l'énergique chantre de la lamentation des âmes et des choses* », ⁵⁴ qui vient de publier son premier recueil, à la gloire angoissante de la vie rustique, impressionne au piano en chantant ses propres poèmes mais aussi ceux de Baudelaire qu'il met en musique : les Névroses font ainsi leur entrée dans son œuvre.

C'était Maurice Rollinat qui venait, de sa grande voix de lamentation, chanter *les Platanes* de Dupont dont il avait écrit la musique, ou qui, secouant sa chevelure sur son front, dardant de terribles regards, et tordant sa bouche en un satanique rictus, débitait le terrible *Soliloque de Troppmann*, ou quelque'une de ses autres pièces [...] Auteur, acteur, compositeur, chanteur et pianiste, [il] obtenait un succès incroyable en torturant les nerfs de ses auditeurs.⁵⁵

Léon Valade, qui a présidé aux « Vilains Bonshommes », un « ancien » dans une compagnie de jeunes gens, rejoint lui aussi les Hydropathes (il va mourir à quarante-deux ans, en 1883) ; de même, le caricaturiste André Gill (mort en 1885, quarante-cinq ans, à l'asile de Charenton), qui a pris part aussi à l'*Album zutique*. Parmi les jeunes, le romancier Félicien Champsaur (1858-1934) écrira plusieurs romans à clés pour donner sa chronique des cercles fumistes. Les errances de la jeunesse amènent dans le sillage des Hydropathes même quelqu'un d'aussi improbable que Paul Bourget ; et, un peu plus logiquement, Jules Laforgue, à qui ces agapes paraissent quelque peu vulgaires ; ce qu'il exprime non sans vulgarité : le rire de Laforgue, impossible à passer sous silence, est plus délicat cependant, la plupart du temps, et d'une radicalité plutôt savante, ainsi que l'analyse bien Daniel Grojnowski.⁵⁶

54 Ibid., p. 262. Récemment rééditées, ces mémoires d'Émile Goudeau ont l'ambition de restituer l'histoire du groupe et rapportent, entre autres, de nombreux textes produits au cours de ses réunions.

55 Ibid., p. 197-198. Les prestations de Rollinat, au cours desquelles certains spectateurs se seraient même évanouis, sont décrites aussi dans d'autres ouvrages ; cf. J. Émile-Bayard, *Le Quartier Latin hier et aujourd'hui*, Paris, Jouve, 1924 ; ou encore R. Mianinay, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique*, Châteauroux, Imprimerie Badel, 1981.

56 Cf. D. Grojnowski, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », op. cit., p. 85-98.

*J'ai vu des poètes infâmes
Dire des vers sur des tréteaux
Dans un bouge aux noirs escabeaux
Parmi la puanteur des femmes.*

[...]

*Moi, comme pris d'un vin qui grise,
Rêvant de succès généreux,
Vain et lâche j'ai fait comme eux,
J'ai déballé ma marchandise.⁵⁷*

Rétrospectivement, Goudeau voudrait bien rattacher à son cercle, ne serait-ce que par l'intermédiaire du salon de Nina de Villard, Villiers de l'Isle-Adam, de qui les prestations, animées d'une verve prophétique, semblent avoir exercé sur son auditoire une fascination pareille à celles de Rollinat. Et il est juste, en effet, de placer Villiers parmi les auteurs du rire radical : il est, avec Jules Vallès, qui va côtoyer les groupements fumistes dès la création du Chat Noir, un maître du sarcasme assassin, chacun tenant l'un des pôles (conservateur et progressiste) de l'opposition, de part et d'autre, au mégalithe bourgeois.

Il y a aussi des personnalités dont la mémoire subsiste surtout grâce à ces activités collectives : Arthur Sapeck notamment, Jules Jouy ou le poète Maurice Mac-Nab. « L'illustre Sapeck, rapin excentrique, mine froide et grave d'Anglais spleenétique, était le chasse-chagrin en personne, le boute-en-train, » écrit Goudeau.⁵⁸ Représentant, avant tout, d'une forme de sociabilité, Sapeck est considéré, pour ses idées originales et subversives, en tant que dessinateur, quasiment comme une préfiguration de Marcel Duchamp. Jouy, poète et chansonnier, maître du « *plus haut comique* » et des « *chansons abracadabrantes* »,⁵⁹ très actif et plus radical dans son non-conformisme que la plupart de ses compagnons, manifeste le mieux le rattachement de ces « fumistes » à la tradition du cabaret populaire et, partant, du rire canaille à l'égard duquel on tient, en général, à marquer ses distances.

57 Repris de Goudeau, « Notices biographiques », op. cit., p. 515-516.

58 Ibid., p. 103.

59 L. Trézenik, Léo, « Les Hirsutes », in : Goudeau, « Documents », op. cit., p. 379.

Les Hydropathes se sabordèrent en juin 1880 ; conçus comme une « *parodie de cercle littéraire* », ils furent usés par la répétition et ainsi la parodie tourna à sa propre caricature, « *devenant un spectacle comme un autre* ». ⁶⁰ D'autres groupes suivirent, constitués par telle ou telle fraction d'Hydropathes orphelins : les Hirsutes d'abord, en 1881, présidés par Maurice Petit, sous-organiste aux Invalides, peu charismatique et myope, dont la plus haute qualification semble consister dans le fait qu'à l'instar de Sarah Bernhardt, il dormait dans un cercueil. Le groupe fut dissout en 1884, après avoir été repris en main, au plus haut point de l'anarchie, par Goudeau encore. Parallèlement, le cabaret Le Char Noir qui s'était ouvert à Montmartre en 1881, attira peu à peu vers lui les Hirsutes et les anciens Hydropathes, que Goudeau essaya même de reconstituer en groupe entre février et juillet 1884.

Sur la Rive Gauche désertée, se constituèrent d'autres groupes plutôt éphémères : Charles Cros refonda les Zutistes en 1883 et en octobre de la même année, le poète Léo Trézenik, ci-devant Hirsute, créa le cercle des Jemenfoutistes ; il y en aurait d'autres encore. D'autres noms apparaissent dans ces formations nouvelles : Laurent Tailhade, Edmond Haraucourt à ses débuts, et même quelques futurs symbolistes : Moréas, Rodenbach ou Marie Krysińska, pianiste et poétesse d'origine polonaise, bientôt malheureuse inventrice du vers libre, conspuée par Catulle Mendès. Léo Trézenik parle encore d'une « bande fumiste » féroce venant chahuter les séances des Hirsutes ⁶¹ mais les contours de cette formation restent très flous, il s'agit d'un « clan » ou d'une fraction très conséquente du cercle des Hydropathes, dominée par Alphonse Allais.

La plus grande longévité revient au groupe des Arts Incohérents, fondé en 1882, qui poursuivit ses activités jusqu'en 1887 et tenta même de les reprendre, avec moins de bonheur, entre 1889 et 1896. Le domaine de ces activités n'est pas tant littéraire que celui des arts plastiques, ⁶² ce qui se traduit essentiellement dans la tenue des expositions, conçues comme

60 Golfier - Wagneur, *ibid.*, p. 70.

61 Trézenik, *ibid.*, p. 385.

62 Étienne Cornevin attire l'attention sur le lien des Arts Incohérents avec un grand prédécesseur, le caricaturiste Jean-Jacques Grandville (1803-1847), un maître du rire « monstre », sous la Monarchie de Juillet. (Cf. « Bonjour, Monsieur Grandville », *Nouvelles Hybrides*, n° 2, 2003 ; « Le Gai mentir », *Nouvelles Hybrides*, n° 6, 2007, p. 67.)

une « *parodie des Salons de peinture* » ;⁶³ des espaces privés, ces expositions sont transférées plus tard, grâce à leur retentissement, à la Galerie Vivienne. L'initiative de ce mouvement revient à l'écrivain Jules Lévy, Hydropathe et Hirsute comme il se doit, rédacteur en chef de la revue *Le Chat noir*, rattachée au cabaret. Destinés à accueillir les créations de gens qui se reconnaissent, par principe, nuls en arts plastiques (qu'ils le soient ou non), les Arts Incohérents obéissent malgré tout à des inspirations littéraires ; beaucoup de ces inventions sont des jeux de mots traduits en images, des « calembours visuels », comme les appelle Daniel Grojnowski,⁶⁴ ou bien des interprétations littéraires d'objets neutres – ainsi d'Alphonse Allais, qui expose des feuilles « *monocroïdales* » (de couleur unie), accompagnées de légendes pour décrire ce qui est « représenté » ; pour la feuille rouge, par exemple : « *Récolte de tomates sur le bord de la mer Rouge par des cardinaux apoplectiques* ». ⁶⁵

Le rire fumiste

L'esprit général de l'humour qui se développe dans ces activités est dit fumiste⁶⁶, et il s'agit bien d'une radicalité : « *Le „fumisme“ ne fut pas à proprement parler un mouvement structuré, mais plutôt un non sens à la française, qui par certains aspects s'articula aussi bien au symbolisme le plus hermétique qu'à la veine pamphlétaire,* » écrit Frédéric Saenen. « *L'humour fumiste, au-delà d'un simple*

63 Golfier – Wagneur, *ibid.*, p. 62.

64 Grojnowski, *op. cit.*, p. 269 sq.

65 *Ibid.*, p. 259.

66 Le mot a bien à voir avec la fumée : le fumiste avait d'abord pour métier de construire les cheminées et d'entretenir ces constructions, dont le nettoyage revenait au ramoneur (au départ, jeune et menu garçon qui avait à introduire sa personne toute entière dans la cheminée, quitte à mourir étouffé par la suie, quand ce n'était d'un cancer du scrotum causé par ladite) ; aujourd'hui, ces deux métiers ont l'air d'avoir fusionné en un seul mais double, fumiste-ramoneur ou ramoneur-fumiste, au choix. La carrière du mot pris au figuré, à la fois métonymique et métaphorique, pour désigner un farceur ou une personne fantaisiste, commence en 1840, avec un vaudeville, *La Famille du Fumiste*, dont le personnage principal se vante sans arrêt de ses tours, avec cet adage : *C'est une farce de fumiste*. « Ce fumiste de théâtre est évidemment paronymique... Un *fumiste* est ici „quelqu'un qui produit de la *fumée*“ au sens de „bruit vague, parole incertaine“. Le latin a déjà *fumator* „trompeur, hâbleur (i. e. qui débite de la fumée)“. » (P. Guiraud, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1994, p. 305.)

tour de force ludique avec les ressources de la langue ou de la prosodie, comporte une irréductible part de subversion. »⁶⁷ On parle d'un esprit de goguenardise et de dérision singulièrement inventif et âcre, mêlant de la raillerie à l'humour noir, et fondé sur un sens de l'absurde et de la révolte contre « l'hydre des conventions bourgeoises ».

Le rire des Hydropathes [...] a une double généalogie. C'est celui de Rabelais, du moins tel que Rabelais est alors lu, un rire français, gras comme le terroir, le rire d'un escolier sur fond de Sorbonne, dont les étudiants entretiendront toujours la mémoire. Goudeau revendiquera plus d'une fois Rabelais, La Fontaine, Molière contre l'Allemagne, militant pour la restauration d'une forme de « francité » qui nourrira des années plus tard le spectre du nationalisme populiste et antisémite. L'autre rire relève d'une filiation plus anglo-saxonne et « spleenétique », il part de Poe et de Baudelaire, passe par Mark Twain et trouve dans les Fumistes leur plus bel éclat. C'est le rire que fait naître le *nonsense*, non-sens social qu'il s'agit de révéler en acte, théâtralement. La société est une vaste pantomime, un Guignol, sa fondation relève de la blague originelle, de calembours métaphysiques et de lois absurdes qu'il s'agit de pousser à bout. La fêlure traversant l'ordre social, être « fêlé » à son tour ne peut être que la seule attitude lucide. Reste que le fumisme, c'est encore l'*impassibilité* dans la mystification. L'humour élevé à la dimension esthétique d'un « art pour l'art ». Un *kunisme* joyeux contre les stratégies cyniques de la société. Ce terrorisme de la blague se poursuivra par l'Incohérence, assomption du mot d'esprit.⁶⁸

Cette attitude est d'ailleurs réfléchiée dès le départ par les acteurs, assez conscients de leur différence. « *Le fumisme n'était rien, il est tout,* » écrit en 1880 le musicien et compositeur Georges Fragerolle dans la revue *L'Hydropathe* :

Combien plus génial à la fois et plus compliqué [que l'homme d'esprit] est le fumiste qui sous une enveloppe quasi prudhommesque, et, partant, naïve, dissimule ce fond de scepticisme qui est l'étoffe même de l'esprit. Faire sentir à quelqu'un, dans une assemblée nombreuse, par une série

67 F. Saenen, « Fumisteries. Naissance de l'humour moderne », *La Cause littéraire*, <http://www.lacauselitteraire.fr/fumisteries-naissance-de-l-humour-moderne-1870-1914>.

68 Golfier – Wagneur, op. cit., p. 61.

de mots, qu'il est un imbécile, c'est le propre de l'esprit. Abonder dans son sens et lui donner la quintessence même de son imbécillité, c'est le propre du fumisme. [...] Le fumisme porte en lui-même sa propre récompense : il fait de l'art pour l'art. Afin de passer pour homme d'esprit, il suffit parfois d'être un âne couvert de la peau du lion ; pour être un bon fumiste, il est souvent indispensable d'être un lion couvert d'une peau d'âne.⁶⁹

Pour en revenir à notre question initiale : tous les traits de la dérision, telle qu'on veut bien la reconnaître à distance chez d'autres, sont présents dans cette configuration de la dérision française, dès les années 1880. En définissant le fumisme, Fragerolle, par exemple, énonce le principe même suivant lequel Hašek concevra ses *Aventures du brave soldat Chvéik*, après ses propres frasques de fumiste, une trentaine d'années plus tard : embourber l'imbécile dans son imbécillité en se faisant plus imbécile que lui.

Comme pour les bouzingots, cependant, l'expérience tourne relativement court ; l'occasion de constituer dès ce moment une avant-garde n'est pas saisie, dit Grojnowski. On en dénombre d'abord les raisons extérieures : « Une génération en remplace une autre et les fumistes semblent alors relever d'un autre monde. Les écrivains de la „vie drôle“ sortiront peu à peu d'une littérature qui sera encore plus intolérante que le Parnasse pour l'excentricité. Chaque génération inventant son humour, celui des Hydopathes [...] ne provoque, dans la jeune génération des symbolistes, que des rires au second degré. »⁷⁰ Grojnowski approfondit cette analyse en dégagant des causes intrinsèques du déclin : l'absence de détermination, l'invention qui s'essouffle, les procédés qui se galvaudent. Dès 1883, Félix Fénéon « [mettait] en garde contre la facilité des plaisanteries empruntées aux recueils de bons mots, et le risque de redites encourues » ; et, ajoute Grojnowski, c'est ce qui se produit : « faute de ressources internes et de réactions externes, le groupe est condamné au rabâchage », et davantage encore au moment où Jules Lévy essaie de ressusciter les Incohérents (1889) : « la manifestation sombre dans la redite, et, pis encore, dans une grivoiserie qui ne la distingue en rien des publications satiriques contemporaines : les fusées de l'Incohérence désormais n'illuminent plus rien ».⁷¹

69 G. Fragerolle, « Le Fumisme », in : Goudeau, op. cit., p. 419. – On remarque qu'à la suite de Baudelaire, la notion de l'art pour l'art revient dans les propos, pour caractériser cette radicalité du rire.

70 Golfier – Wagneur, ibid., p. 74.

71 Grojnowski, op. cit., pp. 259, 260, 261.

Il y a donc un glissement vers la trivialité, vers l'ordinaire, qui souligne dans le fumisme sa filiation « café-concert » ou « opérette », à mesure que son originalité s'épuise. Cet épuisement, il faut l'attribuer sans doute à la défaillance même des acteurs ; Grojnowski parle d'« *une audace trop prudente* » :

[Les fumistes] ont ressenti la nécessité de modérer eux-mêmes l'esprit d'aventure qui les avait mobilisés. Effrayés par leurs propres incartades, peu désireux de s'engager davantage dans le processus de désagrégation qu'ils avaient enclenché, de déboucher sur une esthétique de la table rase et de la terre brûlée. Mieux encore, ils étaient incapables, faute d'instruments de mesure, d'estimer l'importance des enjeux mis en cause. Plus qu'à titre de « précurseurs », ils méritent d'être connus en tant qu'avant-garde qui avorte, neutralisée par défaut. – Par défaut d'avoir su transformer la dérision en ce que Marcel Duchamp appelait l'« ironisme d'affirmation », d'avoir su mener à son terme une interrogation sur le statut de l'œuvre, sa fonction, ses critères d'appréciation, bref, sa raison d'être. Mais aussi, et surtout, par défaut d'un public qui leur aurait offert une résistance suffisante pour les obliger à concentrer et concerter leur projets. En les intégrant [...] comme les défenseurs de la bonne humeur, celui-ci a su désamorcer leurs débauches et, du coup, préserver des valeurs intangibles. Les critiques, les théoriciens, les marchands et les amateurs purent ainsi faire l'économie d'une contestation qui les attaquait de front. [...] [L'aventure des *Incohérents*] a tourné court faute d'avoir pu s'exercer dans le champ social et culturel dont relevait sa validation.⁷²

L'avènement du hénaurme

Quand on décrit le champ littéraire en termes de générations ou de tendances, il faut bien constater que sur ces plans-là, celui-ci n'est jamais homogène : bien que cette perspective soit, en général, un peu négligée, aucune génération ne dure que dix ou quinze ans, différentes tranches d'âge, par la force des choses, se côtoient toujours, et les tendances, par conséquent, de même. Entre dix et quinze ans séparent *Ubu roi* et la période faste du fumisme mais les derniers feux de celui-ci et les débuts d'Alfred Jarry se touchent. Certains fumistes de la première heure ont

72 Ibid., p. 267-268.

connu la mort précoce, d'autres se convertirent à la respectabilité et au succès, valeur traîtresse s'il en fut (Champsaur, Bourget), au nationalisme, voire au spiritisme (Goudeau). Il y en a cependant, Allais en tête, dont la carrière de mauvais drôles culmine avec celle de Jarry et « *dont la contribution à la Science des solutions imaginaires,* » dit Étienne Cornevin, « *est tout à fait comparable, quantité et qualité, à celle du créateur du nom,* »⁷³ c'est-à-dire, de la Pataphysique. Il y a aussi de nouvelles recrues, tel Erik Satie, le compositeur autant que l'écrivain, qui fera le trait d'union avec le dada, une fois Jarry disparu. Le mot « fumiste », entretemps, tendra à prendre la connotation péjorative qu'on lui connaît aujourd'hui, la fumisterie ayant fait oublier le fumisme.

La stature littéraire de Jarry dépasse celle de la plupart des Hydropathes & Associés, c'est lui qui finit par incarner le rire radical de la Belle Époque, le plus radical possible même. Pas de prudence dans l'audace. À la différence des autres, il ne fait ni concession ni compromis, pour atteindre à la limite extrême de l'humour qu'est l'absence de limites, l'illimité, l'abîme entrevu de la pensée. « *Allais plaît au grand public par sa désinvolture, là où Jarry par un souci constant de perfection, par une rigoureuse logique, mène le lecteur à une „chute“ dont le comique (si c'en est un) n'a pas encore été catalogué.* » – « *Dans ses spéculations, plus que dans ses textes théoriques de pataphysique, Jarry défie la logique française (qui est binaire, sauf syllogisme) par l'introduction d'un élément ternaire qu'est l'erreur.* »⁷⁴

On est en droit de se poser la question si la dualité que l'on observe dans l'œuvre de Jarry ne l'a pas desservi et si les déambulations par les arcanes du symbolisme, aggravées par l'hermétisme héraldique particulier de l'auteur, n'ont pas retardé l'épanouissement d'un génie qui, au bout du compte, pour cause d'absinthe, n'a pas eu réellement lieu.⁷⁵

73 Cornevin, « Le gai mentir », op. cit., p. 69.

74 Caradec, op. cit., p. 117, 119.

75 C'est le sens du jugement un peu singulier exprimé par Albert Thibaudet dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} juin 1928 : « *Il n'est pas tout à fait exact que Jarry ait été le fondateur de ce que Rachilde appelle l'„École des démons de l'absurde“.* Ils sont au moins trois [...], Lautréamont, Rimbaud et lui. Les deux premiers devaient passer comme des comètes. Jarry seul avait l'étoffe d'un homme de lettres complet, varié, permanent. Si l'alcool ne l'avait pas tué, il serait aujourd'hui un maître célèbre et bien plus encore qu'un douanier Rousseau de la littérature. Dans l'équipe Claudel-Valéry-Gide, il y avait une place à l'extrême gauche qui lui revenait, qu'il laisse vide, et où Apollinaire ne le remplaça pas du tout. » (Cité in : Caradec, op. cit., p. 145.)

Noël Arnaud et les pataphysiciens français en général ont beau affirmer, non sans un certain élitisme ou goût de l'exclusif, propre à des chapelles littéraires en France, qu'il ne faut pas tant d'effort que cela pour « déchiffrer » les textes symbolistes (ou peut-être, plus exactement, les textes « pour initiés », très largement calculés) de Jarry,⁷⁶ ceux-ci n'en laissent pas moins de décourager les bonnes volontés. Même les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, le plus rabelaisien des livres de Jarry, et où sa conception trouve le fondement, est d'une lecture plutôt ardue.

La double inspiration (le trivial et l'élevé, « *la merde et l'absolu* », selon Caradec)⁷⁷ ne produit pas, toutefois, une réelle coupure à l'intérieur de l'œuvre jarryen, elle est opérante, à des proportions variables, dans tous ses textes ; ces différentes dimensions coexistent toujours, chez Jarry, aussi bien dans le sublime que dans le *hénaurme* ; si bien que, d'après J. H. Sainmont, il peut mettre « *l'informe pochade [...] potachique sur le même plan et comme étant de la même venue que la plus opulente littérature, et la plus savante, la plus ésotérique, la plus apprêtée, la plus attifée et aussi [...] la plus ostentatrice du don poétique.* »⁷⁸ Disons simplement que le rire dans ses textes « symbolistes », comme c'était le cas pour Laforgue, apparaît comme « savant » et « indécidable » mais, on l'a constaté à propos de « Haldernablou », il est bien présent ; et, d'autre part, Jarry semble prendre de plus en plus franchement la voie du *hénaurme*, autant, d'ailleurs, dans ses comportements que dans son œuvre, sur le modèle de laquelle il finit par se construire lui-même, avec son masque social (sa *persona*), et vice-versa : apanage même de « poète maudit », présenté selon le mode « grotesque ».

S'il est vrai que Jarry a toujours marqué ses distances à l'égard du sérieux symboliste, ainsi qu'il sied à un maître fumiste, d'une manière subtile et quelque peu sournoise, par une parodie que l'on pouvait ne pas

76 Cf. Arnaud, op. cit., p. 107.

77 Il y a d'un côté, ainsi que le montre Caradec, la farce de potaches, les « images idiotes », l'opérette (que Jarry s'efforça d'illustrer par son « théâtre mirlitonesque », après 1904, et dans sa collaboration avec le compositeur Claude Terrasse, qui aurait dû aller jusqu'à l'opéra sur le sujet de... *Pantagruel*), voire le souvenir réel de la « pompe à merde », de son enfance à « Saint-Brieuc-les-Choux » ; de l'autre côté, une solide culture littéraire et philosophique, Rabelais (amalgame, lui aussi, de la même double inspiration), les légendes bretonnes, l'influence de Mallarmé, Gourmont ou Schwob ; reste à savoir dans quel casier ranger la propension au macabre, inspirée sans doute du frénétisme romantique.

78 Repris par Caradec, op. cit., p. 57.

reconnaître, *Ubu roi* marque une rupture brutale. Il est établi que ceux que Jarry voulait choquer n'étaient pas les bourgeois seulement mais précisément le public « symboliste », celui qui venait au Théâtre de l'Œuvre pour voir des pièces symbolistes, nobles, écorchées vives, étriquées, fleur-penchée, pas fumistes sans doute mais fumeuses.⁷⁹ La rupture est donc également esthétique, et c'est même déjà, sans doute, une critique de toute esthétique, avec quelques coudées d'avance sur les surréalistes.

Dans la suite, Ubu s'affine, il devient plus complexe aussi et plus raisonneur, à mesure que Jarry investit le personnage ; c'est Ubu, à vrai dire, qui va supplanter Faustroll (pourtant postérieur mais aussi posthume : donc, su de Jarry, insu du public) pour développer la « pataphysique appliquée ». Le grand rire illimité règne désormais, et suivant le principe de l'équivalence universelle qui détermine l'identité et la réversibilité des contraires, il aboutit jusqu'au finistère de l'humour, son point extrême qui n'a pas d'au-delà – ou plutôt à une boucle infinie, preuve par l'humour même : « *La Pataphysique n'entretient donc aucun rapport avec l'humour.* »⁸⁰

Cela confère une importance particulière à ce que Jarry n'eut pas le temps de conduire jusqu'à l'accomplissement – cette quantité de « spéculations » éparses qu'il publia dans la presse périodique à partir de 1897 mais surtout entre 1901 et 1905 et que sa mort, en 1907, l'empêcha de rassembler et constituer en une véritable somme de la pataphysique appliquée, pour laquelle il avait prévu ce titre ubuesque : *La Chandelle verte*. Dans son livre capital, *La crise des valeurs symbolistes* (1960), Michel Décaudin – lui aussi, par ailleurs, éminent pataphysicien – considère ce

79 « *Le public que Jarry veut choquer n'est pas un public bourgeois [...], mais un public d'esthètes.* » (Ibid., p. 69.) Caradec ne pense pas, toutefois, qu'il s'agit d'une rupture avec le symbolisme ; la pièce se situerait « *au centre du théâtre symboliste et non ailleurs* », comme sa « *face cachée* » (ibid.). L'ennui, c'est qu'avec cette logique, il n'y aurait jamais de rupture avec rien, sauf quand le critique daigne en décider, suivant son souverain arbitre, c'est-à-dire son arbitraire. Il y a chez les *'pataphysiciens* français, nous l'avons dit, un sens de l'exquis, un penchant à la préciosité ésotérique – lequel se cache dans l'apostrophe qu'ils insistent pour placer devant le « p » initial – et qui considérerait toute prise de position sociale comme amoindrissante, d'où le flottement permanent – et comme qui dirait anté-post-moderne – entre le non-conformisme critique et le refus de tout engagement ; sur quoi la plupart des analyses issues de ces cercles insistent en ce qui concerne Jarry. Dans ce cas, toutefois, il n'y aurait pas de remise en question esthétique qui ne retombe dans un esthétisme d'emblée aussi anémique que le précédent ; ce qui justifierait l'image peu flatteuse de Jarry que présente André Gide.

80 Ibid., p. 94.

corpus de textes, avec *Ubu roi* et *Le Surmâle* comme la partie la plus durable et la plus inspiratrice de l'œuvre de Jarry :

Tous les motifs, l'actualité, une lecture, une réflexion, un fait divers, y fournissent matière à des considérations où triomphe l'absurde. L'achat d'un timbre et l'envoi d'une lettre deviennent sous sa plume une succession d'actes auxquels la logique vulgaire ne trouvera pas de signification ; inversement un noyé sera représenté comme un animal dont il convient de décrire les mœurs avec une minutie digne de Buffon. À l'ordre de la perception et de l'habitude est substitué un ordre de l'esprit qui tantôt fait table rase de toute expérience et de toute valeur traditionnelle, tantôt procède par les analogies les plus inattendues. Une telle attitude est une réaction contre l'idéalisme symboliste, la sensibilité facile de 1900 et l'utilitarisme. Ses admirateurs n'allèrent pas aussi loin que Jarry dans cette voie, mais ils cultivèrent à son exemple l'esprit de mystification, l'humour noir et cherchèrent comme lui dans la surprise un ressort esthétique.⁸¹

Le talent spécifique de Jarry trouve dans ces textes son plein épanouissement ; il ne consiste pas principalement dans l'imagination, Jarry est bien plutôt un génie de la combinatoire spéculative : « *Le point de départ de ses constructions les plus surréelles,* » écrivit Fernand Lot en 1934, « *Jarry les prenait toujours dans sa vie. Un fragment de réalité proche lui était d'abord nécessaire. Les arborescences ramifiées d'une folle cristallisation intellectuelle se mettaient alors à croître rapidement autour, si bien qu'il devenait vite difficile d'apercevoir le noyau initial.* »⁸² Grojnowski, pour sa part, analyse ces démarches intellectuelles et en distingue essentiellement deux : « *les jeux de la métamorphose* », qui sont en fait ce qu'on appelait au XVI^e siècle « les métaphores filées » : décrire un noyé comme un animal aquatique, envisager une gare comme une sorte d'église, voire télescoper, par un tour d'orthographe, « drapaud » sur le mode batracien (ce qui est plutôt, nous n'en disons pas, une métonymie tordue tirée de force, par l'analogie postulée, vers la métaphore à filer avec aplomb) ; et la deuxième démarche, désignée largement

81 M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 254.

82 F. Lot, *Alfred Jarry. Son œuvre, portrait et autographe*, Paris, Éd. de la Nouvelle revue critique, 1934 ; repris de Caradec, op. cit., p. 79-80.

comme « *les jeux du raisonnement* », soit, grosso modo, des tours de logique paradoxale, sophismes ou franches erreurs hypostasiées, en accord avec le sens premier de la pataphysique en tant que la science des exceptions.⁸³

Avec Jarry, le rire hénauirme, le rire sans concessions retentit comme jamais depuis Rabelais. À ce détail près que la joie – et même la volonté – de vivre ne sont pas au rendez-vous, mais ce que nous avons appelé le rire primaire peut se reconnaître aussi, sans doute, dans cette forme grossière qu'il prend dans *Ubu roi*. Ce dont la réflexion sur le rire avant Jarry et – nous le verrons – même après ne tient absolument pas compte, l'effet libérateur du rire sur celui qui prend l'initiative de rire et sur ceux qu'il fait rire est essentiel et, surtout, toujours opérant, inévitable, même avec les sadiques et les idiots (c'est-à-dire, quand un idiot ou un sadique rit et fait rire d'autres idiots ou sadiques – ou même, par un autre tour du rire, comme dirait Pascal, des sujets pas idiots et pas sadiques – de choses idiotes ou sadiques).

Encore faut-il que l'on se sente dans le besoin d'être libéré. Encouragé par la rigueur géométrique et l'éclat des démonstrations qui permirent à Jarry de mieux cerner l'essence et les attributs de Dieu, nous nous hasarderons plus modestement à formuler la loi suivante : plus fortement et plus généralement ledit besoin se fera sentir, et plus radical sera le rire nécessaire pour le satisfaire.

Machine arrière

À peu près au même moment où Jarry fait son coming-out avec *Ubu roi*, un autre écrivain bientôt considérable assume son divorce d'avec le symbolisme et d'avec les traités désormais illisibles que celui-ci lui avait insufflés : c'est André Gide avec *Paludes* (1895). Il a l'excellente idée (que n'aura pas Kundera, engoncé dans son imbuvable mystique du « roman », quand il se lancera, en français, dans la même espèce d'écrits) de reprendre – et déplacer – le terme médiéval de sotie pour caractériser le genre littéraire qu'il a ainsi l'air d'inaugurer ; il le reprendra pour *Prométhée mal enchaîné* et pour *Les Caves du Vatican*. L'intention satirique, la tonalité sont claires, c'est bien du rire qu'il s'agit, ce rire est dûment annoncé, et quelle que

83 Cf. D. Grojnowski, « Les lumières du délire : Alfred Jarry et *La Chandelle verte* », in : op. cit., p. 203-219.

soit sa qualité, incontestable, il ne veut pas exposer le lecteur à un choc. Le sous-titre de sottise prévient que l'on aura affaire au rire *culturellement reconnaissable*.

Ainsi, face au rire radical, l'autre rire, le rire ordonné, mesuré marque sa présence, et ce n'est pas précisément une réplique, une réaction, mais une voie parallèle, le déchaînement sauvage du rire ne vient qu'un petit moment après. Cependant, contre ce rire sans foi ni loi qui résonne sur la fin de la Belle Époque, la voix du vieux bon sens s'élève rapidement, et non sans humour, pour le ramener à de plus justes proportions. Tel est évidemment le sens de la fameuse boutade de Cocteau qui se trouve à la première page du *Coq et l'Arlequin*, maxime n° 6 : « *Le tact dans l'audace c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin.* »⁸⁴ Le principe d'« *aller trop loin* » est admis mais l'élégance reprend ses droits ; la publication du texte se fit en 1918, l'observation est drôle et juste mais elle correspond bien à la volonté de canaliser le rire devenu trop indiscipliné, avec le mouvement dada tout particulièrement.

Cocteau et Jarry se retrouvent d'ailleurs ensemble, à taquiner des cristaux de *sucre candi* (oh !), dits polyèdres, collés au fond d'une bouteille de *kummel* (oh !), dans un chapitre (III, VIII) des *Faux-Monnayeurs*, roman que Gide entreprit en 1919 et acheva en 1925 : Cocteau (on dit que le personnage de Passavant, c'est bien lui) timidement, avec une paille, et Jarry (nommé Jarry) en brisant la bouteille pour offrir le débris capital à une « *gentille demoiselle* », en vue de faciliter la « *perforation de sa gidouille* ». C'est l'un des trois anachronismes intégrés par Gide délibérément dans le roman, dont l'action se passe, en principe, peu avant l'éclatement de la Première guerre mondiale, après la mort réelle de Jarry. Et on est en droit de se demander : pourquoi Jarry, et non pas, par exemple, Catulle Mendès ?

L'image de Jarry que donne Gide est accablante, quasi caricaturale, celle d'un ratage, d'un écroulement. L'impression première, d'un « *joicrisse étrange* », d'un « *pierrot* », qu'une secte considère comme un génie, s'aggrave progressivement, même si un hommage est rendu à *Ubu roi*, apprécié surtout par tous les jeunes en présence. Jarry apparaît finalement comme un pantin mécanique et maniéré dans son excès même (les « *petits escarpins de bal* »), qui ne fait que répéter des gestes choquants mais répertoriés ; retombé dans l'esthétisme creux, quoique agressif.

84 J. Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 17.

« Est-ce dans ce milieu que désormais vous allez vivre ? » demande Edouard, l'écrivain et l'alter ego de Gide, au jeune homme qu'il aime. À l'évidence, Gide n'apprécie ni le rire extravagant de Jarry, ni – encore moins, sans doute – le rire « frivole » de Cocteau ; son ironie à lui est bien plus fine (du *kummel*, pardi ! et *sucre candi*, au lieu de quelque chose de *très fort*, comme l'espérait la demoiselle *déçue* !). La règle est presque rétablie : Il fait bon de rire, mais point trop n'en faut. (Quelqu'un de moins courtois que nous pourrait accuser Edouard d'ingratitude, puisque c'est cet épisode, tout de même, qui assura son bonheur en jetant le petit Olivier dans ses bras.)⁸⁵

Il y eut pire, toutefois, entretemps, un très mauvais livre sur le « rire », obtus et passéiste, hostile au rire et complexé, dont la signature fait de la peine : il est de Bergson, et sa publication remonte à 1900 (le philosophe a quarante ans). Pourquoi donc ceux qui ne savent pas rire et n'ont pas le moindre sens de l'humour se mêlent-ils toujours de dissenter sur le rire, sans même chercher à savoir de quoi ils parlent ? Une fois de plus, comme avec Baudelaire, il n'est pas question du rire mais de la moquerie, et ce serait le titre honnête de cet écrit ; au mieux, Bergson ne fait que décrire une dérivation du rire, non pas le rire en tant que tel, et il commet donc le péché de généralisation abusive, fort préjudiciable, croirait-on, à la réputation d'un philosophe.

Déjà les prémisses sont grandement pourries. Premièrement, le comique ne touche que l'humain (sous-entendez : il n'y a de rire que trivial) ; peut-être, mais c'est pour en tirer quoi, puisque l'homme est aussi bien la seule entité connue de l'univers à rire, avec Dieu, indémontrable, puis quelques chiens sûrement qui s'amusent de nous, sans le dire, autant que le Tout-Puissant (trouver Dieu comique, avec sa Création, c'est quoi exactement ?),⁸⁶ et puis qui sait ce qui se passe sous le masque impassible en apparence mais totalement hilare en réalité, des poissons d'argent, des ziboux ou des troènes ? Le rire serait-il plus défendable s'il concernait aussi les astéroïdes quand ils foncent à toute vitesse vers la

85 Cf. A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs. Romans – Récits et stoties – Œuvres lyriques*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1970, p. 1168-1174.

86 Rappelons seulement que l'un des tenants du rire radical dans l'entre-deux-guerres, le sous-estimé Pierre Henri Cami, se dévoua pour consigner *Les Mémoires de Dieu le Père* (1930), suivi par François Cavanna qui donna, une cinquantaine d'années plus tard, qui ne sont rien comparées à l'éternité, d'autant qu'impossibles à comparer, le récit des *Aventures de Dieu et du Petit Jésus* (1982).

planète ? Et quid des extra-terrestres (*Mars attacks !*), quid des trépassés (*Beetle Juice*) ? Enfin, un humain qui rit de contentement devant un spectacle naturel ou même anti-naturel (nous pensions à l'état d'apesanteur, et vous ?) ne le trouve pas forcément comique, mais en rit-il moins ? Le comique est-il vraiment la seule raison de rire ?

Deuxième prémisse, monstrueuse, indéfendable : « *Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure.* »

[C'est] l'insensibilité qui accompagne en général le rire. [...] L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore ; tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire.⁸⁷

Contrairement à la majorité des gens qui mésestiment la part de la pensée logique dans l'humour, Bergson ne voit qu'elle. Pour voir que le rire est une expression de l'émotion, il faudrait remonter à son origine et à ses manifestations primaires, ce que Bergson néglige royalement, tout comme Baudelaire. La joie est bien une émotion, peut-être. Une âme sensible qui ne connaîtrait pas le rire est donc une absurdité, il y a là une psychologie de pacotille, si ce n'est de comédie larmoyante. Bergson ne se rend peut-être pas compte qu'en considérant l'émotion comme exclusive de l'intelligence (l'émotion se tait quand l'intelligence parle), il est redevable aux sectionnements artificiels voulus par les libertins et qui n'ont rien à voir avec la complexité de la psychologie réelle ; cette complexité, d'ailleurs, dont il se déclare le défenseur, quitte à l'oublier quand ça ne l'arrange pas. À moins que la tâche de sectionner ne fût au

87 H. Bergson, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1924 ; repris du site web http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p. 10-11.

départ de toute philosophie, et à l'origine de son érosion. Or, Pascal ne dit-il point : « *La raison a des fièvres que le cœur ne connaît pas* » ?⁸⁸

Dans la réalité, l'émotion étant une structure complexe et non pas un postulat scolastique, il n'est pas nécessaire (ni, peut-être, possible) de suspendre l'émotion pour raisonner ; et rien n'est plus courant que la conjonction des deux. Nous restons, par exemple, fort agacé par les assertions de Bergson tout en cherchant la bonne formule des arguments pour les réfuter, et nous ne lâchons pas un instant notre émotion en nous moquant de lui ; car nous avons l'outrecuidance supplémentaire de penser que l'agacement est encore une émotion, et non seulement la pitié que, d'ailleurs, nous ne sommes pas sans éprouver aussi, à l'endroit du philosophe, inconscient de sa rancœur, sans doute, au moment de raisonner sur le rire, et d'autant plus gouverné par elle qu'il ne s'en rend pas compte. À cause de nos émotions, nos arguments sont-ils forcément sans prix, et vice-versa ? L'émotion, d'autre part, passe dans la moquerie, elle en fait la force, que l'intelligence la plus pure et la plus détachée ne saurait obtenir : à preuve, Céline. Enfin, le rire est lui-même source d'émotion, d'une détente (que Bergson, de mauvaise foi, réserve au rêve), d'une dilatation de l'être qu'il produit, tout comme les pleurs produisent l'apaisement.

Le rire selon les vues de Bergson est froid, au contraire. Un cas d'espèce : le pisse-froid qui se rit de votre chaude-pisse. On comprend que, pour condamner ou rabaisser le rire (ce qu'il a l'intention de faire, en vertu de sa blessure narcissique), il ait besoin de séparer le rire de l'émotion (vivifiante) et le rattacher exclusivement à la raison « dévitalisante » mais sa mauvaise foi, contredite par l'observation, le fait alors *tomber* en contradiction avec ses propres principes.

88 Il ne le dit point, en effet, mais du moment qu'il reconnaît la solidarité inverse (« *Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas* »), ce complément n'est que juste et logique. Nous avons l'impression, à vrai dire, de retourner à Bergson ce qui vient de Bergson : la critique d'une pensée qui « découpe » et par là même, rate ce qu'elle cherche, quand cette pensée critique elle-même se met à son tour à le faire, en procédant à une autre forme de lobotomie, pour s'enivrer d'infini. Car, qu'est-ce qui pense, si la raison est disqualifiée ? En réalité, en récusant les séparations opérées par la raison, le bergsonisme opère d'autres séparations, non moins pernicieuses peut-être.

Il résulte de cette prémisse la thèse qui voit le comique comme le placage du mécanique avec sa *raideur* sur du vivant,⁸⁹ quasiment pour le dévorer ; un peu comme fait Jarry tel que dépeint par Gide.⁹⁰ Et, le mécanique s'identifiant avec le corporel (retour aux animaux-machines ?), c'est « *le corps prenant le pas sur l'âme* ». ⁹¹ Le problème, c'est que Bergson considère ce placage comme foncièrement arbitraire (lié à la contingence sociale), ce qui renverse les perspectives : au lieu de mettre en évidence par ce placage une contradiction entre le vivant et sa contrefaçon, toujours au profit de la vie, et sans considérer que ce qui fait rire ce pourrait être le mécanique comme signe du mensonge, social ou autre, Bergson prétend au contraire que par le rire, c'est le mécanique, c'est-à-dire le corps, qui dénonce (ridiculise) les aspirations de l'âme comme mensongères. Lâcher un pet en prêchant la vertu enfume la vertu. Le rire est donc toujours vulgaire et il a toujours tort ; et il faut croire que le mensonge ne prend jamais l'âme en otage – c'est-à-dire, que l'âme ne se raconte jamais des histoires, celle de Bergson, si faire se peut, encore moins que les autres. Et Bergson va jusqu'au bout du renversement en affirmant que le comique ne résulte pas de l'absurdité mais que c'est l'inverse : l'absurdité « *ne crée pas le comique, elle en dériverait plutôt. Elle n'est pas cause, mais effet...* »⁹²

Pour que le monde ne soit pas absurde, il suffirait de ne pas rire.

Comment faire ?

89 Bergson ne reprend pas la distinction baudelairienne entre le comique et le grotesque mais en associant le rire à des processus mécaniques, il ramène en fait, quoi qu'il dise, l'animé à l'inanimé, l'humain à l'inhumain et, par conséquent, le comique au grotesque. C'est bien ce qu'indique, dans son analyse de la comédie, la distinction qu'il fait entre l'acte et le geste : « *Au lieu de concentrer notre attention sur les actes, [la comédie] la dirige plutôt sur les gestes.* » (Ibid., p. 63.)

90 Impossible de dire si Gide s'inspire de Bergson pour cet aspect : il ressort de son *Journal* qu'il ne l'estime ni ne le comprend guère, et aucune allusion n'est faite au Rire.

91 Ibid., p. 29. La résurgence plutôt surprenante des conceptions mécanistes, due à ce dualisme rigide, fort pénible, qui ne voit pas de différence entre une grue et une grue, un héron et un aéroplane, jure étrangement avec le prétendu « vitalisme » du philosophe. Cela nous dépasse un peu mais le vitalisme ne nous semble véridique que dans une perspective moniste. Affirmer qu'il n'y a de vie réellement qu'à la faveur d'un privilège qui s'appelle « âme » est une imposture, à moins de mettre de l'âme partout, « comme de la moutarde », dirait Barbey d'Aurevilly : ce que d'aucuns font, mais pas Bergson, à l'évidence.

92 Ibid., p. 78.

La troisième prémisse produit la thèse la plus choquante. Le rire est sociable, la sociabilité est sa condition première, mais il circule « *en cercle fermé* ». « *Notre rire est toujours le rire d'un groupe.* »⁹³

Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. Telle sera, disons-le dès maintenant, l'idée directrice de toutes nos recherches. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.⁹⁴

La conséquence qui en découle est démentielle : *Chaque fois que l'on rit, on devient un gendarme de la société !* Pire encore, on s'intègre dans un groupe de persécuteurs insensibles (ne serait-ce que momentanément), montés contre un membre qui se singularise en s'écartant de ses normes, pour le ramener dans le « droit chemin ». « *Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence.* »⁹⁵

Cet usage du rire certainement existe, il peut même être salutaire, et Bergson le reconnaît (il présente d'ailleurs nombre d'exemples tirés de Molière), quoique toujours avec une nuance négative : « *Le rire ne relève donc pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit [...] un but utile de perfectionnement général* » ; et la restriction vient dans la foulée : cela se fait « *inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers* ». ⁹⁶ C'est que l'éventuel bon effet de la risée ne peut être assuré ni garanti :

En général et en gros, le rire exerce sans doute une fonction utile. [...] Mais il ne suit pas de là que le rire frappe toujours juste, ni qu'il s'inspire d'une pensée de bienveillance ou même d'équité. Pour frapper toujours juste, il faudrait qu'il procédât d'un acte de réflexion. Or le rire est simplement

93 Ibid., p. 11. – *Et moi qui riais pour moi tout seul ! Je me trompais ! J'étais un groupe !* (Dirait Michaux.)

94 Ibid., p. 12.

95 Ibid.

96 Ibid., p. 16. Il s'ensuit que le rire et l'art, pour ainsi dire, s'excluent mutuellement. Cf. la conclusion du développement sur la comédie (p. 73) : « *En organisant le rire, [la comédie] accepte la vie sociale comme un milieu naturel ; elle suit même une des impulsions de la vie sociale. Et sur ce point elle tourne le dos à l'art, qui est une rupture avec la société et un retour à la simple nature.* »

l'effet d'un mécanisme monté en nous par la nature, ou, ce qui revient à peu près au même, par une très longue habitude de la vie sociale. Il part tout seul, véritable riposte du tac au tac. Il n'a pas le loisir de regarder chaque fois où il touche. Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général et ne pouvant faire à chaque cas individuel l'honneur de l'examiner séparément. [...] Une moyenne de justice pourra apparaître dans le résultat d'ensemble, mais non pas dans le détail des cas particuliers.⁹⁷

Le rire exprime « une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements. »⁹⁸ Il frappe donc au hasard : « Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible »⁹⁹ Les défauts d'autrui [...] nous font rire en raison de leur insociabilité plutôt que de leur immoralité. »¹⁰⁰

Des déclarations paranoïaques se multiplient alors à travers le traité : le rire est l'arme de la meute déchaînée qui s'acharne sur l'être d'exception, isolé et doté d'une âme sensible, qu'elle ne peut tolérer et qu'elle fait souffrir par sa moquerie, autrement dit sur Bergson lui-même. « [Le rire] a pour fonction d'intimider en humiliant, » écrit-il.¹⁰¹ – « Le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. »¹⁰² – « Le rire a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatistes. »¹⁰³ Il y a là une sorte de « complexe de Silbermann » avant la lettre qui se donne libre cours.

97 Ibid., p. 83.

98 Ibid., p. 41-42.

99 Ibid., p. 61.

100 Ibid., p. 62. Cela soulève le problème de la Renardie, où l'immoralité constitue le fondement de la sociabilité ; elles sont donc projetées l'une sur l'autre. Les « défauts » dont on rit, c'est alors la balourdise, ou même l'idéalisme moral en tant qu'« inadaptable » au réel ; mais on rit aussi de satisfaction devant l'astuce du fripon face à la bêtise et à la suffisance du plus fort. Le rire de satisfaction et la question de la bêtise comme source du comique ne sont évidemment pas abordés par Bergson, il eût fallu pour ça beaucoup trop d'introspection.

101 Ibid., p. 84.

102 Ibid., p. 60.

103 Ibid., p. 75.

Bergson entreprend, en réalité, une étude partielle et partiellement pertinente de la moquerie, il attire même l'attention sur un aspect important du rire qu'il est sans doute le premier à analyser, avec la finesse et l'acharnement d'un échaudé. Sa faute consiste à porter des œillères et son erreur, à présenter cette réflexion partielle comme générale, prétention qui s'effondre dès les premières lignes. Les simplifications sont grossières, les omissions impardonnables. La plus frappante des lacunes : le rire qu'il décrit peut être, en réalité, tout à fait dépourvu d'humour. Celui qui rit peut ne pas faire rire, et l'on en sait au moins un qui ne rit pas du tout : Bergson ;¹⁰⁴ ce qui remet en question même le statut social du rire tel qu'il a été postulé. La question de l'humour reste donc entière, et avec elle, pour l'essentiel, celle du rire en tant que tel.

Il est consternant aussi de voir à quel point Bergson ignore son entourage contemporain et les évolutions récentes du rire, qui impliquent le contraire des processus qu'il décrit : l'audace de l'individu non-conforme qui tourne la moquerie contre la « sociabilité » pour en remettre en question le statut légitime, au lieu de se laisser écraser par le rire du grand nombre. Or, Bergson ne tire ses exemples que des auteurs du passé : la farce médiévale, Rabelais, Molière, Regnard, La Bruyère, Racine ; il cite quelques étrangers, plutôt bien choisis : Cervantes, Thackeray, Dickens, Jean Paul, Gogol ; mais plus près de lui, en 1900, il ne voit que Labiche et le vaudeville, Alphonse Daudet ou Edmond About, un horizon littéraire tout à fait lamentable ou peut-être, intentionnellement sous-évalué ? Faute gravissime, pour un philosophe, c'est encore qu'il ne choisit que des illustrations qui confirment ou semblent confirmer ce qu'il avance, et ne s'inquiète pas de ce qui pourrait l'invalider ; il ne s'oppose ni exemple contraire ou difficile à classer, ni objection digne de ce nom, ni analyse alternative ou complémentaire.

Il faut bien se demander si, autant qu'à une belle âme mortifiée, on n'a pas affaire à un poltron, un petit génie à bobos. Car il se peut bien qu'être peu ordinaire et juif de surcroît, il ait fait l'expérience des brimades dont il parle ; on peut se rappeler aussi que l'affaire Dreyfus n'en est pas encore à son dénouement définitif. L'étrange, c'est qu'il ne se souvient pas du rire de sa propre « tribu », cet humour particulier qui

104 D'où l'importance *méthodologique* de rire en écrivant une étude sur le rire. Se mettre au-dessus du rire mine la validité de l'analyse.

aidait les juifs à vivre ; qui avait trait certainement à une sociabilité mais comportait aussi un regard moqueur sur soi, une résistance malicieuse et paisible, et une transcendance.

Pour notre histoire du rire, l'intervention de Bergson, bien que reposant plutôt sur l'ignorance ou la cécité sélective, déjà bien difficiles à digérer (intuition ? sensibilité ? tu parles !), est grossière, rétrograde, anti-moderne, elle fait nettement machine arrière. Dans son sillage, le rire se retrouve circonscrit par la raison sociale, ou du moins, on essaie de l'y refermer. Il ne reste pas de place pour l'idée d'un rire sauvage, libre et libérateur, réparateur, bénéfique.

Le bon usage du rire ?

Cela n'empêche pas le rire démesuré, bien entendu, de poursuivre sa route, et tout au long du XX^e siècle, on voit ce registre s'enrichir continuellement de nouveaux apports originaux. Le mouvement dada, certains surréalistes (Péret, Desnos) plus que d'autres, Max Jacob, même Cocteau, à ses heures, d'autres poètes : Michaux surtout, Prévert, Tardieu, les dramaturges et romanciers de l'absurde (Ghelderode, Ionesco, Beckett, Vian, Arrabal...), jusqu'à Raymond Queneau, Perec, Tournier, voire Éric Chevillard ; sans parler de l'« indécidable » Raymond Roussel, qui ne riait peut-être pas tant que cela, puis de ceux qu'on oublie : tous ensemble ils offrent un tableau assez vaste et varié, plus riche toujours que celui de la fameuse « dérision tchèque ».

Mais en même temps la culture française s'est donné des moyens pour endiguer la déferlante ; même cet humour qui, par principe, récuse les limites, elle finit par l'assigner à sa place. Un écrivain n'est jamais reconnu à cause de son humour mais malgré lui ; quand on est un grand écrivain, on est excusable de rire même de manière inconvenante mais, tout de même, mieux vaudrait sans (souvenons-nous des plaintes d'Albert Camus). L'étiquette « humoriste » réduit automatiquement la stature de l'écrivain, tout comme celle de « régionaliste » : certains, tel Cami, sombrent dans l'oubli, d'autres, comme Allais ou Marcel Aymé, n'ont pas complètement la cote qu'ils méritent. Embrasser la carrière d'humoriste, en lettres françaises, c'est accepter par avance une place modeste dans l'histoire.

La différence entre la dérision française et la dérision tchèque tient donc dans le fait que Hašek, malgré bien des résistances farouches, finit par incarner le génie national, et pas Jarry.

Pourquoi cela ? Ce n'est pas que la « sociabilité » tchèque, essentiellement petit-bourgeoise, ne dresse pas, elle aussi, des digues ; elle peut même se montrer fort mesquine et dure, au point de confirmer la pensée de Bergson,¹⁰⁵ mais pour des raisons qu'il s'agit d'éclairer, certaines formes de l'humour effréné ou radicalement sournois parviennent à déborder ces barrières. L'extravagance et les excès d'un Ladislav Klíma, philosophe et écrivain qui ferait bien figure du Jarry tchèque, n'ont certes pas beaucoup de chances auprès du grand nombre, mais il se trouve un fumisme plus immédiat, plus abordable, qui obtient une adhésion plus massive. Hašek et quelques autres réussirent à lancer une subculture canulardesque populaire (désignée en tchèque par le mot « *recese* », récession), qui est entrée, pour ainsi dire, dans les mœurs et se développe jusqu'à nos jours.

Quand on considère dans quelles circonstances se produisit l'épisode fumiste en France, on peut mieux comprendre qu'ailleurs, un public assez vaste se rangeât à la loi ou plutôt au dérèglement du canular. C'était le moment où la conscience française se trouvait, à cause des vicissitudes historiques, en position de faiblesse, ébranlée. Pour la première fois depuis presque trois siècles, elle avait perdu son assurance et tentait de se ressaisir comme elle pouvait ; la dérision fait partie de ces tentatives et tentations. Il y eut rapidement, toutefois, quels que fussent son caractère et sa qualité, la volonté d'un redressement, d'une riposte même,

105 L'illustration la plus nette de ses thèses sur le rire se trouve, en fait, dans cette autre œuvre comique formatrice de la mentalité tchèque moderne, *La Fiancée vendue* : non pas le principal protagoniste masculin, exposé à l'indignation collective qui précède l'admiration, parce que sa stratégie rusée n'était pas d'abord reconnue, mais son demi-frère et « rival » falot, l'adolescent niais qui, dans le parallèle avec *Figaro*, correspondrait au personnage de Chérubin. Seulement, loin de soulever des vagues de convoitise amoureuse, il devient l'objet de la risée générale, approuvée par des générations de spectateurs, à cause de sa naïveté ou « immaturité » qu'il s'agit d'amener à la bonne conformité d'« homme accompli », qui le rendra digne de prendre femme à son tour. (L'attirance ne joue, en fait, aucun rôle dans l'œuvre, si ce n'est à titre de leurre et stratagème.) La hantise de la maturité, personnelle, sociale ou culturelle, était une constante chez les Tchèques, à l'égal de celle que Gombrowicz diagnostiquait chez les Polonais.

une vocation de dominer renaissante. La dérision se trouve donc bien-tôt encadrée, contenue et, en quelque sorte, neutralisée, ramenée à la portion congrue.

Ce dont la pensée française ne tient presque jamais compte : que la dérision – à l’opposé des thèses de Bergson – est la défense de l’humilié, constitue une évidence et une règle au contraire pour la réflexion tchèque sur le rire. Par la force des choses, la société tchèque a une expérience presque interminable de la position de faiblesse. Le Tchèque se sent constamment nargué par l’histoire, y compris par celle qu’il essaya de se fabriquer : le comble ! L’assurance que l’on peut tirer de sa place dans la civilisation, il la remplace par les circonvolutions vertigineuses de la dérision, qui commence par la dérision de soi et, par là même légitimée, s’exerce par mesure d’autodéfense et d’une manière implacable contre l’absurdité, la stupidité et la cruauté du monde. Le rire équivaut à une victoire puisqu’il dit : vous ne faites pas illusion, tout est percé à jour, et je ne me laisse pas *avoir*. Il y a donc véritablement une délivrance par l’humour.

Le rapport au rire fait également partie de la stratégie d’une société, et il semble que chacun choisit le *versant du rire* qui corresponde le mieux à sa situation, ses objectifs, ses possibilités. Cela n’a pas que du bon. Le Tchèque a tant rigolé qu’il ne sait plus que rigoler, il sombre dans la rigolade, il va rigoler à mort, et ce qui fait le plus rigoler, ce sont les choses considérées partout ailleurs comme graves. Impossible de monter une tragédie comme une tragédie, le Tchèque n’y croit pas, il est venu pour rigoler ; voudrait-on qu’il arrête de rigoler : il ricane. Tout ça, même quand l’histoire ne le nargue plus ; et c’est comme ça qu’on rate ses chances.

Le Français, quant à lui, prend au sérieux des choses qui ne le méritent pas. Il n’a pas l’habitude de porter le soupçon sur lui-même, il ne se voit pas faire. Clos le moment de rire, il s’occupe de choses vaines mais avec sérieux : apprécier une œuvre à l’aune de l’ennui qu’elle sue ! Il a conçu un culte du creux,¹⁰⁶ et il méprise ceux qui ne le partagent pas ; il a d’ailleurs une grande tradition du mépris. Il préfère le monde vidé de substance plutôt que d’admettre qu’il ne le gouverne plus. S’aperçoit-il que l’histoire le nargue ? Et c’est comme ça qu’on rate ses chances.

C’est dur d’être en même temps les deux !

106 Qu’il appelle, quelquefois, « le signifiant ».

À quand une théorie générale du rire ? Car on va sans doute nous reprocher de ne pas avoir indiqué la limite incertaine où le rire passe dans l'illimité. Disons que c'est le point, parfois difficile à reconnaître, où le rire cesse de se soucier de son « trop loin ».

Mais la grande question, ce serait, plutôt, le bon usage du rire. Une fois réfutés ceux qui n'en voient aucun, par où commencer ? Le mieux vaudrait, sans doute, de revenir aux fondateurs du rire moderne, Rabelais, puis Cervantes. En ce qui concerne Rabelais, quelques pas méritoires ont déjà été faits, par Raymond Queneau surtout, ou par Michel Tournier ; par ceux, en général, qui ont la chance d'allier en eux le rire avec l'amitié pour la vie. Tournier s'est même attaché à réduire certaines lacunes de Rabelais, la question du bien et du mal, par exemple, avec les notions d'inversion bénigne et maligne qu'il développe et explique, avec humour d'ailleurs, dans *Le Roi des aulnes* (dont le personnage central est un géant/ogre) ; et il confirme de manière lumineuse la dimension transcendante du rire, avec sa notion d'humour blanc. Heureux qu'il n'ait pas été le « type primaire » (extraverti, spontané, improvisateur, d'une vitalité plus immédiate) qu'il rêvait d'être, au point de s'en rendre un tantinet insupportable ! Il aurait moins creusé.

Le bon usage du rire, par conséquent, ne semble pas impossible. Il n'est pas vraiment nécessaire de se mettre d'accord (ce qui ne serait même pas drôle), suffit de l'admettre.

Annexe : Essai sur l'incommodité des commodes

Histoire du romantisme est le dernier texte auquel Gautier mit la main, de mars à août 1872, arrêt définitif (il est mort en octobre de la même année, après une période d'impotence reusement assez brève) : c'était déjà l'époque des zutistes, première mouture ; Lautréamont était mort depuis presque deux ans (sans que Gautier, n'ayant pas notre savoir, s'en émût le moins du monde).¹⁰⁷ Or, dès ce moment, on voit la mémoire et l'imagi-

107 On sait en revanche par ses *Poésies* que Lautréamont était bien au courant de l'existence présumée de Gautier, ainsi que de Coppée d'ailleurs, et de bien d'autres. On est ravi aussi d'apprendre qu'à six années d'intervalle, ils ont utilisé tous deux, à l'insu l'un de l'autre, un « idiotisme gascon » autrement disparu, la construction comparative « plus ceci que non pas cela », ainsi que le notifie William Kemp dans son article « La contribution lyonnaise à la diffusion d'un hispanisme grammatical sous François

nation s'entremêler et se soutenir, ainsi que la mystification et la vérité historique (ce qu'en Allemagne, un zigoto¹⁰⁸ avait appelé Wahrheit und Dichtung), au point de ne plus se distinguer l'une de l'autre ; et par un recouplement des témoignages, cela fait comme un conte posthume de

1^{er} », in : G. Defaux (dir.) : *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*. Lyon : ENS, 2003, p. 113. Il y a plus : P. W. Nesselroth (*Lautréamont's Imagery*, Genève : Droz, 1969) ou R. -F. Lack, de l'University College de Londres (« L'école des correspondances : Lautréamont et Rimbaud », *Dix-Neuf*, vol. 14, 2010), relèvent chez Lautréamont des citations paraphrasées de Gautier, qui lui-même aurait paraphrasé Baudelaire, laquelle paraphrase, par l'intermédiaire de Lautréamont (ou non ?), aurait fini par contaminer Rimbaud et, par l'intermédiaire de Rimbaud, l'ensemble de la corne de l'Afrique, où elle fit beaucoup de victimes, entre 1884 et 1900 : car, même anodins pour nous, nos germes font souvent aux indigènes des effets mortels ; d'autant qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une paraphrase puissance trois à cinq. Le détail des connaissances humaines déposées en pure perte dans nos universités mais téléchargeables moyennant une poignée de livres sterling (que nous ne nous résolûmes pas - ni, à plus forte raison, ne nous résolûmes - à prélever sur notre retraite-vieillesse pour en savoir plus) n'est pas sans produire une admiration effarée.

Camille Brunel rappelle, pour sa part (dans un entretien à propos de son roman *La vie imaginaire de Lautréamont* paru chez Gallimard en 2011 : <http://www.florenceporcel.com/livretw-la-vie-imaginaire-de-lautreamont-de-camille-brunel>), qu'en 1860, Lautréamont et Gautier se seraient ratés de quinze jours à Tarbes, où Gautier est né, où Isidore Ducasse a fait, au lycée impérial, une partie de ses études secondaires et qui leur dédie aujourd'hui, par esprit d'équilibre, un lycée à chaque. Celui de Lautréamont, comme de juste, porte le nom de Théophile Gautier. Mais à vrai dire, « Lycée Lautréamont », il fallait y penser, et même à ce que le poète y donnait prise ! On se console en apprenant que le nom complet de l'établissement est « Lycée des métiers de l'hôtellerie restauration, de l'alimentation et des services tertiaires Lautréamont » et que son « restaurant d'application », inauguré en présence de S. E. l'Ambassadeur et de S. E. le Ministre de la Cour des Comptes de la République Orientale (eh oui) d'Uruguay, s'appelle « La Table d'Isidore » ; c'est, à n'en point douter, la fameuse table de dissection où tout le monde finit par se rencontrer. On imagine sans peine que le soir, ce monde déjà si beau va s'éclater, au propre et au figuré, à la taverne de supplication « Le Caveau de Maldoror », réputée pour ses plats étouffe-chrétien et pour ses étripages saignants. Nous ne saisissons pas, d'ailleurs, ce qui fait penser à Camille Brunel que si Gautier et le mioche Lautréamont s'étaient trouvés à Tarbes le même jour, ils se seraient rencontrés, ce qu'il faut bien considérer comme le contraire de « se rater ». Nous pouvons atester une vaste expérience toute contraire : au cours de notre vie largement sexagénaire, maintes fois nous nous trouvâmes dans une même ville en même temps que des tas d'autres écrivains, parfois illustres, et le plus souvent, nous n'en rencontrâmes ni même n'en aperçûmes aucun !

108 D'après la Wikipédia, « zigoto é a célula diploide resultante da união dos núcleos haploides (cariogamia) de duas células eucarióticas mutuamente compatíveis. É o produto da reprodução sexuada. »

Borges, une preuve de ce que, bon gré, mal gré, bonne foy ou mauvaise, le rire constitue le vrai fondement de notre lien au passé ; sous réserve, évidemment, du jugement, infaillible mais incertain, de la Cour-Extrême.

Un proche de Gautier, ou du moins l'un de ceux qui l'ont approché à ce moment, l'éditeur et journaliste Maurice Dreyfous (1843–1924), rapporte dans le premier de ses livres de souvenirs,¹⁰⁹ publié avec un recul supplémentaire, en 1912, qu'après la mort de Gautier et la publication posthume de l'*Histoire du romantisme* (inachevée), il reçut de ce Jules Vabre évoqué au chapitre IV pour n'avoir rien écrit de ce qu'il avait annoncé, une lettre pour lui faire « *assavoir* » que celui-ci était toujours vivant. Il alla le voir après plusieurs années d'oubli (dit-il) également supplémentaires et en fit une description des plus pittoresques – il note, avec un esprit de suite prémonitoire, que Vabre « *arborait une calvitie complète, légèrement bleuâtre plus lamentable encore que celle des philistins et des classiques auxquels il criait du haut du poulailler du Théâtre-Français, dans les soirs orageux d'Hernani : „Silence les genoux !“* ». ¹¹⁰ Mais, déplore Dreyfous, quel dommage que Gautier soit mort en croyant que l'*Essai sur l'incommodité des commodés* n'a jamais été écrit !

Ironie, ou non ? Car Jules Vabre lui révéla qu'il l'avait bel et bien mis au point, cet écrit mythique que personne n'a jamais vu, et aussi qu'il avait traduit trois pièces de Shakespeare, projet qui l'avait poussé à s'expatrier d'abord en Angleterre, pour apprendre l'anglais (ce que Nerval, un autre du Petit Cénacle, n'avait point cru indispensable de faire en son domaine, avant de traduire des poésies allemandes, dont *Faust*). En réalité, aurait dit encore Jules Vabre, de ses trois traductions, seule *Roméo et Juliette* lui donnait entière satisfaction. Même après ces révélations, cependant, on ne pourra pas lire le fameux *Essai sur l'incommodité des commodés* parce que, lors de ce séjour en Angleterre, l'auteur en avait perdu l'unique manuscrit ; et pour comble du malheur, il avait perdu aussi, par une autre occasion, l'unique manuscrit de sa traduction de *Roméo et Juliette*. « *Il y a, tel que lui, des êtres dont le farniente est toute une œuvre, dont le non-être est toute une vie. Chaque génération a les siens, et Jules Vabre, en son genre, fut sans conteste le plus complet de ceux de la bande romantique. Ne le plaignons pas trop. Il a connu, à toute heure de sa longue vie, la plus noble, la plus grande joie qu'il soit donné à l'homme de*

109 M. Dreyfous, *Ce que je tiens à dire*, Paris, Paul Ollendorf, 1912.

110 Op. cit., p. 315.

connaître : la joie d'admirer, » écrit Maurice Dreyfous pour conclure, n'ayant pas, manifestement, cru un mot de ce que Jules Vabre lui a raconté.¹¹¹

« *Le plus complet* » des incomplets : on peut se demander si, d'une certaine manière, à travers cette complétude des têtes fêlées (se révélant à peine, mais non sans éclat, par la calvitie bleuâtre),¹¹² Maurice Dreyfous n'a pas restitué dans ce passage de son livre (complètement oublié de nos jours), cet *Essai sur l'inconmodité des commodes* à la place de Jules Vabre.

Ce n'est pas tout. Juste après la mention de l'*Essai sur l'inconmodité des commodes*, Gautier cite deux autres titres bidon qui n'auraient jamais été substantifiés : *Pauvre Sapeur !* et le traité *De l'influence des queues de poisson sur l'ondulation de la mer*, les deux attribués à Ernest Reyer.¹¹³ Or, Ernest Reyer (1823–1909) n'est pas écrivain mais compositeur, très célèbre et vénéré

111 Ibid., p. 318.

112 Une partie du corps colorée en bleu semble être le signe distinctif des « fréné-tiques » français. Pour Charles Nodier, c'est le nez ; il en donne lui même la description : « J'ai le malheur d'avoir les yeux queue de serin, le teint bistre et le bout du nez bleu de prusse ; je me consolerais pourtant si ce nez avait conservé la pureté de ses contours originaires, car dût-on m'accuser de trop parler de ce nez et d'avoir pour mon nez une prévention suspecte, je ne déguiserais pas que c'était un superbe nez, toutes les disgrâces de mon individu n'étaient rien pour quiconque avait vu mon nez. Mon nez me conciliait les suffrages les plus difficiles et Cloris, la brillante Cloris, si fière de ses mille amants, se croyait assez honorée quand elle me tenait par le nez. » Mais il y eut un accident, et Nodier de raconter : interprétant le rôle d'Orosman « au théâtre bourgeois de la rue Chantierine », il décida de mettre dans « le fameux : „Zaïre, vous pleurez !“ » une force expressive nouvelle à « la rire à gorge déployée, et en pirouettant sur le talon. J'attendais un Brouhaha, quand un corps à peu près sphérique [...] m'applatit le nez comme un as de trèfle. Je n'ai jamais pu savoir si c'était une pomme de terre ou une patate. » (Cf. J. Richer, « Un auto-portrait fantaisiste de Charles Nodier », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 120, octobre-décembre 1965, p. 555–556.) – Sauf erreur, la chandelle verte du père Ubu trouve là un bel antécédent. « *Le jaune queue de serin très-vif* » était également prisé par le Jeune-France, et par Gautier lui-même, qui mettait volontiers les jupons de cette couleur, surtout pour se faire bien voir quand il voyageait, ce qui nous le rend, brusquement, très sympathique (cf. *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris : Laplace, Sanchez et Cie, 1843, p. 65). En revanche, nous n'avons pas réussi à découvrir en quoi l'as de trèfle serait plus particulièrement plat comparé à l'as de carreau, mais au moins savons-nous dorénavant qu'il y a une librairie-papeterie de ce nom à Nouméa et dans les environs Pacifiques : « *Nous possédons 2 magasins sur Nouméa mais nous sommes également présents par le biais de magasins relais à Bourail, Pouembout, La Foa et Koumac, pour la Grande-Terre. Enfin, nous avons une filiale à Wallis et Futuna et au Vanuatu.* » C'est bon à savoir, pour un prochain déplacement éventuel de Théophile Gautier. D'ailleurs, avez-vous remarqué la force hugolienne de cet alexandrin commercial : « À Bourail, Pouembout, La Foa et Koumac » ? Le Rayonnement !

113 *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 34.

en son temps, de qui la carrière commence en 1850 seulement, avec *Le Sélam*, symphonie orientale pour soli, chœur et orchestre, sur un poème de Théophile Gautier, avec ce refrain puissant : *Allahou Akbar !*¹¹⁴ On peut donc supposer que Gautier connaissait assez bien Reyer pour ne pas le confondre avec un autre ; mais d'un article paru dans la revue *Dimanche : revue de la semaine* daté du 14 février 1858 et signé (semble-t-il) Émile Solié,¹¹⁵ il ressort qu'Ernest Reyer aurait seulement fait un récit, en société, où il fut question de ces deux titres.

C'est le librettiste Adolphe de Leuven (1802-1884) qui aurait mis en scène, dans une saynète intitulée *Les Désespérés*, le personnage d'un lord qui se dit occupé d'écrire un ouvrage intitulé *De l'influence des queues de poissons sur les ondulations de la mer*. Mais de Leuven aurait volé cette idée, selon Reyer, à un obscur écrivain, désigné dans l'article comme Hilarion R., lequel aurait voulu publier dans la presse l'annonce d'un livre en préparation qui portait ce titre. Le hasard fit que l'annonce voisine devait faire la publicité d'un « *vaudeville sentimental* » intitulé *Pauvre Sapeur !* A la suite « *de la négligence ou de la malice du prote* », les deux titres se trouvèrent amalgamés et ainsi, anticipant sur Raymond Roussel, le journal en question invitait ses lecteurs interloqués à faire l'acquisition du livre intitulé *De l'influence des queues de sapeur sur les ondulations de la mer*.

L'article de *Dimanche* fait comprendre aussitôt avec décence et litote que les lecteurs, si interdits qu'ils fussent, n'y auraient pas alors perçu de sens obscène puisque « *queue de sapeur* » leur évoquait d'emblée et sans l'ombre d'une hésitation, quelque innocente pièce d'équipement pompier courante chez les sapeurs de ce temps. Quant à Hilarion R., dit encore Reyer par *Dimanche* interposé, il n'en veut ni aux uns ni aux autres et finit tranquille ses jours à la campagne, ayant renoncé aussi bien aux

114 Enregistrement par le Rundfunk-Symphonie-Orchester de Berlin au catalogue de Capriccio, 10 380.

115 Accessible, dans un état technique fort douteux et dans une présentation détestable, par la bibliothèque électronique Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54384305/f4.texte>. Ce qui nous fait penser que quelqu'un dut faire déjà, avant nous, les rapprochements que nous opérons en ce lieu, puisque rien n'apparaît spontanément sur internet, sans une volonté humaine préalable, et des textes invraisemblables moins qu'autre chose. Puissent au moins nos efforts de concentration apporter un surplus à ce qui a déjà été mis en évidence.

queues de poisson qu'à celles de sapeur.¹¹⁶ D'après nos recherches sans doute superficielles, le seul écrivain obéissant au prénom d'Hilarion serait à ce moment, de justesse (il va mourir en 1859), Auguste Hilarion de Kératry, homme politique et auteur du roman *Les Derniers des Beaumanoir ou La Tour d'Helvin* (1824-1825) ; mais apparemment, il n'a rien d'un fumiste. Théophile Gautier non plus, d'ailleurs, sauf que... bien malgré lui... pour asseoir notre idée du monde Et Reyer ? Qui donc prendra la peine de vérifier ce qui, comme Napoléon, n'a jamais existé ?

Comme quoi la mystification ne nous berne pas où l'on pense.

Bibliographie

- ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire », *Œuvres*, II, Paris, La Pléiade, 1932.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1924.
- BLOY, Léon, « Le cabanon de Prométhée », *Histoires désobligeantes – Belluaires et porchers*, Paris, Union générale d'éditions, 1983.
- BONNEFOY, Yves, « Une nuit en deçà de toute pensée », *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.

116 Étienne Cornevin, à qui nous avons soumis notre texte, nous signale ce passage des *Chants de Maldoror* (VI, VIII), qui fait penser qu'à l'insu toujours de Gautier autant que de Reyer, Lautréamont aurait pu être au courant de cette histoire : « Il y avait une queue de poisson qui remuait au fond d'un trou, à côté d'une botte éculée. Il n'était pas naturel de se demander : „Où est le poisson ? Je ne vois que la queue qui remue.“ Car, puisque, précisément, l'on avouait implicitement ne pas apercevoir le poisson, c'est qu'en réalité il n'y était pas. » Il est question aussitôt du « crabe tourteau », trucidé précédemment par Maldoror, et qui est en fait un archange envoyé par le Tout-Puissant pour contrecarrer les projets meurtriers du « renégat » : « Le crabe tourteau, par la puissance divine, devait renaître de ses atomes résolus. Il retira du puits la queue de poisson et lui promit de la rattacher à son corps perdu, si elle annonçait au Créateur l'impuissance de son mandataire à dominer les vagues en fureur de la mer maldororienne. Il lui prêta deux ailes d'albatros, et la queue de poisson prit son essor... » (*Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, op. cit., p. 359.) – Pour résumer : une queue, messagère de l'impuissance, en rupture avec son qui-de-droit, empêché, du coup, de se présenter comme in-dividu ; et des « ailes de géant », évidemment, pour une si petite queue... de poisson ! Un soupçon de moquerie à l'égard de Baudelaire peut-il se justifier à cet endroit ? Et puis, une seule lettre manque, et la plus ténue, pour parachever, du poisson, la Métamorphose ! Pas étonnant qu'elle aille aussitôt retrouver son Sapeur de Génie, la petite queue remuante, et tout lui raconter !

- BONNEFOY, Yves, « Jorge Luis Borges », *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Oraisons funèbres*, collection Gallia, Paris, J. M. Dent et fils, s. d.
- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert – Livre de Poche, 1970.
- BRUNEL, Camille, *La vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard 2011.
- CALVIN, Jean, *L'institution de la religion chrétienne*, Genève, Philbert Hamelin, 1554.
- CAMI, Pierre Henri, *Mémoires de Dieu le Père*, Paris, Baudinière, 1930.
- CARADEC, François, *À la recherche d'Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.
- CAVANNA, François, *Les Écritures. Les Aventures de Dieu et du Petit Jésus*, Paris, Albin Michel, 1995.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, « Podivný Hašek », *Expresionisté*, Praha, Torst, 2000.
- COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
- CORNEVIN, Étienne, « Bonjour, Monsieur Grandville », *Nouvelles Hybrides*, n° 2, Châteauroux, Éditions du Céphalophore entêté, 2003.
- CORNEVIN, Étienne, « Le gai mentir », *Nouvelles Hybrides*, n° 6, Châteauroux, Éditions du Céphalophore entêté, 2007.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- DREYFOUS, Maurice, *Ce que je tiens à dire*, Paris, Paul Ollendorf, 1912.
- ERBEN, Karel Jaromír, *Kytice*, Praha, SNKLHU, 1954.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le banquet des anges*. Paris, Plon, 1984.
- FRAGEROLLE, Georges, « Le Fumisme », in : GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, op. cit.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française 1830 - 1868*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1927.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne. Tra los montes*, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1843.
- GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs. Romans - Récits et soties - Œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1970.
- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951.
- GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, Introduction par Michel Golfier et Jean-Didier Wagner, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- GOURMONT, Remy de, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1911.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Au commencement du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.

- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1994.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève – Paris, Droz – Minard, 1967.
- JAMEK, Václav, « Josef Váchal et les débuts de la dérision tchèque », *Facétie et illumination. L'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême*, textes réunis par Xavier Galmiche, Paris – Praha, Presses de l'Université Paris-Sorbonne – Paseka, 1999.
- JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982.
- JARRY, Alfred, *La Chandelle verte. Lumières sur les choses de ce temps*, édition établie et présentée par Maurice Saillet, Paris, Librairie Générale Française, 1969.
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.
- JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.
- JOUVE, Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Plon, 1968.
- KEMP, William, « La contribution lyonnaise à la diffusion d'un hispanisme grammatical sous François I^{er} », in : DEFAUX, Gérard (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003.
- LACK, Roland-François, « L'école des correspondances : Lautréamont et Rimbaud », *Dix-Neuf*, vol. 14, London, University College, 2010.
- LACRETELLE, Jacques de, *Silbermann*, Paris, Gallimard 1922.
- LAUTRÉAMONT (DUCASSE, Isidore), *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Paris, Librairie Générale Française, 1966.
- LOT, Fernand, *Alfred Jarry. Son œuvre, portrait et autographe*, Paris, Éd. de la Nouvelle revue critique, 1934.
- MICHAUX, Henri, *Mes propriétés*, *Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.
- MILNER, Max – PICHOS, Claude, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- NESSSELROTH, Peter W., *Lautréamont's Imagery*, Genève, Droz, 1969.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990.
- REICHLER, Claude, *La Diabolie. La séduction, la Renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- RICHER, Jean, « Un auto-portrait fantaisiste de Charles Nodier », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 120, octobre-décembre 1965.
- SABINA, Karel, *Prodaná nevěsta*, Praha, SNKLU, 1963.

- SAENEN, Frédéric, « Fumisteries. Naissance de l'humour moderne », *La Cause littéraire*, <http://www.lacauselitteraire.fr/fumisteries-naissance-de-l-humour-moderne-1870-1914>.
- SEGHES, Pierre (éditeur), *Le Livre d'or de la poésie française*, Verviers, Marabout, 1968.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, avant-propos de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011.
- TOURNIER, Michel, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.
- TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraclét*, Paris, Gallimard, 1979.
- TRÉZENIK, Léo, « Les Hirsutes », in : GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, op. cit.

The “knights of the spirit” and their crusade against Verism: The state of Italian prose in the 1890s

Alice Flemrová

The new mysticism of the 1890s: Sport or religion?

Towards the end of the nineteenth century, Italian prose was influenced by a rapid succession of aesthetic and ideological trends that brought about frequent changes of direction. Although always motivated by an attempt to revive and modernise Italian literature, which at the time occupied a somewhat marginal position in the wider context of European literature, these often conflicting trends were part of a longer-term process that had begun during the period of the so-called romantic discussion, a polemic between Italian classicists and romantics sparked by the article by Madame de Staël entitled “On the Manner and Utility of Translations” (*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*), published in January 1816 in the journal *Biblioteca Italiana*. Italian Romanticism was actually rather moderate and sober in its outward expression, but nonetheless enjoyed a long life: a “third wave” was still active as late as the 1870s in the work of the Milanese bohemian movement known as the *scapigliatura*,¹ at the

1 The *scapigliati* (“the unkempt”) were a free association of artists, mainly from Lombardy (with Milan at its centre), who operated largely during the 1860s. They were characterised both by an interest in the irrational elements of human existence, pathology, insanity and the dark side of the human soul, and by their ability to render an almost microscopically detailed documentary of Italian society during the period immediately following unification. Their prose spans a wide range of genres, from the fantastical short story to realist sketches. For some of the group, the tendency towards extreme individualism was balanced by social awareness and an interest in social issues. They read Poe, Hoffmann and Nerval, and although they were dubbed the third wave of Italian Romanticism, they in fact represented the first of the more intemperate movements to have resonated in some way with European Romanticism, albeit somewhat

time when Verism was just beginning to gain ground. Verism, initially spearheaded by the three Sicilians, Luigi Capuana (1861–1927), Giovanni Verga (1840–1922) and Federico De Roberto (1861–1927), was a distinct echo of French Naturalism and probably the most prominent and influential trend throughout the 1880s. The decade that followed, however, was to be dominated by a new spirit, and by a fashion for irrationalism, spiritualism, mysticism, occultism and esotericism. Idealism, which began to usurp Realism and its numerous sub-trends, encompassed not only the symbolist tendencies and aestheticising Decadentism of such luminaries as Gabriele D’Annunzio, but also the catholic Modernism of, for example, Antonio Fogazzaro, which tended towards the spiritualisation of life and society. The visible and tangible world, everyday reality, the record of that reality and the documenting of human life begin to lose their attraction, and writers’ interests shift towards phenomena that are hidden, secret and undisclosed. Onto this scene appear the “knights of the spirit”,² who are critical of verist-naturalist poetics and desire to discover “the whole truth” beneath the surface of visible reality and to foster within themselves questions of uncertainty: “what is important is for the motives of the spirit – the higher, the highest, calming, comforting – to reveal themselves again to us! *The whole truth* is elsewhere. It has to be found.”³

We will leave aside for the moment questions as to whether the short-lived naturalist-verist⁴ period really was, as Matilde Serao claimed, quite so arid, unquestioning and untroubled by doubt, and a period during which the spirit had “languished”. What we can say is that the new trend should be understood largely as a reaction to the collapse of the positivist myth and to a complete loss of trust in the rationalist view and

later. It is also worth noting that it was in close proximity to these artists that Verism was born. The Sicilians Capuana and Verga were serving their obligatory time as islanders on “the continent”, in Milan, and belonged to the same generation (born around 1840) as members of the *scapigliatura*.

2 Named after the article (or manifesto) by the writer-journalist Matilde Serao (1856–1927), “I cavalieri dello spirito”, published in the daily newspaper *Il Mattino*, 8 July 1894.

3 Matilde Serao, “I cavalieri dello spirito”, in Antonio Fogazzaro, *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori, 1945, p. 162.

4 The terminology in Italian writing from the period is decidedly loose and ill defined. The terms Naturalism and Verism often appear interchangeable, as though they were simple alternatives, as will become clear from the quotations we use in this chapter.

understanding of the world, a wide-ranging reaction that was certainly not exclusive to the Italian context. Serao saw the new movement of the knights of the spirit – who chose the writer Antonio Fogazzaro (1842–1911) to be their model and spiritual leader – as a natural continuation of the development of literary thought and production that had taken place over the preceding twenty years. In the volume of dialogues *Discovering the Literati* (1895, *Alla scoperta dei letterati*) by the journalist Ugo Ojetti (1871–1946), Serao claims that Naturalism is an artistic form of materialism, and that science makes fantasy its slave and art its servant. She believes, further, that an excess of materialism and an over-reliance on science drives artists (and other higher spirits) into the arms of mysticism and awakens in them a desire for the unknown, the transcendent, and the as yet unidentified.⁵

But can Italian literature at the end of the nineteenth century be so easily pigeonholed? Can it be read as a simple dialectic with realists and verists on one side and decadents, mystics and the knights of the spirit on the other? And did such a clear turning point in thinking – from the 1880s to the 1890s – actually take place?

First we need to stress that not even the verists resisted this outbreak of irrationality and the interest in “other dimensions”. As early as 1867 – and therefore before the official birth of Verism,⁶ and indeed Naturalism, and well before the arrival of the allure of mysticism and the craving for the mysterious – Luigi Capuana, the leading theorist of verist poetics, published the short story *Dr Cymbalus* (*Dottor Cymbalus*), which contains elements that are typical of the fantastic, such as the topoi of the *doppelgänger* and the science-nature dichotomy. (This was also a time when many of the *scapigliati* were writing fantastical short stories of their own.⁷) On the other hand, before the publication of her

5 See Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), Milano, Fratelli Bocca, 1899, p. 239–240.

6 The very first verist work is usually considered to be Giovanni Verga’s rural sketch “Nedda”, first published on 15 June 1874 in the journal *Rivista Italiana*. The more general arrival of the verist trend in Italian literature can be dated towards the end of the 1870s; its “golden decade” was probably the 1880s. Capuana laid the theoretical foundations of verist poetics in his *Studi sulla letteratura contemporanea*, I, 1880.

7 The list of fantastical works by members of the *scapigliatura* would be long. See, therefore, for example, Gilberto Finzi (ed.), *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980.

articles about the knights of the spirit, Matilde Serao had written works that can certainly be described as verist and that were clearly inspired by French Naturalism. One such is her novel *The Belly of Naples* (*Il ventre di Napoli*, 1891); the title's reference to Zola's *The Belly of Paris* (*Le ventre de Paris*, 1873) is clearly no co-incidence. A closer look at the Italian literary scene during this period will therefore reveal that almost every writer was fostering within themselves an interest in the real, visible world, an interest often inspired by an ambition to capture it, document it and translate it onto the pages of their books, but at the same time was showing a desire to get to know what (if anything) lay behind it. And although in comparison to other European literatures the fantastical is certainly weaker in Italian literature and does not quite have the potential to establish a tradition, in the period in question (the beginning of which dates back to the 1860s), almost every Italian writer gave in to the temptation to write a fantastical short story.

Reflecting on the future shape of the new “spiritualised trend” in Italian art, Serao asks:

But what is it? What will this spiritual trend in art and poetry be? Will it be Tolstoy's evangelism or Ibsen's stern philosophy? Will it be a dominant trend as it is in Paul Bourget or perhaps more like the vague currents we see in Pierre Loti? Will it be the faith of the new Christians of Eugene Melchior de Vogüé⁸ in *Les Cicognes*, or rather the faith of the new Christians of Antonio Fogazzaro or Anton Giulio Barrili?⁹ Will it be a spiritualism that is arduous, or peaceful? Zealously seeking, or already anchored in its faith? Who knows! The whole phenomenon is still in too early a phase for its

8 De Vogüé's main influence on Italian writers was through his work *Le roman russe* (1886), in which he offered a mystical interpretation of contemporary Russian literature, reading it through the lens of European Decadentism. Russian authors first became known in Italy through French translations as translations into Italian would not become generally available until after 1900. However, in the 1880s and 1890s, thanks to the work and diligence of the writer and Slavist Domenico Ciampoli (1852–1929), who also translated Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*, Italians were at least able to read *Anna Karenina* (1887) and *The Insulted and Humiliated* (1893).

9 A productive prosaist (he wrote over 50 novels), patriot (he fought under Garibaldi), and freemason, Anton Giulio Barrili (1836–1908) is now a largely forgotten figure in literary history. Reviews from the time, however, written by such influential critics as Benedetto Croce, suggest that he was one of the most highly respected authors of his day.

character and goals to be stated more precisely; it is still too personal to be regarded as a social lever.¹⁰

As we can see, Serao still has no clear idea of what the new movement will eventually look like or what it will bring, and mentions an extremely diverse list of authors as its possible models. This, too, confirms the belief that the trend cannot be spoken of as a new literary movement with a collective agenda and poetics. The “knights of the spirit” were connected only by some indefinable desire for change, for something new. We will not be surprised, therefore, at the reactions of the many authors asked by Ojetti¹¹ what they thought of the spiritual and mystical trends in Italian literature at the end of the nineteenth century. The guru of the “knights of the spirit” himself, Antonio Foazzaro, approaches this movement of neo-mystics¹² with a degree of mistrust, suspecting it is merely a reaction or simply a matter of fashion,¹³ and points out that his own interest in mysticism was quite natural and an interest of longstanding, and certainly not simply a reaction;¹⁴ on the contrary, he declares himself an avid reader of the naturalists and especially of Zola.¹⁵ For the young Federico de Roberto, who belonged to the previous generation of verist writers, neo-mysticism is “merely a temporary phenomenon, and moreover not all who proclaim it are honest. It is of no importance; it is a rash on the soul, which will very soon disappear of its own accord.”¹⁶

The question as to whether the neo-mystical movement came into existence as a reaction against Naturalism was also addressed by Giovanni Verga – himself at the time unwittingly pigeonholed in the “naturalist

10 Serao, “I cavalieri dello spirito”, p. 161.

11 I dealt with this book in more detail in my article “Co přinesla Ojettiho výprava za literáty?” *Svět literatury*, 2014, no. 50, p. 61–69. Here I will limit myself to a summary of the reactions of some of the writers interviewed.

12 The title “neo-mystics” is Ojetti’s. Here too the terminology is wildly inconsistent: the opponents of Naturalism and Verism are labelled variously as the knights of the spirit, neo-mystics, decadents, cosmopolitans...

13 See Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, p. 38.

14 See *ibid.*, p. 36.

15 See *ibid.*, p. 37: “I admire and study Zola with great enthusiasm.”

16 *Ibid.*, p. 87.

school” – who described the mysticism of his day as “a new kind of sport; a race to another world”.¹⁷

A reaction to Naturalism? I have been talking about it for a long time. Naturalism is a method, and it is not possible, in the name of some kind of feeling, to speak against a method! To do this is to show ignorance about the terminology. Naturalism is a form; mysticism can be the substance of a novel. I understand that, for example, the psychological method is set against the naturalist method; but mysticism? How does mysticism relate to this? It is perfectly possible to write a mystical novel using the naturalist method. Ah, but they may want to say that in our determination to tell the truth we have said some immoral things! But if they exist, what can we do? Are we to be blind, or deceitful? Never. Besides, I have long been convinced that the novels of, say, Octave Feuillet are more immoral than those of Zola.¹⁸

Serao offers the literary giants Ibsen and Tolstoy as possible models for the new spiritual movement, thus showing that she too makes no distinction between method and idea, form and content, and that, more precisely, she has a tendency to reduce authors to the spiritual dimension. She emphasises Tolstoy’s “evangelism”, but seems to overlook the fact that the method he employed in writing *War and Peace* and *Anna Karenina* is much closer to that of the verist De Roberto in his opus magnum *The Viceroy* (1894, *I viceré*), the family saga that tracks the course and consequences of the unification of Italy from the perspective of the Sicilian clergy and nobility, and in *Illusion* (1891, *L’illusione*), a novel about the emotional education of an aristocratic Sicilian woman, than it is to the approach of Fogazzaro in his tetralogy about the Maironi family (published between 1895 and 1910).¹⁹ The fundamental difference is in how the authors describe the milieu of the novel and the emphasis they lay on the relationship between an individual and that milieu. Zola’s conviction

17 *Ibid.*, p. 70.

18 *Ibid.*, p. 68–69.

19 The four novels are: *The Little World of the Past* (*Il piccolo mondo antico*, 1895), *The Man of the World* (*Il piccolo mondo moderno*, 1901), *The Saint* (*Il Santo*, 1905), and *Leila* (1910).

that man cannot live in isolation from his environment²⁰ – and that the causes and echoes of his emotions and his way of thinking must also be sought there – is fully shared by De Roberto, and even Tolstoy builds his characters on the basis of this dialectical relationship between man and his environment. We also need to ask why it was around the catholic Fogazzaro and under the flag of the renewal of interest in Christianity and the values of faith that the neo-mystics chose to gather. This too can be understood as a reaction: in the decades following unification in 1861, Italy was beset by a wave of anti-clerical sentiment; the traditionally catholic country saw a sharp rise in the number of atheists, and the works of the *scapigliatura* were full of highly provocative blasphemy. In Italy, therefore, the term “Modernism” was, even until quite recently, largely associated with the trend towards reform within the Catholic Church, and thus used in the narrower sense of “Catholic Modernism” rather than in a wider artistic-literary context.²¹

It is clear, therefore, that with many proponents and followers of the spiritual movement in Italian art, theirs was a kind of “allergic reaction” to the work of the verists, even though they had previously been influenced by this same work, as was the case with Matilde Serao. The reaction arose, however, from a misunderstanding of the verist method and from an inability to recognise the quality of the work of those authors who used it. In “Knights of the Spirit”, Serao lays the blame for the failure of Naturalism firmly on the naturalists themselves: it was the naturalists

20 See Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 228.

21 After a century of terminological disarray in which, nevertheless, the use of the term “decadents” for the authors of the turn of the 19th and 20th centuries appears to have prevailed, the term “literary Modernism” also began to be used in Italy to describe its national literature, especially by those scholars within the circle of the distinguished critic Romano Luperini. For Luperini and his group, Modernism proper does not begin until the new century. They are aware, however, that this is already the third caesura or third wave of modernity. In Italian literature, the first wave is represented by Leopardi and the romantic generation; the second by the verists and decadents (thus both Verga and D’Annunzio). It is this second wave that the Italian modernists who débuted at the beginning of the 20th century (or at the very end of the 19th) have an ambiguous relationship with: sometimes there is continuity, sometimes a drastic change of direction. See Romano Luperini, “Insegnare il Novecento: il modernismo” in *laletteraturaenoi* [online], [accessed 26 October 2015], available at <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/blog/interpretazione/83-insegnare-il-novecento-modernismo.html>.

who had brought literature into crisis, and so what was needed was to raise up the spirit in face of the “emptiness of excessively absolute truth”.²²

The criticism levelled against the apostles of Naturalism is certainly harsh: poor theory, monotony of method, human monotony, the presence of scientific truth. What is especially surprising, however, is that the author of this criticism was a journalist who had successfully used this very same method herself. Her opinions were identical to that section of the Italian literary scene who at the beginning of the 1890s converted to spiritualism. There is no doubt that the situation in Italy largely reflected influences coming from the outside, especially from France. Zola’s *The Experimental Novel* (*Le roman expérimental*) – considered the prime theoretical manifesto of Naturalism – was published in 1880, as was the collection of short stories *Evenings at Médan* (*Les soirées de Médan*), written by a group of authors who endorsed Zola’s doctrine. In 1884, however, one member of this group, Joris-Karl Huysmans, published the novel *Against the Grain* (*À rebours*), through which he distanced himself from Naturalism. And finally, after finishing his Rougon-Macquart cycle in 1893, Zola himself changed direction and in the following novel cycle, *The Three Cities* (*Les trois villes*), detached himself to some degree from Realism. In France too, therefore, Naturalism was short lived; it developed in tandem with the work of the “accursed poets” and was soon replaced by decadent and symbolist poetics.

We should stress that back in Italy, Naturalism never approached the level of expression we find in Zola, and if we are to go in search of French models for the particular poetics of the more prominent verists, we are more likely to find them in Guy de Maupassant and Gustave Flaubert.²³ The verists are very much in tune with Maupassant’s conviction that “revealing the truth consists [...] in giving a total illusion of truth following the normal logic of events, not in transcribing them slavishly in the order in which they happen to occur”,²⁴ and their method follows that of the authors Maupassant describes as “objectivist”: although they

22 See Serao, “I cavalieri dello spirito”, p. 161–162.

23 Federico De Roberto was a particular expert on Flaubert and wrote several articles about him: “Leopardi and Flaubert” (1886); “Gustave Flaubert: The Man” (1890); “Gustave Flaubert: Works” (1890). His novel *Illusion*, in which the protagonist is stricken by a kind of “bovarism”, shows a certain degree of Flaubertian inspiration.

24 Guy de Maupassant, *Pierre and Jean*, London, Penguin Classics, 1979, p. 27.

conceal the psychic state of their characters, this psychology nonetheless provides the backbone of the work; rather than explain the state of a character's soul, they prefer to portray an action prompted by their psychological state.²⁵ When describing his own method, Verga speaks very much in the voice of Maupassant:

We who are – who knows why – labelled as *naturalists*, psychology with the same care and depth as the very sharpest psychologists. If we are honest, it goes without saying. Because in order for me to be able to say to the reader, "Such-and-such does or says this or that", I must at first consider every – even the smallest – reason that leads the person in question to do or say *this* rather than *that*. Do you understand me? Basically, what all psychologists do is display the original *why*. Like them, we study it, we seek it out, consider it, but present to the reader the *effects* of that *why*. And often – and I am not saying this as a boast – this method is less boring for the reader because it has more life in it.²⁶

The objectivist writers Verga, Capuana and De Roberto showed great interest in the work of Emile Zola and knew it well, but never fully accepted his naturalist doctrine: they lacked his optimism and his faith in progress, and they certainly did not claim their method to be scientific. The work of Verga and De Roberto, especially, is suffused with a sense of cosmic pessimism,²⁷ a deep distrust of progress, and a kind of atavistic fatalism we can probably trace back to the island origins of its authors.²⁸ They lacked the optimism of an evolutionist: their characters engage in a Darwinian struggle for existence but generally without any hope of gaining from that struggle; progress is irresistible but can lead to crisis.

25 See *ibid.*

26 Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, p. 66–67.

27 One of De Roberto's favourite authors was Giacomo Leopardi, the greatest Italian poet (and pessimist) of the century, to whom De Roberto devoted several articles and about whom he wrote the monograph *Leopardi* (1898), in which he sought to liberate Leopardi from the restrictive framework of romantic pessimism.

28 Although De Roberto was born in Naples, his mother was from an aristocratic Sicilian family. The family moved to Sicily when Federico was nine years old.

Giancarlo Mazzacurati calls it “apocalyptic Darwinism”,²⁹ the kind we see explicitly expressed in the essay “Degeneration” (1892, *Entertanung*) by Max Nordau,³⁰ and taken up in the early works of writers such as Luigi Pirandello and Italo Svevo. That Matilde Serao was, in her own time, Zola’s brightest student, leads us to believe that the reservations she expressed in “Knights of the Spirit” can be much better understood if we apply them to Zola’s doctrine rather than read them in light of the Italian verists, pigeonholed as naturalists not only against their own will but despite the form and especially the message of their ideologically “conservative” works. Towards the end of the 1890s, all of their efforts to explain and defend their method and their poetics appeared futile; it is as if they spoke a language that the advocates of beauty and the spirit did not understand. The impossibility of any kind of constructive conversation between the realists and the idealists is demonstrated very clearly by the dialogue between Luigi Capuana and Ugo Ojetti, which we will now explore in some detail.

Soul and truth

In his two articles “Critical Notes” (*Appunti critici*), published on 30 April and 10 May 1896 in the daily newspaper *Roma di Roma*,³¹ Luigi Capuana responds to the lecture Ugo Ojetti had delivered in Venice a few weeks earlier on the subject of “The Future of Literature in Italy”, a lecture that provoked strong reactions from numerous writers right across the country. Capuana disagrees with Ojetti’s view that Italian literature is in crisis and must become more “cosmopolitan” (by implication, more like the

29 See Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell’apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, esp. p. 7–16: “In his essay, not only industrial work and metropolitan life (which is its direct consequence), but even new art, from Impressionism to Symbolism, appears to be stricken to its roots by neuroses caused by noise, speed, and electricity running through air that is already full of invisible poisons; and thus the *fin de siècle* is coloured by the dark tones of the *fin de race*” (p. 9).

30 The essay appeared in an Italian translation in the same year as its original publication in German. Nordau (1849–1923) was partly inspired by the works of the Italian founder of criminal anthropology Cesare Lombroso (1835–1909), especially by his *Genius and Insanity* (*Il genio e la follia*, 1864).

31 Later published as “Idealismo e cosmopolitismo”, in Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, Catania, Gianotta, 1898.

literature of neighbouring France) if it is to have any chance of survival. He sees no problem in the fact that a young unified Italy lacks a cultural centre like Paris, a lack that in Ojetti's view condemns its literature to fragmentation, regionalism, and an inability to speak in a unified language. The Sicilian Capuana sees Italy's heterogeneity, cultural diversity and linguistic variety as a source of great richness for its literature and the true basis of its authenticity. As an example of differing perceptions of a work's originality or non-originality, Capuana cites the reception in France of translations of the novels by the two most eminent Italian writers of the time, Verga and D'Annunzio. Verga's *The House by the Medlar Tree* (1881, I Malavoglia), in the translation by Édouard Rod, found little success with the French audience as the author's distinctive literary language and style, in which "the dialectical forms perfectly dissolve in ordinary language and *dress* and *conceal* an idea so organically that the form cannot be separated from the content",³² was lost in translation; dressed in a foreign language, Verga's masterpiece appeared "dry and pale."³³ The French received D'Annunzio's novels, on the other hand, with open arms, and as though they were truly at home there: "The translator did not even have to try that hard. He simply needed to borrow from this or that decadent writer certain forms now fashionable among the followers of cosmopolitan literature (I almost wrote cosmopolitan literary freemasonry) and success was assured."³⁴ In terms of the quality of the writers, Capuana asserts that "Verga creates living beings of meat, blood and bones [whereas] D'Annunzio has, at least up to this point, almost always created [little more than] ghostly apparitions, fleeting shadows".³⁵ In his argument against the notion of cosmopolitan literature, Capuana refers to the misuse or overly one-sided interpretation of the fashionable and much-imitated writers of the day, Ibsen, Tolstoy and Dostoyevsky. For Capuana, their value lies in the fact that they created "living characters, people of their nation and their time".³⁶ He objects to their being deliberately used and promoted as models for the spiritual trend in the

32 *Ibid.*, p. 8-9.

33 *Ibid.*, p. 9.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 11.

literature of the day and that their realist method is purposely concealed and distorted; he contends that those who were imitating these authors transformed their living and substantial figures into abstract symbols.³⁷ (We have seen Ibsen and Tolstoy used in an equally tendentious way in the quotation from the article by Matilde Serao.)

Ojetti reacted to Capuana's article with an open letter, "The Defence of Empedocles" (*La difesa di Empedocle*), also published in *Roma di Roma*, on 16 May 1896.³⁸ He objects to the use of the terms cosmopolitanism and Symbolism, both used by Capuana, and declares himself an idealist. He accuses Capuana of being behind the times; that his views would have been topical, even prophetic, "at least 15 years ago when 'Art' meant Zola's naturalist and materialist art [...] that appeared in Italy in Sicilian garb."³⁹ As examples of Zola's Sicilian-style Naturalism, Ojetti mentions two of Verga's verist novels and Capuana's own collection of short stories. Even if he had not actually read all of the cited works, he does not bother to reflect upon the degree to which the authors fulfilled the agenda outlined in *The Experimental Novel*, but considers it a given. Neither writer would be able to rid himself of the labels naturalist or materialist for a long time to come.

Ojetti goes on to suggest that the reason the novels of "Tolstoy, Dostoyevsky, Maeterlinck, Ibsen [*sic*], Björnson, D'Annunzio, Fogazzaro"⁴⁰ are able to transcend the boundaries of nations and languages and attract readers in the farthest-flung corners of the world is that they reveal "new meanings of Life; they help [readers] to understand the meaning of Life, the problems of the Soul, which neither the country folk of *The House of the Medlar Tree* nor the aristocracy in *The Viceroy*s ever thought of, indeed could ever think of."⁴¹

Neither group could think in such a way because as characters in novels written according to the verist method, for Ojetti they merely represent the intersection of co-ordinates of biological-social-historical

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 14-18.

39 *Ibid.*, p. 15

40 *Ibid.* (Although Ibsen appears in Ojetti's list of novelists, the Norwegian was of course a playwright.)

41 *Ibid.*, p. 15-16

conditioning “materialised” in human bodies governed by instincts. We are able to view these characters only from the outside as the authors fail to search the depths of their souls for something of a more general nature, something which is thus “truly human”.⁴² Ojetti suggests that:

one needs to be an idealist, to seek to descry the soul behind a dark or fair eye, a fragile, timid soul that will show itself only to believers, because if you stop [he addresses Capuana] at the external form or turn psychical phenomena into a mechanism and pay attention only to those phenomena that are more explicitly bound to physicality, then your work will be empty, it will be no more than an identity card listing the traits of the various characters; it will not be a book of the soul.⁴³

This logical reflection appears to be based on the premise: verist = naturalist = materialist. A materialist does not believe in the soul, ergo a verist creates characters who have no soul. Such characters are not incapable of touching the soul of the reader because the reader is seeking, in books especially, a soul, and needs to resonate with what is “truly human” inside every human being. This is why verist novels failed. By such logic, Ojetti explains why French readers accepted the novels of D’Annunzio, but failed to appreciate the work of Verga.

A typical superhuman?

Capuana defends himself (although in vain, it seems): “Me, a *naturalist*? But when and why? Because almost 20 years ago I dedicated one of my novels to Zola?⁴⁴ And how could *The Villagers* (Le paesane, 1894), a novel conceived and written according to a method seemingly the very opposite of Zola’s, be classified as Zola-ism in Sicilian garb?”⁴⁵ He explains, again apparently to little effect, his understanding of the life

42 *Ibid.*, p. 16.

43 *Ibid.*

44 The reference is to the novel *Giacinta* (1879), regarded as one of the principal manifestos of Verism. Although the novel was dedicated to Zola, Capuana was also influenced by Flaubert’s *Madame Bovary*.

45 Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, p. 20.

and soul of his characters (unlike Ojetti he does not write these words with a capital letter) and suggests that every soul, even the deepest, has a relationship with the body, and that the one cannot be separated from the other. He attempts to demonstrate this view through a critique of D'Annunzio's novel *Maidens of the Rocks* (*Le vergini delle rocce*, 1895),⁴⁶ or, more precisely, through his critique of the protagonist of the novel, the aristocrat Claudio Cantelmo, whom the author conceived as a "superhuman". It is here we discover the reason for the intractability of the dialogue between Capuana and Ojetti: although they use the same expressions, they understand these expressions in completely different ways. Capuana moves in the human dimension; Ojetti, who at the time was positively enchanted by everything in literature represented by Gabriele D'Annunzio,⁴⁷ aspired to the superhuman dimension. The literary character must correspond to the ideal of the D'Annunzian "*Superuomo*", whose entry into the literary sanctuary D'Annunzio had announced in his preface to *The Triumph of Death* (1894, *Trionfo della morte*), which he introduced with a quotation from Nietzsche's *Beyond Good and Evil* (1886, *Jenseits von Gut und Böse*).⁴⁸ On this subject, Ojetti offered the following:

By *living persons* you mean those wonderfully portrayed by Verga's Verism, that is, persons who are only who they are, and are not interchangeable with anyone else. And you are right. I (I should really write *we*, but that might smack still more of pride so I will settle for a half measure of the pride inherent in that *I*) regard *living persons* [...] as the *types* (and here you could, in a certain very specific sense, say – with Guyan and Brunetière – *symbols*) in which every man would find some of his feeling, some of his idea; in which every man would find some close, brotherly image, in

46 Capuana studied, reviewed and followed very closely the work of D'Annunzio and was on friendly terms with the author. He cannot therefore be accused of siding with Verga and De Roberto on the basis of mutual friendship alone. In the article, he in fact defends himself against just such an accusation.

47 He expressed this unbounded admiration in *Discovering the Literati*, in which he wrote of his visit to D'Annunzio: "And so I have reached the end of my journey, which like the pilgrimages of Christians to Rome was bound to end with a visit to the temple of my faith." See Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, p. 299.

48 See Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte* (1940), Milano, Mondadori, 1989, p. 42.

which every man would find their soul contained, the same way a drop of water is contained in the infinity of the sea.⁴⁹

Ojetti regards the characters created by the verist Verga as unique and non-interchangeable and stresses their individualism; the protagonists of the idealist novel, however, he sees as types. The difference in meaning between “type” and “ideal” is a significant one, especially if we are to relate or apply Ojetti’s conception of a character as a type to D’Annunzio’s “superman”.

Capuana is highly critical of Ojetti’s views about type, and suggests that a type is in fact an abstract, “a moneylender, but not a Shylock”.⁵⁰ He is especially concerned to stress that modern literature represents a denial of this aesthetic principle – a principle that is now regarded as outdated. Modernist art creates individuals, not types. So when it comes to types, Capuana asks specifically whether the protagonist from *Maidens of the Rocks*, Claudio Cantelmo – the last in the line of an ancient and noble family, an aristocrat in search of a woman with whom to conceive a future king of Rome who would continue the family line and lead the people out of the mud of the morals (or lack of them) of a bourgeois society – can truly be regarded as a *type*.⁵¹

In Capuana’s view, it is simply not possible to create a type divorced from the environment – especially a type that is supposed to be a leading moral force in a society that it neither knows nor understands. In the case of D’Annunzio’s protagonist, we are not talking about an existential feeling of alienation, but more of a kind of elitist “pulling away” or voluntary separation, an isolation. And Capuana rightly feels that for this reason Claudio Cantelmo fails both as a superman and as a character in a novel. D’Annunzio’s novel is replete (indeed overloaded) with description, but description that far from corresponds to Zola’s definition of “the environment that determines and defines a man”;⁵² in D’Annunzio, therefore, there exists a great chasm between man and his environment.

49 Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, p. 16.

50 *Ibid.*, p. 18.

51 *Ibid.*, p. 21–22.

52 Zola, *Le roman expérimental*, p. 229.

Luigi Pirandello, a future protagonist of the third wave of modernity (the timeframe for which more or less corresponds with Anglo-Saxon Modernism), reviewed *Maidens of the Rocks* in the journal *La Critica* (8 November 1895), and agrees with Capuana on many points. Pirandello also feels that D'Annunzio's protagonist is not credible and even "holds himself open to ridicule",⁵³ since "that which he makes up his mind to do is not only beyond human will but beyond all volitional possibility."⁵⁴ He also points out that the author fails to take into account the role of coincidence, natural laws, and Darwin's theories:

What if the chosen bride did not bear him the desired son? And what if she bore rather than just one, two kings of Rome? Romulus and Remus both at once? Or, even worse, what if she instead of a future king bore a Roman queen? Everything is possible and all possibilities are independent of Claudio's will. I think what is most probable is that from the union of Claudio Cantelmo and a member of the Montago family, all of whom show signs of degeneration, either there would be no children born or there would be born some unfortunate who would likewise be degenerate...⁵⁵

Pirandello realises that D'Annunzio was seeking to write a symbolic novel and that it is Claudio Cantelmo who personifies the symbol.⁵⁶ It is not the ideological or political idea of the novel he is judging, but how this ideal is contained within the work of art *per se*; whether the ideal is viable and organic, and realistic in its depiction. His conclusion is that the novel's "ideal" is actually laughable: "Claudio Cantelmo as Jupiter during the cerebral gestation of a child seems less like an appropriate or in any way serious representation of a formative concept and more like a parody of one."⁵⁷ At the time, however, very few shared Pirandello's view. He ends his review by asking, "How many people are going to agree with me today? Very few. Or none! And tomorrow? Who knows!"⁵⁸

53 Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*. Milano, Mondadori, 2006, p. 99.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, p. 100.

56 See *ibid.*, p. 102.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

At the end of the nineteenth century, persuading the opponents of Naturalism and Verism that Sicilian fishermen and villagers also have souls, emotions and desires, that behind the irony, the distance, and the merciless eye of the narrator of *The Viceroys* hides the author's ideal, and that the protagonists of D'Annunzio's fashionable novels are not sufficiently substantial to become types or of sufficient consequence to create an ideal, was probably a lost cause: "The new times speak with the vocabulary of Ojetti, not of Capuana",⁵⁹ remarks Gino Tellini, and he is undoubtedly right. But in time we begin to hear the voices of writers who have remained immune to "the rash on the soul" and who are able to process the lessons from Naturalism and Verism in their respective poetics and integrate them into the context of the crisis in the individual at the beginning of the twentieth century. On 27 December 1896, in *La Domenica Italiana*, Pirandello publishes an article entitled "Neo-idealism" (Il neo-idealismo) in which he describes with some candour the state of the Italian literary scene at the end of the century:

Our pitiful literary field has for some time been reminding me of an arena in which well or badly masked gladiators, joyfully showing off their charm and their skill, fight by throwing harmless punches with dried out sacks filled with nothing but air. The more the sack is inflated the more the impact resonates and the greater the effect it has. Our young and fiery warriors inflated some sacks with quiet modesty by themselves and brought others already nicely bloated from the French markets. And among them, the most fashionable sack of the day: Brunetière.⁶⁰

He criticises the new idealist movement for its lack of originality, its blind imitation of the French imitations, and its wrecking of the language with Gallicisms. He compares the polemic between verists and idealists to that between romantics and classicists; if it had been restricted to the field of literature and had not also been a reaction to materialism,

59 Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 218.

60 Pirandello, *Saggi e interventi*, p. 212.

the verists could be called romantics or barbarians, and the idealists proclaiming a return to myths, classicists.⁶¹

And so in this new age, an age that did not speak his language, Capuana could do no more than look ahead to a time when the new era would become an era of the past, to a future that would not ask the writers of old to prove themselves by their naturalist or idealist credentials, but would be interested only in whether any of them “independent of any philosophy, of all scientific positivism, of any concept, be it aristocratic or plebeian,”⁶² had created a work of art that had survived the test of time.

Epilogue

Ultimately, that test was to come all too soon. But rather than the arrival of the historical avant-gardes (the first futurist manifesto was published in 1909), the real turning point – which although an event outside the world of literature nonetheless had an undeniable impact on the development of thought and art – was the trauma of the First World War, a war that successfully buried a great number of idols and ideals.

A complete examination of the relationship between the most significant Italian modernists and the legacy of Verism and Naturalism could fill any number of articles, even monographs, so we will limit ourselves to a few critical reflections that signal the changes brought about by the war.

On 17 November 1918 in *Il Messaggero Domenica*, Federico Tozzi (1883–1920),⁶³ whom Italian literary critics had long regarded as a late epigone of Verism,⁶⁴ published an article entitled “Giovanni Verga and Us” (*Giovanni Verga e noi*). In the article, Tozzi too sets up the tussle between

61 See *ibid.*, p. 220.

62 Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, p. 22.

63 In his writing, Federico Tozzi remained fiercely loyal to his home town of Siena and the surrounding area, which was possibly one of the reasons why his numerous (and excellent) novels and short stories were deemed to be verist in style. His works include: *With Closed Eyes* (*Con gli occhi chiusi*, 1919), *Three Crosses* (*Tre croci*, 1920), and *The Farm* (*Il podere*, 1920). The main theme is often the inability of the protagonists to find any kind of authentic relationship to reality: living is too difficult a task for them, one which paralyses them and leads to degeneration and often to death.

64 The first to re-evaluate Tozzi’s work and integrate it into the modernist context alongside the works of Svevo and Pirandello was Giacomo Debenedetti. See Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1991.

Verga and Pirandello already enjoined by Capuana and Ojetti and upon which Pirandello would base his speech “Giovanni Verga”, presented on 2 September 1920 in the Teatro Belinni in Catania on the occasion of Verga’s 80th birthday. He does not seek to make a comparison between the two authors – not out of fear that he would then be forced into siding with one over the other (the author Tozzi used as his model is, in any case, obvious from his writing), but because he regards such a comparison as irrelevant as it would entail separating the aesthetic criteria from the ethical criteria in the authors’ work – but chooses rather to highlight a phenomenon that is only too typical of Italian literature and that we have attempted to document in the foregoing pages:

In Italy there is a mania for reducing every period in literary history to the adoration of a single preference, which prevents other values, those that only blind obstinacy would wish to sacrifice, from being accepted without prejudice or misunderstanding. It was a perverse and stupid mania of fanatical adoration; a longstanding and systematic negation of everything that did not belong to the fashion in question. And so we gradually saw the rise and fall of schools and individuals who at one particular time seemed destined to be of enduring popularity or at least bound for a highly adventurous existence. We also witnessed repulsive aberrations that were supposed to be indicators of our sensibility; we have tried and tasted a great many warmed up mystical soups and laughed at tragicomic ecstasies. And so we finally understood why Giovanni Verga, a giant, as pure as nature’s purest, had to cede space to specimens of all kinds [...] and to critics who insisted on forgetting him in order to avoid having to approach the other authors with a greater degree of circumspection.⁶⁵

Tozzi stresses, however, that in the long term, such fashionable and mystical hysteria did little harm to Verga as he managed to remain fresh rather than timeworn – something that cannot be said of D’Annunzio the prosaist. Tozzi also acknowledges that both authors undoubtedly played a significant role in Italian literature and that thanks to their differences they provided a degree of balance.

65 Federigo Tozzi, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995 [1987], p. 1305.

In the speech we mention above, Pirandello sets Verga against D'Annunzio with less bias than had others. His reading of the history of Italian literature offers the simplified but highly effective dialectic of the “authors who profess the style of things” versus the “authors who profess the style of words”: Dante vs. Petrarch, Machiavelli vs. Guicciardini, Ariosto vs. Tasso, Manzoni vs. Monti, Verga vs. D'Annunzio.⁶⁶ Pirandello does not base this opposition only on the aesthetic characteristics of the texts, but also presents it as a moral antinomy; Italian literature has always fêted and garlanded the authors of the style of words.

It may have been unconscious, but in supporting Verga, an author of the style of things and a representative of a higher form of artistic truth and honesty, Pirandello had established a new literary line, one composed of Sicilians who would come to dominate Italian prose, not from the centre but – inconspicuously – from the periphery.⁶⁷ So ultimately, Giovanni Verga is transformed from unfashionable outsider to the archetype for several generations of writers to come, and the island of Sicily from slightly exotic regional anomaly to original metaphor of the world.⁶⁸

Bibliography

- CAPUANA, Luigi, *Gli “ismi” contemporanei*, Catania, Gianotta, 1898.
 D'ANNUNZIO, Gabriele, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, [1940] 1989.
 DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1991.
 LUPERINI, Romano, “Insegnare il Novecento: il modernism”, in *La letteratura e noi*. Available at: <<http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/blog/interpretazione/83-insegnare-il-novecento-modernismo.html>>.
 MAUPASSANT, Guy de, *Pierre and Jean*, London, Penguin Classics, 1979.
 MAZZACURATI, Giancarlo, *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998.
 OJETTI, Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca, [1895] 1899.
 PIRANDELLO, Luigi, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.

66 Pirandello, *Saggi e interventi*, p. 1010.

67 Verga – De Roberto – Pirandello – Borgese – Brancati – Vittorini – Tomasi di Lampedusa – Sciascia – Bufalino – Bonaviri – Consolo – Camilleri. The list is not exhaustive and contains only the most significant authors.

68 We refer here to the dialogue between Leonardo Sciascia and the French journalist Marcelle Padovani: Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.

- SCIASCIA, Leonardo, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.
- SERAO, Matilde, "I cavalieri dello spirito", in Antonio FOGAZZARO. *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori, 1945.
- TELLINI, Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- TOZZI, Federigo, *Opere* (1987), Milano, Mondadori 1995.
- ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881.

The defence of poetry in Hispano-American Modernism

Anna Housková

Modernism and the Renaissance

Numerous works have been written in defence of poetry over the centuries but two periods are of particular significance: the Renaissance, when “Defence of Poetry” first developed as a genre, and the end of the nineteenth century, which set the tone for the whole of the twentieth. These were times of crisis, when opposition to the ruling spirit of the age came to a head, familiar certainties crumbled, and a new status in society for the literary arts was being sought.

The tradition of defences of poetry can be traced back to an essay by the English Renaissance poet Philip Sidney (1554–1586), who transformed the traditional and classical treatise on the art of poetry into a rhetorical genre of a “defence”, modelled on the kind of speech made in a court of law.¹ Sidney’s *The Defence of Poesie*² defines the place of poetry in relation to other literatures, emphasises poetry’s creative force and its ability to create “another nature”, addresses its social and ethical role, and rejects all objections to poetic art. The cult of beauty is one of the features common to the Renaissance and the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

At the beginning of the Modern age, man freed himself from the existing world order: poets and thinkers (such as Petrarch) rejected medieval scholasticism, the knowledge gained from education, the emptiness of university science, and the cult of authority. They returned to their own “ignorance”, and set independent thought against scholastic “ra-

1 Martina Kastnerová, “Sidneyova Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory”, *Svět literatury*, XXIV, 2014, no. 51, p. 54.

2 The work was published posthumously in 1595, although an unauthorised version entitled *An Apologie for Poetrie* had already been in circulation.

tionalism". Such thought also finds expression in a genre of essay – anti-systematic, hybrid, subversive – established by Michel de Montaigne. Similarly, the spiritual movement at the end of the nineteenth century rejected both the Positivism which dominated the education system and the whole “spirit” of the Age; once more we see an expansion of the essay as the genre of free thought. The two periods, the Renaissance and the end of the nineteenth century, were alike in their attempts at a renewal that would herald a new era.

This whole spiritual lineage is based on the Renaissance idea of human nature (as opposed to medieval asceticism and the doctrine of sin) and the dignity of man as the creator of his own life, together with a belief in the possibility of self-improvement. At the end of the nineteenth century, this idea of “human self-improvement”, which in fact dates from antiquity, was shared by all of the representatives of Hispano-American Modernism – Martí, Rodó and their successors.

The crucial legacy of the Renaissance for the thinkers of the end of the century was Neoplatonism and its pantheistic leanings. The notion of the inner connectedness of a cosmic hierarchy which includes nature and God was developed by Giovanni Pico de la Mirandola, who perceived the world as “a unity within a multiplicity” and saw the basis of the harmony and beauty of the universe in contrariness: “Beauty is nothing other than a kind of friendly animosity or harmonious discord.”³ The modernists would one day revive such an understanding of unity and diversity.

The parallel between the Renaissance at the beginning of the modern era and the renewal at the turn of the nineteenth and twentieth centuries could be understood as western civilisation’s cyclical ability to renew itself.

In the literature from the end of the nineteenth century, particularly that of Hispano-American Modernism, the defence of poetry bears numerous features typical of the genre: 1. It reacts to the ever-present contempt in which poetry is held; 2. It reacts to the contemporary context of this contempt, to the determining features of the Modern era: rationalism, progress, technology, affluence and money, and utilitarianism; 3. It is a kind of manifesto, in which the author formulates his own notion of poetry and of its essence and importance. Poetry is not

3 A. Kh. Gorfunkel, *Filosofiya epokhi Vozrozhdeniya*, Moscow, Vysshaya shkola, 1980.

about putting across a certain theme or feeling – it is about the poetry itself; every poem of worth, on any subject, speaks about poetry; words speaks about word. It is often the poets themselves who are the authors of defences of poetry. In essay form they reflect and elaborate upon their life-theme – the fundamental importance of poetry both for mankind and for the very survival of a culture.

In the context of Hispanic America we should note that the main cultural current at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth is given the name Modernism (which should not be confused with same word used elsewhere to describe the Avant-garde period). Central to this is the idea of the Spanish critic Federico de Onís (often quoted in studies on Hispano-American Modernism) which he formulated in his preface to the *Anthology of Spanish and Hispano-American Poetry* in 1934: “Modernism is the Hispanic form of the universal crisis of letters and of the spirit which around 1885 initiated the dissolution of the nineteenth century, and which was to manifest itself in art, science, religion, politics [...] with all the features, therefore, of deep historical change, a process which continues to this day.”⁴ This applies not only to the Hispanic region but to the whole broad spiritual movement at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, which is common to all European and American countries regardless of any differences in the prevailing social and political conditions. Juan Ramón Jiménez was even more succinct: “Modernism is not a literary movement or a school, but an era, just like the Renaissance. One belongs to Modernism like one belongs to the Renaissance: whether one wants to or not.”⁵ It is probably no accident that Jiménez mentioned a comparison with the Renaissance rather than with the Baroque or another era. The critics of today also mention the close affinity between Modernism and the Renaissance.⁶

In Hispanic America the Modernists were the first generation to make a clear break from positivism. In this they were followed by successive generations of thinkers who made up the whole humanist line

4 Onís, cited in Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 18; or in Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas – Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985, p. 26.

5 Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 49-50.

6 Iván A. Schulman, “Modernismo/modernidad: Metamorfosis de un concepto”, in *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 21.

of twentieth-century Hispano-American thought (Reyes, Henríquez Ureña, and so on). Rubén Darío summed up this aversion to the spirit of the nineteenth century when he proclaimed, “I detest the life and times into which I had to be born!”⁷ The response to the philosophy of August Comte and other European positivists was varied. The principle of “order and progress” served as an initial inspiration in the putting down of civil wars in the new republics. In practice, however, and according to Rodó, what actually spread was “a very low-level utilitarian empiricism”,⁸ which was applied throughout the educational system and suited the coming generation as out of all the liberal freedoms its main interest was simply in the freedom to become rich.

At the same time, the rejection of Positivism in the region went hand in hand with a new interpretation of the cultural particularity of Hispanic America. In the nineteenth century, after the break-up of the Spanish colonies, the founders of the newly independent republics turned away from a way of life and an administrative infrastructure which for three centuries had been dictated by Spain and sought a new model in the more modern France, England and United States of America. The application of this model was not successful, however. According to the Mexican philosopher Leopoldo Zea, by the year 1900 everyone had become aware of “[...] the failure of the thinking which tried, in vain, to erase the past of one imposed culture in order to adopt another which turned out to be so utterly alien”.⁹

By the end of the nineteenth century, it had become clear that across Latin America, attempts to make progress according to the European and North American pattern had not led to any form of genuine modernisation. The particular histories of the new republics further intensified the reaction against the positivist spirit of the nineteenth century that both Europe and the West’s other frontier, Russia, had each in their own way rejected. Another significant factor was the emergence of the USA as a world power in the wake of its victory in the war against Spain

7 Rubén Darío, “Prosas profanas, Palabras liminares”, in *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 49.

8 José Enrique Rodó, “Del positivismo al idealismo en Hispanoamérica”, *La América nustra*. La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 109.

9 Leopoldo Zea, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, México, Editorial SepDiana, 1979, p. 7.

in 1898. In the final decades of the century, Hispano-American thinkers began to issue warnings about a “dangerous giant” in the neighbourhood, and in opposition to the prevailing “Nordomania” set out a vision of “our America”, independent, no longer imitating others, and which with a sense of creative energy returns to itself once more.

What emerges in this context is markedly different from the European *fin de siècle*: the new vision of Latin America is full of belief in a future that is quite remote from the decadence of Europe. This hope exists on three levels: the Latin American level of “a young people” (*pueblo joven*), the general level of human “betterment”, and the intimate level: “I have faith in the betterment of humanity, in future life, in the utility of virtue, and in you”, summarises Martí in the introduction to his collection *Ismaelillo*, which he dedicated to his young son.¹⁰

As the nineteenth century drew to a close, there was a change in the position adopted by writers in the world of culture. Poetry no longer found itself at the centre of social affairs and thus took up a position of opposition. The particular circumstances that prevailed in the new Hispano-American republics were perhaps particularly indicative of a more general phenomenon. Positivism brought with it an increasing emphasis on utility. Because of its lack of utilitarian worth, therefore, literature, and especially poetry, found itself held in contempt by the world around it; the poets themselves, however, made this lack of utility a matter of poetry’s aesthetic essence. This not only represented a reaction to a loss of general prestige but also an awareness that poetry in its function, and indeed in its very essence, is free from relationships of utility. In Latin America, the engagement of writers in society ended with the programme of building the national republics: without what had until then been accepted as their social function, writers felt surplus to requirements, and at a time when every “product” became a commodity, literature turned to its own autonomy, to the cult of beauty, serving no practical function.

When the ideas which dominated the nineteenth century failed, and “the market” was placed centre stage and art pushed into the wings, in order to define their new position, writers and thinkers began to speak in terms of crisis; a crisis of spiritual values whereby literature and

10 José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 65.

culture claimed autonomy from an “alienated” market and the life of mass culture.¹¹

Writers criticised modernity because every activity had become specialised. But literature itself became a specialisation, although one possessing a different function from other “useful” professions. Literature’s autonomy with respect to the demands of the market was not reduced to “art for art”, which in fact in Latin America had very few supporters.¹² For Martí, for Rodó, indeed even for Darío, beauty had a social function as the broadest and most authentic level of life which transcends the limits of praxis and specialisations:

Who is the ignoramus who claims that poetry is not indispensable to a people? There are people whose mental sight is so poor that they take the peel for the whole fruit. Poetry, which brings together or separates, which fortifies or brings anguish, which shores up or demolishes souls, which gives or robs men of faith and vigour, is more necessary to a people than industry itself, for industry provides them with a means of subsistence, while literature gives them the desire and the strength for life.¹³

The works published by Hispano-American Modernists in defence of poetry may have lacked the scope and the structure of Sidney’s *Defence*, but they carried the same conviction concerning poetry’s importance and the need to defend it. The primary defences of poetry took the form of a prologue, first of all with “Poem of the Niagara” (El poema del Niágara, 1882), José Martí’s prologue to the poem by Pérez Bonalde, and “Elucidations” (Dilucidaciones, 1907), Ruben Darío’s prologue to his own collection *The Roving Song*. A prologue was not a “paratext” but a text in its own right, a type of essay that Borges would later establish as a genre of its own with his book *Prólogos con un prólogo de prólogos*. The prologues by Martí and Darío, whether in an introduction to their own collection or to the work of another poet, declare both the necessity and the meaning of poetry.

11 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009, p. 361.

12 *Ibid.*, p. 362.

13 José Martí, *Selected Writings* (ed. and trans. E. Allen), New York, Penguin Books, 2002, p. 187.

Other texts of a similar nature, in addition to the two mentioned above, include the short prologues with which Darío introduced his collections *Worldly Hymns* and *Songs of Life and Hope*, and Martí his *Free Verses*, *Simple Verses* and *Flowers of Exile*.

Here, I will focus on the defences of poetry written by José Martí, which we can also find in his essay “The Poet Walt Whitman” (1887), the first article written about Whitman in Spanish, and in articles about other authors (Julián del Casal, Oscar Wilde, Ralph Waldo Emerson).

The key words in Martí’s view of poetry are emotion, vision, experience, authenticity, universe, all of which connect poetry with life.

In his essay “Julián del Casal”, Martí writes: “Verse for these workers must resound and take flight. Verse, the child of emotion, must be delicate and profound like the note of a harp. One should not express what is rare but the rare instant of noble and gracious emotion”.¹⁴ This is not to say the author is communicating his emotion to the reader through words, but that both share the emotion in the language. Poetic language is not a means of communication. Rather, it draws us in, excites us and shakes us, it is broad in its dimension. Emotions are aesthetic. The Platonic notion of a poet creating while completely “beside himself” and capturing visions as fleeting as dreams is fundamental for Martí; his poems are “notes to the images captured in flight, as if fearing their escape”, as he says in his prologue to *Flowers of Exile* (*Flores del destierro*).¹⁵ But he is also interested in the craft of the author who is “immersed in himself”, who works with language as a painter works with colours, a work to which Martí draws attention in order to define the sphere of the art of words: “Certain verses can be created in all forms: others not. For every state of the soul, a new meter”.¹⁶

Modernism radicalises the problem of language and subverts the former system of references. Darío expressed this quite succinctly: “In the beginning is the word as a unique representation. Not simply as a sign,

14 Cathy Jrade and José Amor y Vasquez, *Imagining a Free Cuba: Carlos Manuel de Céspedes and José Martí*, Providence, Rhode Island, Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies, Brown University, 1996, p. 83.

15 José Martí, *Páginas escogidas*, II, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971, p. 50.

16 *Ibid*, p. 51.

since there is nothing beforehand to represent. In the beginning is the word as an expression of infinite unity, yet already containing it.”¹⁷

Darío goes on to describe Martí’s language as “his wonderful organ full of innumerable registers”.¹⁸ Martí’s work switches between these different registers: from pathetic, inviting and noisy, to the very simple, to a delicate and lucid style with variations in shade and rhythm; it oscillates between the cosmic and intimate dimensions of words and of the perception of the world, both of which he feels as an inner experience.

“Inward”

In his essay *The Dehumanisation of Art* (*La deshumanización del arte*, 1925), a thorough overview of the arts from the end of the nineteenth century onwards, and covering such artists as Mallarmé, Cézanne, Proust, Pirandello, Debussy, José Ortega y Gasset asserted that in the new art, the artist, the author, “turned his gaze towards inner, subjective landscapes”.¹⁹ In Hispanic literature, this turning inward was quite deliberate and even stated as central to its programme. In 1900 it was set out plainly by Miguel de Unamuno in his essay “Inward!” (*¡Adentro!*): “do not say: forward!, or higher!, say: inward! Turn into yourself that you might radiate [...] You must become the universe, seeking it in inside yourself. Inward!”²⁰ Unamuno admired Martí greatly and wrote five articles about him, but what we see in this particular essay is more the spirit of the age than any the direct influence of Martí. In both we see a change of perspective that differs from the Romantic projection of the subject into nature. In contrast to Romanticism, Modernism rejects the central place of the subject. The self-reflection of the Modernists is not egocentric, but moves away from the notion of an autonomous “self” that is such a feature of western culture. The lyrical subject is plural and inseparably connected with the totality of the world. It was this entirely new concept of the

17 Darío, *El modernismo y otros ensayos*, p. 62.

18 *Ibid.*, p. 105.

19 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 50.

20 Miguel de Unamuno, “¡Adentro!”, 1900 [online], [accessed 25 April 2015], available at: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152842.pdf>>.

lyrical speaker that interested Martí in the poetry of Whitman, who for Hispanic-Americans was a more significant pioneer of modern poetry even than Baudelaire. In his essay “The Poet Walt Whitman”, Martí writes: “All things are contained in him; and all of him is in everything [...] why shouldn’t he take pride in himself when he feels himself to be a living and intelligent part of Nature?”²¹

For Martí and the Modernists, the content of a work of art springs not from the emotions and yearnings of its creator (as it does for the Romantics) but is related rather to the external world, to the principles of the universe. In this sense, Modernists belong more to the neo-Platonic line of the Renaissance, which seeks out transcendental ideas but does not see them in an ideal space but rather by “turning the eye of the mind inward”.²²

José Martí connects this turn “inward” to a general state of uncertainty, breakdown and religious crisis. In the prologue to “The Poem of Niagara” he writes:

...nor is any lyric acceptable but that which each person draws from within, as if his own being were the only matter of whose existence had no doubt [...] there could be no theme better, more stimulating, or more conducive to depth and grandeur than the study of oneself. No one nowadays is certain of his faith, and those who believe they are deceive themselves [...] in this clouding over of the gods [...] his feet and eyes aching from seeing and walking across these smoking ruins, the lyric poet [...] re-enters himself [...]. Today, Dante lives within himself and by his own labours.²³

In Hispano-American Modernism, the “death of God” – that “event” in German thought – was less redolent of “religious crisis”, loss of faith, or religious doubt.²⁴ Finding himself unsupported in a broken world the poet goes back into himself, and through this search within is able to see man’s plight and at the same time touch on something still vaster:

21 Martí, *Selected Writings*, p. 188.

22 Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, OUP, 1953, p. 43.

23 Martí, *Selected Writings*, p. 44, 48.

24 See Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 76.

“the totality of the universe.” Herein lies poetry. In understanding poetry as touching the wholeness of the universe, in the same way as religious experience, José Martí anticipates Octavio Paz:

You thought religion lost because over your heads its form was changing. Stand up, because you are the priests. Liberty is the definitive religion, and the poetry of liberty the new form of worship. It soothes and beautifies the present, deduces and illuminates the future, and explains the inef-fable purpose and seductive goodness of the Universe.²⁵

With respect to his inner experience, a believer depends on his God while a poet has creative freedom. Religious faith and poetry are alike in their vision of the wholeness of the universe, but on the secularised level, the totality of the universe does not lie in the notion of creation but in the idea of an analogy expressing unity in diversity. Following the line of Neo-platonic pantheism, and particularly Emerson, Martí sees the “analogy of all the forces of nature”, a connection between the micro-cosmos and macro-cosmos, between the concrete situation of man and the motifs of stars, sky, planets which are ubiquitous in the work of the Cuban poet. This universal and eternal perspective brings together for Martí what are otherwise feverishly expressed contradictions: “...the elements that seem contradictory and hostile in the portion of life we are currently passing through must, in the totality of life, join together in delight.”²⁶ Such harmony is of the same order as the beauty invoked at the end of the century: it is proper to the synthetic nature of poetry with its synaesthesia and its connections to Baudelaire’s *correspondances*.

So in Martí’s thinking, and continuing a thread that began with Pico della Mirandola, harmony and beauty arise from the joining of opposites. This includes anxiety, tension, and the kind of terror at the world that produces verse like a “bristly mane” (*crin hirsuta*), which is also the title of Martí’s *ars poetica* poem. The anti-pole of this is the harmony which operates in two dimensions, both cosmic and intimate, and which is associated with tenderness and nostalgia for childhood, the Martínian “Golden Age” (*Edad de Oro* was the title of Martí’s famous magazine for children).

²⁵ Martí, *Selected Writings*, p. 187.

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

The tenderness and humour we find in Martí's works, and indeed in his personality, possess a kind of timeless charm. For example, in his *Letters to María Mantilla* he writes: "consider a noble-hearted woman: even in old age she is pretty and remains a child – as the Chinese say, great only is the man who never loses the heart of a child; and consider a selfish woman, she is old and dried up even in her youth".²⁷ According to Gabriela Mistral, José Martí brought "the highest measure of sweetness";²⁸ and in his portrait of Martí in *The Eccentrics* (Los raros), Rubén Darío says: "whoever came near him, went away loving him".²⁹

"Inward" focused poetry has the ability to touch both the broad unity of the universe and the very essence of human existence. Intense phrasing that strives for authenticity is especially a feature of "The Poem of Niagara". The issue of authenticity was crucial for Martí and led him to a hermeneutic awareness of preconceptions:

... feverish inner life, dynamic, clamorous, not fully anchored, has become the principal and, with nature itself, only legitimate subject of modern poetry. But what hard work it is to find oneself! [...] There is no more difficult task than that of distinguishing the life that is parasitic and acquired from the life that is spontaneous and innate...³⁰

These lines bring together Martí's concept of poetry and his concept of life, another key subject of his work. José Olivio Jiménez connected Martí's "zealous affirmation of life" with the philosophy of existence.³¹

In modernist thinking, life and poetry are inextricably linked: art both multiplies and concentrates life. "Poetry is entering into being."³² For Martí, life and all its contradictions are not a subject for reflection; he is more concerned with seeing through to the world of our original

27 José Martí, *Cartas a María Mantilla*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1982, p. 38.

28 Gabriela Mistral, "José Martí (I)", *Escritos políticos*, Jaime Quezada (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 212.

29 Darío, *El modernismo y otros ensayos*, p. 110.

30 Martí, *Selected Writings*, p. 48–49.

31 José Olivio Jiménez, „Dos símbolos existenciales en la obra de José Martí: la máscara y los restos“, in Schulman. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, s. 123.

32 Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 113.

experience which comes before any theory; with the *Lebenswelt* or “natural world” that philosophy has been in the habit of ignoring. He is leading towards the thinking and the poetry of the future. Martí’s poetic “study of oneself” as a case of human existence will be fully realised by César Vallejo.

Finally, we should mention Martí’s awareness of the limitations of poetry with respect to life, to nature. The great task that lies ahead for modernist poetry is to “re-establish the lost order, the image of wholeness in an unstable world”,³³ and not to allow human existence to be forgotten in the midst of specialisation and market relations. Towards the end of the nineteenth century the philosophy of the great metaphysical systems found itself in crisis. Eugen Fink summarised Nietzsche’s “great longing” to embrace the totality of the world: “Poetry becomes a preliminary salvation of a pre-conceptual cosmic intuition beyond language that distinguished itself from metaphysics.”³⁴ José Martí (two years younger than Nietzsche) was aware of this “total” meaning of poetry and equally of the limitations of language. On the one hand his essays defend poetry – they display both his utter belief in its importance for life and his certainty concerning his own calling as a poet who is duty bound to write authentic verses: “they have been cut out of my heart”,³⁵ he declares in his prologue to *Free Verses* (*Versos libres*). But at the same time, on the same page, he admits the impotence of words: “As long as I was unable to enclose my visions whole within a form that befitted them, I let them fly away”.³⁶

And even more than in his essays, Martí’s awareness of the limitation of words manifests itself in his poems, which in places display an inclination towards silence. José Martí’s lyricism, with its imagery and inner tension, not only deepens but in other ways nuances Unamuno’s maxim, “You must become the universe, seeking it inside yourself”, and Whitman’s “proud” and physical interconnection with nature: poetry as contact with the totality of the universe is more of a fleeting glimpse, a miracle; eventually it runs up against the inadequacy of words and

33 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 289.

34 Eugen Fink, *Nietzsche’s Philosophy* (trans. G. Richter), London, Continuum, 2003, p. 165.

35 Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, p. 95.

36 *Ibid.*

moves towards “the poetics of silence”. Existential *angst*, falling silent and listening to the universe are summed up in lines from Martí’s poem “Two homelands” (Dos patrias):³⁷

... Está vacío
Mi pecho, destrozado está y vacío
En donde estaba el corazón. Ya es hora
De empezar a morir. La noche es buena
Para decir adiós. La luz estorba
Y la palabra humana. El universo
Habla mejor que el hombre.³⁸

The principal line in twentieth-century Hispano-American poetry can be traced directly from Modernism. Its principal exponent, the Mexican Octavio Paz, believes Martí’s words “the universe / speaks better than man” to be at the heart of an analogy-based poetry,³⁹ and indeed they provide the central theme for his own defence of poetry.

Bibliography

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: OUP, 1953.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- FINK, Eugen, *Nietzsche’s Philosophy*, trans. G. Richter, London, Continuum, 2003.
- GORFUNKEL, A. Kh., *Filosofiya epokhi Vozrozhdeniya* (Philosophy of the Renaissance), Moscow, Vysshaya shkola, 1980.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *La raíz y el ala: Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pre-textos, 1993. JIMÉNEZ, José Olivio, “Dos símbolos

37 Martí, *Páginas escogidas*, II., p. 53.

38 It is empty / My chest, is destroyed and empty / where the heart once was. It is time / to begin to die. The night is good / for saying goodbye. Light hinders / and the word is human. The universe / speaks better than man.

39 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 43.

- existenciales en la obra de José Martí: la máscara y los restos”, in Schulman, Iván A (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- JOZEF, Bella, “Modernismo y vanguardia (del modernismo a la modernidad)”, in Schulman, Iván A. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 62–75.
- JRADE, Cathy and Amor y Vasquez, José, *Imagining a Free Cuba: Carlos Manuel de Céspedes and José Martí*, Providence, Rhode Island, Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies, Brown University, 1996, p. 83.
- KASTNEROVÁ, Martina. “Sidneyova Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory”. *Svět literatury*, XXIV, 2014, no. 51, p. 49–65.
- MARTÍ, José, *José Martí: Selected Writings*, Ed. and trans. E. Allen, New York, Penguin Books, 2002.
- MARTÍ, José, *Páginas escogidas*, II, Ed. Roberto Fernández Retamar, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971.
- MARTÍ, José, *Cartas a María Mantilla*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1982.
- MISTRAL, Gabriela, “José Martí (I)”, in *Escritos políticos*, Jaime Quezada (ed.), México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas – Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2009.
- RODÓ, José Enrique, *La América nuestra*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- SCHULMAN, Iván A., “Modernismo/modernidad: Metamorfosis de un concepto”, in *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 11–38.
- UNAMUNO, Miguel de, “¡Adentro!”(1900), [online], available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152842.pdf>.
- ZEA, Leopoldo, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, México, Editorial SepDiana, 1979.

II.

**Fin de siècle: People, places, myths
and movements**

Hacia Eugenio de Castro en la galería de raros

Gema Areta Marigó

Rubén Darío en Cosmópolis

Volver a *Los raros* es sobre todo recordar *Una etapa decisiva de Darío* (Rubén Darío en la Argentina) según llamaba Emilio Carilla, en su ya clásica pero todavía imprescindible monografía de 1967, la importancia del quinquenio pasado por Darío en el Plata (1893–1898), la más larga parada que hizo en su vida errante, y el reconocimiento de dicho periodo para su propia obra tanto como para la literatura finisecular argentina.

Quizás en ninguna otra ciudad como en aquella “Buenos Aires: Cosmópolis” (según invocación en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*) pudo ocurrir que *Los raros*, su primer libro argentino publicado según colofón en la simbólica fecha del 12 de octubre de 1896 por los Talleres de “La Vasconia” (situados entonces en la Avenida de Mayo 781) y con una tirada no superior a los cuatrocientos ejemplares, se agotara como dice Pedro Luis Barcia¹ en quince días.

Semejante hecho supone la existencia de un público lector, de unos hábitos de lectura acompasados con la modernidad literaria, y fundamentalmente la capacidad de convocatoria de aquel reciénvenido que había aterrizado apenas en agosto de 1893. Aunque el poeta no era un desconocido, y su “presencia viva” (así la llama Carilla) le permitiría convertirse en un escritor de culto, ese centauro mayor de “La constelación de Sagitario”, según nombra Sonia Contardi a la hermandad modernista que lideró en Buenos Aires.²

1 Pedro Luis Barcia, “Rubén Darío en La Argentina”, in Rubén Darío, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Universidad de La Plata, 1968, p. 55.

2 Sonia Contardi, “Estudio preliminar”, in Rubén Darío, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 9.

Rubén Darío llega a la capital porteña con una potente imagen de poder (después vendrá el poder de sus imágenes³) primero porque viene a ocupar el cargo de Cónsul General de Colombia en la Argentina (correspondiente al periodo 1893-1894). Además gracias a ese nombramiento, y los sueldos adelantados, en los meses anteriores ha estado en Nueva York (donde ha conocido al maestro José Martí) y en París, cumpliéndose su sueño deseado desde niño de conocer la “ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria”.⁴ Y en segundo lugar porque el que viene es el corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires (lo era desde febrero de 1889, durante sus últimos días en Chile), cargo conseguido a través del poeta y estadista Rafael Núñez, pudiendo así cumplir esas ansias por conocer la ciudad a la que servía ya desde uno de sus diarios más importantes.

No es el momento de detenernos en la articulación entre periodismo y literatura, en las nuevas reglas del mercado cultural de la modernidad, en la legitimación de la escritura modernista desde la prensa, en el análisis de lo institucional y sus fases, en la redefinición de los espacios de escritura, en la importancia de la crónica modernista... Pero como recordaba Iris Zavala Rubén Darío quizás fuese uno de los mayores periodistas entre los modernos, siendo la prosa periodística un ejercicio constante en su oficio de predicador ambulante de la modernidad, de las transferencias culturales como vastas mercancías de bienes tangibles, nuevas ideas, nuevos sentimientos. “Se toma prestado, pero el empréstito sirve para enriquecer el patrimonio y transformarlo. Es éste, precisamente, el objetivo de *Los Raros* (1896, 1905), compilación ensayística de semblanzas y crítica literaria”.⁵

Junto a *La Nación*⁶ que lo recibiría como uno de los nuestros (“*La Nación* habló de su colaborador con términos de afecto, de simpatía y de entusiasmo [...] se me recibió con largueza y cariño” anota Darío⁷) otros diarios saludaron muy bondadosamente su presencia, empezando así una cam-

3 Cf. Jens Andermann and William Rowe (eds.), *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, New York, Berghahn Books, 2006.

4 Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Ayacucho, 1991, p. 71-72 y 78 respectivamente.

5 Iris Zavala, “Darío y el ensayo”, in Rubén Darío, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989, p. 18.

6 Cf. Susana Zanetti (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

7 Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. 76-78.

pañía de promoción y de relaciones hasta convertirse en presencia estelar de la intelectualidad bonaerense. Como anotaba Günther Schmigalle⁸ el setenta por ciento de las crónicas de Rubén Darío se publicaron en un solo diario *La Nación* del cual fue colaborador durante veintiséis años (1889-1915).

Refiere Jorge Eduardo Arellano que la vinculación de Rubén Darío con la alta burguesía y la intelectualidad porteña tuvo dos vehículos fundamentales: el ya veterano *La Nación* (hogar de la “élite de la prensa americana”) y *El Ateneo*, la institución privada cultural más importante de la ciudad.⁹ *La Nación* y *El Ateneo* fueron los dos grandes espacios donde tuvo lugar lo que Beatriz Colombí llama la “operación modernista”, entendiendo por el primer término “las maniobras de conformación de una hegemonía estética, que permiten organizar y dar un sentido a los movimientos y los actores en este escenario”.¹⁰ Si en el primero acrisola su estilo (porque fue en ese periódico “donde comprendí a mi manera el manejo del estilo”¹¹), en el segundo organiza definitivamente la resistencia, acrecentando el número de compañeros y soldados para la batalla modernista, ganando adeptos para su causa, haciéndole todo el daño que le era posible “al dogmatismo hispánico, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudoclásico, a lo pseudoromántico, a lo pseudorealista y naturalista y ponía a mis raros de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica, y aun de Portugal, sobre mi cabeza”.¹² Estas son palabras de Rubén Darío en su *Autobiografía* cuando evoca al “grupo del Ateneo”, y parecen estar dirigidas especialmente a “los reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia, del arte” frente a los cuales se encontraban aquellos otros “más jóvenes (que) alborotáramos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental”.¹³

8 Günther Schmigalle, “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío. Problemas, soluciones y hallazgos”, in *Rubén Darío en su laberinto*, Rocío Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 69-83.

9 Jorge Eduardo Arellano, *Los raros: una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996, p. 15.

10 Beatriz Colombí, “Los raros: Lecturas y polémicas”, in *Fin(es) de siglo y Modernismo*, María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (eds.), Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 278.

11 Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. 39.

12 *Ibidem*, p. 92.

13 *Ibidem*.

Edición de *Los raros*

Los raros fue editado por una de las imprentas más importantes del momento, propiedad de José Rufo de Uriarte (nacido en Bermeo) y de Francisco Grandmontagne (otro inmigrante próspero descendiente de vascos) quienes desde 1893 sacaban además la revista *La Vasconia*¹⁴ (que se editó hasta 1943). La progresión de una imprenta dedicada a trabajos tipográficos comerciales en editorial¹⁵ de obras de lujo que “en elegancia y nitidez no han sido superadas por las que se editan en Europa” (según reza uno de sus anuncios publicitarios) tiene que ver con el crecimiento económico de Buenos Aires, la visión de estos emigrantes vascos, las vinculaciones profesionales establecidas a través de la revista, y el deseo de publicar los libros de los escritores amigos y conocidos. Existía además una innegable hermandad entre inmigrantes, como recogerá Grandmontagne en su prólogo a *Croquis bonaerenses* (1897) de Marcos F. Arredondo (publicado también por la Tipografía de “La Vasconia”):

Y ahora para terminar vaya una palabra de ánimo a toda la cofradía de escritores y artistas, que entre otros méritos, posee el valor para aceptar una vida de penurias en medio de una sociedad en que son opulentos hasta aquellos seres sobre cuyo entendimiento y cultura espiritual se podría fundar una teoría análoga a la de Darwin, con la diferencia de aumentar el tamaño del que dio origen a semejante especie.

Pero nada importa, queridos cofrades. Cuando surja de Buenos Aires no una simple revolución en las letras castellanas, como algunos creen, sino una literatura vigorosa, que lleve al concierto literario del Orbe la fuerza calcinadora de éste sol, la grandiosidad de esta naturaleza y la compleja faz de un pueblo elaborado con la valiente sangre del inmigrante originario de todas las razas, entonces puede que alguien bendiga a los

14 En el primer número del 10 de octubre de 1893 se presenta como *La Vasconia. Revista Ilustrada*. Pasó luego a llamarse *La Baskonia* desde el número 334 (1903, 10 de enero). Cambios en el subtítulo: “Revista decenal ilustrada” (1920), “La revista ilustrada más antigua de Sudamérica”, a partir del primer ejemplar de la 2ª época. La 1ª época, con 1800 números publicados, alcanza hasta el 15 de noviembre de 1943.

15 Entre esas publicaciones *Bajo-relieves* (1895) de Leopoldo Díaz, *Los espejos* (1896) de Ángel Estrada, *Croquis bonaerenses* (1897) de Marcos F. Arredondo, *En la plenitud del éxtasis* de Carlos Alfredo Becú (1897) y *Hernandarias y Benalcázar* de Juan S. Jaca (1899).

que pusimos el primer granito de arena en el futuro y magno edificio de la literatura Sur-americana.

Por ahora, marchamos solos, cual resignados peregrinos. Volvemos atrás los ojos, y nadie nos sigue, y muy pocos nos escuchan, porque todos tienen atenta la mirada en la fertilidad de la tierra, en la enorme procreación ovina y bovina, en las luchas del viso político, en el anhelo posesorio de bienes tangibles.

Nada importa. ¡Adelante! Sólo estaba Jesucristo cuando empezó la sublime lucha de la redención. Doce hombres le siguieron luego, y al fin, con el poder de su mente hízose dueño de los cerebros todos del mundo; y con el estupendo espectáculo de su trágica inmolación, cuyas fueron todas las almas sensibles.

Marchemos abrazados al Arte, que es como vivir entre los brazos de Dios... porque el Arte es la esencia del mismo Dios...¹⁶

En el subsuelo de la imprenta y en torno de la mesa de Francisco Grandmontagne los hombres más destacados de la vieja y la nueva literatura argentina se reunían en charlas inagotables, entre ellos Rubén Darío, Julio Piquet, Ángel Estrada, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero, Rafael Obligado, Calixto Oyuela... Tenemos el importante testimonio de Enrique García Velloso quien siendo adolescente y acompañado de su padre asistía a estas tertulias:

Uriarte, el artista impresor, comerciante alma de niño, se había resuelto a dar a la estampa "Los raros" de Rubén Darío en aquella edición "Elzevier" que dirigió con un fervor impresionante, a pesar de todas las adorables informalidades del poeta inmortal de "Prosas profanas", que le devolvía las pruebas con quince días de atraso.¹⁷

De la vinculación con sus futuros impresores existe un testimonio esencial de Darío en *La Vasconia*, en el número extraordinario de 30 de julio de 1894 dedicado a la importancia histórica de Loyola y su magna obra, en

16 Francisco Grandmontagne, "Prólogo" a Marcos F. Arredondo, *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires, Talleres La Vasconia, 1897, p. XIII-XIV.

17 Citado por Ángeles de Dios Altuna de Martina, "José Rufo de Iriarte, periodista, editor y escritor", [en línea], [consulta 8 septiembre 2015], disponible en <<http://www.euskonews.com/0642zbbk/kosmo64201es.html>>.

la sección dedicada a “Opiniones sobre San Ignacio de Loyola” se inserta el siguiente texto firmado por Rubén Darío en julio de 1894 (p. 362):

Contestaré con pocas palabras a la pregunta de usted. Pienso, señor, que el guipuzcoano Ñígo López de Recalde, o sea Ignacio de Loyola, fue el primer soldado de Cristo, y el apóstol elegido por el Maestro, para completar los doce, reducidos a once a causa del Ahorcado.

Como escritor, sus *Ejercicios espirituales* parécenme el mejor manual de gimnasia de la voluntad. San Ignacio es uno de los más grandes caracteres que hayan existido sobre la tierra.

Su Obra, su compañía, su ejército, descansa sobre estas tres bases, a mi entender: la oración, la ciencia y la disciplina.

No admiten los jesuitas en su seno, ni a los tontos, ni a los malos. Y por eso me explico que los hayan echado de tantas partes.¹⁸

En la revista *La Vasconia* las biografías (siempre ilustradas con retratos) ocupan un lugar preeminente como rescate para la memoria de los vascos de hombres y mujeres que habían hecho historia: escritores, políticos, historiadores, marinos, médicos, arquitectos, ingenieros, ganaderos, pintores, músicos, religiosos, intelectuales de trascendencia, entre otros.¹⁹ No es de extrañar que para la portada de ese manual sobre el silencioso apostolado de la modernidad que fueron *Los raros* (la desacralización del mundo moderno se corresponde con la secularización del Arte como afirmaba Rafael Gutiérrez Girardot²⁰) se escogiera un retrato a pluma de

18 Los años 1893–1932 de la revista *La Vasconia* han sido digitalizados por la Universidad de Nevada, [en línea], [consulta 8 setiembre 2015], disponible en <<http://contentdm.library.unr.edu/cdm/search/collection/baskonia>>. Luego en la Colección Uranzadi (Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurjaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2003) en el vol. 0 (con 3 DVDs) se digitalizó la revista completa (1893–1943).

19 Macarena Bergareche, “El ser vasco en un país lejano. Identidad e integración. *La Vasconia* (1893–1914)”, Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, *Temas de historia argentina y americana*, 15, 2009, p. 20. [en línea], consulta 8 setiembre 2015, disponible en <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ser-vasco-pais-lejano-identidad.pdf>>.

20 Rafael Gutiérrez Girardot, “Secularización, vida moderna, sustitutos de la religión”, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 73–157.

Rubén Darío realizado por Eduardo Schiaffino,²¹ pintor y escritor, crítico de arte en *La Nación*, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1896 y 1910, cuyo finísimo dibujo representa al poeta con “cabello oscuro, ondeado, desde la frente abierta; el rostro vivaz, de ángulo todavía juvenil, que casi vuela; bigotes abundosos al uso, la barbilla en punta; el corbatín que se adivina, mancha o lazo. Hombros en cruz. O en guillotina”.²² Pero la portada sólo reproduce, como describe Jorge Eduardo Arellano “la cabeza decapitada de Darío [...] y el título colocado verticalmente y con caracteres del mismo artista, pues debajo de la R enlazada en la mayúscula del apellido de Darío se leen en letra, más fina y pequeña, sus iniciales”.²³

Eduardo Schiaffino pertenecía al “grupo del Ateneo” como Ángel Estrada y Miguel Escalada, tres nombres estrechamente vinculados además a Darío a través de *La Nación*. El primero responsable de esa “estética del poster” de la que habla Beatriz Colombí para la portada de *Los raros*, tras ella una hoja con el nombre del autor y el título de nuevo, y un estilizado gato negro de espaldas. Los otros dos por la dedicatoria-prefacio, firmada en Capilla del Monte el 3 de octubre de 1896:

A ANGEL ESTRADA Y MIGUEL ESCALADA

Vuestros nombres, queridos y fieles amigos, deben aparecer en este libro, *LOS RAROS* van al mundo por vuestro esfuerzo: los habéis ido a sacar del bosque espeso de *La Nación*. Me habéis animado y me habéis acompañado en la labor.²⁴

A continuación, comenzando el siguiente párrafo, sigue el prefacio (sin paginar) donde Darío reproduce el manifiesto del primer número de la *Revista de América*²⁵ (del 19 de agosto de 1894) fundada junto a Ricardo Jaimes

21 Cf. Alfonso García Morales “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 33, 2004, p. 103-173.

22 Gonzalo Rojas, “Darío y más Darío”, *Atenea*, II Sem. 2009, p. 194

23 Arellano, *Los raros: una lectura integral*, p. 25.

24 Rubén Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía La Vasconia, 1896. Este prefacio que copiamos íntegro pocas veces ha sido transcrito sin errores.

25 Sólo se publicaron tres números: 19 de agosto, 5 de septiembre y 1 de octubre de 1894. Existe una edición facsimilar: *La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes*

Freyre, que había aparecido con el título de “Nuestros propósitos” y había sido firmado entonces por “La dirección”:

¿Cuál es esta Labor? Cuando hace algún tiempo fundé en unión de nuestro brillante y amado Jaimes Freyre la *Revista de América*, –ah, desaparecida en flor!– escribí lo siguiente:

“Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal; ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística;

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América Latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la gerarquía de los Maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas, en vocabulario, rítmica, plasticidad, matiz;

Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo, y en la ciudad más grande y práctica de la América latina a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española: esos son nuestros propósitos.”

La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas. ARTE, esa es la única y principal consigna.

Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa.

Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores independientes, los ataques nobles de los contrarios que saben y comprenden la Obra y sus principios, y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales.

En cuento a mí pláceme repetir la frase de Ruisbroek el Admirable que Huysmans colocó al comienzo de su *A Rebours* y Rops, ese “raro” de la pintura, en una de sus creaciones.

Freyre, edición facsimilar, estudio y notas de Boyd G. Carter, Managua, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1967.

Rubén Darío
Capilla del Monte.
3 de Octubre del año de 1896²⁶

Persona plural

Dos años más tarde de dicho manifiesto, el 19 de septiembre de 1896 Rubén Darío da en el Ateneo de Buenos Aires una conferencia sobre Eugenio de Castro y la literatura portuguesa, aquellas memorables páginas se convertirían en el último estudio de su libro *Los raros*, manteniendo incluso esa misma posición en la segunda edición de 1905 “corregida y aumentada”.²⁷ Terminado en diciembre de 1896 (con distribución de mediados de enero del año siguiente) Darío publicaría su segundo libro *Prosas profanas y otros poemas* en la Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, edición costeadada por Carlos Vega Belgrano (a quien dedica el libro) amigo de Darío, director del periódico *El Tiempo* y presidente, entonces, del Ateneo. El libro contenía treinta y tres composiciones y terminaba con el poema “El reino interior”, dedicado “A Eugenio de Castro”.

Sin lugar a dudas el poeta de Coimbra ocupaba un lugar fundamental en esa biblioteca del simbolismo que Rubén Darío trajo de París, cuando sus deseos se han hecho realidad, un yo satisfecho cuya verdadera persona poética es un simulacro de personalidades, una persona plural, un yo de conjunto que, para Sylvia Molloy, se busca confiando y desconfiando de todos. “Algo –un enunciante o un enunciado– terminará víctima de esa pluralidad desintegradora: un yo deshilachado, pero no por diverso menos fundador de un discurso poético”.²⁸ Abanderando los colores de un nuevo estandarte, Rubén Darío señala en *Los raros* los Santos Lugares de la

26 Rubén Darío, *Los raros*, sp.

27 La primera edición de *Los raros*, publicada en Buenos Aires por la Tipografía La Vasconia contenía 19 semblanzas frente a las 21 de la segunda (Barcelona-Buenos Aires, Maucci) donde se añaden “El arte en silencio” y “Paul Adam” al tiempo que se cambia el orden de aparición de los autores. Señalar que la primera edición de *Los raros* fue realmente una selección de algunas de sus crónicas publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, entre 1893 y 1896 (salvo “El Conde de Lautréamont” en *Argentina* y “Edgar Allan Poe” en la *Revista Nacional*).

28 Sylvia Molloy, “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”, *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, julio - diciembre de 1989, p. 450.

peregrinación estética, sirviendo a la aristocracia intelectual del Nuevo Mundo realiza la incorporación del simbolismo a la máquina poética modernista, dentro del cauce pre-establecido del parnasianismo, al que nunca logró suplantar enteramente.

Como nos cuenta en su autobiografía “Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza”.²⁹ Lo cierto fue que su publicación arrastró todo un conjunto de notas críticas que tuvieron su momento más importante en las respuestas cruzadas entre Darío y Paul Groussac. En una breve reseña crítica, aparecida en *La Revista Literaria* en noviembre de 1896, Manuel Ugarte ensayaba una primera aproximación: “Son estudios y comentarios sobre las más famosas personalidades de la escuela decadente y son tanto más interesantes cuanto que han nacido bajo la pluma de un sectario incondicional de la nueva Musa”.³⁰ Esa calidad introductoria es la que reconoce Rubén Darío en el prólogo a la segunda edición: “Fuera de las notas sobre Maclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado con la inevitable palabra ‘decadente’...”³¹

Sin embargo, como ha demostrado Ángel Rama, al preferir el nombre de modernismo al de la denominación de una estética europea Rubén

29 Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. 82.

30 *Escritos dispersos de Rubén Darío*, Pedro Luis Barcia (ed.), La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968, p. 54.

31 Darío, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, p. 39. Aunque Darío en este prólogo, fechado en París enero de 1905, centra la escritura de *Los raros* en 1893 y en Buenos Aires no es cierto porque, como indica Jorge Eduardo Arellano, “los dedicados a D’Esparbés y a Moréas se redactaron el primero en París y el segundo durante su travesía atlántica hacia la cosmópolis sudamericana. Los demás sí se escribieron en Buenos Aires pero en los años siguientes: 1894, 1895 y 1896” (*ibidem*, p. 26). Los dos nuevos textos incluidos en la segunda edición (“El arte en silencio” sobre Camille Maclair y “Paul Adam”) están fechados en París (27 de febrero 1901 y 28 de febrero de 1903 respectivamente) y serían publicados en *La Nación* (3 abril de 1901, y 18 de abril 1903).

Darío pretendió plantear una “poética epocal” en la cual cabrían innumerables poéticas individuales, una multiplicidad de vías posibles en la modernización de Hispanoamérica cuya “producción literaria sería acumulativa e integrativa”.³² En segundo lugar recuerda Rama la condición de inmigrante intelectual de Darío en Argentina, y los complicados rasgos clasistas del intelectual renovador marcadamente individualista y antipopulista pero haciendo vida nocturna en cafés y cervecerías. En el expositor de *Los raros* los cuadros repiten un mismo tema: los cristos del arte, seres escindidos entre su amor al eterno ideal y las espinas con la cruz. Imágenes de sacrificio y marginación, reales para el propio Darío si atendemos a la muerte de su madre, la supresión de su consulado, su nuevo cargo de secretario del director general de Correos y Telégrafos (al que nunca se resignó), la dolorosa experiencia matrimonial con Rosario Murillo, además de las enfermedades y torturas del ánimo.

La imposición de una bohemia de la escasez y la miseria obligó al artista a convivir con aquellos que no le concedían ningún lugar en la sociedad, un público imposibilitado por la falta de recursos para poder gozar de la belleza. La inmigración y las clases bajas de la ciudad conforman esa mentalidad aluvial, que fue el estrato inferior de la mentalidad modernizada. Algunos de los rasgos más importantes de su cosmovisión (emocionalismo, materialismo, sensualismo, carácter híbrido, intereses universales y profundo formalismo) se encuentran sin ninguna modificación en los poetas modernistas.³³

Es esta poética de aluvión, de arte en movimiento la que caracteriza *Los raros*, donde Verlaine se une al inquisidor de la degeneración Max Nordau, poetas desconocidos con creadores del más alto linaje, once franceses con dos únicos escritores hispanoamericanos (Augusto de Armas y José Martí), muchos contemporáneos con un religioso muerto en Pisa en 1342 (Fra Domenico Covalca) etc.

Los raros es un libro militante, panfletario, altamente doctrinal y “mistagógico” porque como explica Jorge Eduardo Arellano, haciéndose eco del calificativo de Rafael Alberto Arrieta, su autor se comporta como un *mistagogo*, es decir, “imitando al sacerdote de la gentilidad grecorro-

32 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985, p. 62-65.

33 *Ibidem*, p. 128-128.

mana que iniciaba en los misterios o al catequista que explicaba esos misterios sagrados”.³⁴ Como diría Paul Groussac en su reseña “El autor de esta hagiografía literaria es un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires, hace tres años”.³⁵ También es un libro dedicado a propagar ese mismo “deseo de guerra” (*La Guerra literaria* la llamó Manuel Machado en 1913) que debía mantener José Martí entre los cubanos neoyorquinos como recoge Darío en su semblanza. Dicha guerra, muy presente en el ensayo contra Max Nordeau que se titulaba en *La Nación* “Manicomio de artistas. *Degeneración*. La última obra de Max Nordeau” (8 enero 1894), se refuerza incluso en 1905 para la segunda edición al incluir dos nuevos textos, el primero de los cuales “El arte en silencio” sobre Camille Maclair, la reseña hecha por él a la obra en *La Nación* (3 abril 1901), funciona como prólogo al ser “un verdadero y grande expositor de saludables ideas”.³⁶

En su defensa de *Los raros* a Paul Groussac (“Los colores del estandarte”, *La Nación*, Buenos Aires, 27. 11. 1896) comentaba Darío:

En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obra y en persona. Conocí a los buenos y a los extravagantes. Elegí los que me gustaron para el alambique. [...] No son *raros* todos los decadentes ni son decadentes todos los raros. Leconte de Lisle está en mi galería sin ser decadente, a causa de su aislamiento y antigua aristocracia. [...] No son los *raros* presentados como modelos; primero, porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza –clara, simbólica o arcana– y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla. [...] Cada uno es cada uno; colina

34 Jorge Eduardo Arellano, “*Los raros*: contexto histórico y coherencia interna”, in *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Alfonso García Morales (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 44.

35 La reseña de Paul Groussac al libro *Los raros* “Boletín Bibliográfico; *Los Raros*, por Rubén Darío” se editó en *La Biblioteca*, 6, nov. de 1896. Se puede consultar en Antonio Pagés Larraya, “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”, *Anuario de Letras*, año II, 1962, p. 233–244, [en línea], [consulta 8 setiembre 2015], disponible en http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/1962/vol.2_notas03.pdf.

36 Darío, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, p. 47.

o cordillera. En esas pruebas del arte caen los superficiales y los flacos. *Los Raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales.³⁷

Según Arturo Marasso³⁸ es probable que las biografías de “simbolistas y decadentes” que Rubén Darío adquirió en Francia le hayan sugerido la idea de escribir *Los raros*, siguiendo el modelo de *Les poètes maudits* (1884) de Verlaine; entre su copiosa bibliografía francesa se encontraban además publicaciones periódicas y ediciones de lujo. Así mismo deberíamos tener en cuenta la pasión coleccionista de los modernistas, esa estética del cambalache, una poética del bazar donde el horror al vacío es engañado por una presencia excesiva.³⁹ Por otro lado está la apetencia de rareza y curiosidad de los lectores, la responsabilidad de ser originales aunque el vehículo fuera la intertextualidad,⁴⁰ es decir el control, la clasificación, la prohibición o la supresión de otros bienes literarios.

Eugenio de Castro en la galería

El último retrato de su exótica galería, el de Eugenio de Castro, parece bastante alejado de aquellos escritores malditos (Lautréamont, Rachilde, Hannon, Richepin, Bloy, Villiers de L'Isle Adam) o de figuras rodeadas de un aura de escándalo (Max Nordau, Poe, Verlaine), aunque también en ellos existen cautelosas reprobraciones éticas, determinaciones ideológicas extratextuales. Darío elige como tema de su conferencia para el Ateneo a un escritor vinculado al ámbito universitario y miembro como recordará de la Real Academia de Lisboa, por lo tanto a un cultivador del arte puro aceptado por instituciones conservadoras, como aquella a la que

37 Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, *El modernismo visto por los modernistas*, introducción y selección de Ricardo Gullón, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 52-56.

38 Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, p. 380

39 Como recuerda Emilio Carilla a lo largo de su vida Rubén Darío publicó distintas colecciones de crítica, crónicas y viajes: “*Los Raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904), *Opiniones* (1906), *Parisiense* (1908), *Viaje a Nicaragua* (1909), *Letras* (1911), *Todo al vuelo* (1912), la *Autobiografía* (1915)” (p. 65-66).

40 Para Noé Jitrik la intertextualidad es el vehículo de una racionalidad constructiva superior, la producción discursiva del modernismo (*Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978, p. 90).

el mismo Darío se dirige, que le acoge como miembro correspondiente pero que no transige con esa “moda literaria llamada modernista”, como dijo Calixto Oyuela primer Presidente del Ateneo: “Rubén Darío fue, en síntesis, un gran talento artificial, producto de la refinadísima destilación de los zumos más raros, exóticos y excitantes de las flores más diferentes. Tuvo gran sello individual, pero le faltó generalmente el de casa y raza, complementos indispensables para dar arraigo y robustez natural al genio poético...”⁴¹

Para Max Henríquez Ureña la influencia de la obra de Eugenio de Castro en la adopción del versolibrismo por parte de Rubén Darío es fundamental.⁴² Seguramente su conferencia en el Ateneo determinó la inmediata adopción del poeta portugués por los cenáculos modernistas, como la traducción que de su drama *Belkiss* (1894) realizó Luis Berisso en 1897, con un prólogo elegante y entusiástico de Leopoldo Lugones; la que del poema dramático *El Rey Galaor* hizo José Juan Tablada para la *Revista Moderna de México* en 1902; o los seis poemas que incluye Guillermo Valencia en *Ritos* (1914). “La lectura de Eugenio de Castro tuvo ante todo el valor de estímulo y sugerencia en materia de versificación, pero fue más técnica que ideológica, aunque su ideología estética (en la que Darío señalaba la huella de Verlaine hasta el grado de que su voz era muy semejante a la voz verleniana) se identificaba en buena parte con la del grupo modernista”.⁴³

Es cierto que Eugenio de Castro fue desde la publicación de *Oaristos* (1890) y *Horas* (1891) uno de los renovadores principales de la métrica. Junto con Banville y D’Annunzio lo nombra Darío en una de sus crónicas⁴⁴ incluida en *España contemporánea* (1901), y en *Los raros* dice que “puede asegurarse sin temor a equivocación que los primeros ‘músicos’, en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano del arte de la palabra, son hoy Gabriel D’Annunzio y Eugenio de Castro”.⁴⁵

41 Cf. Carilla, *Una etapa decisiva de Darío*, p. 48.

42 Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 31.

43 *Ibidem*, p. 100.

44 Rubén Darío, “Cyrano en casa de Lope”, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 67.

45 “Eugenio de Castro (Conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires)”, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, p. 306.

Ambos autores forman parte de lo que Rubén Darío llama el renacimiento o la resurrección del espíritu latino. Haciendo suyo un comentario de Eugenio de Castro acerca de las amenazas del “americanismo”, la cada vez más extendida visión de los Estados Unidos como imperio de la materia o reino de Calibán, Rubén Darío plantea en *Los raros* una poética regeneracionista⁴⁶ que cuenta como textos principales con su estudio sobre Edgar Allan Poe⁴⁷ (“un Ariel hecho hombre”, el cisne desdichado encerrado en la isla de hierro de Manhattan) y el ensayo dedicado a Eugenio de Castro, que abrían y cerraban respectivamente la segunda edición de *Los raros*, si entendemos que “El arte en silencio” fue colocado a manera de prólogo introductorio.

Sobre el texto de Poe en la primera edición titulado “Fragmento de un libro futuro. Edgar Allan Poe” –que luego pasaría en 1905 a llamarse “Edgar Allan Poe. (Fragmento de un estudio)”– recaía además el proyecto entonces fragmentario de *Los raros*, que además había ido apareciendo intermitentemente en *La Nación* por ejemplo “Los Raros. Théodore Hannon”, “Los Raros. León Bloy. Al conde Kostia”, “Los Raros. El conde Matías Felipe Augusto de Villiers de L’Isle Adam”, “Los Raros. Rachilde”⁴⁸ etc.

De este modo Rubén Darío levanta frente al país de la vida práctica y material esa patria sintética, como la llamó Pedro Salinas, de la latinidad,⁴⁹ patria summa como la Argentina, patria humanística, una especie de Neo-romania cuya latinidad ampliada pudiera alcanzar a la antigüedad clásica o a la cultura mediterránea. El afrancesamiento de Darío (reconocido por Juan Valera en las dos cartas que le dedicó al reseñar *Azul...*, el 22 y 29 de octubre de 1888) formaría parte de esa crítica al utilitarismo yanqui que fue un lugar común del pensamiento latinoamericano, sólo

46 Cf. Teodosio Fernández, “Sobre Rubén Darío y el regeneracionismo modernista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 500, 1992, p. 201-208.

47 Cf. Beatriz Colombí “Rubén Darío y el mito de Poe en la Literatura Hispanoamericana”, in *Rubén Darío en su laberinto*, Rocío Oviedo Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 223-238.

48 Para ver los cambios entre los títulos de los textos publicados antes de la primera edición, la primera edición de *Los raros* y la segunda, consultar Arellano, *Los raros: una lectura integral*.

49 Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 44.

que ahora el triunfo de Calibán⁵⁰ se enjuicia también desde un clasicismo integrador de donde poco después nacería la orgullosa defensa que de la tradición cultural hispánica realiza Darío.

Para conseguirlo esconde la legítima apetencia del oro por los poetas (según planteó en su crónica “La cólera del oro”, *La Tribuna*, 14 de enero de 1894), su obsesiva búsqueda de una mejor posición social, su pasión por el lujo, el vino o las mujeres, bajo un discurso idealista donde se forja la unión de la raza latina. Poco antes de embarcarse para España el ocho de diciembre de 1898, enviado por *La Nación* para que le tomara el pulso después de la guerra con los Estados Unidos, Rubén Darío había publicado “El triunfo de Calibán” (*El Tiempo*, 20 de mayo de 1898):

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. [...] Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben *whisky* y hacen millones. Cantan ¡*Home, sweet home!*, y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa. [...] Por eso mi alma se llenó de alegría la otra noche, cuando tres hombres representativos de nuestra raza fueron a protestar en una fiesta solemne y simpática, por la agresión del yankee contra la hidalga y hoy agobiada España. [...]

Pues bien, todos los que escuchamos a esos tres hombres, representantes de tres grandes naciones de raza latina, todos pensamos y sentimos cuán justo era ese desahogo, cuán necesaria esa actitud; y vimos palpable la urgencia de trabajar y luchar porque la Unión Latina no siga siendo una fantasmagoría del reino de Utopía; pues los pueblos, sobre

50 En un interesante estudio Pedro Lastra examina el antecedente arielista de *Los raros*, fundamentalmente centrado en el ensayo sobre Poe, y el estímulo que representó su lectura para Rodó, “por la cercanía de una palabra que expresaba, desde su misma ladera cultural, preocupaciones similares a las suyas” (“Relectura de *Los raros*”, *Nuevos asedios al modernismo*, ed. Ivan A. Schulman, Madrid, Taurus, 1987, p. 198–209). Jean Franco señala en “El arielismo y la raza latina” (*La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971) como antecedentes literarios e ideológicos del arielismo el poema *O Guesa Errante* (1877) de Joaquim de Sousa Andrade (1833–1902) y el ensayo de José Veríssimo sobre la educación nacional que data de 1890, conocido por Rodó. José Enrique Rodó publicó su estudio sobre Darío y *Prosas profanas* (“Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra”) en 1899, un año más tarde editaría *Ariel*.

las políticas y los intereses de otra especie, sienten, llegado el instante preciso, la oleada de la sangre y la oleada del común espíritu. [...]

De tal manera la raza nuestra debería unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza: el sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular. [...]

“¿Y usted no ha atacado siempre a España?” Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el *dómine* infeliz, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo defendiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América.⁵¹

Sin embargo Rubén Darío no deja de anotar la postración cultural que por entonces vive España, su estancamiento, esa cerrazón de múltiple muralla china “que no ha dejado desarrollar las fuerzas interiores, ni penetrar la vida libre de fuera”.⁵² Es aquí, en ese triángulo latino formado por el simbolismo francés, la ausencia del arte puro en España y la presencia de la literatura portuguesa en el movimiento intelectual contemporáneo, desde el que Rubén Darío presenta la figura de Eugenio de Castro:

Señores: Mientras nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en la muralla de la tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos, el vecino reino fraternal manifiesta una súbita energía, el alma portuguesa llama la atención del mundo, la patria portuguesa encuentra en el extranjero lenguas que la celebran y la levantan, la sangre de Lusitania ofrece armoniosas flores de arte y vida; nosotros, latinos, hispanoamericanos,

51 Rubén Darío, “El triunfo de Calibán”, in *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 569-574.

52 Darío, “El crepúsculo de España”, in *Obras completas*, vol. IV, p. 577. (Publicado originalmente en *El Mercurio de América*, 4, noviembre de 1898). Ya en “Los colores del estandarte” había expresado Darío esta misma idea: “La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo” (*ibidem*, p. 51).

debemos mirar con orgullo las manifestaciones vitales de ese pueblo y sentir como propias las victorias que consigue en honor de nuestra raza.⁵³

A través de la crítica italiana y francesa Rubén Darío entra en contacto con la obra de Eugenio de Castro, es entonces cuando “abonado por Remy de Gourmont y Vittorio de Pica, encontró abiertas de par en par las puertas de mi espíritu. Leí sus versos. Desde el primer momento reconocí su iniciación en el nuevo sacerdocio estético, y la influencia de maestros como Verlaine”.⁵⁴

Más allá del rastreo de las fuentes originales bibliográficas de Remy de Gourmont (la indiscutible influencia de su poesía, y de la obra crítica a partir de *Le latin mystique* de 1892) o de Vittorio de Pica (que realizara la traducción italiana de *Belkiss* en 1896) para el encuentro de Darío con el poeta portugués, nos interesa esa imagen especular con Paul Verlaine, uno de sus símbolos mitológicos más queridos. En *Los raros* la figura de Eugenio de Castro se introduce, después de un breve repaso a la literatura portuguesa, a partir del binomio João de Deus–Eugenio de Castro, el maestro ilustre (“un Verlaine, con la pureza de un Lamartine”) y el discípulo desconocido, el mismo relevo generacional que para sí mismo quería Darío en 1896: “Y hé aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciara el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España”.⁵⁵

Pero al haber asimilado la pareja João de Deus–Eugenio de Castro a la de Paul Verlaine con él mismo, la otredad de Darío necesita de un fuerte contrapeso por el lastre de la sexualidad en Verlaine y su atormentada amistad con Rimbaud. Eugenio de Castro mantiene la pureza de su maestro, pero para Darío sobre todo tamiza cualquier efecto degenerativo de los decadentes, de los simbolistas, quienes “pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones” se llaman “Artistas, nada más, artistas a quienes distingue, principalmente, la consagración exclusiva

53 Darío, “Eugenio de Castro (Conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires)”, in *Los raros según de otras crónicas literarias*, p. 284–285.

54 *Ibidem*, p. 295–296.

55 Darío, “Los colores del estandarte”, p. 51–52.

a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo”.⁵⁶

Reconocía Arturo Marasso que no “había nacido Rubén Darío para ser verleniano”,⁵⁷ de hecho en su autobiografía nos ofrece la imagen lamentable de su encuentro en París con un Verlaine borracho, rodeado de “equivocos acólitos”, aquello, dirá Darío, era en verdad “triste, doloroso, grotesco, trágico”.⁵⁸ Aunque el capítulo que le dedica en *Los raros* se encuentra mediatizado por la muerte del poeta francés acaecida en enero de 1896 (nueve meses antes de la publicación de su libro), y haber sentido “nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por el triste maestro”⁵⁹ lo cierto es que Darío no deja de anotar la “leyenda oscura y misteriosa de su vida”. “Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo”.⁶⁰

El laberinto de *Los raros* ordena su aparente heterogeneidad a través de un sistema de correspondencias en el que los escritores forman una cadena que se repliega sobre sí misma en una espiral incesante de nombres, fuentes, títulos, epítetos, críticas, citas o traducciones. Intertextualidad que alcanza incluso a los poemas de *Prosas profanas*, a ese “Reino interior” encabezado por la dedicatoria “A Eugenio de Castro” y la cita de Poe “... with Psychis, my soul”⁶¹ (con Psiquis, mi alma) tomada de su poema “Ulalume”. Tanto el poema de Darío como el texto “Frontispicio del libro de *Los raros*”⁶² que no incluyó en su miscelánea, están directamente relacionados con el libro de Eugenio de Castro *Horas* (1891) y ese primer texto “Selva esotérica para los raros apenas” que se continua con “Epifanía de los unicornios”.

56 Darío, “Eugenio de Castro (Conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires)”, in *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, p. 294. La aclaración entre paréntesis se encuentra al inicio del texto en la primera edición.

57 Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 387.

58 Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. 72-73.

59 Darío, “Paul Verlaine”, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, p. 88.

60 *Ibidem*, p. 90.

61 Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 151.

62 Fue publicado en noviembre de 1895 en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, p. 178-179. Lo reproduce E. K. Mapes en su edición de Rubén Darío, *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires*, New York, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, 1938, p. 79-80.

El “Frontispicio del libro de *Los raros*” debía ocupar seguramente el lugar de prólogo o introducción adjudicado finalmente en 1896 a esa carta-prólogo a Ángel Estrada y Miguel Escalada, responsables de rescatar los textos del “bosque espeso” de *La Nación*, o en 1905 a “El arte en silencio”. El “Frontispicio” formaría parte de la constelación de textos ausentes o silenciados por Darío, esa “galería virtual” como la llama Julio Ortega⁶³ en la que se encuentran, entre otros, “Los raros. Filósofos finiseculares: Nietzsche” (*La Nación*, 2 abril 1894) y “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones” (*El Tiempo*, 12 mayo 1896).⁶⁴

En *Los raros* se escuchan los ecos de la voz del ángelus que le llama para ascender a la “Torre de jaspe de la Gracia”, a la “Isla de los Unicornios”, a la “Montaña de las Ilusiones”, a la “Torre del Concepto Puro”. Ha llegado la hora de la liberación donde la mágica castidad no debe dejarse vencer por las seducciones lascivas. Siguiendo a Eugenio de Castro el lector encontrará este cántico del hereje arrepentido, del converso reciente al simbolismo, de alguien que también esperaba que “la mirada de los Unicornios aleje de nosotros la condenable Lujuria”.⁶⁵

BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA DE MARTINA, Ángeles de Dios, “José Rufo de Iriarte, periodista, editor y escritor”, [en línea], disponible en <http://www.euskonews.com/o642zbbk/kosmo642oies.html>.

63 Julio Ortega, “Vuelta a Rubén Darío”, *Revista de la Universidad de México*, n° 50, abril 2008, p. 1.

64 Cuando Leopoldo Lugones se enteró de que no figuraría en *Los raros* le envía primero una carta quejándose de su ninguneo: “Permítame decirle que ha sido usted ilógico. Su artículo sobre mí vale tanto como cualquier otro de los que compondrán su libro” (recogida por Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 280-281). Después en su reseña “Los Raros, por Rubén Darío” (*El Tiempo*, 26 octubre 1896) le comenta que “El título de la obra hacía suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros...” (in *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963, p. 47). Sobre Leopoldo Lugones cf. María Pía López, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

65 Cf. Eugenio de Castro, “Selva esotérica para los raros apenas”, y “Epifanía de los unicornios” de su libro *Horas*, in *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Torrent y Compañía, 1922, p. 97-110.

- Andermann, Jens y Rowe, William (eds.), *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, New York, Berghahn Books, 2006.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, *Los raros: una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, “Los raros: contexto histórico y coherencia interna”, en *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, in Alfonso García Morales (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 35-56.
- BARCIA, Pedro Luis, “Rubén Darío en La Argentina”, in Rubén Darío, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Universidad de La Plata, 1968, p. 11-87.
- BERGARECHE, Macarena, “El ser vasco en un país lejano. Identidad e integración. La Vasconia (1893-1914)”, Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, *Temas de Historia Argentina y Americana*, 15, 2009, p. 15-51, [en línea], disponible en <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ser-vasco-pais-lejano-identidad.pdf>>.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en La Argentina)*, Madrid, Credos, 1967.
- CASTRO, Eugenio de, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Torrent y Compañía, 1922.
- COLOMBÍ, Beatriz, “Los raros: Lecturas y polémicas”, en *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Edición al cuidado de María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 277-282.
- COLOMBÍ, Beatriz, “Rubén Darío y el mito de Poe en la Literatura Hispanoamericana”, *Rubén Darío en su laberinto*, in Rocío Oviedo Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 223-238.
- CONTARDI, Sonia, “Estudio preliminar”, in Rubén Darío, *Los raros seguidos de otras crónicas literarias*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 7-36.
- DARÍO, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía “La Vasconia”, 1896.
- DARÍO, Rubén, *Escritos inéditos de Rubén Darío, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes*, Nueva York, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, 1938.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.
- DARÍO, Rubén, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia; advertencia por Juan Carlos Ghiano, La Plata, Universidad de La Plata, 1968.
- DARÍO, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1983.
- DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989.

- DARÍO, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Ayacucho, 1991.
- DARÍO, Rubén, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, Estudio preliminar Sonia Contardi, Buenos Aires, Losada, 1994.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo visto por los modernistas*, introducción y selección de Ricardo Gullón, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Sobre Rubén Darío y el regeneracionismo modernista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 500, 1992, p. 201-208.
- FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 33, 2004, p. 103-173.
- GHIRALDO, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- GRANDMONTAGNE, Francisco, “Prólogo” a Marcos F. Arredondo, *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires, Tipografía de La Vasconia, 1897, p. I-XIV.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 73-157.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.
- La Basconia - A Journal of the Basque Community in Argentina*, [en línea], disponible en <<http://contentdm.library.unr.edu/cdm/search/collection/baskonia>>.
- La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*, edición facsimilar, estudio y notas de Boyd G. Carter, Managua, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1967.
- LASTRA, Pedro, “Relectura de *Los raros*”, *Nuevos asedios al modernismo*, in SCHULMAN, Ivan A. (ed.), Madrid, Taurus, 1987, p. 198-209.
- LÓPEZ, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- LUGONES, Leopoldo, *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (h.), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- MOLLOY, Sylvia, “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”, *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, julio-diciembre de 1979, p. 443-457.
- ORTEGA, Julio, “Vuelta a Rubén Darío”, *Revista de la Universidad de México*, n° 50, abril 2008, p. 1-5.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”, *Anuario de Letras*, año II, 1962, p. 233-244, [en línea], disponible en <http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/1962/vol.2_notao3.pdf>.

- RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- ROJAS, Gonzalo, “Darío y más Darío”, *Atenea*, II Sem. 2009, p. 193-205.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- SCHMIGALLE, Günther, “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío. Problemas, soluciones y hallazgos”, *Rubén Darío en su laberinto*, in Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 69-83.
- ZANETTI, Susana (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- ZAVALA, Iris, “Darío y el ensayo”, in DARÍO, Rubén, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989, p. 10-28.

Un naturalisme symboliste ? Émile Zola comme critique littéraire

Eva Voldřichová Beránková

Nous avons enterré le romantisme : enterrez-nous ! Mais n'oubliez pas que nous nous défendons encore, et par des œuvres ! Nous avons tenu le haut du pavé pendant vingt-cinq ans. Vivez autant que nous. (Émile Zola aux symbolistes, entretien accordé au *Journal* le 20 août 1894)

Naissance de l'esthétique naturaliste

Dans les milieux académiques tchèques, Émile Zola n'est la plupart du temps connu qu'en tant que personnage clé du naturalisme français, propagateur infatigable du « roman expérimental » et intellectuel de gauche qui a eu l'audace de défendre Alfred Dreyfus lors de la plus grande « affaire » d'antisémitisme de la Troisième République. Même en France, des travaux d'ensemble consacrés à sa pensée théorique font défaut. Si le célèbre cycle des « Rougon-Macquart » est depuis longtemps publié dans la Pléiade, les textes de Zola qui relèvent de la théorie et de la critique littéraire se trouvent éparpillés dans des anthologies thématiques, fort partielles et difficilement trouvables¹. Le but du présent chapitre consiste donc à reconstruire la chronologie des théories zoliennes et de dégager ainsi la logique de leur évolution à partir des années 1860 jusqu'à la fin des années 1890.

L'intérêt d'Émile Zola pour la critique littéraire s'est développé au cours de trois périodes relativement distinctes. La première réunit *Mes haines* (1866), la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* (1868), les textes consacrés à des arts plastiques dans le cadre de *Mon salon* (1866), les

1 Pour le recensement des ouvrages disponibles voir C. Becker, G. Gourdin-Servenièrre et V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Suivi du Dictionnaire des Rougon-Macquart*, Paris, Laffont, 1993.

notes préparatoires relatives au cycle des « Rougon-Macquart » (1868) et la préface à *La Fortune des Rougon* (1871). Le terme « naturalisme » apparaît pour la première fois en 1866, de sorte que l'ensemble de cette période de cinq ans pourrait être considéré comme une naissance progressive de l'esthétique zolienne, comme un effort de promouvoir un « nouveau » mouvement littéraire.

Le mot « nouveau » est à mettre entre guillemets, car Zola ne se considérait pas du tout comme un fondateur. Selon lui, une écriture « naturaliste » prend sa source dans la philosophie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Voltaire, Rousseau, Diderot, Condillac²) dont la logique a influencé la littérature par l'intermédiaire de quatre grands prédécesseurs de Zola : Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert et les frères Goncourt. Dans le domaine de l'histoire littéraire, c'est Hyppolite Taine qui a ouvert la porte au naturalisme. Il n'est donc pas étonnant que, lors de la première période, les textes de Zola se concentrent sur certaines œuvres de ses prédécesseurs, susceptibles de contenir des éléments du futur naturalisme :

À ceux qui prétendent que MM. de Goncourt ont été trop loin, je répondrai qu'il ne saurait en principe y avoir de limite dans l'étude de la vérité. Ce sont les époques et les langages qui tolèrent plus ou moins de hardiesse ; la pensée a toujours la même audace. Le crime est donc d'avoir dit tout haut ce que beaucoup d'autres pensent tout bas. Les timides vont opposer Mme Bovary à Germinie Lacerteux. Une femme mariée, une femme de médecin, passe encore ; mais une domestique, une vieille fille de quarante ans, cela ne se peut souffrir. Puis les amours des héros de Flaubert sont encore des amours élégantes et raffinées, tandis que celles des personnages de MM. de Goncourt se traînent dans le ruisseau. En un mot, il y a là deux mondes différents : un monde bourgeois, obéissant à certaines convenances, mettant une certaine mesure dans l'empchement de ses passions, et un monde ouvrier, moins cultivé, plus cynique, agissant et parlant. Selon nos temps hypocrites, on peut peindre l'un, on ne saurait s'occuper de l'autre. Demandez pourquoi, en faisant observer qu'au fond

2 D'ailleurs, le mot « naturaliste » désignait depuis le XVIII^e siècle un scientifique (ou un amateur éclairé) spécialisé dans l'« histoire naturelle » voire, cent ans plus tard, un partisan de la théorie de l'évolution des espèces. Parfois, le substantif « naturaliste » s'employait également pour désigner un taxidermiste pratiquant la « naturalisation » des animaux dans le but de leur exposition dans un musée d'histoire naturelle.

les vices sont parfaitement les mêmes. On ne saura que répondre. Il nous plaît d'être chatouillés agréablement, et même ceux d'entre nous qui prétendent aimer la vérité, n'aiment qu'une certaine vérité, celle qui ne trouble pas le sommeil et ne contrarie pas la digestion³.

Zola continue par l'exigence de n'exclure de la recherche et de la représentation de la vérité aucun aspect de la vie humaine, y compris « les plus bas et les plus vils », et il clôt son compte-rendu du roman *Germinie Lacerteux* par une sorte de programme naturaliste (voire décadent, sur certains points) *avant la lettre* :

Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éthérisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science ; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de disséquer le cadavre du cœur humain. Tout souffre, tout se plaint dans les ouvrages du temps ; la nature est associée à nos douleurs, l'être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité. MM. de Goncourt ont écrit pour les hommes de nos jours ; leur *Germinie* n'aurait pu vivre à aucune autre époque que la nôtre ; elle est fille du siècle⁴.

L'étude consacrée à Hippolyte Taine s'achève sur un ton moins pathétique, mais elle témoigne, elle aussi, du besoin qu'avait Zola de récapituler et de compléter les positions de son modèle, afin qu'elles correspondent mieux au futur naturalisme. À la célèbre triade tainienne des facteurs déterminant la nature d'une œuvre littéraire ou d'art (race – moment – milieu) l'écrivain ajoute la « personnalité de l'auteur », à savoir « sa sensibilité, ses passions, son génie ». Cette précision faite, Zola approuve le déterminisme tainien :

L'artiste se place devant la nature, [...] il la copie en l'interprétant, [...] il est plus ou moins réel selon ses yeux ; en un mot il a pour mission de nous rendre les objets tels qu'il les voit, appuyant sur tel détail, créant à

3 Cf. É. Zola, *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Charpentier, 1906, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 28.

nouveau. J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament⁵.

Lors de la rédaction de ses propres textes, Zola revient aux modèles mentionnés, il répète leur logique et leur éthos. Ainsi, dans la préface à *Thérèse Raquin*, son premier « roman physiologique », il réitère sa conviction qu'il faut s'en tenir à la vérité et étudier le corps humain sans tenir compte des conventions sociales, ainsi que d'éventuelles réactions affectives du public. Zola refuse également les ripostes faussement indignées de la critique et, à l'instar des frères Goncourt, il se définit lui-même comme un savant décrivant avec froideur et impartialité des phénomènes naturels :

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. [...] Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. [...] Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. [...] Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie [...] [Je ne suis qu'] simple analyste, qui a pu s'oublier dans la pourriture humaine, mais qui s'y est oublié comme un médecin s'oublie dans un amphithéâtre⁶.

Si la préface à *Thérèse Raquin* relevait incontestablement de l'esprit goncourtien, celle de *La Fortune des Rougon* rend hommage à Hippolyte Taine et ses conceptions du déterminisme en littérature :

L'hérédité a ses lois, tout comme la pesanteur ! Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et

5 *Ibid.*, p. 68.

6 Cf. É. Zola, *Thérèse Raquin suivi du Capitaine Burle*, préface à la deuxième édition, Paris, Flammarion, 1883, p. II-III.

quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique et [...] j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble⁷.

Une esquisse de la future logique naturaliste est ainsi présente dès la première période des textes critiques zoliens, à savoir bien avant le moment où l'écrivain commencera à défendre cette esthétique plus systématiquement et quatorze ans avant l'adoption par lui des fameux principes du « roman expérimental⁸ », qui attireront sur Zola la foudre des symbolistes et des décadents.

Au sommet

La deuxième période du travail critique de Zola commence vers la moitié des années 1870 et s'étend jusqu'à l'année 1881. Michel Stassulevitch, directeur d'une célèbre revue française de Saint-Petersbourg intitulée *Le Messager de l'Europe*, a offert à Zola l'opportunité de publier de longues « correspondances » mensuelles, destinées à informer les lecteurs russes des actualités littéraires de France. L'écrivain a accepté et, pendant sept ans, *Le Messager de l'Europe* est devenu une sorte de tribune officielle du naturalisme zolien. Parallèlement, Zola publiait (souvent les mêmes articles ou légèrement modifiés) également en France, dans *Le Bien public* (1876–1878) et *Le Voltaire* (1878–1880). Plus tard, ses textes ont paru sous forme de plusieurs volumes intitulés *Le Roman expérimental* (1880), *Les Romanciers naturalistes*, *Le Naturalisme au théâtre*, *Nos auteurs dramatiques* et *Documents littéraires* (le tout en 1881). Toute la deuxième période durant, Zola dominait la vie littéraire française, tel le roi du naturalisme, un commentateur infatigable des tendances artistiques contemporaines et le chef incontesté du groupe de Médan, tandis que ses opposants caricaturaient en lui le théoricien des « nanaturalistes »⁹.

7 Cf. H. Mitterand, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 26.

8 Cf. J. Lapp et D. Lapp, *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972, p. 244.

9 Sarcasme qui a fait le tour de la presse française à l'occasion de la sortie de *Nana* (1880).

Dans la deuxième moitié des années 1870, la nécessité de définir plus clairement le naturalisme se fait de plus en plus urgente. Zola s'attache à expliquer les racines historiques du mouvement, justifier sa poétique actuelle et le défendre contre le goût d'un public formé en grande partie par les résidus du romantisme hugolien.

Zola revient de nouveau à ses prédécesseurs dans le but de déterminer, cette fois-ci avec une précision « scientifique », la part de la « formule naturaliste » dans leur héritage :

Mon Dieu ! oui, je n'ai rien inventé ; jamais, d'ailleurs, je n'ai eu l'outrecuidance de vouloir inventer quelque chose. On n'invente pas un mouvement littéraire : on le subit, on le constate. La force du naturalisme, c'est qu'il est le mouvement même de l'intelligence moderne¹⁰.

Aux yeux de Zola, Balzac ne s'est pas encore complètement libéré du canon romantique, de sorte qu'il haussait ses personnages surhumains à la hauteur de véritables héros d'épopées modernes. Or, en même temps, dans certaines de ses œuvres (*Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Le Cousin Pons*), il a « le premier affirmé l'action décisive du milieu sur le personnage et [...] porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation¹¹. »

Stendhal, lui, représente pour Zola un passage symbolique des systèmes métaphysiques hérités du XVIII^e siècle aux systèmes « scientifiques » qui marqueront le siècle suivant, même si l'auteur de *Le Rouge et le Noir* est resté, bien sûr, largement en-deçà de la révolution naturaliste. Stendhal s'attacherait en fait exclusivement à la « tête » (la partie noble, consciente, intellectuelle) de ses héros, au lieu de traiter également leurs « ventres » :

Aucun dogme n'écrase plus les personnages. L'enquête est ouverte, et le romancier part à la conquête de la vérité ; comme il le dit lui-même ; il promène un miroir le long d'un chemin ; seulement ce miroir ne réfléchit

10 Cf. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881, p. 185.

11 Cf. É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, p. 73.

que la tête de l'homme, la partie noble, sans nous donner le corps ni les lieux environnants¹².

Par la suite, c'est à Flaubert d'apporter au roman réaliste quatre autres changements structuraux :

a) absence de « trucages » traditionnels, à savoir des éléments provoquant la tension, les péripéties de l'histoire ou ses dénouements inattendus (enfants enlevés par des Tziganes et miraculeusement retrouvés des années plus tard, grains de beauté facilitant leur identification ultérieure, déguisements et quiproquos, spectres et fantômes, revirements illogiques justifiés par le principe de *deus ex machina*, etc.), et la volonté de représenter les banalités de la vie quotidienne

b) refus du héros romantique, un individu surhumain confinant à l'allégorie, au profit d'un homme anonyme (Charles et Emma Bovary ne sont que de petits bourgeois provinciaux)

c) narrateur impersonnel qui décrit « cliniquement » les événements, sans y ajouter de commentaires, sans moraliser ou se laisser émouvoir

d) précision de la forme

C'est à cette révolution « réaliste » que s'attachent par la suite les frères Goncourt qui complètent le souci de la forme flaubertien par un style personnel et *fin-de-siècle* grâce auquel « les moindres détails s'animent comme d'un tremblement intérieur » et « l'œuvre entière [devient] une sorte de vaste névrose¹³. »

Après avoir inséré le naturalisme dans le cadre d'un déterminisme historique où le mouvement « nouveau » ne représente qu'un dénouement logique (le seul possible d'ailleurs) d'une aventure s'étendant des philosophes du XVIII^e siècle jusqu'aux écrivains du XIX^e (Balzac, Stendhal, Flaubert, les frères Goncourt), Zola passe à la définition de sa propre doctrine.

Les textes de 1878 sont consacrés au « sens du réel ». Un romancier naturaliste doit observer sans cesse le monde environnant, prendre des notes relatives à des milieux qu'il entend représenter, interroger les « acteurs » qui évoluent « naturellement » dans ces milieux, rechercher dans la documentation disponible tous les témoignages authentiques et,

¹² *Ibid.*, p. 92-93.

¹³ *Ibid.*, p. 226-227.

si possible, effectuer des séjours prolongés à ces endroits choisis. Uniquement dans ces conditions, le romancier parviendra à dresser un portrait fidèle du milieu ainsi que des personnages qui l'habitent.

Dans une polémique (posthume) avec Baudelaire, Zola s'interroge :

Puisque l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier, qu'est-ce donc qui l'a remplacée ? Il faut toujours une qualité maîtresse. Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel¹⁴.

Or, non seulement le lecteur n'a jamais droit à une définition précise de ce fameux « sens du réel », mais la situation se complique davantage lorsque Zola développe ses thèses sur le rôle du narrateur. D'une part, l'écrivain jure fidélité à la logique flaubertienne d'une narration clinique et impersonnelle, assimilant le romancier au chercheur dans le domaine des sciences de la nature :

Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse ; les faits sont ceux-ci, l'expérience tentée dans de telles conditions donne de tels résultats ; et il s'en tient là, parce que s'il voulait s'avancer dans l'hypothèse ; ce seraient des probabilités, ce ne serait pas de la science. Eh bien ! le romancier également s'en tient aux faits observés, à l'étude scrupuleuse de la nature, s'il ne veut pas s'égarer dans des conclusions menteuses. Il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu. Voilà la réalité : frissonnez ou riez devant elle, tirez-en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais¹⁵.

D'autre part, Zola en appelle à un certain degré d'individualisme stylistique, concluant que :

Le plus grand exemple de l'expression personnelle dans notre littérature, est celui de Saint-Simon. Voilà un écrivain qui a écrit avec son sang et sa bile, et qui a laissé des pages inoubliables d'intensité et de vie. [...] la

14 Cf. É. Zola, *Œuvres complètes illustrées. Œuvres critiques*, tome premier, Paris, Charpentier, 1906, p. 172.

15 Cf. É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 125.

phrase n'est qu'une palpitation de la vie, la passion a séché l'encre, l'œuvre est un cri humain, le long monologue d'un homme qui vit tout haut. [...] un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre¹⁶.

L'œuvre théorique de Zola regorge de paradoxes similaires. Non seulement vis-à-vis des auteurs classiques, mais également à l'égard du romantisme qui est, d'une part, admiré à cause de son rapport à la langue (« Les meilleurs d'entre nous doivent leur rhétorique aux poètes et aux prosateurs de 1830¹⁷. ») et, d'autre part, rejeté comme une illusion idéaliste dépassée.

Le ton de Zola est à cette époque militant, polémique, générationnel, très idéologiquement connoté : les naturalistes sont entrés sur la scène de l'Histoire pour liquider le fatras romantique (qu'ils avaient par trop admiré dans leur jeunesse !) et faire basculer la balance au profit du réalisme « scientifique ». Réitérée à plusieurs reprises, l'appellation « soldats du vrai » en dit long sur la vigueur avec laquelle le mouvement a entrepris sa tâche iconoclaste. Dans une certaine mesure, elle anticipe sur le vocabulaire « militaire » des futures avant-gardes.

Apparition tardive du « roman expérimental »

C'est seulement à partir de 1879 que les textes théoriques zoliens commencent à travailler avec la notion du « roman expérimental », une sorte de justification rétroactive des approches théoriques envisagées jusque-là plutôt intuitivement. Claude Bernard (1813-1878), médecin, biologiste et épistémologue français, a publié sa fameuse *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* en 1865, sans que Zola, commentateur enthousiaste de toutes les nouveautés scientifiques, a daigné la remarquer. Seulement quatorze ans plus tard, son ami Henry Céard lui a prêté son propre exemplaire annoté de l'étude. L'écrivain a apprécié les théories de Bernard à tel point qu'il a décidé de leur subordonner ses réflexions ultérieures sur le naturalisme.

¹⁶ *Ibid.*, p. 217-218.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

Désormais, les romanciers devraient appliquer strictement la méthode empruntée à la médecine expérimentale et fondée sur a) la définition du problème b) l'hypothèse de travail c) l'observation des faits d) l'expérimentation e) la confirmation ou la réfutation de l'hypothèse d'origine d) l'interprétation des résultats et la conclusion.

Le personnage de roman devient une sorte de cobaye que l'écrivain marque d'un lourd héritage génétique (alcoolisme ou folie des ancêtres), afin de le jeter ensuite dans les bouleversements sociaux pour consigner par écrit les péripéties de sa vie (des pseudo-tests de laboratoire) et en déduire le mécanisme précis qui régit les passions de l'homme étudié. Lors de l'expérimentation, le romancier « observe » les comportements du personnage choisi et, de temps à autre, il modifie voire bouleverse complètement le contexte environnant pour « provoquer » des réactions de la part du héros.

Une expérimentation idéale ne devrait pas aboutir seulement à une œuvre littéraire réussie, mais avant tout à un progrès général des connaissances de l'humanité :

Nous avons l'outil, la méthode expérimentale, et notre but est très net : connaître le déterminisme des phénomènes et nous rendre maîtres de ces phénomènes [...] Un jour, la physiologie nous expliquera sans doute le mécanisme de la pensée et des passions ; nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie [...] Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue¹⁸.

« Outil », « méthode », « phénomène », « mécanisme », « machine », « rouages »... La littérature, pour le moins le roman, sert désormais à illustrer le déterminisme régissant la vie humaine. Les romanciers na-

18 Cf. É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 18-19.

turalistes nient farouchement le libre arbitre et conçoivent les personnages de leurs œuvres comme des machines animalières, agissant sous le double dictat de l'hérédité et du milieu. Le but consiste à « connaître la vérité » sur les motivations réelles de l'homme et à élargir la gamme de nos « possibilités » par l'intermédiaire d'une connaissance de l'ensemble des lois du déterminisme :

Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée¹⁹.

L'optimisme historique zolien atteint ici son sommet et dégénère parfois en une sorte de messianisme agressif de la science, seule religion digne des hommes de la fin du XIX^e siècle.

La tonalité des textes devient sentencieuse, leur logique rappelle les futurs schémas marxistes du « progrès » dans les arts, ces « superstructures » qui copient mécaniquement les progrès matériels et politiques de la société donnée : la rigidité académique du classicisme de l'*Ancien régime* aurait été dépassée par les déchirements du romantisme qui a, certes, mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire, mais qui, sur le plan axiologique, serait resté emprisonné dans une espèce d'hérésie vaguement déiste. La victoire définitive de la République conduirait progressivement au règne de la science et des expérimentateurs naturalistes qui « nient tout absolu, et l'idéal n'est pour eux que l'inconnu qu'ils ont le devoir d'étudier et de connaître²⁰ ».

Or, la théorie du roman expérimental n'a pas eu une vie très longue. Même Henry Céard, qui a attiré l'attention de Zola sur l'étude de Claude Bernard, objectait dès le début que le roman ne peut pas constituer une expérimentation scientifique au sens propre du terme. En effet, les personnages fictifs obéissent entièrement à la volonté de leur auteur, d'une part, et aux lois de la narration, d'autre part. Il ne peut donc pas s'agir d'une expérimentation, tout au plus d'une « observation » que

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 302.

Zola mentionnait d'ailleurs dès le début, en liaison avec la tradition balzacienne. La volonté de greffer le naturalisme rétroactivement sur la « médecine expérimentale » n'apporte selon Céard aucun argument valide sur le plan littéraire.

La même idée a été exprimée par la suite par Ferdinand de Brunetière (1849-1906), grand adversaire idéologique de Zola :

Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'*expérimenter*, car le romancier comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée, qu'on enivrerait quotidiennement, à dosage déterminé, que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou de détourner le cours de l'expérience, et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caractérisé. Il n'y a pas autrement ni ne peut y avoir d'expérimentation, il n'y a qu'observation, et dès là c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur *le Roman expérimental* manque, et croule aussitôt par la base²¹.

Bilan critique et espoir en l'avenir

Après 1882, Zola ne contribue plus régulièrement à aucun périodique en tant que critique littéraire. Il ne revient sur les pages des journaux qu'occasionnellement, en qualité d'intellectuel engagé qui défend ses jeunes collègues contre la censure de l'époque ou en tant que principal « accusateur » dans l'affaire Dreyfus.

La machinerie naturaliste commence à grincer. Il y a quelques années encore, toute une pléiade de successeurs talentueux se profilait à l'horizon et Zola, enthousiaste devant *Les Sœurs Vatard* (1879) de Huysmans, présageait au naturalisme un avenir prometteur :

Rien ne m'intéresse comme la jeune génération de romanciers qui grandit en ce moment. C'est cette génération qui va être l'avenir. Nous donnera-t-elle raison, en marchant dans la large voie du naturalisme ouverte par Balzac, en poussant toujours plus loin l'enquête ouverte sur l'homme et

21 Cf. F. Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 107-108.

sur la nature ? Aussi suis-je bien heureux, lorsque je vois l'esprit analytique et expérimental s'emparer de plus en plus de la jeunesse et faire sortir des rangs de nouveaux lutteurs, qui viennent combattre à côté des aînés le bon combat de la vérité²².

Or, les plus brillants des disciples (Huysmans, Maupassant) se détournent progressivement du maître et les autres (Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique) ne parviennent pas à captiver l'attention des lecteurs par des romans aussi forts et innovateurs que Zola aurait souhaités pour le développement du naturalisme. La théorie ne serait-elle donc pas suffisante ? Et le succès même des œuvres de Zola, ne consisterait-il pas dans d'autres qualités que celles qui sont prescrites par la logique du roman expérimental ?

Dans la deuxième moitié des années 1880, l'écrivain n'accorde que quelques entretiens démontrant qu'il commence à observer le naturalisme avec une certaine distance critique. Un texte publié le 22 mars 1888 contient l'aveu que ce mouvement a, certes, développé certaines tendances philosophiques et esthétiques datant de la fin du XVIII^e siècle, mais qu'il ne représente certainement pas « la fin de l'Histoire ». La lutte éternelle qui oppose les « idéalistes » aux « réalistes » a sans aucun doute culminé à l'époque du naturalisme, qui l'a hissée à un niveau d'intensité sans précédent, mais elle se poursuivra bien après la disparition de ce courant littéraire²³.

Zola se rend compte du fait que son propre chef d'œuvre, le cycle des « Rougon-Macquart », s'achèvera sous peu (*Le Docteur Pascal* paraîtra en 1893) et, avec l'impatience d'un polémiste redoutable, il attend si, avant sa propre sortie de la scène culturelle, des germes d'une « littérature nouvelle » apparaissent. Son inquiétude ne semble pas relever d'une simple pose de la part d'un mentor prétentieux, lorsque le vieil écrivain reproche à ses jeunes challengers un manque de verve et d'authenticité :

Je n'ai pas, pour les symbolistes et les décadents, le mépris que beaucoup affectent. Mais le critique qui est en moi n'y peut démêler autre chose qu'une réaction. [...] De même que le romantisme fut une réaction contre

22 Cf. É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 240.

23 Cf. C. Seassau, *Émile Zola. Le réalisme symbolique*, Paris, Corti, 1989, p. 243.

la littérature « bourgeoise », le symbolisme est une réaction contre la littérature scientifique. Il est clair que la philosophie positive ne conteste pas absolument nos instincts, ceux, au moins, du plus grand nombre ; elle ne satisfait pas ce qu'il y a de vague en nous, et d'au-delà. Comte disait et je dis comme lui : « Ce que je ne comprends pas, je ne m'en occupe pas. » Mais je comprends que d'autres s'en occupent. Et j'estime que le symbolisme est né de ce souci. Seulement, comme toute réaction, il va plus loin et tombe dans l'excès contraire ; il néglige systématiquement toute la matérialité, comme l'a fait M. Maurice Barrès, dans *Sous l'œil des Barbares*, pour ne s'occuper que de l'irréel²⁴.

Zola n'est que trop conscient de la force qui soutient la « philosophie idéaliste » dans la tradition française²⁵. De plus, dans ses adversaires symbolistes et décadents il se reconnaît lui-même, trente ans plus tôt. En effet, il suffit de feuilleter les lettres qu'il avait jadis envoyées à son ami Paul Cézanne pour apercevoir un portrait d'Émile Zola en romantique déchiré et idéaliste quelque peu naïf. Le garçon de dix-neuf ans se perçoit lui-même comme un « poète rêveur » et prévoit de consacrer sa vie entière à « l'exaltation de l'amour platonique » sous une forme poétique pour « le rendre plus attrayant que l'amour charnel ». Après avoir découvert Hugo, Montaigne et Shakespeare, le jeune Émile lit des contes de fées et rédige un long poème intitulé « Paolo » qu'il annonce dans une lettre à Cézanne du 25 janvier 1860. Le poème ferait partie de *Trois Amours*, triptyque lyrique qui devait ensuite devenir l'*Amoureuse comédie*, dont les deux autres parties seraient « Rodolphe » et « Arlésienne²⁶ ».

Vain désir d'une femme-ange, mépris du corporel, rêveries vespérales près d'une cheminée, refus du travail manuel et d'autres activités bassement matérielles, dédain pour les « réalistes » de tout genre, résolution titanesque de changer le cours du monde et, en même temps, une mélancolie arrosant les joues de « douces larmes »..., la correspondance du jeune Zola contient pratiquement tous les clichés romantiques (si haïs

24 Cf. H. Mitterand, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 136-137.

25 Cf. H. Mitterand, *Émile Zola. Face aux romantiques*, Bruxelles, Complexe Eds., 1999, p. 114.

26 Cf. S. Kellner, *Émile Zola et Paul Cézanne : Deux Artistes – deux Tempéraments*, Paris, Publibook, 2010, p. 17-18. (disponible en ligne sur : <https://books.google.cz>).

par la suite) que les symbolistes vont dépoussiérer vers la fin du siècle. Pourquoi ces jeunes hommes prometteurs devraient être différents ? D'autant plus que la génération positiviste-naturaliste leur imposait pendant de si longues années l'exact contraire.

Ainsi, Zola envisage les symbolistes et les décadents, d'une part, avec l'indulgence d'un collègue plus âgé²⁷, qui avait depuis longtemps perdu leurs « idéaux éternels », et, d'autre part, avec une certaine passion dialectique : puisque, après vingt ans du dictat des tendances « réalistes », la balance historique doit pencher de nouveau vers « l'idéalisme », que cela arrive du moins par une voie qui privilégie la qualité littéraire. Les nouveaux écrivains seront-ils tout aussi passionnés, conséquents et travailleurs que lui-même ? Vont-ils rédiger quelque chose d'admirable ? C'est comme si Zola attendait avec impatience que son œuvre soit niée et balayée par quelqu'un d'aussi génial que lui-même, seulement idéologiquement opposé. Il espère être surpris, étonné, surpassé :

Pour moi, le poète reste et restera le pionnier de l'humanité. Le savant suit, vérifie. Allez de l'avant, vous, poètes ; créez de la beauté nouvelle, employez les moyens que vous voudrez. Me comprenez-vous bien ? J'admets absolument que le peintre se serve, techniquement, de tous les procédés et de toutes les matières. Qu'il peigne au fromage s'il veut, pourvu qu'il peigne bien ! Et vous autres, esthétisez à votre aise, symbolisez sans limite, faites-moi de la prose rythmée, du vers libre, tout ce que vous voudrez, pourvu que vous parveniez à m'émouvoir. Dépassez-nous, envisagez la réalité sous un autre angle que le nôtre²⁸.

Or, les symbolistes prennent leur temps. Trois années plus tard, le journaliste Jules Huret invite plusieurs dizaines d'écrivains de l'époque à exprimer leurs idées relatives au futur développement de la littérature française, une fois le naturalisme terminé.

Zola, qui vient de publier un roman à succès, *L'Argent* (dix-huitième tome des « Rougon-Macquart »), reçoit Huret avec humour (« Vous venez

27 Cf. J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 316.

28 Cf. H. Mitterand, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 147.

voir si je suis mort²⁹ ! ») et partage avec lui ses critiques ainsi que ses espoirs. Le texte complet de l'entretien paraît le 31 mars 1891 dans l'*Écho de Paris*.

L'écrivain répète, une fois de plus, que le naturalisme signifie à ses yeux un pas important, quoique non définitif, vers davantage de « vérité » dans la représentation de la vie. Il a élargi l'intérêt des lecteurs à de nouveaux thèmes, enrichi le roman par de nouvelles approches et amélioré les méthodes littéraires par l'application de celles qu'il avait empruntées aux sciences de la nature. Le naturalisme n'a trompé personne, il ne promettait jamais plus qu'un effort honnête d'étudier l'inconnu :

Mais que vient-on offrir pour nous remplacer ? Pour faire contrepoids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette « symboliste », recouvrant quelques vers de pacotille. [...] Je les suis depuis dix ans avec beaucoup de sympathie et d'intérêt ; ils sont très gentils, je les aime beaucoup, d'autant plus qu'il n'y en a pas un qui puisse nous déloger ! Je reçois leurs volumes, quand il en paraît, je lis leurs petites revues tant qu'elles vivent, mais j'en suis encore à me demander où se fond le boulet qui doit nous écrabouiller. [...] Ils n'ont rien sous eux, qu'une prétention gigantesque et vide ! À une époque où la production doit être si grande, si vivante, ils ne trouvent à nous servir que de la littérature poussant dans des bocks ; on ne peut même pas appeler cela de la littérature, ce sont des tentatives, des essais, des balbutiements, mais rien autre chose ! Et remarquez que j'en suis navré [...] je verrais volontiers ma vieillesse égayée par des chefs-d'œuvre. Mais où est-il, le beau livre³⁰ ?

Zola refuse d'inclure parmi les symbolistes à proprement parler Mallarmé (« qui est un esprit distingué, qui a écrit de fort beaux vers et dont on peut attendre l'œuvre définitive ») et Verlaine (« qui est incontestablement un très grand poète »). Quant au reste des écrivains, il ne les considère que comme des plagiaires à rebours qui veulent se distinguer par rapport au naturalisme régnant en renversant mécaniquement ses principes et en

29 Cf. R. -P. Colin, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires Lyon, 1988, p. 129.

30 Cf. H. Mitterand, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 140-141.

utilisant des procédés contraires. Or, une pure réaction ne peut jamais égaler la création véritable.

Le romancier finit par répondre à la question de Jules Huret plutôt vaguement :

L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme³¹ de la société moderne, qui, se dégageant des théories trop rigoureuses³², consentiront à une acceptation plus logique, plus attendrie de la vie. Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité, à une sorte de classicisme du naturalisme³³.

La « peinture de la vérité plus complexe » revient trois années plus tard, dans le tout dernier entretien que Zola a accordé au *Journal* le 20 août 1894. Il s'agit d'un texte plus que surprenant dans lequel l'écrivain se désigne lui-même comme... un vrai symboliste. En effet, son œuvre aurait progressivement dépassé le naturalisme pour aborder une esthétique beaucoup plus large. Tout ce que le public de l'époque espère et ce qu'il cherche – pour la plupart en vain – dans des revues éphémères relevant de la décadence, se trouverait en fait caché dans les romans de Zola. Ces romans que les acheteurs s'arrachent (le succès commercial de l'œuvre zolienne éclipse tous ses concurrents de l'époque), mais qu'ils ne lisent pas avec une attention suffisante :

Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez, en y regardant de près, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts, des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées. Ce sont des monuments : en un mot, ils sont « composés ». Mais ce n'est pas dans une vue de beauté. Il ne

31 Remarquons au passage la réintroduction de ce terme longtemps tabou. (*Note de l'auteur du texte.*) Pour les similitudes inattendues de cette aspiration zolienne avec les théories des symbolistes mêmes, notamment celles de Tancrède de Visan, voir Z. Šuman, « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan », chapitre du présent volume, QQQ.

32 Comme celle de Claude Bernard ? (*Note de l'auteur du texte.*)

33 *Ibid.*, p. 142. La question de la « peinture de la vérité » – et celle de la vérité en peinture – a déjà préoccupé les premiers critiques d'art français dont Diderot : il a abordé cette question du point de vue de la peinture illusionniste, à propos de l'art de Chardin. Cf. à ce sujet K. Kovács, « La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, n° 30, 2008, p. 125-141.

s'agit pour moi que de faire vivant, et je sais bien que la vie recèle toujours un mystère. C'est le mystère qui me sert de leitmotiv. J'ai procédé comme Wagner, sans beaucoup le connaître, au début, et je pense que, comme lui, c'est le sentiment de la vie qui m'a conduit à ce procédé. J'utilise aussi les harmonies obtenues par le retour des phrases, et n'est-ce pas le meilleur moyen de donner un son à la signification muette des choses ? Symboliste ? Je crois bien que je le suis³⁴.

Par la suite, Zola se reproche d'avoir été « un peu sectaire » par le passé et d'avoir limité, du moins en théorie, l'intérêt des naturalistes à des phénomènes déterminés par la philosophie positiviste, que la vie réelle dépasse infiniment. Or, la littérature devait selon lui passer par ce stade de la fixation exclusive sur le matériel et le corporel, afin de se détacher des rêveries éthérées des disciples de Lamartine ou Musset et de ne pas rester écartée des aventures fascinantes de la science moderne³⁵. (Après tout, la peinture n'a-t-elle pas, elle aussi, rejeté le carcan des mythologies de salon et ne s'est-elle pas lancée à la poursuite des personnes réelles évoluant librement en plein air ?) La « vie » a exigé un élargissement de la perspective. Et ce mouvement ne s'arrêtera pas :

Ne peut-on pas dire que l'histoire de notre littérature comporte trois périodes principales : le classicisme, qui s'est limité à l'expression de la vie intérieure, spirituelle, raisonnée ; le romantisme, qui a dit le sentiment, le mouvement, affaire de physionomie et de draperie ; enfin, le naturalisme, qui, à la vie de la raison et du cœur, a joint la vie des sens, la part physiologique du composé humain ? Tout cela étant fait [...], n'ai-je pas le droit de conclure qu'il nous reste à faire une œuvre plus compliquée [...] et qui nécessite des moyens nouveaux : mettre une âme vivante dans un corps vêtu³⁶.

34 *Ibid.*, p. 146.

35 Cf. H. Mitterand, *Émile Zola. Face aux romantiques*, Bruxelles, Complexe Eds., 1999, p. 98.

36 Cf. H. Mitterand, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 147-148. Cette exhortation de l'écrivain rappelle de manière étrange la définition du symbole par J. Moréas. Pour la problématique de la frontière entre les esthétiques, voir C. Ébert-Zeminová, « De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence ? », chapitre du présent volume, p. YYY.

La morale de tout ceci ? Travaillons, travaillez. Je ne suis pas encore assez vieux et ramolli pour me convaincre sottement que rien n'est vrai de ce que je ne pense pas. Le meilleur bénéfice de la vieillesse venante, c'est l'indulgence éclairée, c'est l'espoir dans un avenir qui n'est plus le mien, mais qui m'intéresse encore, parce que je compte revivre parmi ceux que je ne connaîtrai jamais, grâce à l'amour que j'eus toujours pour la vie, pour la jeunesse, et grâce à mon œuvre. Faites quelque chose que, mes camarades et moi, nous n'eussions jamais pu faire : je serai le premier à vous applaudir³⁷.

Nulla dies sine linea

C'est probablement la première ligne du second paragraphe qui recèle paradoxalement la clé du succès zolien. Cent ans après, la « méthode scientifique » des naturalistes ne semble pas *a priori* plus efficace sur le plan littéraire que les approches symbolistes fondées sur une intertextualité à première vue plus intuitive, mystique ou ironique. (D'ailleurs, dans ses propres textes fictionnels, Zola ne respectait pas vraiment les principes théoriques du « roman expérimental » et de nombreux lecteurs, de l'époque et contemporains, apprécient, eux aussi, plutôt cette verve baroque, visionnaire, presque apocalyptique des romans zoliens, s'ils ne préfèrent pas carrément leurs explications ésotériques.)

Par contre, le goût du travail ainsi que la productivité légendaire dont Zola a fait preuve n'ont jamais été contestés, même par ses pires ennemis. Avant que les symbolistes n'aient composé un seul numéro de leur revue (qui devait s'achever par le suivant³⁸), Zola a réussi à lire des dizaines de tomes de littérature secondaire, à remplir des centaines de fiches de catalogue, à descendre dans la mine, passer deux semaines dans un coron minier, interroger des dizaines de témoins de la dernière grève, étudier les articles la concernant dans les journaux français ou étrangers et rédiger *Germinal*. Entre 1871 et 1893, il a ainsi « craché » pratiquement un roman de plusieurs centaines de pages par an³⁹. Parallèlement, il faisait

37 *Ibid.*, p. 149.

38 Cf. J. de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 312.

39 Cf. H. Mitterand, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009, p. 124.

de la critique littéraire et d'art, commentait les événements clés sur le plan politique et culturel, prenait des photographies professionnelles, recevait dans son salon des dizaines d'hôtes, entretenait une correspondance impressionnante, faisait du vélo pour rejoindre sa maîtresse, s'occupait de l'éducation de ses enfants et, bien sûr, écrivait, fidèle à la devise qu'il avait fait peindre sur la cheminée de son cabinet de travail : « nulla dies sine linea ».

Rivaliser avec une telle « machine à romans » s'avérait impossible. Qui parmi les jeunes hommes nés dans le dernier tiers du XIX^e siècle aurait pu relever le défi lancé par Zola (« Le beau livre, le voilà ! ») et marquer ainsi la naissance des temps nouveaux ? Gide, sans doute, ou Proust. Or, leurs chefs-d'œuvre, dépassant l'ensemble des méthodes positivistes ou naturalistes, n'ont été publiés qu'à des époques où Zola l' impatient ne pouvait plus les lire.

Bibliographie

BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Suivi du Dictionnaire des Rougon-Macquart*, Paris, Laffont, 1993.

BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques, PÂQUE, Jeannine, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

COLIN, René-Pierre, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires Lyon, 1988.

ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine, « De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence ? », YYY.

KELLNER, Swen, *Émile Zola et Paul Cézanne : Deux Artistes – deux Tempéraments*, Paris, Publibook, 2010.

KOVÁCS, Katalin, « La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers Salons de Diderot », *Diderot Studies*, n° 30, 2008, p. 125-141.

LAPP, John C., LAPP, Danielle, *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972.

MITTERAND, Henri, *Émile Zola. Face aux romantiques*, Bruxelles, Complexe Eds., 1999.

MITTERAND, Henri, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999.

MITTERAND, Henri, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009.

- PALACIO, Jean (de), *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880–1900)*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola. Le réalisme symbolique*, Paris, Corti, 1989.
- ŠUMAN, Záviš, « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancredè de Visan », *QQQ*.
- ZOLA, Émile, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2012.
- ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.
- ZOLA, Émile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881.
- ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.
- ZOLA, Émile, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881.
- ZOLA, Émile, *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Charpentier, 1906.
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin suivi du Capitaine Burle*, Paris, Flammarion, 1883.

The Elitist Conception of Culture and Literature in the Essays and Lectures of Georg Brandes and Knut Hamsun

Martin Humpál

There is little doubt that Modernism tends towards elitism. Much of what can be regarded as canonical modernist output is quite challenging to the ordinary reader, listener or viewer, who expects every new piece of art or literature to conform to well-established traditions and conventions. Many have commented on this fact. The following is a fairly typical assessment of modernist fiction:

Modernist novels *are* genuinely difficult and challenging, but this can also [...] be seen to establish for readers a freedom and responsibility that more conventional fiction denies them. Barthes clarifies the source of this modernist potential in distinguishing what he calls “readerly” (“*lisible*”) and “writerly” (“*scriptible*”) texts. “Readerly” texts are closer to the conventions of nineteenth-century fiction, presenting a ready-made world, one that can be comprehended with the minimum of effort by a reader who finds the fiction straightforwardly constructed and the nature and motives of the characters clearly, objectively explained. Modernist fiction, on the other hand, challenges its readers to reconsider the nature of fiction and its relation to reality, and to reconstruct for themselves fictional worlds complexly envisaged through the consciousness of the characters, often transcribed in diverse styles and contained in unusual structures. In such ways, modernist fiction comes closer to the “writerly” text. In Barthes’s view, this writerly text is one in which readers are almost forced to become writers themselves – or at least to enter into an active collaboration with the author, who obliges them to construe meanings and develop the text’s significances for themselves.¹

1 Randall Stevenson, *Modernist Fiction: An Introduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1992, p. 216 (emphasis in the original).

The majority of ordinary readers do not want to be “challenged” or “forced” in such a way, and many dismiss Modernism as arcane, inaccessible and incomprehensible.² It comes as no surprise, therefore, that modernist fiction has never been truly popular with the general reading public. At the same time, it is quite obvious that with many modernists the rejection of immediately comprehensible art is, to a greater or lesser degree, deliberate, as Modernism represents, among other things, a revolt against the bourgeois view of art and a protest against modern mass culture. Creating “a difficult, challenging art, which only an intellectual élite could fully appreciate or understand”³ can thus be regarded as typifying the modernists’ insistence on preserving the distinction between high and low culture.

This tendency towards elitism can be found even in the early phases of Modernism. I will illustrate this by discussing some of the major essays and lectures of the Danish critic Georg Brandes (1842–1927) and the Norwegian writer Knut Hamsun (1859–1952), all from around 1890. Some of the first modernist literary works in Scandinavia were published in the early 1890s, and Brandes and Hamsun provided part of the impetus for a major re-orientation of Scandinavian literature at that time, the former as a critic and essayist, the latter mainly as a writer, but also as an essayist and public figure. Hamsun’s novels, such as *Hunger* (Sult, 1890) and *Mysterier* (Mysterier, 1892), are prime examples of Scandinavian Modernism, but I will not be focusing on those in this article. Instead, I will be exploring something that is not so well known outside Scandinavia, that is, that Hamsun also wrote articles and public lectures in which he fought for a new type of literature which he was unable to find in the Norway of his day. Some of these programmatic texts can, in fact, be seen as early modernist manifestos.

2 In Sweden the word “obegriplighet” (incomprehensibility) even became part of the designation of an entire debate about modernist poetry in the mid-1940s: “obegriplighetsdebatten” (the debate about incomprehensibility). See, for example, E. N. Tigerstedt (ed.), *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, 2nd rev. ed. vol. 4: *Fem decennier av nittonhundratalet*, tome 2, Stockholm, Natur och Kultur, 1966, p. 798; and Lars Lönnroth, Sven Delblanc and Sverker Göransson (eds.), *Den Svenska Litteraturen*, 2nd ed., vol. 3: *Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Stockholm, Bonniers, 1999, p. 35, 221 and 224.

3 Stevenson, *Modernist Fiction: An Introduction*, p. 214.

Georg Brandes' Lectures and His Essay "Aristocratic Radicalism"

By the time Georg Brandes published the influential article "Aristocratic Radicalism" (Aristokratisk Radikalisme) in the Danish journal *Tilskueren* in August 1889, he had already become the most respected literary critic in Scandinavia.⁴ To many, however, the article seemed to indicate that Brandes had begun to repudiate some of his earlier opinions and convictions. "Aristocratic Radicalism" presents a lengthy study of the works of Friedrich Nietzsche, and a call for a literature of radical individualism, a call that is clearly influenced by Nietzsche.⁵

Until the late 1880s, Brandes was considered the prime mover of Realism and Naturalism in Scandinavian literature of the 1870s and 1880s, a period often called "Modern Breakthrough" ("det moderne gennembrudd" – Brandes' own term). The beginning of this era dates back to 1871, when Brandes gave a series of lectures at the University of Copenhagen in which he created a literary programme for contemporary Danish (Scandinavian) writers: literature must finally part with the spirit of Romanticism and begin instead to analyse and critique contemporary social problems in a realist and naturalist manner.

Brandes was so closely associated with this type of literature that his change of critical orientation at the end of the 1880s was somewhat difficult to understand. Pages suggests that "[s]ensing a betrayal, the Danish intellectual community reacted to the essay ["Aristocratic Radicalism"] with surprise and indignation".⁶ A short quotation from the article's conclusion shows very clearly how unexpected the nature of Brandes' new "programme" actually was:

4 In fact, Brandes was well known right across Europe. Some even claim he was "without exaggeration the most influential European literary critic and commentator at the close of the nineteenth and the beginning of the twentieth century." See Neil Christian Pages, "On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche", *Scandinavian Studies*, 2000, vol. 72, no. 2, p. 164.

5 The complete title of the original essay is "Aristokratisk Radikalisme: En Afhandling om Friedrich Nietzsche". It was later republished in Brandes' *Collected Writings* together with the author's other two minor texts on the German philosopher under the common title "Friedrich Nietzsche". See Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, vol. 7, Kjøbenhavn, Cyldendal, 1901, p. 596-664.

6 Pages, "On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche", p. 171.

My principal reason for calling attention to [Nietzsche] is that Scandinavian literature seems to me to have been living quite long enough on the ideas that were put forth and discussed in the preceding decade. [...] [P]eople keep playing around with the same doctrines, certain theories of heredity, a little Darwinism, a little emancipation of women, a little utilitarianism, a little free thought, a little worshipping of the folk, etc.⁷

It is ironic that Brandes shows displeasure at several phenomena that he himself had been propagating in literature for quite some time. It was Brandes, after all, who in the 1870s had called for a literature that would base itself on inspiration from the natural sciences, including Darwin's writings, and that would view human beings as creatures of nature; it was Brandes who had translated John Stuart Mill's book *The Subjection of Women* (1869) into Danish⁸ and encouraged writers to describe the unjust status of women in society; and it was Brandes who as a free-thinker had called for criticism of the church and religious dogmas. For these and other reasons, many Danes had long associated him with politically liberal circles.

It is possible to argue, however, that Brandes was never really a true democrat: that he had always been a strong individualist who believed that it is exceptional individuals who play the decisive role in society, and that he allegedly held this opinion "long before he became acquainted with Nietzsche".⁹ In other words, Brandes did not become a radical spiritual aristocrat only after reading Nietzsche. Based on what one knows about the Danish critic's life and opinions, it seems that reading Nietzsche prompted no great turnabout in his thinking, but simply a reinforcement of his beliefs and standpoints. In fact, Brandes did not only coin the expression "aristocratic radicalism" in order to describe Nietzsche's thinking, but also admitted to Nietzsche himself that he had chosen this formulation because (some of) the philosopher's views confirmed his own. In a letter to Nietzsche from 17 December 1887, Brandes

7 Trans. by Thomas F. Van Laan, "Ibsen and Nietzsche", *Scandinavian Studies*, 2006, vol. 18, no. 3, p. 270 (translation modified).

8 Brandes translated the book within a year of the publication of the English original.

9 Harald Beyer, *Nietzsche og Norden*, Bergen, University of Bergen, 1958–59, vol. 1, p. 64 (my translation).

writes: “I used the expression ‘aristocratic radicalism’ because it corresponds so precisely to my own political convictions”.¹⁰

Brandes may have become acquainted with some of Nietzsche’s works as early as the 1870s,¹¹ but he only became truly interested in the philosopher’s thinking in the latter part of the 1880s. Nietzsche sent him *Beyond Good and Evil* in 1886 and *On the Genealogy of Morality* in 1887. Brandes was so impressed by these books that he began to correspond with the philosopher in November 1887. In a thank-you letter to Nietzsche from 26 November he writes:

[A] new and fundamental spirit wafts out of your books toward me. I do not yet completely understand what I have read; I still do not always know where you want to go. However, I find much that harmonizes with my own ideas and sympathies, the depreciation of the ascetic ideals and the profound disgust with democratic mediocrity, your aristocratic radicalism.¹²

Nietzsche replied on 2 December and was clearly pleased with Brandes’ description of the nature of his thinking: “The expression ‘aristocratic radicalism’, which you employ, is very good. It is, permit me to say, the cleverest thing I have yet read about myself.”¹³ No wonder, then, that Brandes later used the expression as the title of the article he published in *Tilskueren*. The correspondence between the two thinkers continued for more than two years, only to end with Nietzsche’s final mental breakdown in January 1889.

Brandes’ article was not his first attempt to spread the news about Nietzsche. He began to popularise the German philosopher’s thinking in a series of five lectures at the University of Copenhagen in the spring of 1888. The lectures were extremely well attended and extensively covered in the daily press, and can therefore be said to constitute the very beginning of Nietzsche’s influence in Scandinavia. However, the real

10 *Ibid*, p. 59 (my translation).

11 *Ibid*, p. 58.

12 Trans. by Pages, “On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche”, p. 166 (translation modified).

13 *Ibid*, p. 163.

public debates about Nietzsche began only after Brandes had published “Aristocratic Radicalism” the following year.¹⁴ Whereas the impact of the lectures themselves was quite limited, the article based on them prompted much discussion about Nietzsche right across Scandinavia and very soon in other European countries – in 1890 the article was published in German translation in the German periodical *Deutsche Rundschau*. In fact, Brandes is often regarded as the very first to have “discovered” Nietzsche, in general terms,¹⁵ as before the publication of “Aristocratic Radicalism”, Nietzsche was still more or less unknown, even in Germany; German readers began to discover Nietzsche largely as a result of Brandes’ essay.

“Aristocratic Radicalism” served as the main source of knowledge about Nietzsche’s thinking for most Scandinavians for many years. Despite his obvious enthusiasm for the subject of his exposition, however, Brandes is not uncritical of certain aspects of Nietzsche’s ideas; in fact, he sometimes explicitly distances himself from some of Nietzsche’s views (for example, his view of women).¹⁶ At times, though, it is not clear where the paraphrasing of Nietzsche’s thoughts ends and Brandes’ own opinions begin. While some paragraphs are all but a straightforward presentation of things Nietzsche had written, some clearly present Brandes’ new cultural programme.

One of the principal ideas that Brandes and Nietzsche have in common is that of spiritual aristocracy. This is evidenced by, among other things, Brandes’ frequent mention of concepts of Nietzsche’s such as “aristocracy” and “higher men” (although the term *Übermensch* appears infrequently), and Nietzsche’s contempt for “any form of democracy” and for the “herd” or “slave morality”.

14 In fact, the article is a published version of the lectures. Brandes may have reworked them before publication, but Van Laan argues convincingly that the differences between the article and the original lectures are in all probability quite minimal. See Van Laan, “Ibsen and Nietzsche”, p. 262.

15 See, for example, Ernst Behler, “Nietzsche in the Twentieth Century”, in Bernd Magnus and Kathleen M. Higgins (eds.), *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 289; Trond Berg Eriksen, *Nietzsche og det moderne*, 2nd ed., Oslo, Universitetsforlaget, 2000, p. 28–30; and Steen Klitgård Povlsen, “Nietzsche in Denmark”, in Mats Jansson, Jakob Lothe and Hannu Riikonen (eds.), *European and Nordic Modernisms*, Norwich, Norvik Press, 2004, p. 163.

16 See Brandes, *Samlede Skrifter*, p. 641–642.

The main question Brandes' essay seems to pose is this: who is it that creates truly valuable, timeless culture? According to Brandes (and Nietzsche) it is exceptional individuals only, or, to be more precise, only those artists who radically differ from their contemporaries and their cultural production. This emphasis is something new in Brandes' writings; in earlier years he would not have accentuated this aspect so much. The fact that he now calls for a literature that is independent of established thought patterns and ready-made aesthetic norms becomes especially clear at the end of the article. Brandes hopes that soon a few exceptional writers will emerge from the mediocrity he sees all around him:

It does not yet seem to have dawned on the best among us that the finer, the only true culture begins [...] in the great personality, rich in ideas. [...] We will soon, I believe, once again have a vivid realization that art cannot be satisfied with ideas and ideals for the average and mediocre [...] but that great art demands intellects that in exceptionality, in independence, in defiance, and in aristocratic self-supremacy stand on a level equal with the most remarkable personalities of contemporary thought.¹⁷

This concluding passage thus clearly expresses Brandes' wish that writers should not be satisfied with what is average but should try instead to rise above mediocrity. By this call for a spiritual aristocracy Brandes was to influence numerous contemporary authors, and one of the most receptive to this elitist idea was Knut Hamsun.

Knut Hamsun's Lectures and His Essay "From the Unconscious Life of the Mind"

Some of Hamsun's works contain obvious Nietzschean elements, especially his novel *Mysteries* and some of his plays, and most of these date from the 1890s. Hamsun also admitted several times throughout his life that Nietzsche had had a significant influence on him. In 1929, for example, he wrote: "[I]n my younger days nobody made the impression on me that Dostoevsky, Nietzsche and Strindberg did – the first two of

17 Van Laan, "Ibsen and Nietzsche", p. 270-271.

whom and in part also the last-named I had to read in translation”.¹⁸ Yet it is not clear how many of Nietzsche’s works Hamsun had actually read and, if he had, at what point in his life. Rottem doubts whether Hamsun is being completely truthful about his reading of Nietzsche in the above-quoted statement, and argues convincingly that it is extremely unlikely that the Norwegian writer had read anything substantial by Nietzsche before writing the majority of his most Nietzschean works: Hamsun did not know German, and precious few translations of Nietzsche were available in his “younger days”.¹⁹

It seems fairly certain, then, that the knowledge Hamsun acquired of Nietzsche in the 1890s was mostly indirect: gained either from discussions with other people, or by reading about the philosopher’s ideas in contemporary debates in journals and newspapers. Evidence would seem to suggest that Brandes was a key person for Hamsun in this respect, through personal contact and through the influence of the essay “Aristocratic Radicalism”. Hamsun met Brandes in Copenhagen in January 1889 and was even invited to the critic’s home;²⁰ later they would continue to meet from time to time, and also exchange letters. Hamsun had great respect for Brandes, but Brandes’ initial excitement about the new writer subsided relatively quickly. Brandes’ ambivalence towards Hamsun suggests quite strongly that the two discussed Nietzsche; in 1920, when Hamsun received the Nobel Prize for literature, Brandes wrote to the Swedish writer Selma Lagerlöf:

I knew [Hamsun] quite well when he came as a former tram conductor from America, met him often during several years of his youth. [...] When

18 An open letter to Professor Berendsohn, published in the journal *Vor Verden* in 1929. See Harald Næss and James McFarlane (trans. and eds.), *Knut Hamsun: Selected Letters*, 2 vols, Norwich, Norvik Press, 1990–1998, vol. 2 (1898–1952), p. 180.

19 “If we disregard fragments in newspapers and journals, there were no translations of Nietzsche until *The Case of Wagner* was published in Danish in 1895. It is only around 1900 that several translations into Danish, Swedish and English appear.” See Øystein Rottem, “‘Humbug det også, bare humbug, moderne dekadencehumbug –’. Nietzsche, Hamsun og Den store illusjon”, *LystLesninger: Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur*, Oslo, Cappelen, 1996, p. 53 (my translation).

20 See, for example, Harald Næss, “Knut Hamsun and Denmark”, in Michael Robinson and Janet Garton (eds.), *Nordic Letters 1870–1910*, Norwich, Norvik Press, 1999, p. 250.

I explained Nietzsche to him and he knew that as a young man I had loved Stuart Mill, he conceived the proletarian idea that Stuart Mill means *the past and reaction*, Nietzsche the future and progress, and developed this profound idea in a silly play, *The Gate of Life or of the Realm* I believe it was called. Such people need to go to school, they cannot teach others.²¹

It is almost certain that Hamsun read “Aristocratic Radicalism”, because, as some have shown, certain formulations from Brandes’ essay have obvious parallels in Hamsun’s lectures and in *Mysteries*.²²

For all the above-mentioned reasons, it is appropriate to claim that Hamsun was influenced by Brandes and by Brandes’ statements about Nietzsche, rather than by Nietzsche himself. Hamsun also felt a natural attraction to the ideas contained in “aristocratic radicalism” because he had been an extreme individualist with contempt for democracy, herd mentality and artistic mediocrity long before he learned anything about Nietzsche. Brandesian and Nietzschean ideas may therefore only have confirmed some of Hamsun’s previously held convictions and opinions. Ferguson is probably right, then, to suggest that “Nietzsche did matter to [Hamsun], but hardly taught him anything he didn’t already know”.²³ Nonetheless, Brandes’ call (influenced by Nietzsche) for a radical spiritual aristocracy must certainly have been an important encouragement for the young up-and-coming author: Brandes’ new “programme” indicated to Hamsun that the time was ripe for people like him, that is, writers with elitist views and an inflated sense of self-esteem.

At the beginning of the 1890s, Hamsun created his own literary programme. He called it “psychological literature”, by which he meant a literature that would focus heavily on the complexities of the individual psyche, including its unpredictable, irrational manifestations. The various aspects of the programme are described in Hamsun’s essay “From the Unconscious Life of the Mind” (*Fra det ubevidste Sjæleliv*), published in

21 Næss, “Knut Hamsun and Denmark”, p. 254 (emphasis in the original).

22 See Peter Sjølyst-Jackson, *Troubling Legacies: Migration, Modernism and Fascism in the Case of Knut Hamsun*, London – New York, Continuum, 2010, p. 44–45; and Rottem, “Humbug det også, bare humbug, moderne dekadencehumbug –”. Nietzsche, Hamsun og Den store illusjon”, p. 59.

23 Robert Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1987, p. 114.

the journal *Samtiden* in September 1890, and in three lectures with which the author toured the southern part of Norway in 1891. He then put the programme into practice in novels such as *Hunger*, *Mysteries* and *Pan* (1894), whose protagonists are sensitive eccentrics who display unpredictable behaviour. As this article is not intended as a discussion of Hamsun's literary programme in its entirety, I will concentrate on the elitist aspect, in particular the idea that a truly valuable literature cannot (and should not) be understood or appreciated by the average reader.

The principal argument of "From the Unconscious Life of the Mind" is that literature should begin to deal with the phenomenon of the unconscious.²⁴ The text contains fewer derogatory remarks about the ordinary reader than do the later lectures, but they are present here, too. Speaking of his times, Hamsun writes: "More and more people who lead intense mental lives, and are by nature sensitive, are experiencing mental states of the most remarkable kind".²⁵ After describing various examples of such states, the author sums them up as follows: "all of them [are] phenomena of the greatest possible moment, but inconceivable to people of a cruder and more mercenary cast of mind".²⁶ According to Hamsun, it is irrelevant if the psychological literature he proposes attracts fewer readers than usual:

What if literature now began to concern itself a bit more with mental states, and a bit less with engagements and balls and rides in the country and accidents for their own sakes? In that case one would have to abandon completely the creation of certain "types" – all of which have been written about before – those "characters" one encounters every day down the fish-market. In that case one would probably lose those readers whose interest lies in seeing whether the hero and the heroine

24 In this Hamsun was influenced by the ideas of Eduard von Hartmann. See, for example, J. W. McFarlane, "The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels", *PMLA*, 1956, vol. 71, p. 564–565.

25 Knut Hamsun, "From the Unconscious Life of the Mind", trans. by Robert Ferguson, in Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt and Ellen Rees (eds.), *Knut Hamsun: Transgression and Worlding*, Trondheim, Tapir Academic Press, 2011, p. 287.

26 *Ibid.*

get each other in the end. But, by way of compensation, there would be more *individuals* in the books.²⁷

The majority of Hamsun's pejorative remarks about ordinary readers come from his three lectures from 1891: "Norwegian Literature" (Norsk Literatur), "Psychological Literature" (Psykologisk Literatur) and "Fashionable Literature" (Modeliteratur).²⁸ Hamsun uses the lectures to explain to his fellow countrymen why most contemporary Norwegian literature – predominantly realist and naturalist in character – is of such poor quality. Hamsun is convinced that literature should not serve any specific social (that is, educational or political) goals, and complains that this is precisely what most of the literary works of his time do: "What is it that Norwegian literature has mainly been dealing with? To be brief: social reforms and the portrayal of stock characters".²⁹ Hamsun repeats several times that contemporary writers seek only to educate or enlighten the broad population of Norway, and in this context he constantly denigrates "the mass", "the people", "the mob", "the bourgeoisie" and "peasants". Thus, for example, Bjørnstjerne Bjørnson – for whom Hamsun does nonetheless have a few words of respect in the lectures – is "a writer for society, democracy and the people. Nothing else. He is a pedagogue for big children".³⁰ The utilitarian aspect of literature determines its low quality: "It is [...] my modest opinion that our literature, on the whole, is poetic works *about* society for the people; that our literature, out of consideration for the democratic principle, is adapted to the level of the less developed people, and that, therefore, poetic works and psychology must also suffer because of this".³¹

According to Hamsun, then, contemporary realist and naturalist writers simply offer pre-fabricated facts and stock characters that even the

27 *Ibid* (emphasis in the original).

28 The lectures were published for the first time in 1960. In this article I quote from the following edition: Knut Hamsun, *Paa Turné: Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*, Tore Hamsun (ed.), Oslo, Gyldendal, 1971.

29 *Ibid*, p. 21. All translations of quotations from Hamsun's lectures are mine.

30 *Ibid*, p. 25 (emphasis in the original).

31 *Ibid*, p. 26 (emphasis in the original). Hamsun mentions a literature for "the less developed people" once more on p. 38-40. This time he attributes it specifically to the best-known Norwegian writers of the time: Bjørnson, Ibsen, Kielland and Lie.

most ordinary people can easily understand and “verify the objectivity of”.³² In this, Norwegian writers have found inspiration in fashionable foreign literature, especially from France: “Norwegian literature [...] has learned from world authors – from Victor Hugo to Zola – to concern itself only with *the simplest, the most ordinary life of the mind*, that is, the mental life that the least complicated, spiritually bourgeois people live”.³³ In Hamsun’s opinion, Zola is one of the main writers responsible for the deplorable state of contemporary Norwegian literature, and he criticises him repeatedly in the lectures, writing, for example: “Seen from the perspective of the life of the mind, Zola is a peasant, and he does not write aristocratically for the few selected people, but rather for the crowd”.³⁴

Several factors have therefore come together to create a situation in which the great majority of Norwegian fiction presents – no kind of challenge to the reader:

*A fashionable novel must not be difficult to read and digest, it must be as easy to follow as a march and must not be strenuous for the readers. It may have as many plots as it wishes, but the plots have to be clearly arranged, lucid and orderly – for the sake of the audience. [...] The ideal is [...] plain and non-complex, it is only a simple, comprehensible feature of a given matter.*³⁵

Such works are of little or no value to Hamsun. In contrast, what he proposes as “psychological literature” is of great import, even if it reaches only the chosen few: “such literature can have a greater value as spiritual revelation than a whole raft of more typical literary works”.³⁶

All of the above quotations from the author’s public lectures show clearly enough that in the early 1890s Hamsun was interested only in writing literature for an elite. One final quotation, this time from a private source, will help to provide further evidence of this attitude. In a letter from roughly the same period as the lectures – that is, after *Hunger*,

32 *Ibid*, p. 49.

33 *Ibid*, p. 18 (emphasis in the original).

34 *Ibid*, p. 21.

35 *Ibid*, p. 80 (emphasis in the original).

36 *Ibid*, p. 48.

but before *Mysterier* – Hamsun admits that he cannot help but write for a limited audience, and this he also gives as a reason for the slow progress of his work on the new novel (*Mysterier*):

Unfortunately one has to take a fairly long-term view of my new book. [...] Actually I work very slowly; I absolutely cannot write for the masses; novels about betrothals and evening balls and childbirth, with the stress on external event, are for me too cheap and do not interest me. With what little I do produce, I address myself to a culturally sophisticated and select group of people, and it is recognition by this select public that I attach value to. But that is why I write so slowly.³⁷

Conclusion

Knut Hamsun was inspired by many different people and ideas in the early 1890s, but Georg Brandes' influence was certainly among the most significant, especially in terms of helping Hamsun formulate his literary programme. Brandes' Nietzsche-inspired call for an extraordinary literature written by exceptional individuals seems to have encouraged Hamsun to be radically different from everyone else and not to be afraid to voice this difference proudly and publically. Indeed by writing highly unusual literary works and working actively on his public image, Hamsun soon managed to gain a reputation as a "radical aristocrat". In a review of *Mysterier* from 1892, the critic Kristofer Randers wrote:

Hamsun takes up a singular position in our literature. Oppositional to the point of fanaticism, with a morbid need for independence and an urge to contradict which often takes him into the wildest paradoxes, he stands alone and independent from the ruling tastes and fashions of literature and politics here at home. As a human he is a radical aristocrat, as an artist, temperamental and individualistic in the extreme. What he hates is authority in whichever character – received truths, bourgeois decency, schoolmasters' doctrinarism and the judgment of the masses.³⁸

37 A letter to Marie Herzfeld, 10 August 1890. See Næss and McFarlane (eds.), *Knut Hamsun: Selected Letters*, vol. 1 (1879–1898), p. 132.

38 Trans. by Sjølyst-Jackson and quoted in his own *Troubling Legacies*, p. 37.

To conclude, I would like to return to Hamsun's early novels. The provocative statements he made as part of his literary programme would, after all, be of little interest today had they not been in accord with what he achieved through his literary output. Critics and academics today recognise *Hunger* and *Mysteries*, Hamsun's principal modernist novels, as remarkable and influential literary works, but this does not necessarily mean they are easy to read and understand. In them the author put into practice his conviction that valuable works should differ radically from "average" literary production and show a strong disregard for the ordinary reader's expectations. *Hunger* is now Hamsun's best-known work internationally and has been read by thousands, but one could argue that this is, among other things, a result of the way in which Modernism gradually entered academia in the twentieth century and how some of its works became part of school and university curricula and thus canonised to some extent. The fact is that in the 1890s, *Hunger* frustrated many a reader's expectations. The novel was received enthusiastically by some writers and critics,³⁹ but was not a great success in terms of sales: "the first edition of 2000 was selling poorly after the original sensation, and [Hamsun's] publisher Philipsen was only 'reasonably pleased'".⁴⁰ *Mysteries* is undoubtedly Hamsun's most challenging work. It is so constructed to frustrate the reader's attempts to gain a coherent realist interpretation that one could even call it an "anti-novel".⁴¹ The original reception of *Mysteries* was mostly negative, therefore, and the novel never became as popular with the wider reading public as many of Hamsun's other works.

It is a fact, however, that the negative reception *Mysteries* gained drove Hamsun to despair – he was attacked right across the press as merely a conceited humbug-maker without any real talent⁴² – and forced him to rethink the nature of his writing. He suddenly abandoned his own

39 Interestingly enough, Brandes found *Hunger* "monotonous". See Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, p. 114.

40 *Ibid.*, p. 116.

41 See Martin Humpál, *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries, and Pan*, Oslo, Solum, 1998, p. 44 and Chapter 3; and Martin Humpál, "Hamsuns *Mysterier* som antiroman", in Linda H. Nesby and Henning H. Wærp (eds.), *Hamsun i Tromsø IV: Rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse, 2007*, Hamarøy, Hamsun-Selskapet, 2008, p. 137–148.

42 See Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, p. 142–151.

elitist criteria and wrote his next two novels, *Editor Lynge* (Redaktør Lynge, 1893) and *Shallow Soil* (Ny Jord, 1893), in the more traditional, realist mode. Yet these minor works still did not earn him the respect of either critics or readers. Hamsun's next novel, *Pan*, can once again be regarded as a modernist work, but it is less experimental and in many ways less radical than *Hunger* and *Mysteries*, and it comes as no surprise, therefore, that it won the favour of both the critics and the general reading public. In fact, in some ways *Pan* marked the true beginning of Hamsun's long and successful career as a writer:

From this point on, Hamsun's literary ascent, which has so far often looked strangely like plummeting, becomes an established fact[.] [...] The novel was not only a critical but a public success: the first edition of 2000 had sold out, and Philipsen was printing a further 500 copies, by Christmas 1894. These modest numbers were in fact extremely good sales figures for a young Norwegian writer in those days. [...] His reputation was European now, and growing.⁴³

The years 1893–1894 thus constitute the beginning of Hamsun's gradual retreat from his elitist stance, and one could argue that the modernist element in his oeuvre ends with *Pan*. Hamsun's works gradually become less experimental and more traditional, and most of his twentieth-century output can actually be called realist. In other words, his literary texts soon stop being difficult for the ordinary reader to grasp, and the gap between elitist literature and writing for the masses well and truly closes. Eventually, and paradoxically, Hamsun will come to write numerous books of the kind he so strongly railed against at the beginning of his literary career.

Bibliography

Behler, Ernst, "Nietzsche in the Twentieth Century", in Bernd Magnus and Kathleen M. Higgins (eds.). *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 281–322.

⁴³ *Ibid.*, p. 156–161.

- Beyer, Harald, *Nietzsche og Norden*, 2 vols. Bergen, Universitetet i Bergen, 1958–59, vol. 1.
- Brandes, Georg, “Friedrich Nietzsche”, in Georg Brandes. *Samlede Skrifter*, vol. 7. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1901, p. 596–664.
- Eriksen, Trond Berg, *Nietzsche og det moderne*, 2nd ed., Oslo, Universitetsforlaget, 2000.
- Ferguson, Robert, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
- Hamsun, Knut, “From the Unconscious Life of the Mind”, trans. Robert Ferguson, in Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt and Ellen Rees (eds.), *Knut Hamsun: Transgression and Worlding*, Trondheim, Tapir Academic Press, 2011, p. 281–289.
- Hamsun, Knut, *Paa Turné: Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*, ed. Tore Hamsun, Oslo, Gyldendal, 1971.
- Humpál, Martin, “Hamsuns *Mysterier* som antiroman”, in Linda H. Nesby and Henning H. Wærp (eds.). *Hamsun i Tromsø IV: Rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse*, 2007, Hamarøy, Hamsun-Selskapet, 2008, p. 137–148.
- Humpál, Martin, *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysterier, and Pan*, Oslo, Solum, 1998.
- Lönnroth, Lars, Delblanc, Sven and Göransson, Sverker (eds.). *Den Svenska Litteraturen*, 2nd ed., vol. 3: *Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Stockholm, Bonniers, 1999.
- McFarlane, J. W., “The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun’s Early Novels”. *PMLA*, 1956, vol. 71, p. 563–594.
- Næss, Harald, “Knut Hamsun and Denmark”, in Michael Robinson and Janet Garton (eds.), *Nordic Letters 1870–1910*, Norwich, Norvik Press, 1999, p. 246–263.
- Næss, Harald and McFarlane, James (eds.), *Knut Hamsun: Selected Letters*, 2 vols. Norwich, Norvik Press, 1990–1998.
- Pages, Neil Christian, “On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche”, *Scandinavian Studies*, 2000, vol. 72, no. 2, p. 163–180.
- Povlsen, Steen Klitgård, “Nietzsche in Denmark”, in Mats Jansson, Jakob Lothe and Hannu Riikonen (eds.), *European and Nordic Modernisms*, Norwich, Norvik Press, 2004, p. 163–176.
- Rottem, Øystein, “‘Humbug det også, bare humbug, moderne dekadencehumbug –’. Nietzsche, Hamsun og Den store illusjon”, in Øystein Rottem, *LystLesninger: Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur*, Oslo, Cappelen, 1996, p. 46–67.
- Sjølyst-Jackson, Peter, *Troubling Legacies: Migration, Modernism and Fascism in the Case of Knut Hamsun*, London – New York, Continuum, 2010.

- Stevenson, Randall, *Modernist Fiction: An Introduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1992.
- Tigerstedt, E. N. (ed.), *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, 2nd rev. ed., vol. 4: *Fem decennier av nittonhundratalet*, tome 2, Stockholm, Natur och Kultur, 1966.
- Van Laan, Thomas F, "Ibsen and Nietzsche", *Scandinavian Studies*, 2006, vol. 78, no. 3, p. 255–302.

Entre critique et fiction : comment écrire un roman en 1884 ?

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin

Critique ou roman ?

Dans une lettre adressée en janvier 1884 à Lucien Descaves, Huysmans présente en ces termes *L'Art moderne*, recueil d'articles de critique d'art qu'il a publié en mai 1883 :

J'avais voulu, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poèmes en prose, **de l'écrire comme un roman**, de réunir enfin le système de la description du tableau avec celle de l'auteur, enfin de lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel¹.

La réflexion retient évidemment l'attention par l'indifférence générique qu'elle suppose : les articles, que leur dimension référentielle a précisément identifiés comme « critiques » lorsqu'ils ont été publiés précédemment dans la presse, auraient été écrits « comme un roman » ; ce roman serait lui-même composé de « poèmes en prose », conformément au vœu qu'exprime des Esseintes dans le chapitre XIV de *À rebours*². En retour lorsque Huysmans, en 1895, à l'autre bout ou presque de sa carrière de romancier, présente à son ami Arij Prins son roman à venir (ce sera *La Cathédrale*), il explique :

1 Arsenal, fonds Lambert. Le texte est cité par Aude Jeannerod, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *La Critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel, Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, avril-juin 2011, p. 353. Je souligne.

2 Cf. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, GF Flammarion, 2004, p. 227 : « Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques lignes qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. (...) / En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. »

Je vais commencer un livre sur les Primitifs et les cathédrales ; ce sera le complément d'*En route*, sur l'art religieux. J'y ai fait la mystique et le plain-chant, mais je ne pouvais y mettre la peinture et l'architecture. **Ce nouveau livre complètera aussi ma série de critiques** : *L'Art moderne, Certains (...)*³.

Le propos, troublant, invite à une lecture bien différente de nos pratiques. Quand les critiques, comme les lecteurs « naïfs », gardent l'habitude de classer l'œuvre publiée par genre (un regard sur la publication des Œuvres complètes que préparent les éditions Garnier en témoigne), distinguant soigneusement les fictions des entrées critiques, l'hagiographie des œuvres intimes, etc., c'est à une autre approche que Huysmans convie son lectorat, soulignant l'unité essentielle de l'œuvre par-delà les différences imposées par les habitudes éditoriales. Empruntés à la correspondance, ces deux témoignages dynamitent la légitimité de tout projet de classification : la critique d'art de Huysmans relève d'un projet romanesque, tandis que ses fictions, romans ou récits, participent de l'œuvre du critique d'art. Dans cette confusion générique, qui va bien au-delà de l'hybridation qu'on a coutume de souligner, se dissimule, peut-être, l'une des définitions de cette décadence qui reste, aujourd'hui encore, si difficile à appréhender avec précision.

On aurait tort en effet de croire que Huysmans incarne à cet égard une exception. Un seul exemple suffira à le prouver, volontairement emprunté à l'un des plus méconnus des écrivains de la décadence, encore qu'il ait récemment fait l'objet d'un bel ouvrage : Jean Dolent, critique littéraire⁴, collectionneur, critique d'art et essayiste⁵, romancier⁶. Cette classification facile – retenue par son récent biographe et analyste⁷ – perd cependant tout sens pour qui se penche sur les textes. Le *Petit manuel d'art*

3 Lettre du 15 juillet 1895, citée dans la préface de l'édition Cogy de *La Cathédrale*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1986, p. 9. Je souligne.

4 *Une volée de merles*, Paris, Dentu, 1862.

5 *Petit manuel d'art à l'usage des ignorants, La Peinture. La Sculpture*, Paris, Lemerre, 1874 ; *Amoureux d'art*, Paris, Lemerre, 1888.

6 *Le Roman de la chair*, Paris, Cournol, 1866 ; *L'Insoumis*, Paris, Cournol, 1871.

7 Cf. P. Pinchon, *Jean Dolent (1835-1909), écrivain, critique d'art et collectionneur*, Rennes, Presses universitaires, 2010.

relève certes de la critique, avec ses chapitres consacrés à des peintres⁸, à des réflexions sur « L'art officiel » (IV, 1), « Ingres et M. Manet » (XVI, 4), à des extraits de catalogues de ventes (chapitre XVII) ou encore à des « Notes sur le Salon de 1874 ». Mais l'ensemble est présenté sous le regard du « notable jeune M. Lagouette⁹ », personnage emprunté au roman *L'Insoumis*, et le *Petit manuel d'art* reprend terme à terme son portrait en ouverture, en sorte que la critique semble se soumettre ici à la fiction, à moins que ce ne soit la fiction qui se mue en exercice critique. Critique d'art et roman sont étroitement tissés, au point qu'il semble impossible de desserrer la trame sans briser l'œuvre. Du plus illustre des décadents sans doute, Huysmans, à l'un des plus méconnus, Jean Dolent, une même constatation s'impose, celle de la vanité des distinctions génériques qui sépareraient la critique de la fiction, singulièrement du roman.

Critique et fiction : quand les deux termes – et les deux domaines qu'ils recouvrent – sembleraient devoir s'opposer, la fiction désignant le genre du récit non référentiel, tandis que la critique est au contraire étroitement ancrée par son objet dans le référentiel et relève des textes qui « prétendent retranscrire directement un objet du monde ou une expérience d'un objet du monde¹⁰ », l'une des caractéristiques majeures de la littérature fin-de-siècle consiste ainsi à brouiller les frontières entre elles. Baudelaire, dans son *Salon de 1846*, ouvrait la voie à cette confusion en proclamant que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie¹¹ ». Il réservait cependant « ce genre de critique » « aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques¹² ». Mais plus encore que le poème, c'est le roman qui, dans les années 1880-1900, se mêle volontiers d'art et de critique.

8 Ainsi par exemple du chapitre I, 8 étudiant successivement « M. Cham et M. Daurier. – De la peinture de l'avenir. – M. Daubigny et M. Monet. – Système de M. Manet expliqué par M. Ernest Chesneau. – M. Henri Lehmann, réaliste ».

9 *Petit manuel d'art, op. cit.*, p. 1.

10 Cf. C. Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2001, p. 13.

11 Cf. C. Baudelaire, « À quoi bon la critique », *Salon de 1846, Écrits esthétiques*. Paris : UGE, 10/18. 1986, p. 103.

12 *Ibid.*, p. 104.

Le « roman d'art »

Il s'inscrit ainsi dans ce qu'on peut appeler à la suite de J. von Schlosser la « littérature d'art¹³ » ou bien, selon une terminologie plus précise, le « roman d'art¹⁴ ». Dans une mise au point théorique et méthodologique sur les rapports entre art et littérature au XIX^e siècle, Jean-Paul Bouillon a proposé une liste des « catégories » de textes comprises dans la « littérature d'art », manifestant les proportions que prend alors chez les écrivains l'intérêt pour les arts, notamment plastiques : « l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les *Salons*), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirbeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbert ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne)¹⁵ ».

Dans ce vaste ensemble, le roman d'art occupe une place particulière. Il s'inscrit dans le contexte résolument nouveau de l'abandon du monde comme référent privilégié du roman. Si pour Balzac, Zola et la plupart des romanciers jusque dans les années 1880, l'objet du roman est la société contemporaine (en témoignent de manière exemplaire Balzac affirmant, dans son « Avant-Propos » de la *Comédie humaine*, se faire le « secrétaire » quand la « Société française allait être l'historien » ou Zola s'attachant à l'« histoire (...) d'une famille sous le Second Empire »), pour les décadents, l'objet du roman n'est plus le « réel », mais l'œuvre tirée de ce réel, une sorte de « bibliothèque universelle » qui englobe aussi bien les textes que les œuvres, plastiques ou musicales. La décadence prolonge en cela la réflexion romantique sur l'unité des arts.

La critique d'art connaît de son côté une évolution, clairement expliquée par Dario Gamboni : « Il me semble pouvoir avancer l'hypothèse

13 Cf. J. Von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924, p. 1.

14 Cf. M.-F. Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999.

15 Cf. J.-P. Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, 6, p. 897.

que, durant le XIX^e siècle et plus particulièrement sa seconde moitié, ce que l'on appelle "la critique d'art" connaît un processus de professionnalisation au cours duquel le pôle journalistique devient dominant, tandis que le pôle scientifique fait l'objet d'une spécialisation constituant "l'histoire de l'art" –essentiellement consacrée aux œuvres du passé – et que le pôle littéraire se voit marginalisé et repoussé vers la "littérature pure"¹⁶ ». Cette nouvelle donne impose aux écrivains de renouveler leur pratique. S'ils continuent à proposer des articles dans les quotidiens et revues – Françoise Lucbert évalue à 70% la part prise par les écrivains dans la critique d'art que publie la presse symboliste entre 1882 et 1906¹⁷ –, ils inventent également de nouveaux supports pour leur critique.

Du « récit-illusion » au « récit-allusion¹⁸ »

Si elle n'est évidemment pas la plus intéressante, la multiplication des références aux arts (peinture, plus souvent que musique, même si la musique s'impose à la fin du siècle¹⁹) apparaît comme l'une des manifestations les plus répandues de cette pénétration d'un souci critique dans le roman. Non content d'évoquer tel ou tel artiste, le roman accumule le plus souvent les références, dans un souci d'effet et de distinction culturels. Les portraits des personnages sont ainsi le lieu d'une exhibition qui flirte souvent avec la cuistrerie. Tel le portrait de Léonora d'Este (que son nom seul suffit à placer sous le signe de Vinci) dans le premier roman de Péladan, *Le Vice suprême*, en 1884 :

16 Cf. D. Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991/1, p. 10.

17 Cf. F. Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'art », 2005, p. 40.

18 Cf. D. Grojnowski, *Le Sujet d'À rebours*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 24.

19 En témoignage Edmond de Goncourt qui note dans son Journal, le 4 mai 1890 : « Daudet dit très justement que la littérature, après avoir subi l'influence de la peinture pendant ces dernières années, était aujourd'hui en train de subir l'influence de la musique et de devenir cette chose à la fois sonore et vague et non articulée qu'est la musique. » *Mémoires de la vie littéraire*, édition établie par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. III. 1989, p. 420.

et le sortir du bain amollit de matité douillette tout cet éphébisme à la Primatice. On dirait l'Anadyomène de ces primitifs qui, d'un pinceau encore mystique, s'essayent au paganisme renaissant, un Botticelli où la sainte déshabillée en nymphe, garde de la gaucherie dans la perversité d'une plastique de stupre ; une vierge folle de Dürer, née sous un ciel italien, et élégantisée par un mélange de cette maigreur florentine où il n'y a pas d'os et de cette chair lombarde où il n'y a pas de graisse²⁰.

Vinci, Primatice, les Primitifs, Botticelli, Dürer... Une chose est sûre : cette évocation, qui mêle sans souci de cohérence des référents aussi nombreux, n'a pas pour mission de donner à voir, de susciter une représentation précise. L'allusion pose ainsi tout à la fois la question de l'appropriation d'un héritage et celle de la « fictionnalisation » de la référence ; si « l'érudition (...) bascule dans la fiction », elle « est alors doublement imaginaire : imaginaire parce qu'elle est mise en scène dans des fictions, mais aussi parce qu'elle n'est plus rivée au savoir objectif, à la source attestée, au détail vérifié. La référence érudite, la digression savante, le catalogue cité sont souvent apocryphes, ou du moins, mêlent le vrai et l'inventé, l'historique et le fictif²¹. » Si le roman se pare alors des mirages de l'art, ils concourent au romanesque – dessinant ici une princesse idéale, d'une beauté qu'attestent un peu grossièrement les allusions picturales – sans jouer nécessairement de rôle critique.

Catalogue de tableaux

Variante plus élaborée de l'accumulation des références, le catalogue de tableaux, auquel se livrent bien des romanciers, des Goncourt à Lorrain en passant par Huysmans. Deux situations sont à distinguer, selon que le roman rend compte d'artistes ou de tableaux « qui ont une existence référentielle²² » ou selon qu'il invente des tableaux, désignés cependant comme des tableaux « réels » par la fiction, qui les attribue souvent à l'un des personnages qu'elle met en scène. Le premier cas est illustré de manière exemplaire par le chapitre V de *À rebours*, dans lequel sont

20 Cf. J. Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des Auteurs modernes, 1884, p. 22.

21 Cf. N. Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Paris, Droz, 2009, p. 7.

22 Cf. A. Jeannerod, art. cit., p. 341.

successivement présentés les « deux chefs-d'œuvre » de Gustave Moreau, la *Salomé* et *L'Apparition*, puis les *Persécutions religieuses* de Luyken, la *Comédie de la mort* et *Le Bon Samaritain* de Bresdin, des œuvres encore de Redon et du Greco. *Manette Salomon* des Goncourt offre un exemple de la seconde formule. Outre l'évocation de très nombreux peintres et graveurs, anciens ou contemporains (l'index des artistes cités dans le roman compte 128 noms), les allusions à plusieurs tableaux réels (de Delacroix, Ingres, Decamps...) s'y mêlent à la description de tableaux fictivement attribués aux personnages du roman, qui évoquent successivement plusieurs œuvres ou manières contemporaines : le *Bain turc* rappelle l'*Olympia* de Manet²³, *Un conseil de révision* aurait, selon Robert Ricatte, été « imaginé un peu d'après et surtout contre Manet », tandis que *Un mariage à l'église* peut selon le même critique être regardé comme une « antithèse (...) mécaniquement cherchée » de *L'Enterrement à Ornans* de Courbet²⁴, le bord de mer de Coriolis évoquant encore un Boudin « évidemment²⁵ » ; de même les œuvres du peintre Crescent rappellent certaines toiles de Millet ou Rousseau, etc. La présentation des œuvres des deux peintres peut ainsi se lire comme un exercice de critique de l'art contemporain, les œuvres visées apparaissant « évidemment » reconnaissables ; l'exercice est en l'occurrence d'autant plus original que les Goncourt, dans la part explicitement critique de leur travail, se sont essentiellement attachés à l'art du XVIII^e siècle ou à la découverte des œuvres japonaises. Il semble ainsi y avoir coïncidence chez eux entre la pratique du roman, genre de la modernité, et la critique d'une peinture également « moderne », l'objet rejoignant la forme choisie. Sans doute est-ce la raison pour laquelle *Manette Salomon* ne se limite pas à ces galeries de tableaux, réels ou fictifs : le roman présente aussi de manière détaillée les différentes étapes et les différents lieux de la carrière d'un peintre contemporain, de l'atelier au Salon en passant par les concours et, entre tous, le plus prestigieux d'entre eux, le Prix de Rome.

23 Voir Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet : *Manette Salomon* ». *La Critique d'art en France 1850-1900*, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 43-52.

24 Cf. R. Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Colin, 1953, p. 368.

25 *Op. cit.*, p. 366.

Le personnel du roman

L'implantation de la critique engage ainsi une topique particulière qui passe notamment par le renouvellement du personnel romanesque. La légitimation de l'exposé exige la création de personnages connaisseurs, qu'il s'agisse d'artistes (c'est le cas dans *Manette Salomon* des Goncourt comme dans *L'Œuvre* de Zola ou *La Cathédrale* de Huysmans), de critiques d'art (tel Chassagnol dans *Manette*, joliment désigné comme « parleur » d'esthétique²⁶), ou encore d'amateurs éclairés (le des Esseintes de Huysmans, Monsieur de Phocas chez Lorrain). Elle demande aussi le développement d'un lexique spécifique, éventuellement spécialisé – mais ce n'est pas indispensable –, l'accent mis sur l'expression de l'espace, mais aussi sur celle de la couleur : le choix d'un référent pictural n'est ainsi pas indifférent à l'écriture du roman, qu'il imprègne en profondeur.

De l'article au roman

Allusions, évocations, catalogues et descriptions ne constituent cependant qu'une partie, la plus superficielle sans doute, des éléments qui constituent le roman d'art. Le déplacement et l'intégration dans la fiction d'articles de critique d'art naguère publiés dans la presse quotidienne ou la revue brisent à la fois le pacte métatextuel et l'illusion romanesque. *La Cathédrale* de Huysmans accueille ainsi presque sans transformation de nombreux articles naguère publiés dans *L'Écho de Paris*, comme par exemple celui sur les peintres religieux James Tissot, Paul Borel et Charles-Marie Dulac²⁷, ou encore l'article sur le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, publié par Huysmans en décembre 1895 dans la revue *Pan* et intégré dans le chapitre VII du roman. Ces articles sont le plus souvent présentés sous forme de rêveries ou de monologues intérieurs de Durta²⁸, quand ils ne sont pas attribués au héros de la fiction, comme c'est le cas dans le cha-

26 Cf. E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, Folioclassique, 1996, p. 143.

27 Cf. J.-K. Huysmans, « Peinture religieuse », *L'Écho de Paris*, le 24 novembre 1897. Le texte est repris dans le chapitre XII de *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 260-265.

28 Ainsi par exemple du chapitre XII. On lisait dans l'article : « Cet artiste avait l'instinct, le tact des surfaces aériennes » ; le romancier écrit : « Il n'y a pas à dire, fit-il, cet artiste a l'instinct, le tact, des situations aériennes », *op. cit.*, p. 265.

pitre VII : « Avez-vous apporté, ainsi que vous nous l'aviez promis, votre article sur l'Angelico ? Lisez-le. Durtal tira de sa poche son manuscrit qu'il avait achevé et qu'il devait expédier, le soir même, à Paris²⁹. » La fiction joue alors le rôle de recueil. Reste de ce fait une question décisive : dès lors que la forme s'apparente à celle du recueil, s'agit-il encore d'un roman ?

Le roman *La Cathédrale* (...) joue (...) un rôle similaire à celui de *L'Art moderne* (1883) ou de *Certains* (1889). En conséquence, doit-on considérer *La Cathédrale* comme un ouvrage de critique d'art ? Doit-on se servir de sa "double origine vocale" – le narrateur étant distinct de l'auteur – et donc de son appartenance au domaine de la fiction, comme d'un critère pour l'exclure du corpus des écrits sur l'art de Huysmans ? Ou doit-on au contraire l'y intégrer et admettre du même coup que la critique d'art puisse exister à travers un genre fictionnel ?

s'interroge Aude Jeannerot³⁰. Si elle pose sans détour la question du rapport entre critique et fiction, elle semble, en revanche, négliger celle, plus spécifique, du rapport entre recueil critique – que la critique soit ou non fictionnelle – et roman : or la compatibilité du recueil et du roman apparaît au moins aussi problématique que la coexistence de la critique et de la fiction. Quoi qu'il en soit, elle conclut sans appel que « le roman *La Cathédrale* est (...) un monument de critique d'art³¹ ».

Du roman au roman

Variation sur cette pratique, il arrive que certains romanciers reprennent dans leurs fictions des propos critiques empruntés à des articles ou des fictions d'autres romanciers. Ainsi Jean Lorrain, dans *Monsieur de Phocas*, ne se contente pas de « réinjecter » des articles naguère écrits par lui, et dont certains relèvent de la critique d'art : c'est par exemple le cas du « Pall-Mall Semaine » publié sous la signature de Raitif de la Bretonne dans *Le Journal* du 15 mai 1888, dans lequel Lorrain évoque sa visite « Rue de Sèze, galerie Georges Petit, à l'exposition Paul Eudel » où est exposée

29 *Op. cit.*, p. 133.

30 *Art. cit.*, p. 347.

31 *Ibid.*

la « Poupée des Valois ». L'essentiel de l'article se retrouve dans le roman, la suture entre le texte de fiction et l'insertion de l'article étant assurée par une phrase : « la Poupée me fut révélée ; car c'est une poupée (...) assez semblable à la Poupée des Valois exposée, il y a trois mois, rue de Sèze, à la galerie Georges Petit³². » Mais Lorrain reprend aussi dans son roman des développements empruntés à *À rebours* de Huysmans, au nombre desquels précisément ceux qui concernent la description de l'œuvre de Gustave Moreau. C'est ainsi qu'il recopie presque mot pour mot³³ la description de *L'Apparition* proposée par Huysmans dans le chapitre V de *À rebours*. Or avant de s'insérer dans le roman (sans que rien d'ailleurs n'y indique qu'il s'agit d'une citation), le texte de Huysmans a transité par la « Chronique de Paris » que Lorrain a publiée dans *L'Événement* le 29 novembre 1888 : l'article critique sur Gustave Moreau, inséré par Huysmans dans sa fiction, est ainsi devenu chez Lorrain texte critique à part entière, avant de réintégrer la fiction dans *Monsieur de Phocas*. La complexité du trajet, du roman à l'article pour revenir au roman, dit suffisamment la confusion des genres, que corrobore par ailleurs la technique de la « critique-fiction » propre à trouver place dans une trame romanesque.

Critique-fiction et fiction critique

Le cas de *En rade* apparaît exemplaire à cet égard. Si le roman évoque à plusieurs reprises l'univers de Gustave Moreau ou d'Odilon Redon, c'est moins sous forme de propos « critiques » au sens strict que de ce qu'on pourrait appeler de petites « fictions critiques », qui restituent l'atmosphère des œuvres sans s'attacher pour autant à rendre fidèlement compte de l'une d'entre elles précisément. Le mécanisme critique s'efface alors au profit d'une logique de transposition d'art. Mais la transposition est elle-même soutenue par la dimension « fictionnelle » des textes critiques antérieurement consacrés par Huysmans à ces artistes. En témoigne, par exemple, la lecture du « Nouvel album d'Odilon Redon », article publié par Huysmans dans le numéro 10 de *La Revue indépendante* en 1885 : le critique s'y est affranchi des tableaux, au point d'inventer des décors et

32 Cf. J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 124.

33 *Op. cit.*, p. 250.

arrière-plans absents de l'œuvre de Redon ; ils serviront ensuite de décor au roman. Le trajet se fait alors de la critique-fiction à la fiction critique.

Insistance des références culturelles, description d'œuvres d'art, réflexions sur le monde de l'art contemporain, reproduction dans la fiction de pages critiques naguère confiées à des quotidiens ou à des revues, critique-fiction, fictions critiques, la confusion des genres semble la norme à la fin du siècle, transformant radicalement l'espace du roman.

Les leçons d'un refus

Il faut regarder du côté de ceux qui la refusent pour comprendre l'enjeu de cette confusion. L'œuvre de Péladan est à cet égard remarquable : critique d'art prolixe, « esthéticien », organisateur des Salons de la Rose+Croix, Péladan écrit, notamment dans *L'Artiste*, de nombreux articles sur les beaux-arts, tantôt consacrés à l'étude d'une œuvre, tantôt à celle d'une période ou d'un mouvement ; il est également l'auteur d'une « esthétique³⁴ », que complètent tant des plaquettes comme *L'Art idéaliste et mystique*³⁵ que la rédaction de « Salons ». Ses romans, pourtant, s'ils accumulent les noms d'artistes, ne présentent pas à proprement parler d'exposés critiques, sinon à l'état de bribes ; ainsi de ce dialogue du *Vice suprême*, élément d'une *Réfutation esthétique de Taine* à laquelle Péladan se livre par ailleurs dans une plaquette de 1894 : « Dans la bibliothèque, Drouhin et Spicq, en manteaux vénitiens, causaient : / -Il n'y a pas de génération spontanée : les dates sont toute l'histoire de l'art. Piero della Francesca annonce Léonard. / - Comme Rotrou Corneille ! Parti pris ! répliquait Drouhin. La rengaine du *genuit*³⁶. » La technique qui consiste à faire passer un texte d'un genre dans un autre, en l'occurrence de l'article critique à la fiction romanesque, lui est également étrangère. C'est ainsi que le spécialiste de Hébert, bientôt auteur d'un ouvrage sur l'artiste³⁷,

34 Cf. J. Péladan, *Amphithéâtre des Sciences mortes*, III, *Comment on devient artiste (esthétique)*, Paris, Chamuel, 1894.

35 Cf. J. Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.

36 *Le Vice suprême*, op. cit., p. 166.

37 Cf. J. Péladan, *Ernest Hébert, son œuvre et son temps, d'après sa correspondance intime et des documents inédits*, Paris, Delagrave, 1910.

prolongé par un article³⁸, demeure, dans ses romans, très discret à son sujet. Dans *La Licorne*, on lit seulement : « *La Pia !* disait Gouvenel, depuis la *Mal'aria* d'Hébert, on n'a rien vu de tel que cette figure consumée par l'émanation paludéenne ! (...) Depuis la *Rosa Nera* on n'avait pas vu une figure qui fût à la fois une image poétique et un bon morceau³⁹. » Le choix de scinder roman et critique est attesté chez lui par l'existence de deux projets parallèles, celui, romanesque, de *La Décadence latine* en vingt-et-un volumes, et celui de *La Décadence esthétique*. La fiction romanesque se déploie ainsi sans intrusion critique significative.

L'œuvre de Péladan souligne ainsi, au sein même du roman d'art, la distance entre des « romans romanesques », qui privilégient le pacte fictionnel, et des « romans critiques » toujours plus ou moins parcourus par la question de la fin du roman. L'adoption dans le roman de protocoles d'écriture qui relèvent du commentaire critique est justiciable d'une double interprétation, selon qu'on considère que le roman fait ainsi la démonstration de son impérialisme – sa capacité à faire feu de tout bois – ou au contraire qu'il exprime les doutes qui sont les siens sur le pouvoir de la fiction. L'investissement du roman par la critique s'accompagne souvent d'une réflexion sur la création, voire d'une mise en scène d'une création impossible : des Esseintes, dans *À rebours*, se livre à des exercices critiques ; mais il n'écrit pas ; dans *En Route*, « la foisonnante présence de morceaux de critique littéraire (NB : on dirait aussi bien « de critique d'art »), le catalogue constamment repris des écrivains mystiques, se substituent en quelque sorte au roman qui ne s'écrit pas (...). Jamais le Durtal d'*En Route* n'écrit⁴⁰ ». La critique apparaît ainsi comme le révélateur d'un épuisement de la fiction, auquel elle offre peut-être, simultanément, un remède.

Épuisement de la fiction ? épuisement de la peinture ?

Écrire des autres arts revient toujours aussi à écrire du roman et le geste critique est toujours réflexif. Les choix artistiques manifestés par les romanciers valent comme inscription dans une esthétique romanesque :

38 Cf. J. Péladan, « Ernest Hébert », *Le Figaro*, 18 février 1911.

39 Cf. J. Péladan, *La Licorne*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 195 et 197.

40 Cf. D. Millet, Introduction, *En route*, Paris, Gallimard, FolioClassique, 1996, p. 25.

l'itinéraire littéraire de Huysmans est ainsi balisé par la promotion de peintres, flamands dans *Le Drageoir à épices*, réalistes dans *Marthe*, avant que le romancier, rompant avec le naturalisme, ne découvre Moreau dans *À Rebours*, Grünewald dans *Là-Bas* dont il fonde le « naturalisme spiritua- liste », les Primitifs enfin dans les romans dits « catholiques ».

L'évidence de cette relation apparaît cependant comme un leurre, une approche critique de type littéraire, elle-même en voie d'épuisement et dépassée par le renouveau de la critique et des arts, étant paradoxalement invitée à servir le renouveau romanesque qui s'opère. Le texte de Huysmans s'inscrit ainsi dans une tension entre tradition et modernité, dans laquelle le roman seul trouve finalement son compte. À l'heure où Maurice Denis invite à « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés⁴¹ », les romanciers, Huysmans comme les autres, s'attachent souvent à l'anecdote, au point que Mireille Dottin, évoquant la manière dont Huysmans présente l'œuvre de Gustave Moreau dans *À rebours*, parle de « disparition du tableau dans les tréfonds du roman » telle que « la peinture de Moreau est devenue la propriété quasi exclusive de la littérature⁴². » Ainsi compris, le roman d'art fonderait paradoxalement la survie de la fiction sur l'extinction de la critique.

« Ceci tuera cela », écrivait Hugo dans *Notre-Dame de Paris* : qui, de la critique ou du roman, était susceptible de tuer l'autre ? Avaient-ils même, l'un ou l'autre, vocation assassine ? Sans doute, si l'on se fie à la lecture de Bloy, pour qui les enjeux de leur cohabitation dépassaient largement les questions littéraires. Soulignant, dans un remarquable article dont le fiel n'ôte rien à la perspicacité⁴³, le caractère étrange des titres de Huysmans, fondés sur le retour insistant de l'adverbe, Bloy commente :

Arrivons maintenant à l'Adverbe. / Le goût passionné de Huysmans pour cette *partie du discours* est étrangement et profondément caractéristique.

41 Cf. M. Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66, 23 août 1890, p. 540.

42 Cf. M. Dottin et D. Grojnowski, « La Disparition du tableau », *Transpositions, Littératures*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, p. 62.

43 Cf. L. Bloy, « L'Incarnation de l'adverbe », *La Plume*, 1^{er} juin 1891, p. 177-180. Cité dans *Sur Huysmans*, Paris, Éditions Complexe, 1986, p. 21-69.

/ Pour qui cherche dans les œuvres des écrivains autre chose qu'un délasement ou une trépidation nerveuse, le titre d'un livre a l'importance d'un ostensor de grandeur ou de vanité. / Qu'il le veuille ou non, l'auteur est forcé d'étaler là son *espèce* que ne consacre pas toujours le ravissement du lecteur. / À ce point de vue, les titres de Huysmans sont peut-être les plus étonnants qui existent : *En ménage*, *À Rebours*, *En Rade*, *À vau-l'eau*, *Là-bas* (...) ⁴⁴.

Or l'adverbe « est un vocable de crépuscule qui se charge d'inféconder l'Affirmation, d'estomper à la plombagine les contours de la Parole et de favoriser d'un brouillard les monstrueux accouplements de l'Antinomie. C'est le bienfaiteur du Néant⁴⁵. » De l'incarnation du Verbe, à laquelle Huysmans, nouvellement converti, s'est rallié, à celle de l'Adverbe, qui le mènerait, même malgré lui, dans les voies du Néant : sans doute n'est-il pas indifférent que Bloy, affirmant le nihilisme essentiel de Huysmans, trouve, dans son lexique, des termes empruntés aux arts. On ne saurait mieux confirmer que c'est au cœur de l'alliance de l'art et du roman que doit se chercher l'essence de l'œuvre décadente.

Bibliographie

Corpus primaire (et éditions) utilisé(es) :

BLOY, Léon, « L'Incarnation de l'adverbe », *La Plume*, 1^{er} juin 1891, p. 177-180.

DENIS, Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66, 23 août 1890.

DOLENT, Jean, *Petit manuel d'art à l'usage des ignorants, La Peinture. La Sculpture*, Paris, Lemerre, 1874.

GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, Folio-classique, 1996.

GONCOURT, Edmond, *Mémoires de la vie littéraire*, édition établie par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, GF Flammarion, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En rade*, Paris, Gallimard, Folio, 1984.

44 *Op. cit.*, p. 31-32.

45 *Ibid.*, p. 32.

- HUYSMANS, Joris-Karl, *En route*, Paris, Gallimard, Folio-classique, 1996.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1986.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, GF Flammarion, 2001.
- PÉLADAN, Joséphin, *Amphithéâtre des Sciences mortes*, III, *Comment on devient artiste (esthétique)*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *Ernest Hébert, son œuvre et son temps, d'après sa correspondance intime et des documents inédits*, Paris, Delagrave, 1910.
- PÉLADAN, Joséphin, « Ernest Hébert », *Le Figaro*, 18 février 1911.
- PÉLADAN, Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *La Licorne*, Paris, Mercure de France, 1897.
- PÉLADAN, Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884.

Corpus critique :

- BOUILLON, J.-P. « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, novembre-décembre 1980, p. 880-899.
- DALANÇON, Joël, « Huysmans et Gustave Moreau ou l'illisibilité de la peinture », *La Licorne*, n° 23, 1992, p. 97-109.
- DOTTIN, Mireille, GROJNOWSKI, Daniel, « La Disparition du tableau », *Transpositions, Littérature*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, p. 52-62.
- GAMBONI, Dario, *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- GAMBONI, Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991/1, p. 9-17.
- GROJNOWSKI, Dniel, *Le Sujet d'À rebours*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- JEANNEROD, Aude, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *La Critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel, Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, avril-juin 2011, p. 341-356.
- La Critique d'art en France 1850-1900*, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989.
- Littérature et peinture en France (1830-1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, novembre-décembre 1980.
- LUCBERT, Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'art », 2005.

- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2001.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Érudition imaginaire*, Paris, Droz, 2009.
- SCHLOSSER, Julius (von), *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924.

De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence ?

Catherine Ébert-Zeminová

État des lieux

Entre les années 1880-1910, l'évolution des arts entre en période de ce qu'on prit la coutume de désigner comme une modernité tardive ou une nouvelle modernité¹. Celle-ci fait face à la question de la frontière d'une manière singulièrement aiguë parce qu'elle se veut une rupture par rapport à la tradition. Pour tracer entre elle-même et l'époque précédente la frontière souhaitée, elle s'attache aux phénomènes de séparation, de division, de clivage, voire de fracture. Qu'il s'agisse de la rupture esthétique, historique, théorique ou ontologique, peu d'autres époques incarnent mieux les écueils et les hics de ce questionnement. La modernité tardive revendique la différence avec verve en la justifiant par le biais des dispositifs de légitimation qu'elle reprend aux champs des savoirs et des discours divers et dont elle informe et étoffe ses argumentaires. Dans le champ de la littérature, cette couche de la modernité a développé une mythopoétique dont les constituants – personnages, situations, événements² – viennent des mythes qui drainent la topique de la frontière et certaines réponses que l'on peut y apporter.

Dans la diversité des esthétiques dont les affinités ou discordances donnent forme et corps à cette époque, deux types de frontière se démarquent pour notre regard : la frontière entre les esthétiques tant soit peu contradictoires et la frontière entre celles que sépare une distance

1 Cf. Papoušek et coll., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905-1923*, Prague, Academia, 2010. Il va de soi qu'il est possible d'affiner le découpage de cette période. Sa bordure en amont serait constituée par le pré-symbolisme, alors qu'en aval, le post-symbolisme battrait en retraite face aux pré-avant-gardes.

2 Selon le classement proposé par Fromm dans *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*, trad. par Jan Lusk, Prague, Aurora, 1999.

bien moindre, voire qui s'apparentent. Dans le premier cas, le décadentisme et le vitalisme peuvent se disputer un seul et même texte, mais le partage est sensible³, tandis que dans le second, la similarité des esthétiques éclipse leur ligne de démarcation. Il en va ainsi du symbolisme et du décadentisme, d'autant que leur relation préoccupait les hérauts des deux mouvements et défrayait les chroniques d'époque – aussi la question est-elle rebattue depuis bien plus de cent ans, avec une particularité cependant. Bien que la recherche ne pût que difficilement dénier au symbolisme et à la décadence plusieurs points communs, tant les deux poétiques œuvraient de concert, elle a considéré, pendant les nombreuses décennies du XX^e siècle, que la frontière entre eux était assez nette⁴. Alors que les investigations récentes⁵ ont tendance à adopter les réserves qu'entretenaient certains contemporains de cette période charnière à l'endroit de leur distinction⁶ et qui s'exprimaient dans les négociations, les débats ou les différends effervescents. Après avoir changé de cap aussi sensiblement, la réception de la fin du siècle et de ses lignes de partage en est donc parvenue à un certain moment qui me semble être lui-même une borne et un défi. Elle peut le relever telle une belle occasion d'admettre qu'il ne s'agit pas, qu'il ne peut jamais s'agir de fournir une réponse définitive à une question de ce genre ; qu'il serait d'ailleurs de très mauvais aloi et contraire au principe même de la recherche de vouloir le faire et de caresser la foi dans la possibilité même d'une telle réponse. Mais le fait d'admettre en soi et sans plus, ne suffit pas. Ce n'est que lorsque l'impossibilité de fait et de principe d'une réponse définitive est accueillie à cœur joie et décantée de regrets des solutions fixistes que

3 Bien que le vitalisme soit presque absent de l'histoire de la littérature française ; le partage dont nous parlons est bien illustré par Z. Šuman dans l'étude « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta universitatis Carolinae philologica I, Romanistica pragensia*, année XX, n° 1, 2015, p. 41-47.

4 P. ex. G. Michaud fait valoir la frontière diachronique en assurant que la décadence a précédé le symbolisme et que le glissement se fit en 1885-1886. Dans *Le message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

5 J. de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « essais », 2011.

6 Cette vue embrasse plusieurs aires de langue et littéraires. Pour la littérature tchèque, p. ex. J. Vojvodík, *Mezi tradicí a novým viděním*, dans Papoušek, *ibid.*, p. 166 ; pour la littérature française, Palacio, *ibid.* ; pour la littérature anglaise, N. Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.

nous déverrouillons une aire féconde où l'actualité de l'histoire littéraire appelle plusieurs démarches, dont la nôtre⁷.

Elle partira d'une conjecture apparemment simple. Si la frontière aussi bien synchronique que diachronique entre le symbolisme et le décadentisme n'est pas nette, si, de surcroît, elle est sujette à caution et si elle semble éclip­sée, occultée par les parentés des deux mouvements, jusqu'où pouvons-nous la suivre ? Se manifeste-t-elle sur un niveau de texte aussi élémentaire que l'architecture du lexique ? Et si oui, comment ? Sommes-nous en droit de conjecturer que cette frontière – à supposer que frontière il y a – est mobile ? Qu'elle est un va-et-vient entre les deux esthétiques, un entre-deux où l'une et l'autre s'absorbent dans un moiré indistinctible ?

Prouver ou réfuter cette supposition, ou tout simplement montrer ce qu'il en est de cette frontière fluide et poreuse, nécessite de se placer à un niveau d'appréhension suffisamment « profond », donc de passer de la microlecture à ce que j'ai nommé nanolecture. J'entends par là à la fois une prise de position de départ et une réduction extrême de la séquence du texte lesquelles, ensemble et d'entrée de jeu, feront office d'une lentille grossissante. La question de la frontière de deux poétiques oriente toujours le choix du texte. Or la mienne m'a conduite à *Hérodiade*, drame lyrique de Stéphane Mallarmé et œuvre dont la place insigne dans la littérature française avec l'ampleur de travaux qu'elle a suscités⁸ donnent au chercheur très peu de chance d'y découvrir un élément qui ne fût jusqu'à présent abondamment commenté, inventorié ou pour le moins signalé en marge d'une analyse d'un autre thème. Je me bornerai, dans *Hérodiade*, à un syntagme de deux mots pris à la partie centrale du poème. Là, Hérodiade poursuit le monologue en présence de sa nourrice et s'adresse au miroir qu'elle a demandé à cette dernière de tenir devant elle : « Ô miroir ! »⁹.

7 Ce texte est issu de l'intervention à la conférence Frontière comme zone, cycle « Frontière – concept interdisciplinaire », CEFRES, 17 juin 2013.

8 M. Blanchot, *L'Expérience de Mallarmé*, dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 37–52 ; J.-L. Backès, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973 ; P. Campion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994 ; C. Bernheimer, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002 ; E. Fronet de Rosnay, *Mallarmésis. Mythopoétique de Stéphane Mallarmé*, New York, Peter Lang, 2011.

9 La séquence introduite par le segment fait partie du fragment manuscrit d'une ancienne étude d'Hérodiade intitulée *Hérodiade* et datant de 1868. Dans ce fragment, l'appel au miroir est séparé des neuf syllabes précédentes de l'alexandrin disloqué non seu-

Cette séquence répartit notre analyse en trois temps. Nous l'étudions d'abord dans son ensemble de syntagme vocatif pour dévoiler la portée de ses propriétés grammaticales, alors que nous en examinerons ensuite séparément le premier et le second composant. Il est nécessaire encore d'ajouter à ces remarques préliminaires que nous nous livrerons à un mouvement d'immersion très lent car seul un mouvement pareil peut nous faire traverser, au gré de sa durée, plusieurs paliers du segment. Si nous voulons saisir la nature de la frontière incriminée, il faut également disposer d'ores et déjà d'un instrument auxiliaire pour opérer dans la séquence choisie les premières sections et pour voir si elles coïncident avec la frontière recherchée. Nous nous servirons de couples binaires parce que le binarisme est de loin le plus efficace pour deux raisons. Primo, il représente la structure élémentaire à laquelle la frontière est inhérente et dont la simplicité en rend saillantes les manifestations. Secundo, toute époque de transition est tendue entre les polarités et y tend. Aussi le couple oppositionnel permet-il de mettre en évidence le caractère antithétique de la fin du siècle. Or le binarisme est autrement avantageux encore. A mesure que notre réflexion avancera, il s'avérera inapte à contenir la frontière parce qu'il sera débordé de part et d'autre par la friction des éléments antithétiques les uns dans les autres. Il devra céder la place que nous lui aurons accordée à un autre outil de déblayage conceptuel de la frontière.

Voici enfin les couples qui nous serviront de fils conducteurs : l'un *versus* le deux, l'ouverture *vs.* la clôture, la nature *vs.* l'artifice et le temps *vs.* le hors-temps. On aura reconnu dans certains de ces universaux les antinomies qui ont déjà fait leurs preuves dans les analyses de la fin du siècle. Tenons-les bien en entrant de plain-pied dans le terrain qui n'est pas des plus clairs et où nous guettons la première apparition de la frontière.

lement par un saut à la ligne, comme c'est le cas de la version ultérieure, mais en plus par une didascalie qui donne l'indication « très rêveuse ». S. Mallarmé, *Hérodiade*, dans *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998 [désormais OC avec indication du tome], p. 140 (première version) et 143 (deuxième version).

Vox clamantis

« Ô miroir ! » Une interjection et un nom réunis dans une exclamation. En tant que mode grammatical, le vocatif accéda à une place de prestige dans une théorie du symbolisme et de ses procédés élaborée par Tancred de Visan. Dans un de ses écrits qui rythment la genèse de sa réflexion nourrie de bergsonisme et décortiquée par Z. Šuman dans le présent volume¹⁰, Visan définit l'un de ces procédés comme suit :

Ainsi l'*intuition* ou vision directe du poète mystique ou symboliste ne peut être extériorisée. Semblable aux monades dont parle Leibniz, elle se présente sans portes ni fenêtres, d'un bloc. En présence d'une intuition, sous la poussée du débord mystique, les mots disparaissent, introuvables ; on ne peut plus guère parler que par exclamations, Dieu, Nature, Être, cœur, sentiment ! et *lorsqu'on a lancé un vocatif on a tout dit*¹¹.

L'exclamation se range chez Visan parmi les modalités du raccourci symbolique dont il parle dans le même essai en assignant la maîtrise à Mallarmé. Le vocatif possède cette faculté totalisatrice ou totalisante, « nécessité de méthode » et équivalant esthétique de l'aspiration symboliste à la complétude et de l'essence indivisible de la vision, de l'appréhension, bref de l'expérience subjective saisie par la notion bergsonienne d'intuition. Si Hérodiade fait figure de prêtresse, comme on l'a d'innombrables fois démontré¹² et comme nous le verrons ici, la vertu unificatrice du vocatif prend appui ici sur ce qu'il ne serait pas paroxystique d'appeler la fonction sacerdotale. Comme cette fonction rapproche le poète et son héroïne et comme nous recourons au parallèle biographique pour la première mais non pour la dernière fois, c'est ici le lieu d'une parenthèse. Rappelons que les liens entre la création et la vie d'un artiste ont été victimes de deux extrémités. Encensés d'abord et tenant lieu d'une seule approche légitime, ils avaient ensuite mauvaise presse, été tenus

10 Cf. Z. Šuman, *Laboratoire tardif du symbolisme*, p. QQQ du présent volume.

11 T. de Visan, *Essai sur le symbolisme*, dans *Paysages introspectifs*, Poésies, Paris, Henri Jouve, 1904, p. XLIII-XLIV ; nous soulignons.

12 Parmi les contributions récentes, p. ex. N. Takeda, *The modernist human : the configuration of humanness in Stéphane Mallarmé's Hérodiade, T.S. Eliot's Cats, and modernist lyrical poetry*, New York, Peter Lang, 2008.

pour insidieux, banals ou insignifiants et décriés avec une virulence proportionnée à leurs éloges. Or c'est non pas tant sur un parallèle entre la biographie et l'œuvre que nous allons enchérir, que sur un lien triple entre vie, théorie de la création et pratique de la création. En revenant au caractère sacré dont l'art et l'artiste assurant l'office étaient dotés pour Mallarmé, il faut dire que l'objectif primordial de la fonction sacerdotale était d'assurer la communication entre les dieux et les humains. C'est pourquoi le prêtre est l'agent, le responsable et le gardien du lien qu'il y a entre eux, donc de l'unité et de ses renouvellements, donc encore des ré-unifications, des ré-unions du sacré et du profane. Le vocatif est à considérer ici comme un appel adressé aussi à l'autre d'essence divine, comme la sollicitation instante, comme la demande, la prière dont l'urgence éclate dans le « Ô » porteur de l'emphase dont il est extrêmement chargé. Si l'alliance du symbolisme avec le mysticisme n'a jamais eu à être prouvée, elle se scelle d'ailleurs dans un type d'expérience humaine universelle, de quelque manière qu'on l'appelle : expérience mystique, extase, transe, peak experience, expérience transpersonnelle et jusqu'à l'état altéré de conscience où une psychologie réductionniste n'a pas manqué l'occasion de ravalier le scientifiquement inexplicable, le « scientifiquement incorrect » ou le hors-norme parmi les fumisteries ou les phénomènes douteux, sinon pathologiques.

Le mysticisme comme une forme de spiritualité propre au christianisme a cependant partie liée avec cette autre manifestation préreligieuse de la spiritualité humaine qu'est la mythologie et la pensée magique. Ce qui importe sous ce point de vue, est non seulement le rapport de Mallarmé vis-à-vis du mythe, singulier à plus d'un égard même au sein de la relation que toute la fin du siècle entretenait avec cette parole première de l'humanité. Si le poète assignait à la poésie le pouvoir mythogène¹³, il veut rapprocher et rapproche effectivement la parole poétique de l'invocation et de l'incarnation. La triple conjonction du symbolisme, du mysticisme et de la magie assimile le vocatif d'Hérodiade à ce que j'appellerais « l'évocatif » ou « l'invocatif »¹⁴. Cette licence terminologique est nécessaire pour un examen qui se fera en deux temps et qui est

13 Cf. E. Fronet de Rosnay, *Mallarmésis. Mythopoétique de Stéphane Mallarmé*, New York, Peter Lang, 2011, p. 17.

14 Il n'y a pas ici assez de place pour examiner si les deux mots sont synonymes.

souhaitable étant donné qu'autant le mot d' « invocation » flanqué de celui d' « incantation » foisonne dans les exégèses de Mallarmé, autant on l'emploie souvent tel quel, dans un degré précisé ou non de métaphoricité, comme si ceux de ses sous-entendus dont son statut de terme religieux et spirituel le teint allaient de soi. Je rappellerai d'abord les traits distinctifs du comportement verbal désigné par ces expressions en vue de rendre apparent, ensuite, ce que le vocatif d'Hérodiade garde de leur sens littéral et ce qui transparaît et opère dans l'apostrophe. L'invocation est d'abord une « vocation », dans le sens premier d'appel adressé à une force métaphysique. A part cela, elle a souvent pour caractère d'être répétitive. Bien que notre syntagme bénéficie d'une seule occurrence, le miroir est abordé plusieurs fois et presque toujours avec des points d'exclamation, véhicules de l'emphase et successeurs en cela de l'interjection introductrice. Certains autres types de répétition concourent à cet effet d'écho et de retour et traduisent l'insistance et l'impétuosité de l'appel. La réitération dans la parole magique a d'ailleurs pour fonction de rendre cette urgence de la demande et se trouve à l'origine de la litanie. En relation avec l'ambiguïté de l'héroïne de Mallarmé, il importe de remarquer que la motivation de l'insistance de cette catégorie de la parole, c'est-à-dire de sa répétitivité, n'a pas recueilli une interprétation unanime. Tandis que Lévi-Strauss pointe le caractère maniaque mais désespéré de la sollicitation¹⁵, certains autres ethnologues l'attribuent au contraire à l'élan du rituel et à une fin préconsciente de la parole magique supposée transformer le discontinu du langage ordinaire en un continu¹⁶. La polarité entre l'opinion de Lévi-Strauss et le parti de ceux qui s'en réclament pour s'en écarter reçoit une répercussion intéressante dans l'ambivalence de la disposition affective d'Hérodiade qui est l'une des dominantes de la signification d'ensemble du texte et que l'interjection vocative concentre et comprime, dilatée en retour par elle. L'« état intérieur » de la protagoniste, cet état d'« âme » ou d'« esprit »¹⁷ consiste-t-il dans le transport extatique face à une promesse, à l'espoir que donnent le

15 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1997.

16 B. Juillerat, *Avènement du père : rite, représentation, fantasme, dans un culte mélanésien*, Paris, CNRD-Éditions et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 72, 73.

17 Le français ne possède pas l'équivalent de « Befindlichkeit » heideggerienne que le tchèque rend par des expressions mieux appropriées de « naladění » ou « vyladění ».

mystère de se révéler, l'idéal de se laisser accomplir, l'horizon de ne plus fuir ? *Et ipso*, pour l'auteur, la poésie nouvelle d'être inventée, définie dans sa théorie et accomplie dans sa pratique ? Ou consiste-t-il dans la crainte de l'échec, dans le soupçon ou le pressentiment que l'idéal vers lequel le poète s'efforce et qu'il a logé en Hérodiade est promis à l'avortement qu'exprimeraient les réseaux lexicaux de virginité, de désert et de stérilité ? Sous cet angle de vue, quel savoir émotif et quel sentiment cognitif se reflète-t-il dans le miroir de la parole invocative ? Le frisson délicieux qui précède l'accomplissement ultime, la dissolution de soi dans la fusion extatique avec le tout – car c'est ainsi que l'on peut comprendre la disparition élocutoire du poète – ou le deuil de la faillite et la capitulation désillusionnée face à la tâche trop ardue ? S'il est impossible d'approuver l'une et d'invalider l'autre des deux tonalités affectives de l'invocatif, sachons cependant que cette impossibilité est *bonne* : la frontière entre la décadence et le symbolisme mène ici entre le cri exaspéré et déchirant de l'une et le cri exalté et fougueux de l'autre. A ce pôle, la transformation du discontinu en continu effectuée par la répétitivité de certaines formes et formules du discours magique témoignerait du désir de la complétude dont on sait avec quelle véhémence le symbolisme s'y attachait. L'aspiration à la complétude s'exprime ici comme le désir de la continuité : le sujet veut colmater les fissures ou les failles béant non forcément de vide, mais de manque, le vide n'étant pas forcément le manque et devant venir compléter le plein¹⁸ pour faire advenir le tout. Et puisque la répétition a pour métaphore spatiale le cercle, cette figure nous fera passer au premier constituant de l'évocatif.

Ah ? Oh ? Ô !

Est-il possible d'entrevoir les implications de la poétique symboliste et celles de la poétique de la décadence dans les propriétés, de quelque ordre qu'elles soient, d'une seule lettre et donc d'y suivre le pointillé de la

18 Un autre avatar de cette recherche de la complétude se manifesterait dans la préoccupation de Mallarmé par la mise en page du texte. Une disposition extrêmement soignée et judicieuse du texte sur la page et des repères marquant le débit, la respiration et la scansion, toute cette orchestration visuelle, graphique et typographique, objet de recherche et d'expérimentation, est destinée à former une autre totalité – tout comme le vers.

frontière qui nous intéresse ? Nous entrerons sur ce terrain fallacieux en conjecturant sur les raisons qui ont pu fixer le choix du poète sur le *a* au détriment des autres possibilités. Les premiers avantages de cette lettre ressortiront d'une comparaison paradigmatique : pourquoi le poète a-t-il jeté son dévolu sur le *o* et non le *a* ? A un premier degré de distinction, nous pouvons supposer que Mallarmé rejeta le *a* pour deux raisons. Il fut sans doute écarté de cette lettre par sa forme tout en droites et angles, un inconvénient sensible¹⁹ pour qui souhaite d'exprimer l'aspiration à la complétude que l'imaginaire associe aux formes sphériques et circulaires, qui suit scrupuleusement son programme esthétique selon lequel l'expression doit équivaloir à la suggestion et qui donc manie toutes les qualités phénoménales du langage de manière à les faire contribuer au sens entendu, conformément à l'une des déclarations les plus connues du poète, comme la peinture non de la chose, mais de l'effet qu'elle produit²⁰. La seconde raison du choix peut tenir à ce que dans sa fonction interjective, le *a* n'offre pas de variante monographématique dont l'atout s'éclaire à travers la préférence du *o* aux dépens du *oh*. Le monographémisme de la lettre assure à celle-ci une position exclusive. Son isolement la préserve de mièvrerie ou d'affadissement parce qu'elle prend place, d'emblée, de l'entité absolue dont nul auxiliaire n'émousse la singularité, dont nul adjuvent, nul satellite, bref nulle présence inopportune ne sapent la souveraineté. La lettre isolée mire et mime l'unicité et la solitude de l'héroïne qui se resserre et qu'elle resserre autour d'elle tel un étau à la fois étouffant et protecteur. Or l'analogie de nombre œuvre ici ensemble avec le symbolisme archétypal des formes sphériques et circulaires.

Étant donné que la situation est dominée par la perception visuelle et en relation avec l'attachement du poète ainsi que du symbolisme entier à l'analogie, le *o* retient notre attention par son isomorphie avec la pupille de l'œil humain. La lettre « recopie » le composant essentiel de l'organe de la vue, reprend donc le leitmotif de la vision et, surtout, prélude à l'importance décisive, voire cardinale de cette dernière dans la suite du

19 Et l'épithète s'impose ici dans ses deux sens.

20 Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864, dans *OCI*, p. 663. Pour l'analyse du rôle de la sensation, cf. L. J. Austin, *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, Manchester et New York, 1995.

texte. Dans notre microséquence, l'auteur fait jouer à ce *o* son rôle d'ouverture au substantif qu'il introduit avec une finesse ingénieuse et un art enjôleur, la lettre signalant par anticipation et par suggestion-évoation la résurgence du motif du regard. Celui-ci passera de latence, de cette présence très subliminale que le *o* lui octroie, sinon au manifeste, du moins au degré de la connotation ou à un degré de repérage plus patent seulement dans le substantif de *miroir*. Le motif de la visualité et de la visibilité s'éclot aussitôt après dans la séquence hypotypotique. Le maître du verbe poétique qu'est l'auteur d'*Hérodiade* réintroduit le regard dans le texte et en module la présence par glissements délicats, par flux et reflux de signaux et de signes indiciels, de nature non seulement symbolique, mais aussi iconique. L'isomorphie du *o* avec la pupille, beaucoup plus frappante que le rapport entre la forme et le symbolisme d'une lettre pour les autres caractères de l'alphabet, et le goût du symbolisme pour l'analogie universelle nous confrontent d'une part à leur motivation ; d'autre part, l'imitation par l'activité humaine des réalités de la nature et productrice du symbolisme, sans s'y ramener, met cet aspect en relation avec cette branche de la magie qu'est la magie imitative. Que le modernisme assimile, voire identifie création poétique et création ontologique et investit le verbe du pouvoir effectif d'agir sur le réel, est un fait acquis²¹. Si la poésie entend conquérir ou reconquérir ce pouvoir en récupérant les procédés et les vertus du langage le plus archaïque, si elle entend devenir ou redevenir ce langage ancien pour faire peau neuve, notons le paradoxe de la conquête du moderne via l'ancien afin d'étayer la valeur archétypale de ce *o* de Mallarmé. L'alphabet latin ainsi que l'alphabet grec empruntèrent certaines lettres à l'alphabet des Hébreux. Notre *o* tout comme le *omicron* grec résultent du *o* hébreu dont l'homologue parmi les hiéroglyphes égyptiens est un œil avec une pupille au milieu alors que le mot hébreu qui désigne la lettre *o* est le mot *ayin* qui signifie l'œil. Que Mallarmé agît en connaissance de cause ou par intuition ou par clairvoyance de poète-image, quand bien même il serait possible d'y répondre, peut ne pas nous intéresser : l'apport du *o* au thème du regard, du miroir et de la réflexion demeure puissant et profondément motivé indépendamment de la nature de la motivation. Encore faut-il indiquer qu'à ce niveau du choix du *o* la

21 P. ex. S. Labat, *La Poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Paris, Maison-neuve & Larose, 1997.

motivation symboliste et la motivation décadentiste ne divergent pas encore car ils partagent le motif du regard à égalité d'importance.

Le *o* n'a pas le privilège d'être le premier de notre alphabet comme le *a*, en revanche, considéré en rapport avec le *oméga*, il met en jeu l'association avec la fin. Les implications de la place finale se répartiraient-elles entre l'axiologie décadente et celle du symbolisme ? Les acquis que la première en obtient sont clairs. La décadence et la notion de fin ne font qu'un dans notre imaginaire et leur intrication a fait couler tant d'encre qu'il suffit largement ici de la signaler rapidement²². Nous ne sommes pas pour autant quitte à croire avoir fait justice à cette question. Le sens de fin ou d'achèvement s'associe à ce graphème non seulement en raison de sa place dans l'alphabet grec mais également grâce à sa forme. Le cercle symbolise la perfection dont l'idée s'y rattache grâce à la régularité absolue de son contour. Or l'absence d'un point de différence, d'arrêt ou de bute présentent une clôture dans laquelle il est impossible de distinguer un début et une fin et que l'imaginaire à dominante pessimiste relie à la limitation, à l'encerclement, à l'absence d'issue. N'oublions pas cependant que le même sens de chaque symbole peut être investi inversement en matière des valeurs. D'être délimité, enclos et contenu en soi se prête à l'investissement décadentiste comme une figure de la négation de l'avenir et du verdict de dépérissement. Les champs lexicaux et les autres réseaux de sens disséminent dans le texte l'idée et la notion de mort, de l'avoir-été, de l'avoir-trop-été pour continuer d'être, pour espérer la perpétuation. Ils justifient et fortifient le pôle symbolique pessimiste de la lettre qui, d'autre part, les concentre dans sa boucle, dans ce point final qu'elle est et qu'elle met au finir. Les sédiments archaïques irriguent et confirment en outre le pôle décadent du *o* par un embranchement de son symbolisme archétypal qui parcourt la mystique juive. Gershom Scholem, l'un des grands spécialistes de la tradition kabbalistique, propose à *ayin* le sens de néant²³. Cette signification est corroborée par le cercle du zéro, invention des Arabes et équivalent numérique du néant. La rotondité et la circularité ont la prérogative de porter ces deux significations opposées, le plein

22 Pour les analyses qui suivent la cristallisation de ce topos, cf. R. Gilman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1975 et R. Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2013.

23 G. Scholem, *La kabbale. Une introduction. Origines, thèmes et biographies*, Paris, Folio Essais, 2007, p. 173-175.

et le vide, et de symboliser deux catégories ontologiques cardinales sans doute pour cette raison que, symbolisant la perfection qui est associée à la complétude, elles réunissent les contraires dont la complétude se compose.

Le symbolisme valorise le sens d'achèvement et de fermeture symbolisé par le cercle du *o* d'une tout autre manière. Le *o* inaugure la partie culminante du soliloque et annonce par conséquent la communication et la communion d'Hérodiade avec elle-même, cette relation de soi à soi dont le miroir est à la fois le symbole et l'instrument²⁴. Le rond du graphème suggère ici à la fois ce solipsisme et sa valorisation positive qui peut l'être au plus haut point parce qu'une entité enclose en soi – comme l'est Hérodiade – représente cette fois un sujet complet : un sujet qui a atteint la complétude pour s'être divisé face au miroir en l'observateur et l'observé, en le sujet et l'objet. Il a ainsi réalisé le deux en l'un, l'union archétypale car androgynique dont toutes les analyses de tous les Narcisses fin-de-siècle tiennent compte²⁵. Le cercle dénote l'unité duelle ou la dualité unique du passif et de l'actif en étant simultanément son propre contenant et son propre contenu. L'absence d'interruption du contour annonce non pas la condamnation à la décrépitude, l'indigence de ressources extérieures du renouveau, mais l'achèvement dans le sens de l'accomplissement et de l'épanouissement. La totalité ne charrie pas ici le schéma décadentiste selon lequel elle s'identifierait avec un point de culmination déjà passé après lequel et à partir duquel on peut et doit s'attendre uniquement à une chute progressive et selon lequel la dégradation ou la détérioration ne seraient rien d'autre que la décomposition de cette totalité. L'implication symboliste du cercle est celle d'un effort vers la totalité ou du séjour dans la durée d'un état de totalité, protégée contre la corruption ou l'intrusion de tout dehors extra-individuel par la compacité de la frontière. Or là encore, même au sein du symbolisme, la claustration n'est pas entièrement bénéfique ou salutaire. La ligne circonférencielle ininterrompue qui sépare l'intime de l'extime afin de prémunir celui-là contre celui-ci, protège le sujet, mais elle peut à la fois l'enserrer²⁶. On sait bien que le retrait de

24 Ce que nous aborderons naturellement dans la partie ultérieure de notre analyse.

25 Vu leur nombre, il est impossible de les énumérer ici. Disons au moins qu'elles touchent surtout le Narcisse de Gide et celui ou plutôt ceux de Valéry.

26 Cette issue à double tranchant d'un mécanisme de défense est présente de manière particulièrement tragique chez les personnalités narcissiques, ce qui entre en compte dans les études cliniques du narcissisme pathologique et ce qui apparaît aussi dans les

Mallarmé était le fruit d'une décision mûrie prise au nom de l'exigence de l'œuvre et on en a force preuves²⁷. Mais une autre limite peut réfréner le zèle spirituel, créateur, existentiel du sujet – la sienne propre. Et Mallarmé s'y est heurté bien des fois qui se sentait « prisonnier de soi-même »²⁸. Les aveux que l'on trouve au détour des pages de correspondance enflent l'ambivalence entre une clôture de protection et une clôture de prison dans un étage souterrain du *o* de l'invocatif. Nous verrons bientôt la même ambivalence frapper aussi le miroir.

La fonction protectrice entre en jeu également dans une autre sphère et dans un autre sens. Comme le remarque Pierre Champion, la clôture marque un espace sacré parce qu'il faut que l'officiant ainsi que les participants éventuels du rituel soient séparés de l'espace profane pour obtenir l'effet escompté²⁹. Si l'on songe aux cercles que tracent autour d'eux les magiciens, les sorciers ou les autres praticiens de la magie avant de procéder à la cérémonie, on ne risque pas de s'attirer les reproches de pusillanimité. D'abord, les sciences humaines, heureusement et depuis longtemps, n'ont plus à justifier l'axiome selon lequel tout phénomène est porteur de sens et de valeur ; ensuite une remarque du poète en dit long sur l'analogie que nous défendons et qui, on le verra, s'effeuille en plus d'un enjeu. En effet, Mallarmé décrète que « [...] on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.³⁰ »

Ce geste de séparation dont dépendent la sécurité de l'acteur ainsi que l'efficacité du charme est l'un des premiers gestes humains. Il est, avec d'autres, anthropiques et anthropogènes à la fois, constitutif de l'humain : une volonté de séparation et de distinction, d'ordre et

rêves de ce type de patients. Cf. O. Kernberg, *Normální a patologická láska: pohled současné psychoanalýzy*, trad. par Ivo Müller, Praha, Portál, 1999, p. 173–193 ; H. P. Röhr, *Narcismus – vnitřní žalář: vznik poruchy, průběh a možnosti jejího překonání*, trad. par Petr Patočka, Prague, Portál, 2001 ; K. Asper, *Opuštěnost a sebeodcizení. Nové přístupy k terapii narcistické poruchy osobnosti*, trad. par Petr Patočka, Prague, Portál, coll. „Spektrum“ 2009.

27 « Il me faut vingt ans pour lesquels je vais me cloîtrer en moi [...] », assure-t-il à Aubanel. *Corr. I*, p. 222.

28 Cité par C. Mauclair, *Les princes de l'esprit*, Paris, Albin Michel, date de parution non indiquée, p. 15.

29 P. Champion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, PUF, 1994, p. 49.

30 Cité par P. Champion, *ibid.*, p. 44–45.

d'agencement qui s'exprime ici à travers l'opposition complémentaire du sacré et du profane³¹. Or cette opposition qui relève du domaine anthropologique, ethnologique et théologique garde ici son sens propre, vu le rapprochement fait par Mallarmé entre la poésie et les pratiques ésotériques dans un sens large. Grâce à ce même rapprochement elle est également à considérer dans son sens métaphorique, à savoir comme un repère théorique raccordé aux autres éléments de la charpente si solide de la poétique mallarméenne. Si Hérodiade est le plus souvent interprétée comme l'incarnation symbolique d'une poésie de part en part nouvelle et sans précédent (hormis, justement, les formes originelles de la parole *charmuese*, ici aussi dans le sens d'effet magique qui réunit poésie et sortilège dans leur racine commune de *carmen*), elle est à la fois, comme nous l'avons dit, le double du poète quant à sa mission d'opérateur attitré. L'affinité entre le magicien et le poète réside en l'analogie de leurs buts et de leurs méthodes que l'on peut ramener respectivement à la transformation – à la transfiguration, serait-il plus précis de dire pour la poésie – de la réalité matérielle à l'aide des moyens symboliques³².

La gamme métaphorico-symbolique de la circularité du *o* inclut une autre signification au niveau métadiscursif. Le rapport entre le dedans et le dehors peut se réfracter en une question théorique qui a beaucoup préoccupé, voire tarauté le poète. Question lancinante, omniprésente, revenante et revenant à la fois que celle du lien entre l'œuvre et le réel. La fascination de Mallarmé par le néant et sa volonté d'abolir la réalité fait du cercle le lieu de la référentialité circulaire, soit de l'autoréférentialité. Si l'un des mots les plus mallarméens³³, le mot abolir, contient un *o*, on ne peut pas s'empêcher de se demander si quelques autres mots clés de l'univers de Mallarmé n'en contiennent pas un...³⁴ Quoi qu'il en soit, il est en tout cas incontestable que la scission en le référant et le référent/référé, en deux rôles dont la complémentarité boucle l'entité

31 M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

32 Agir sur la réalité dans le sens du désir humain serait un moment hégélien chez Mallarmé, mais nous ne pouvons pas le développer ici.

33 P. Champion, *ibid.*, p. 16.

34 Une différence sépare le premier état manuscrit d'*Hérodiade* appelé l'ouverture ancienne (1866) et l'état ultérieur (1866-1898). « étalés » (les trous de l'aile) du deuxième vers fut remplacé par « aboli » (le bassin).

concernée en la dotant de complétude s'applique en ce cas et au sujet et à l'œuvre. Ils offrent l'un à l'autre le moule du deux en l'un et se voient symbolisés en plus par un seul symbole – symbole à symbolicité saturée – qui les soude dans cette Hérodiade aussi souverainement et aussi inconditionnellement philautiste que la poésie, « éprise d'elle-même »³⁵. Comme l'ambivalence de l'un et du deux se fait jour aussi à travers le dédoublement spéculaire, nous y reviendrons dans la partie consacrée au rapport à soi et au rapport à l'autre dont le miroir corse chez Mallarmé la problématique bien plus encore que dans d'autres cas.

Une dernière bouture sémantique du *o* que nous proposerons est redevable à la lecture par G. Brunel³⁶ de deux modalités que l'eau spéculaire prend chez le Narcisse d'Ovide et chez celui de Gide. C'est le sens temporel qui est imputable au cercle. Le *o* symboliserait eo ipso soit la cyclicité, soit une espèce d'atemporalité dans laquelle Hérodiade place elle-même ; un temps « croupissant » ou le hors-temps, un non-temps, un temps que rien ne perturbe et dont l'immobilité est suggérée par l'impassibilité et la posture imperturbable du sujet ; une durée indéterminée et indéfinie, infinie peut-être aussi, semblable à l'éternité de l'Idée que nul changement ne saurait entamer. Mais le symbolisme temporel va lui aussi éclore dans le composant nominal du syntagme. On verra que certaines virtualités de sens symbolique que nous avons repérées dans le *o* réapparaîtront dans le symbolisme du miroir. Ainsi, le *o* les préfigure en latence pour qu'elles soient prêtes à passer en puissance et s'épanouir en leur pleine efflorescence.

Le Miroir qui mire est-il mire ?

Le miroir appartient parmi les réalités les plus inquiétantes de la culture humaine. Lorsque nous faisons face au miroir, nous faisons face aux questions. Il serait certainement superflu de faire valoir que le miroir nous interroge sur le rapport entre le reflétant et le reflété, le monde et son image, donc aussi sur le lien entre la vérité et le mensonge, l'essence et l'apparence, le matériel et l'immatériel. Et, inévitablement, sur le rapport de l'homme à soi dont il est l'emblème et l'outil, tout comme

35 Lettre à Cazalis du 17 ou 14 mai 1967, OCI, p. 715.

36 G. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1994, p. 1071-1075.

il est l'emblème des époques qui reposent les questions fondamentales car les réponses valides jusqu'alors ne valent plus. Pour cette raison le miroir tient une place de proue parmi les symboles les plus chargés et les plus féconds dans l'antique réservoir des faits culturels prêts à être remis au service par les époques de transition dont leur propre désarroi attise l'inquiétude. Pour la même raison, le miroir est un élément signifiant à double tranchant : il suscite enthousiasme et élan de l'interprète par la richesse de ses fonctions rituelles, de ses significations symboliques et des contextes de son apparition alors que l'abondance des interprétations, l'étendue et la diversité des sphères qu'il touche et la variété des méthodes d'approche lui fait courir le risque des facilités et pose ainsi des difficultés à quiconque entreprend de retourner à ce haut lieu du langage symbolique. Que les retours au tournant des XIX^e et XX^e siècles ne fassent pas exception va de soi ; il convient en revanche de signaler pour conclure ces remarques préliminaires, où et comment le symbolisme du miroir, soit universel soit recouvrant les aires culturelles et historiques particulières, croisera notre problème de la frontière entre le symbolisme et le décadentisme.

L'apostrophe d'Hérodiade adressée au miroir constitue un nœud du texte, un point à densité sémantique élevée, un surplus de sens dont participe toute la charge culturelle du miroir en tant que signe du langage au sens propre ou des autres discours (mythologique et théologique avant tout). C'est dans sa double nature que la mentalité fin-de-siècle a récupéré le miroir pour l'élever au rang des symboles qui détiennent et véhiculent une certaine expérience du monde. Au fil des siècles, que dis-je, des millénaires, un certain champ de significations, de valeurs, de références avait sédimenté autour du miroir et ce champ mouvant s'étend en-dessous de la surface du texte, le parcourt tel un treillis de dénominations, de connotations et d'associations, tel un camaïeu des implications cultiques, magiques, mythologiques, esthétiques et anthropologiques, y compris les enjeux sociaux et de « genre »³⁷.

37 Vu la vogue de la notion et de la sphère de recherche qu'elle cautionne, je me mets sur mes gardes dès lors qu'elle frôle l'esprit au gré de la réflexion. Elle mérite cependant sa place dans l'énumération étant donné la mesure dans laquelle la fin du siècle était fascinée par la question des sexes, de leur différence et des passages par demi-degrés entre rôles, identités et orientations sexuels.

Conformément au genre défini par l'auteur comme drame lyrique³⁸, il n'est pas inconvenant d'approcher l'évocatif comme une scène de théâtre. Généralement le locuteur qui émet une apostrophe se met en relation avec ce ou celui à quoi ou à qui il la destine, par la parole et par le regard à la fois : un « réflexe » naturel et à la fois culturel de l'homme le conduit à manifester l'intérêt qu'un élément de la réalité éveille en lui de manière à orienter vers cet élément la parole et le regard. L'une et l'autre délimitent un espace-temps commun, l'espace de l'être-ensemble, son horizon et la structure relationnelle immanente du monde que l'horizon circonscrit. La parole est toujours un événement. Elle est le jaillissement du sens non pas tant au sens sémiotique qu'au sens ontologique : elle est l'acte par lequel le parlant se met en relation non exclusivement à ce dont « il est question », mais à l'ensemble du monde parce que la parole y fait appel – appel à ce qui donne caution au sens d'ensemble. Or qu'advient-il ici ? S'adresser au miroir implique que l'équilibre entre deux vecteurs relationnels de l'être humain, relation à l'autre et relation à soi, s'oblitére au profit de celle-ci. Rappelons deux évidences. D'abord, le thème de ce déséquilibre, latent ou patent, signale les époques charnières car il témoigne du retrait du sujet dans les zones individuelles, privées, intérieures, voire intimes (au sens primitif du superlatif de « intérieur », donc signifiant « le plus intérieur »). Ce témoignage soulève ensuite la question des causes de ce repli. Le miroir et la relationnalité du sujet qu'il symbolise relèvent à part égale du symbolisme et de la décadence. Si ce topos est l'un des plus notoires quant au tournant des deux siècles, c'est en son sein que l'héroïne de Mallarmé se clive en une Hérodiade décadente et une Hérodiade symboliste. Ce clivage est à saisir de deux façons. Il faut suivre d'abord la direction du regard de la protagoniste et ensuite deux choses : ce qui apparaît dans son champ de vision, puisque le regard est un phare qui voue à l'inexistence pour le voyant, le monde en dehors de sa portée alors qu'il rend visible ce qu'il éclaire ; et la façon dont ce qui apparaît, c'est-à-dire le visible et le vu, sont perçus. La parole et le regard naissent ensemble et poursuivent le même chemin, mais, aussitôt après, ils s'écartent l'un de l'autre et tandis que le regard est capté et capturé par le miroir, l'orientation de la parole n'est pas aussi claire.

38 Une analogie de taille est le type de situation où le confident du personnage principal devient le « miroir de son intériorité », surtout de son conflit intérieur en tant que pilier du genre en ce qui concerne la tragédie. Cf. *infra*.

Je ou Tu ?

Le double rapport au miroir et l'ambivalence de l'un des deux éléments qui l'expriment traverse la tirade entière d'Hérodiade qui réunit plusieurs types de discours. Réflexion, délibération, réminiscences, songe, rêverie : tout est là, dans cette parole qui plane, libre de toute contrainte et de tout poids, éthérée et dense à la fois, dans un régime semi-hypnotique, onéiroïde d'activité psychique. La variété des discours épaissit la complexité déjà passablement volumineuse de l'ensemble des significations de la spécularité. L'échange – c'est sous réserve et faute de mot plus approprié que nous utilisons ce vocable – de l'homme avec le miroir est depuis toujours considéré comme un dialogue de part en part illusoire qui dissimule un monologue, mais cela dit, est-il clair pour autant à qui Hérodiade s'adresse³⁹ ? D'une part, ce parti pris reçoit pour caution deux arguments. Selon le premier, à défaut de l'autre extérieur et autonome, l'image spéculaire y supplée ; le second tient le reflet pour un autre fictif issu de la projection mise en vue de son moi, de l'alter ego. En ce cas, l'échange de l'Hérodiade-sujet élocutoire avec l'Hérodiade spéculaire serait à considérer comme un monologue d'autant plus que cet argumentaire viendrait corroborer le solipsisme finiséculaire teinté de dandysme, dont il ne serait qu'une démonstration, qu'un avatar de plus. Cette logique serait raffermie davantage encore par le motif singulier, lui aussi analysé plus d'une fois, de la constitution de soi du sujet décadent. Celui-ci se constitue en tant que monade souveraine qui s'élève au-dessus de tout le reste et qui appuie sa (prétendue) supériorité sur un échafaudage éclectique : évolutionnisme, physiologisme, malthusianisme, thèses de l'inégalité des races, Schopenhauer et Hartmann, Gobineau et Bourget... peu de doctrines qui ne passent dans cet assemblage bigarré et confectionné de toutes pièces, dans ce fourre-tout dont la trame est le pessimisme et le sentiment de « crépuscule » de la vie. Comme on sait, dans cette coloration apocalyptique le point de gravité existentiel se place à l'intérieur de l'individu et la temporalité et la spatialité se compriment,

39 Comme il nous importe de déterminer le destinataire, nous laissons pour compte l'identité possible d'Hérodiade avec la voix d'auteur. Nous proposons une interprétation qui n'est ni plus ni moins plausible que les autres dont le nombre est en proportion directe avec l'hermétisme du poète. Cf. A. Ogane, *La genèse de la danse de Salomé*, Tokyo, Presses universitaires de Keio, 2006, p. 206.

l'une dans la durée individuelle, l'autre dans l'étendue du corps individuel, en en épousant les limites. On peut outre cela étoffer l'hypothèse de la monophonie de l'énonciation d'Hérodiade par le cadre du miroir. Celui-ci délimite l'espace-temps que le voyant habite⁴⁰ et la clôture du temps et la clôture du lieu se font écho au sein d'une référence réciproque, une variante de celle que suggère par anticipation le o.

Or la spécularité n'ouvre-t-elle pas une profondeur autrement béante ? En fait, la logique ci-dessus résumée achoppe dès lors qu'on lui objecte qu'en apostrophant la chose le sujet expulse de la relation l'autre vivant, certes, mais que la relation n'est pas pour autant niée en tant que telle, en tant que structure dyadique ; elle passe seulement de l'interpersonnel à l'intrapersonnel⁴¹. En ce cas le tête-à-tête monologique avec le miroir serait un « dialogue intérieur », l'apparente unité qui cache une dyade. Si nous prenons le parti de décréter que le dédoublement spéculaire exprime la scission intérieure de l'individu théorisée alors par la psychanalyse qui n'en était qu'à ses débuts, nous devons par conséquent postuler que la présence de la nourrice importune la fonction archétypale de l'image spéculaire et que le miroir est non un destinataire à part entière, mais un simple médiateur entre la princesse et sa confidente à laquelle sa maîtresse évite de s'adresser directement. Si le discours escamote la dialogie sous le simulacre de la monologie, le soliloque n'est par conséquent pas un circuit de locution narcissique, à la différence de la boucle visuelle et discursive dans laquelle tournent la plupart des héros solipsistes d'alors à commencer par des Esseintes de Huysmans et Entragues de Gourmont, à continuer par Hugues de Viane de Rodenbach et Monelle de Schwob et à terminer par Phocas de Lorrain⁴². Hérodiade serait ainsi une sœur du

40 On trouve les analyses instructives sur le rapport du voyant et du miroir dans la littérature sur le dandysme, les plus pénétrantes sont redevables à la phénoménologie. Cf. p. ex. F. Coblenz, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, trad. par K. Vávrová et L. Martínek, Prague, Prostor, 2013.

41 La meilleure preuve de la relationnalité sont les cas où le moi spéculaire ou halluciné se déguise en l'opposition inacceptable et reniée du moi conscient. Le sujet négocie ou lutte avec cette partie dissociée de lui-même, il tâche de la tuer... au gré des associations : Faust et Mephisto, une série des doubles dans les hallucinations autoscopiques qui émaillent les textes romantiques, en particulier sa veine fantastique et frénétique qui se prolongent jusqu'à Jekyll et Hyde, et pour le narcissisme d'époque l'incontournable Dorian Gray.

42 Les héros d'*A rebours*, 1884 ; *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 1890 ; *Bruges-la-Morte*, 1892 ; *Le Livre de Monelle*, 1896 et *Monsieur de Phocas*, 1901.

Narcisse de Gide et de certains Narcisse de Valéry et incarnerait le sujet symboliste. Ce sujet est d'abord pris en lui-même, piégé par sa propre subjectivité pendant qu'il en préserve l'étanchéité. Plus jalousement il s'attache à cette immanence intacte et intangible, plus l'énigme esthétique ou noétique qui ne font qu'un lui échappe. C'est pourquoi la vanité de ses efforts le désabuse. Au terme d'une sorte d'initiation, il entrouvre la réclusion en découvrant qu'il ne faut pas se préférer au monde extérieur et en faisant de l'image de soi, spéculaire ou aquatique, un agent d'entremise entre l'immanence et la transcendance. Pour avoir pénétré dans la sphère du non-moi, il devient le symbole - le médiateur entre deux ordres de l'être tels qu'ils ont été définis par l'antique vision hermétique du monde que la conception romantique et en premier lieu hugolienne du poète-prophète ou apôtre avait exhumée pour léguer l'image prestigieuse du « poeta vates » pourvu du don de la vaticination, à la fin du siècle : ce sujet assure l'échange entre deux principes cosmogoniques et deux régions ontologiques que nous réunissons dans les couples coutumiers du divin et de l'humain, de l'universel et du particulier, de l'éternel et du temporel, du spirituel-intellectuel et du corporel...

Le doute qui frappe la monologie du discours d'Hérodiade n'est pas forcément la phase finale de la réflexion car il est lui-même passible d'être mis en cause. Comme nous avons noté au début, la nourrice représente le type de personnages dépourvus d'identité propre et dont la nécessité dans la tragédie classique rejoint les autres similitudes entre ce genre et le drame lyrique de Mallarmé⁴³. Chimène, Thérémène, Arsace, Œnone, Céphise et leurs semblables n'abdiquent-ils pas leur volonté au profit de ceux qu'ils servent et avec qui ils s'identifient ? Confidents, maîtres d'armes ou d'autres arts et savoirs-faires, précepteurs, gouverneurs ne deviennent-ils pas une toile sur laquelle le héros principal, d'extraction et de rang supérieurs aux leurs, projette son intériorité dans tous ses replis et laquelle rend visible la réalité psychique du protagoniste pour le lecteur, a fortiori pour le spectateur ? Cette objection remet en jeu l'hypothèse d'une dialogie illusoire, d'autant qu'elle n'est pas la seule. Une autre circonstance va à l'encontre de la dialogie qui suppose la reconnaissance de l'autre et l'égalité des partis. Si Hérodiade s'adresse au

43 Malgré le peu de place que la tragédie classique tient dans ses réflexions sur le théâtre.

miroir en présence de la nourrice, cette dernière est non reconnue, voire anéantie en qualité d'autre réel qui serait irréductible au simple reflet du sujet. Hérodiade expulse ainsi sa nourrice de la position du *Tu*, la seule où le locuteur reconnaît l'autre pour son interlocuteur, et rabat la situation relationnelle à la hiérarchie mise en scène par une certaine branche de l'écriture épistolaire des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans les textes de ce type, l'héroïne rédige et envoie des lettres, mais faute de réponses, les contours de cet autre esquivé ou rétif, sinon absent sont très vagues. La place du destinataire a beau être une place à part entière quant à la structure, elle est vide de contenu, malléable et se prête ainsi à recevoir toutes les projections de l'épistolière. La correspondance se pervertit en son contraire, en l'expression de soi d'une voix unique qui soit prend, soit ne prend pas conscience du leurre dont elle est victime : l'allure trompeuse de l'inter-subjectif que revêt le subjectif est rendue plus convaincante par la structure en principe dyadique de la correspondance au niveau interpersonnel sans que l'éploiement du *Je* qui comprend la construction d'une image de l'autre, soit modéré ou endigué par un quelconque indice de l'altérité de l'autre comme par un cran d'arrêt de rectification progressive ou rétroactive⁴⁴. Si l'altérité de l'autre se voit ainsi réduite, entamée ou soumise à quelque avanie, il ne va pas de soi que le sujet sorte fortifié de cette expérience. L'un des clichés qui prennent place dans l'interprétation du symbolisme du miroir est de croire que l'échange avec son reflet équivaut uniquement à l'affirmation de soi, donc à une meilleure construction, à une consolidation de l'autoreprésentation. Et ce cliché est si tenace que l'on pense déjà bien moins à ce qui assimile l'accointance avec soi à une « liaison dangereuse ». Et on doit y penser en connaissance de cause dès qu'il s'agit de Mallarmé, à moins de risquer de méconnaître non pas un simple pan de son programme poétique, mais sa pièce maîtresse. L'effet pernicieux de la communication à sens unique a ceci d'ironique qu'il forme le contre-point de l'affirmation de soi parce que l'individu, à trop fréquenter son double spéculaire, court le risque de se noyer dans le miroir – en soi même. L'un des enjeux proprement mallarméens est celui

44 Une étude fouillée de cette monophonie vient de la plume de S. Lee Carrell, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire : étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Tübingen, Paris, G. Narr, Éditions J.-M. Place, 1982.

qui se colore de l'hégélianisme dans quelque sens que ce soit⁴⁵ et qui se fait jour dans la négation esthétique⁴⁶. S'il se manifeste ailleurs encore que dans la négation de la réalité dont il sera question par la suite, s'il se fait jour précisément à travers le rapport entre le *Je* et le *Tu*, il eût pu à ce titre introduire la partie présente de notre réflexion ; or j'y fais appel en ce moment précis pour insister sur cette espèce de dialectique négative ou invertie qui opère dans Hérodiade. Quand le sujet se poste devant un miroir pour s'y scruter, il se transforme pour lui-même en objet. En objet dans son sens littéral de « jeté au-devant de soi », car le sujet fait face à son image, fait face à lui-même qu'il a lui-même placé devant soi pour pouvoir se voir comme de l'extérieur. Ce reflet est toutefois un objet illusoire, un leurre auquel le sujet se prend et dont il peut se déprendre en se révélant victime de l'auto-illusion à laquelle se substituera l'auto-délusion. On se met en possession de soi, on dispose de soi par l'intermédiaire de son reflet, de son « avatar » ; on est dépossédé, aliéné de soi par ce même reflet, tel Narcisse qui déplore de ne pouvoir saisir sur l'eau l'image fuyante et fugace car vite troublée et immatérielle. Deux bribes de confidences du poète font preuve de l'ambivalence foncière de l'autoréflexivité. Une lettre à Cazalis : «... j'ai encore besoin... de me regarder dans ma glace pour penser... si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant.⁴⁷ », et aux antipodes, l'évocation connue des deux abîmes dont le Néant, justement en relation avec la spécularité intellectuelle lorsque Mallarmé dit que sa « Pensée s'est pensée⁴⁸ » et que « Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité.⁴⁹ » Au confluent d'une expérience empirique (sic) et d'une expérience spirituelle dont Mallarmé se décharge dans sa correspondance, mais avant tout sur Hérodiade, la question demeure entière de savoir si

45 Un Mallarmé évoluant au sein de la dialectique, un Mallarmé la dépassant, un autre Mallarmé ouvrant l'âge post-hégélien...

46 P. V. Zima, *Négativité et subjectivité chez Mallarmé : entre le beau et le sublime*, dans *La Négation esthétique. Le Sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, Budapest et Turin, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2002, p. 47-89

47 *Corr.* I, p. 242.

48 Lettre à Cazalis du 14 ou 17 mai 1867, OCI, p. 715.

49 Lettre à Cazalis du 24 septembre 1867, OCI, p. 724.

la spécularité sauve ou nie le sujet, comme de savoir si la représentation sauve ou nie ce qu'elle représente.

Quel serait le bilan de ces deux ambivalences, de l'ambivalence entre le rapport à soi et le rapport à l'autre, et de l'ambivalence entre l'auto-affirmation et l'auto-négation du sujet, toutes les deux portées par le double spéculaire ou aquatique ? Dénombrons-en les éléments : l'enfermement volontaire motivé par l'émergence progressive des exigences de l'œuvre et aperçu déjà dans le *o* évocatif ; la peur de la folie ; l'anéantissement du réel par le verbe poétique érigé en idéal. Le dédoublement spéculaire forme un pendant à la parole en tant qu'elle véhicule la représentation de la réalité et qu'elle dédouble le réel. Le reflétant capte, présente ou représente le réel qu'il reflète ; il le donne pour tel, pour identique avec le reflété, alors que l'identité est exclue. Au vu de l'intérêt inlassable que Mallarmé portait au problème de la représentation et qu'il attachait à l'enjeu général, à savoir philosophique et épistémologique de la question, le *o* de la séquestration ne peut pas ne pas charrier, quelque enfoui que fût ce niveau de sens et ce hic, l'aporie inscrite dans cette sorte de représentation qu'est le reflet, dans la réflexivité et dans son ontologie. Mais la lucidité de Mallarmé n'est pas altérée par le trouble car il se rend compte, de manière fort aiguë, qu'il peut « y passer ». Nous remarquons ainsi que le face-à-face avec son propre reflet s'écarte ici de son sens ordinaire de l'autognosis à laquelle il s'associe aussi spontanément que leur relation apparaît dans les interprétations qui s'en occupent comme un automatisme. Le reflet entre au service, chez Mallarmé, d'un autre objectif. Comme le poète se sent menacé d'anéantissement lui-même, il déverse l'angoisse sur Hérodiade et le face-à-face avec le miroir relève nettement de l'instinct d'autoconservation et représente une manœuvre de survie mentale – la confiance de Mallarmé ne ressemble pas par hasard au cri d'un noyé qui s'accroche à un brin de paille ; plus précisément au geste d'un homme luttant avec une force qui n'a pas encore eu raison de lui mais dont il craint la victoire⁵⁰.

En fin de compte nous voici en butte contre l'indécidabilité entre deux configurations possibles de la relation définies chacune par la réversion de l'apparence et de l'essence. Nous pouvons soit privilégier une dialogie douteuse dont l'analyse typologique et structurale décèle

50 L'analogie avec « l'action » du Coup de dés s'est imposée malgré moi. La force des symboles en œuvre...

le fond monologique, soit priser la monophonie aussi mal assurée car nous pouvons en justifier la base diaphonique deux fois – par la présence de l’altérité au sein de l’identité, c’est-à-dire par la dualité innée de l’individu qui n’est pas un, et par l’axiome symboliste d’obédience ésotérique de l’analogie entre l’intérieur et l’extérieur, le microcosme et le macrocosme. C’est cependant cette indécidabilité qui répond à notre question. Y consentir, la laisser être, ne pas la mutiler en amputant le oui du non et vice versa – c’est en cela que consiste la vérité. Dès lors que nous reconnaissons que la solution réside dans l’insolubilité, le miroir apparaîtra dans l’interrogation de notre regard comme une surface de tangence entre la monadicité et la dyadicité, comme un espace-temps de transition à niveaux multiples. De la même manière dont la spécularité esquive dans le flottement la frontière entre les ambitions esthétique et gnoséologique, elle dissout dans un autre domaine la frontière entre l’axe autognotique et allognotique de la contemplation de son propre reflet, ceci contrairement au symbolisme figé et millénaire du miroir-instrument de la connaissance exclusive de soi⁵¹.

L’analyse de la première opposition a largement montré que la binarité ne résiste pas à un examen approfondi et qu’elle croule. Nous pouvons d’ailleurs appuyer le triadisme par la référence à l’une des fonctions rituelles et cultiques du miroir sur laquelle nous aurons à revenir à la fin. Dans la culture égyptienne, les morts étaient munis du miroir pour mieux passer du monde des vivants à l’au-delà⁵². La fin du siècle avait un sens aigu pour les vérités sapientielles et affinait constamment cette faculté par l’intérêt, la passion et l’étude qu’il irriguait. Ainsi a-t-il frôlé par son intuition la propriété d’objet transitionnel que la pensée mythique et magique assigne au miroir et s’est-il installé dans l’ambivalence de l’image spéculaire même. Cette image ménage à l’ambivalence, en effet, un terrain suffisamment vaste pour servir de zone frontière que partagent et dans laquelle se côtoient et se frottent sans heurts ni soubresauts, deux nappes sémantiques de couples antithétiques, contrastifs ou contradictoires et partant, la relationnalité symboliste et la relationnalité décadente.

51 Ce sens du miroir est attesté dans notre culture depuis *Alcibiade*. Cf. M. Foucault, *L’herméneutique du sujet*, éd. F. Ewald, A. Fontana et F. Gros, Paris, Hautes Études, Gallimard/Seuil, 2001.

52 Cf. les renvois dans la seconde partie.

Le naturel ou l'artificiel ?

Lorsque nous suivons le regard d'Hérodiade qui s'attarde avec complaisance et jubilation sur la splendeur somptueuse et sur le faste de son habit fait de tissus de prix, couvert de broderies et incrusté de pierres précieuses, il est impossible de ne pas associer cette évocation à toutes les Salomé de Gustave Moreau... dans son musée rue de la Rochefoucauld⁵³. Tout comme il est impossible de ne pas voir ces scènes, que ce soit dans le musée ou en son esprit, à travers le regard de Huysmans alias de des Esseintes. La représentation picturale et la représentation verbale du même sujet se recouvrent en vertu d'une espèce de superposition de l'une sur l'autre en sorte de devenir un palimpseste dont il faut séparer avec précaution les feuilles et dont l'épaisseur nous montrera comment – et combien – le langage de la peinture et celui de la littérature vibrent en parfaite harmonie, en conformité avec la revendication et la quête finiséculaire de la synesthésie et de l'exigence wagnérienne-malarméenne du syncrétisme et de l'oeuvre totale, dans le choix des moeysn similaires, pour ne pas dire identiques. Sur les tableaux ainsi que dans le texte, les atours d'Hérodiade sont éthériques et dématérialisées comme le sont souvent dans des contes les robes de princesse⁵⁴. Cet habit éblouit mais disparaît à la fois. Sa substantialité, mieux, sa nature phénoménique est frappée d'incertitude. Il se livre et se soustrait en même temps à la vue, le va-et-vient entre la splendeur et l'immatériel, entre le paraître et le disparaître, défie notre regard et notre jugement. La broderie confirme, mais remet en question la présence du vêtement. Moreau a couvert de « broderies » à l'encre de chine les voiles transparents, le porté/retombé des étoffes translucides et drapées porte les ornements qui se détachent d'une peau de blancheur aristocratique et au mat ciré ou nacré en rappelant que malgré l'apparence de la nudité cette peau se donne à voir à travers la mince couche, autrement presque imperceptible, du tissu. Il va sans dire que la fin du vêtement n'est pas réductible aux fonctions biologiques remplies par la peau dans les premiers temps de l'humanité. L'ha-

53 L'artiste lui-même, sur ses vieux jours, conçut l'appartement du quartier Saint-Georges déjà à l'image d'un musée et en fit don à la ville.

54 Penser ce parallèle n'est pas un tour, voire un détour d'esprit gratuit. Les histoires où les filles de roi souhaitent par-dessus tout obtenir une robe confectionnée avec la lumière du soleil ou le clair de lune expriment le même archétype – le désir de l'impossible.

bit est une deuxième peau, une peau culturelle qui marque la frontière entre le corps individuel et son environnement, qui socialise⁵⁵ le corps et lui donne forme ; l'habit l'extrait à l'état animal, donc à l'unité sans faille entre l'organisme et son milieu, à l' « innocence » dans la mesure où la pudeur ou la honte par rapport à la nudité règlent la conduite de l'individu et sa relation vis-à-vis des normes tribales, communautaires ou de groupe, bref sociales⁵⁶.

Dans notre cas, le vêtement se confond avec la peau. Et il se confond à s'y méprendre avec elle puisque son immatérialité lui permet de reprendre à la peau ses qualités substantielles, visuelles, tactiles : où passe donc la frontière entre le vêtement et la surface du corps ? La nature et la fonction du vêtement-peau chez Moreau et celles du miroir chez Mallarmé s'assimilent par le biais de leur apparence substantielle. L'épiderme des Salomé de Moreau possède un éclat discret comme s'il irradiait une lumière tamisée ou diffuse. Cette lumière semble en sortir de la même manière qu'un regard émane des yeux. La peau rappelle la surface polie d'un métal précieux ou d'une gemme plutôt qu'un tissu vivant. L'apparence vestimentaire de l'Hérodiade de Mallarmé ressemble à la surface réfléchissante par l'éclat somptueux des pierreries, mais rivalise aussi avec lui : elle est reflétée (par le miroir où Hérodiade l'observe en s'observant), mais elle reflète. Le miroir offre le reflet mais il le reçoit, comme dans ce koane zen qui traduit la réciprocité aporétique par « L'homme observe le miroir, le miroir observe l'homme. » Mais avant tout, la surface du corps est dotée de propriétés de cette catégorie des entités inanimées⁵⁷ que sont les minéraux et ainsi le corps change-t-il de compartiment ontologique. Il passe de la sohère de la nature à celle de la culture, et à le dire plus exactement, à celle de l'avoir-été-fabriqué, de l'artificiel, voire de l'artistique⁵⁸. Les métaux et pierres précieux ne sont pas oeuvre d'homme, mais oeuvre de nature, certes, mais les décadents dont on connaît la répulsion à l'égard de tout ce qui s'origine dans la nature les rangent dans l'attirail

55 Cf. H. Jarošová, *Filosofie těla – klíč k hlubšímu chápání těla a šatu*, VŠUMP, Prague, 2013.

56 Quant au rapport entre les vêtements de femme et la sexualité féminine à l'époque, voir L. Heczková, *Ornamenty revoluce*, dans Papoušek, *ibid.*, p. 87.

57 Je laisse de côté l'animisme de certaines sociétés archaïques.

58 Cf. la notion d' « écriture artiste » chez M. F. Melmoux-Montaubin dans *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, préface de P. Citti, Paris, Klincksieck, 1999.

des attributs de la beauté et des sources du plaisir esthétique grâce à ce que leur épithète consacrée, le mot « précieux » met en avant par son sens. Dans la signification de valeur particulière, élevée, il faut encore faire ressortir des champs sémantiques qui étaient l'attitude décadente. Précieux se divise en signification « de grand prix », de valeur marchande, mais cette signification est tributaire et dépend du sens de « rare », soit des quantités très réduites de ces substances dans la nature, dont le prix exprimé par cette unité d'échange économique que représente l'argent n'est qu'une traduction culturelle. Le deuxième aspect qui réconcilie les décadents avec la matière à l'origine naturelle des bijoux et parures est d'avoir été polis, taillés, ciselés et autrement façonnés par la main d'homme dont le savoir faire d'artisan, d'orfèvre en fait seulement un objet d'art qui procure la jouissance esthétique⁵⁹. De la sorte la peau est dénaturée deux fois – par la confusion avec le vêtement et par sa ressemblance avec les facettes luisantes des bijoux, des bibelots⁶⁰, qui s'accommode on ne peut mieux de la sentence célèbre quid écrète que le satin est plus doux que la peau de femme, donc de l'investissement décadent de l'artificiel, voire de l'artificieux au détriment du naturel. en outre, toutes ces propriétés de l'inorganique font perdre à la peau les qualités propres à la catégorie opposée et complémentaire et la réduisent en inorganique. Cette « artificialisation » égale donc une « dévitalisation » – l'immobilisation, la congélation. Cette Salomé qui affiche une froideur notoire fait appel et écho au premier vers de *Beauté* de Baudelaire où la figure-titre évoque elle-même : *Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre*. Si la beauté est belle seulement à condition d'être immobile, impassible comme une pierre et comme elle froide, il y a bien lieu en cette occurrence de rappeler son apanage dans la conception baudelairienne bien qu'il ne soit que trop connu. Il nous servira de relai pour repérer dans l'héroïne de Mallarmé certaines résonances avec la vision parnassienne du Beau. Ce lien à son tour apporte un signe (il serait presque possible de parler d'une preuve) d'une parenté surprenante entre la parnassisme et le symbolisme que

59 Cette métaphorique connaît une longue tradition. Les pierreries ou les métaux métaphorisent au XVII^e siècle la pureté de la langue p. ex. chez Dominique Bouhours dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, éd. B. Beugnot a G. Declercq, Paris, Honoré Champion, 2003.

60 Cf. la notion d'« écriture-bibelot » dans B. Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997. Elle n'est pas loin de celle d'« écriture artiste » de F. M. Melmoux-Montaubin, *ibid.*, et que nous avons signalée dans la note n° 58.

démontre l'analyse très subtile et déjà évoquée, des positions théoriques de Tancredi de Visan dans le présent volume⁶¹.

Mais l'assimilation s'opère également en sens contraire. Le vêtement qui se confond avec la peau revêt ses qualités et « s'épithélise ». en ce cas non plus il est impossible de dire vers quoi l'échange mutuel des qualités substantielles et donc des places dans l'ordre ontologique est censé aboutir. A postuler que la frontière persiste malgré l'échange car celui-ci est symétrique, l'axe de démarcation est alors conservé et avec lui, la différence entre le naturel et l'artificiel. Mais on peut tout aussi bien percevoir comme une oscillation perpétuelle, un va-et-vient par lequel se manifeste et est confirmé par conséquent ce qui, somme toute, fonde « l'optimisme » symboliste en contraste avec « le pessimisme » décadent⁶² – dans le moire des doubles sens, ambivalences et amphibolies miroite l'analogie universelle : faute de ressemblance, les étants réparties entre catégories diverses ne pourraient emprunter et prêter les unes aux autres leurs caractéristiques, loi édifiante et consolatrice de l'univers, promesse de la complétude, voie d'initiation au réenchantement du monde désenchanté.

L'hermétisme proverbial des textes symbolistes réside entre autres en l'extension de l'asymétrie entre signifiant et signifié dont le symbole-unité lexicale est doté, aux niveaux de texte supérieurs. Il serait bien sûr pusillanime de rappeler que le symbole véhicule plus d'une signification ; ce qui attire bien moins l'attention est cependant la surdétermination, phénomène où un signifié est véhiculé par plusieus signifiants. L'énoncé s'épaissit par superpositions en un pléonasmе motivique et cette disproportion entre signifié et signifiant est commune aux textes symobliques et a fortiori symbolistes d'une part et de l'autre, aux langages archaïques de la phylogenèse et de l'ontogenèse (langage infantile, mythe, rêve, manifestations langagières de certaines maladies et aberrations mentales, idiomes de certaines sociétés ??? que l'aire euraméricaine). En ce qui

61 Cf. note n° 9, Z. Šuman, *ibid.*, p. QQQ.

62 À l'origine, en 1864 où le thème a envoûté l'auteur, Hérodiade fut conçue comme la tragédie. L'abandon du tragique au profit du simple « dramatique » pourrait être saisi, en termes éthiques et psychologiques, comme une inflexion du pessimisme à l'optimisme et, en termes littéraires, comme un dessein d'affranchir le thème d'une contrainte axiologique fort déterminante que le tragique prescrit et de l'ouvrir sur et pour la polyvalence symboliste incompatible avec le tragique.

concerne notre cas, l'entrelacs entre le naturel et le superficiel transparait encore jusque dans la double modalité du miroir. A vouloir déterminer le milieu qui sert de décor au poème et à se concéder la candeur de, ici de manière on ne peut plus déplacée, la grille de lecture « réaliste », les quelques repères que le texte délivre avec parcimonie donneraient corps une pièce dans une tour dont le retrait fait penser à la « Thébaïde » de des Esseintes. Nous sommes donc à l'intérieur d'une résidence et nous entendons la protagoniste demander la nourrice de tenir devant elle le miroir. Nous visionnons sur la toile intérieure de notre esprit où le sémantique se met en images, un miroir sous forme d'objet, soit un miroir artificiel. L'injonction prononcée à l'attention de la nourrice est suivie cependant par « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée » dans le vers suivant et « ta glace », « dans ta sévère fontaine » à sept vers de distance. ce champ lexical est avec d'autres inscrit dans le texte en sorte de se faire écho, de maintenir la résonance de certains motifs essentiels au travers du texte, de les faire affluer et refluer tel un roulement des vagues sur le rythme des retraits ou atténuations, et des résurgences ou rejaillissements. Or ces échos se ravivent, ces réponses se renouvellent non seulement en aval mais également en amont du texte, c'est-à-dire de la lecture. En général ces écheveaux, ces tresses dotent un texte d'une stratification de manière à l'effeuiller en couches (axe vertical, paradigmatique) et séquences (axe horizontal, syntagmatique) à densité sémantique variable ; émergences, éclipses et résurgences d'un fil ; en sorte que le rythme sémantique d'un texte symboliste rappelle celui d'une vague. Texte symboliste tend à la fois à évasion, dissémination, ouverture, expansion tout en étant tissé autour d'une trame serrée et ferme.

La métaphore de l'eau et de ses états liquide et solide fait ressurgir le motif du bassin introduit dans les paroles de la nourrice au début. La possibilité et donc l'activation simultanées du littéral et du figuré du mot *vitrail* nous confine à l'incertitude quant à savoir si le mot réfère au verre d'une fenêtre ou à une nappe d'eau. L'apostrophe semble éliminer l'ambivalence mais la séquence de « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée » n'en est pas pour autant dénuée. Le texte baigne dans l'ambivalence qui affecte surtout l'identité phénoménal et ontologique de certaines entités et il n'y a pratiquement pas d'expression imagée dans laquelle le métaphorisé et le métaphorisant ne puissent échanger leur place et partant, leurs rôles respectifs. A la racine de cette réversi-

bilité, le principe même de la métaphore, la ressemblance fondée en cas – faut-il insister là-dessus ? – sur l'éclat et la réflexivité de la surface du miroir et du plan d'eau. La similitude phénoménique fonde quant à elle l'équivalence de fonction (un phénomène naturel une fois replacé en sphère anthropique devient instrument) et jusqu'à la réversibilité instrumentale. Le miroir-produit du travail artisanal métaphorise-t-il le miroir-eau ou faut-il supputer le contraire ? Impossible de trancher⁶³. Semblable en ceci au couple de la peau-vêtement, la complicité du miroir-eau et du miroir-objet voue le couple du naturel-artificiel au tangage où l'un devient le gage de l'autre et vice versa parce qu'ils se rencontrent soit sous le mode antithétique propre à la décadence, soit dans l'ambition symboliste, alimentée par l'essaim des occultismes d'obédience kabbalistique ou alchimique, de réussir l'*opus magnum*, la *coniunctio oppositorum*⁶⁴. Leur jeu de dérives et de retours offre un signe supplémentaire de la perméabilité.

Le temps ou le hors-temps ?

Une autre ligne qui traverse le miroir divise les temps. Pour la saisir, il faut remonter jusqu'à la préhistoire du miroir en tant qu'objet culturel et magique. Les sources conservées permettent d'inférer que plusieurs cultures antiques employaient le miroir comme accessoire de divination, de prophétie ou de vaticination⁶⁵. Pausanias affirme que la catoptromancie était pratiquée dans le temple de Déméter à Patras. Ce temple dressait ses murs autour d'une source qui était recherchée avant tout par les malades désireux d'apprendre s'ils pouvaient espérer la guérison ou s'attendre à l'aggravation de leur mal. Le devin attachait le miroir au bout d'une ficelle et le faisait descendre jusqu'à ce que le miroir touchât presque le plan d'eau. Après avoir murmuré la prière il dirigeait son regard vers le miroir et apercevait dans le miroir le solliciteur mort ou

63 Nous avons repéré le jeu de référentialité circulaire déjà dans la première partie.

64 C. G. Jung, *Snové symboly in divuačného procesu (psychologie a alchymie)*, trad. par Petr Patočka, Brno, nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.

65 V. Pravdivcev, *Záhadná zrcadla. Tajemství zrcadel a jejich vliv na člověka. Brána do jiného světa*, trad. non indiqué, Bratislava, Eugenika, 2004.

vivant⁶⁶. L'intérêt de l'opération tient à plusieurs particularités. L'avenir se révèle au terme d'une double médiation. La surface de la source livre son premier reflet : l'eau capte l'image de ce qui n'est pas présent de manière immédiate. Le miroir artificiel prend ensuite le relai du miroir aquatique et fournit seulement le message escompté, le reflet de l'avenir. La réflexion qui dédouble se trouve ici dédoublée elle-même. Pourquoi ? Parce qu'avoir affaire avec le reflet du reflet ou avec l'image de l'image, avec εἶδολον εἰδολου, comme diraient les néoplatonicins⁶⁷, revient à étouffer la frontière entre le présent et un temps autre avec lequel « on ne badine pas ». Il ne convient pas à l'homme de pénétrer dans un temps qui n'est pas le sien, tout comme il est déconseillé, sinon interdit à quelques exceptions près, de descendre aux enfers⁶⁸. La duplication du reflet fait office de soupape de sûreté que requiert toute expérience ayant affaire avec le sacré. Elle garantit mieux les participants du rituel, du contact sacrilège avec les objets ou les sphères interdits détenteurs à la fois du pouvoir bénéfique, invoqué, et du pouvoir maléfique, mortifère ou destructeur de quelque manière que ce soit et conjuré. La double frontière via le double reflet empêche le délit dont la forme archétypale consiste presque toujours en l'effraction d'une limite – et peu importe que cette limite sépare les lieux ou les temps. A ceci s'enchaîne un autre aspect. La réflexion courante a pour condition la contiguité qui équivaut à la simultanéité de l'original et de son reflet, respectant ainsi le temps linéaire. A la différence de ce type de réflexion que l'on pourrait appeler « spatiale », la catoptromancie recourt à la réflexion temporelle. Le reflété, ici, n'est pas présent, immédiat, mais se met en présence, plutôt au présent, en traversant la distance entre le moment actuel et le futur « existant déjà » – condition de son visionnement » – dans un point, un « lieu » de la ligne horizontale qui figure la durée. Or dans le rituel incriminé l'officiant

66 Sennequier et coll., *ibid.*, p. 40.

67 P. ex. Plotin. Cf. dans E. Pelitzer, M. Bettini, *Le mythe de Narcisse*, Paris, Belin, 2003, p. 110-115.

68 La catabase autorisée exceptionnellement ou punie d'Orphée, de Thésée et encore d'Ulysse, les expéditions à l'au-delà, au purgatoire et au Paradis et plus généralement la séparation des mondes et la transgression de leur frontière dans l'hagiographie, dans les contes d'origine diverse, européenne et orientale et dans les récits folkloriques de tous acabits : une brève revue de ces éléments fournit une preuve irrécusable de l'extension transculturelle du topos.

obtient le reflet de la profondeur, c'est-à-dire en portant son regard vers le bas⁶⁹. Cette orientation de la vue qui obéit non à l'axe horizontal, mais à l'axe vertical, dénote, dans l'archétypologie anthropologique, la descente vers l'initiation. La profondeur dans le sens de l'espace extérieur et la profondeur dans le sens de l'espace intérieur, psychique, se recouvrent en renvoyant ensemble à une expérience hors du commun, au contact avec une réalité cachée dont il faut mériter la découverte, la révélation ou une toute autre connaissance en vertu du même éthos inséparable de la vérité-alétheia ou de la vérité-savoir. Le grec variait le radical *op*, avec le sens de *vision* et de *voir* à l'aide des préfixes selon les orientations du voir qu'il fallait distinguer. *Enopteron* désigne ainsi le miroir un regard allant à l'intérieur, *eisopteron*, un regard vers qqch., tandis que *diopteron* un regard passant au travers. *Katopteron* est le plus fréquent des synonymes. Il touche à la situation où nous tenons le miroir de biais pour lui faire mieux répercuter la lumière et où notre regard va de haut en bas. Le préfixe dénote l'orientation vers la sphère inférieure du cosmos, les enfers. L'association du miroir avec la mort via le topos mythologique de la descente dans l'empire de Hadès qui se dévoile dans le miroir catoptrique est justifiée par une coutume. Dans l'Égypte ancienne le mort était muni d'un miroir car s'il était accompagné de son reflet, il passait du monde des vivants au monde des morts avec plus de facilité⁷⁰.

Le face-à-face d'Hérodiade avec le miroir recoupe ces pratiques, coutumes et croyances parce qu'elle apparaît entre autres sous l'aspect de prêtresse – nous avons dépisté son alliance avec le sacré via le magique déjà dans la clôture rituelle du *o*. À sa mission de gardienne du sacré concourent plusieurs circonstances : sa solitude (l'isolement par rapport au monde profane), son intangibilité physique, sa faculté surnaturelle de devineresse. Le miroir pointe le caractère hiératique de sa réclusion mais, une fois de plus, dans la même ambivalence qui affecte le Narcisse de Valéry et que finit par rompre le Narcisse de Gide. A un premier niveau de sens, Hérodiade succombe avec complaisance et connivence, et

69 L'image de l'avenir obtenue ou repêchée de l'eau fait partie des croyances, contes et légendes populaires et d'autres genres de cette veine. On la retrouve dans la coutume évoquée par K. J. Erben et selon laquelle la nuit de Noël, les jeunes filles peuvent apercevoir sur la glace le visage de leur futur époux. Le poème *Štědrý den* (*Jour de Noël*) dans le recueil *Kytice* (*Un bouquet*), 1853.

70 Sennequier et coll. 2000, *ibid.*, p. 22-26 et 43.

en l'exaltant, à son charme, enivrée par son apparence physique. Cette ivresse due à l'admiration de soi la porte à se croire supérieure aux autres et située, dirait-on, par delà le Bien et le Mal. Cette présomption la range donc parmi les incarnations symptomatiques, voire les parangons du narcissisme fin-de-siècle. Ce premier niveau ne devrait pas tout de même nous aveugler sur un mouvement très souple et comme imperceptible qui se fait jour à mesure que sa contemplation progresse. Hérodiade se perçoit comme un joyau, mais la jouissance esthétique qu'elle tire de l'observation de soi tourne insensiblement en l'expérience jubilatoire et extatique du sacré. On ne risque donc pas une désinterprétation si on se hasarde à dire que le regard fouilleur et inlassable, ce regard obstiné perce la barrière du visible et frise la vision de l'invisible, donc une connaissance occulte ou mystique. Cette assertion nous fournit un interstice entre le narcissisme esthétique de la décadence et le narcissisme messianique du symbolisme car elle dissout l'antithèse dans l'entre-deux de la sincrèse : le transport des sens suscite dans Hérodiade le transport de l'esprit et l'élève eo ipso à la beauté affranchie du temps. Or l'apparence ne ressemble-t-elle pas à l'essence ? Hérodiade ne nous enseigne-t-elle pas que l'apparaître n'égale pas le paraître ? Et ne nous donne-t-elle pas somme toute l'espoir que l'apparaître est un mode d'être qui ne ment pas toujours au sujet de l'être⁷¹ ?

La profusion des parures, la surcharge luxuriante de bijoux signent l'élitisme décadent aliementé par le codex du dandysme et dédaigneux de l'espace et du temps extérieurs. L'hypotypose, moyen favori et des plus efficaces qui livre le texte à l'exubérance descriptive ou évocatoire du décorativisme esthétisant résulte toutefois d'autres motivations. Selon la prémisse décadente de l'autosuffisance et de l'autotélie de la beauté – elle aussi symbolisée par Hérodiade – celle-ci est plus puissante si elle est évanescence et passagère. La richesse foisonnante, presque envahissante des éléments esthétiques qui « ornent » le texte à la manière des arabesques savamment tressées et du lacis lascif de galbes végétaux de l'Art nouveau situent la beauté dans le monde matériel et la soumettent à la loi du temps, donc à la finitude. Si la sensibilité décadente inscrit le temps dans le domaine esthétique comme une menace de destruction et

71 V. Jankélévitch, ???

la caducité qui pèsent sur la beauté, l'autotélie de cette dernière⁷² porte une signification temporelle analogue. Les deux traits qui rehaussent la valeur de la beauté trahissent l'inscription du sujet décadent dans le temps, sphère ontologique qui l'emporte sur celle de l'espace car ses lois entravent le sujet, bien plus inexorables, bien plus intransigeantes que les lois de l'espace. Le sujet fin-de-siècle relève le défi du temps en élevant son *nunc* individuel (comme d'ailleurs son *hic* individuel) au seul temps qui *vaill*e. Cette temporalité mesurée à l'aune de l'individu se traduit par le cadre du miroir, comme si elle y était encastrée. Indépendamment de l'aspect réel, fortuit du miroir dans sa particularité d'objet, le cadre remplit une fonction symbolique à part entière qui se donne à comprendre le mieux chez le dandy. Cet aristocrate de l'esprit passe sa vie à s'admirer devant un miroir. Son cadre délimite mais à la fois détermine l'espace de sa vie. Il trace l'horizon du sujet, donnant à voir une certaine étendue du visible que le regard du sujet embrasse, mais à la fois il pose à sa vue un arrêt, une ligne de bute. L'autoréflexion, modalité singulière de la réflexion, limite le monde à ce que la surface réfléchissante est capable de capter – le corps ou le visage du voyant qui ravale son environnement au pur et simple fond peu digne d'intérêt, destiné tout au plus à mettre en valeur la figure (en termes de la Gestaltpsychologie). Le rétrécissement de l'espace de la vie en l'espace réfléchi dénote la néantisation de tous les autres espaces de la vie, en particulier du champ social. Le repli sur soi, constaté et analysé maintes fois, du sujet fin-de-siècle se transcrit ici par l'organisation du champ visuel, de cette « tranche » du monde que le miroir donne à voir. Mon image soit remplit la surface réfléchissante, soit elle en constitue le centre. Ceci revient à dire que l'autoréférence bannit toute autre référence car le sujet institue lui-même et s'institue en outre en tant que centre du monde vécu et à vivre⁷³. Par cette restriction, le sujet déplace la frontière entre le réel et le non-réel car à titre de garant unique et en même temps suprême des qualités et différences ontologiques, c'est-à-dire du caractère réel (*wirklichkeit*) de la réalité même,

72 Et requise par les autres symbolistes dont Visan, cf. Z. Šuman dans le présent volume, p. ZZZ.

73 Rappelons l'analogie avec la conviction de certaines ethnies et peuplades de vivre au centre du monde (*umbilicus mundi*). Tout ce que nous avons perdu depuis l'avènement de la modernité, ne pouvons-nous pas l'amputer à la perte de ce centre qui est d'abord un centre intérieur ?

il relègue dans la sphère de la non-valeur, voire du non-être tout ce qui a la malchance d'exister en dehors des limites spatiales-temporelles de sa personne et de son expérience rigoureusement individuelle.

L'image livrée par le miroir au sujet à l'envi a trait au temps encore à travers le rapport du sujet à l'égard de la générativité. Les signes de l'isolement et de la désolation d'Hérodiade inventoriés auparavant en relation avec l'invocatif ont montré combien elle affectionne sa réclusion qui se double d'une réticence presque idiosyncratique contre le moindre contact physique. Cette solitude et cette intangibilité s'assimilent au rejet décadent de la procréation sexuelle⁷⁴, donc d'une attitude qui conjugue à tour de rôle la répulsion hautaine, le refus méprisant proche de l'effarement de béjaune dégoûté, l'abdication désinvolte de godelureau cabotin et l'écœurement affecté ou spontané, dont on simule la dissimulation en employant des stratagèmes malaisés ou gauches à dessein pour mieux l'afficher. Comme les raisons en sont multiples et la plupart ont été abondamment examinées⁷⁵, nous mettrons en avant celles qui se rattachent au miroir. La sexualité procréative et l'autoréflexivité fournissent à l'homme sa propre image. Si le sujet décadent privilégie la réduplication spéculaire aux dépens de la réduplication biologique, il y est amené surtout par la différence de nature entre les deux reflets. L'espèce de copie qu'est l'enfant pour son géniteur ne dépend pas de la présence spatio-temporelle immédiate de l'original qu'exige et à laquelle se trouve assujettie son double spéculaire. La prédilection du sujet décadent pour celui-ci tient alors à ce qu'il peut la dominer, la façonner à son gré et montrer ainsi la parfaite maîtrise de soi. Sous ce rapport la « froideur » immobile d'Hérodiade ne pointerait pas seulement vers l'assurance imperturbable du dandy mais également à l'impassibilité du poète parnassien. Or la dépendance du double spéculaire vis-à-vis de la présence de l'original, prise ici en son sens temporel, découle de la précarité ontique, item de l'évanescence de la réflexion spéculaire et confine, en le réduisant ainsi, le temps universel aux limites de la durée physique individuelle. Tandis qu'un descendant, une copie autonome fait l'exact contraire : non seulement elle assure la survie de la lignée,

74 Plus en détails dans C. Ébert-Zeminová, « Narkissos a Kronos », *Revue psychoanalytique psychoterapie*, année XIII, n° 2, 2011, p. 45-58.

75 F. Coblenche, *ibid.*

mais ce faisant, elle reste tributaire de l'utilité biologique de la génération et atteste de la priorité de l'espèce sur l'individu qui s'en sentirait renié. La dimension décadente de la spécularité dans *Hérodiade* fait donc voir que le décadent met « à rebours »⁷⁶ jusqu'à sa relation avec le temps parce que face au couple de l'éphémère et du permanent, il en rabaisse le second chef. Le type d'autosuffisance décadente, manifeste dans la protagoniste sous les espèces de l'espace et du temps, s'associe avec le type de génération parténogénétique propre au dandy, lequel correspond à la création de soi par soi grâce au dédoublement spéculaire en le voyant et le vu. Si l'on impute le goût pour l'image de soi au narcissisme, on ne distingue pas toujours l'usage que le sujet en fait et la fin à laquelle il l'emploie. La spécularité décadente enferme le sujet et entre en corrélation avec la stérilité sexuelle. La vision de soi est un agrément, une source de la jouissance assimilable à la perception d'une pièce d'orfèvrerie ciselée avec une finesse d'artiste ; elle est la masturbation mentale, la forme la plus sublime et la plus accomplie d'autoérotisme dont le degré extrême fait preuve de l'ambivalence, chez le sujet décadent, de la sensualité spirituelle et de la spiritualité sensuelle qui ne font qu'un dans l'excès orgastique et orgiaque⁷⁷. La spécularité symboliste est radicalement autre : elle livre passage vers le monde « à deux étages »⁷⁸ auquel le sujet accède via la clôture et dans lequel la parténogénèse n'est plus création de soi par soi, mais une autogestation du texte. Le sujet s'efface parce qu'il faut que le locuteur disparaisse. Souvenons-nous encore une fois du dilemme de Narcisse chez Gide. Il se plie d'abord à l'emprise de l'attitude décadente et perpétue complaisamment le joug de son propre

76 Le « Against Nature » anglais explicite mieux le « contre-nature » ou le « dénaturé » parce qu'il le dénote, à la différence de la présence métaphorique ou connotative de ce sens dans le titre original.

77 Une autre des très nombreuses analogies entre la décadence et le baroque. Si on approuve la notion de « style tardif » forgée par Adorno et qui désigne le dernier stade de toutes les époques, on tient pour acquise la conjonction de certaines qualités de forme constitutives de la phase ultime de certaines évolutions périodiques indépendamment du style particulier d'une époque particulière. Si on fait donc retomber la décadence et le baroque sous cette notion en vertu de son universalité, on ne s'étonnera pas qu'elle fût importée à l'anthropologie et que le théoricien de culture et de littérature américano-palestinien Edward Saïd l'utilise pour l'étape tardive de la vie d'un individu.

78 J. Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Prague, Argo, 2008.

charme, mais il finit par secouer l'envoûtement et préférer à son reflet les *autres* images. Donc une Hérodiade amoureuse ou non d'elle-même ? Oui, en tant qu'elle symbolise la poésie éprise de la poésie contenue et se contenant dans son étanchéité⁷⁹, la création en sa qualité de Grand Œuvre, d'idéal de l'absolu qui rapproche les poètes des alchimistes. Non, en tant qu'elle symbolise le sujet dont le trajet est dialectique. Ce sujet a d'abord besoin d'un miroir : « je me congèle et je me mire dans le diamant de cette glace », dit Mallarmé à Lefébure⁸⁰. Ce sujet se préfère d'abord, mais l'image de soi une fois recueillie dans un miroir extérieur, il se découvre et se veut le miroir d'*autre* chose que de *soi* et se met à disposition d'« une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. »⁸¹. Cette différence justifierait la distinction entre un narcissisme décadent et un narcissisme symboliste dont la répartition obéirait en grandes lignes au modèle critériologique du narcissisme de vie et du narcissisme de mort chez André Green⁸². On voit bien que dans l'expérience autoréflexive de Mallarmé, son sens littéral et son sens figuré sont à la fois indissociables et indiscernables parce que le poète conjugue une autoréflexion visuelle et une autoréflexion mentale. L'écriture commandée par le narcissisme symboliste et dont l'intransitivité n'est donc pas d'un seul bloc, conduira, comme on sait, de Mallarmé et de son exigence que le poète cède l'initiative aux mots⁸³, à Blanchot pour atteindre là son sommet, mais par le biais de Proust chez qui elle se sera épanouie, déjà, avec cette confiance lumineuse en elle-même.

« Ô miroir ! » : nous avons vu l'abîme de l'indécidabilité qui témoigne de « the decadence of Mallarmé's symbolist entreprise⁸⁴ ». L'appréhension symboliste et l'appréhension décadentiste de plusieurs sphères de

79 Cf. note n° 33 de ce chapitre.

80 S. Mallarmé, OCI, p. 718.

81 S. Mallarmé, OCI, p. 714. On remarquera le passé simple qui va en faveur de notre insistance sur la succession à découpage distinct d'un moi autoréflexif et d'un moi réflexif.

82 A. Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.

83 Quant au destin de cette exigence si notoire de Mallarmé, cf. aussi Šuman « Pnutí mezi symbolismem a modernou : Kalíšek na kostky Maxe Jacoba », *Svět literatury*, année XXIV, n° 50, 2014, p. 28-33.

84 C. Bernheimer, *Decadent Subjects : The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p. 110.

l'expérience humaine s'instillent dans cet abîme et se résorbent l'une dans l'autre à l'instar des demi-tons d'une aquarelle. Cette iridescence insaisissable de l'unité duelle et de la dualité unique ne nous adresse-t-elle pas un sourire inquiétant, androgynique d'une Joconde, le visage tout à tour serein et assombri d'un Janus pour nous réapprendre l'ambiguïté trouble des tournants et le poids d'une expérience du monde que se disputent, sur la crête d'une fin et d'un commencement, le pessimisme et l'optimisme ontologiques ?

Bibliographie :

- ASPER, Kathrin : *Opuštnost a sebeodcizení. Nové přístupy k terapii narcistické poruchy osobnosti*. Přel. Petr Patočka, Praha, Portál, ed. „Spektrum“, 2009.
- BACKÈS, Jean-Louis, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973.
- BERNHEIMER, Charles, *Decadent Subjects : The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Expérience de Mallarmé*, dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 37–52.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1981.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1983.
- CEYLERETTE-PIETRI, Nicole, « Métamorphoses de Narcisse ». Dans *Paul Valéry I, lectures de « Charmes »*. La revue des lettres modernes, n° 413–418, 1974, p. 9–28.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994.
- COBLENCE, Françoise, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Trad. par K. Vávrová a L. Martínek, Praha, Prostor, 2003.
- DANESHVAR-MALEVERGNE, Negin, *Narcisse et le mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Symbole et mythe*, dans Chauvin, Danièle – Sigano, André – Walter, Philippe, *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, 2005, p. 331–348.
- EBELING, Florian, *Tajemství Herma Trismegista. Dějiny hermetismu*, trad. par M. Žemla, Praha, Malvern, 2009.
- Ébert-ZEMINOVÁ, Catherine, « Narkissos a Kronos », *Revue psychoanalytické psychotherapie*, 2011, XIII, n° 2, p. 45–58.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, trad. par Barbora Antonová, préface de Georges Dumézil, Brno, Computer Press, 2004.

- FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, éd. F. Ewald, A. Fontana et F. Gros, Paris, Hautes Études, Gallimard/Seuil, 2001.
- FROMM, Erich, *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*, trad. par Jan Lusk, Prague, Aurora, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Complexe de Narcisse*, dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 21–28.
- GILL, Austin, « Le symbolisme du miroir dans l'œuvre de Mallarmé », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1959, vol. 11, n° 1, p. 159–181.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.
- JAROŠOVÁ, Helena. *Filosofie těla – klíč k hlubšímu chápání těla a šatu*, VŠUMP, Prague, 2013.
- JUNG, C. G., *Snové symboly individuálního procesu (psychologie a alchymie)*, trad. Petr Pa-točka, Brno, nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.
- KALNICKÁ, Zdeňka, *Archetyp vody a ženy*, Brno, Emitos 2007.
- KERNBERG, Otto F., *Normální a patologická láska : pohled současné psychoanalýzy*, trad. Ivo Müller, Praha, Portál, 1999.
- LABAT, Stéphane, *La Poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Paris, Maison-neuve & Larose, 1997.
- LEE CARRELL, Susan, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire : étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*. Tübingen, Paris, G. Narr, Editions J.-M. Place, 1982.
- MAUCLAIR, Camille, *Les princes de l'esprit*, Paris, Albin Michel, date de parution non indiquée.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, préface de P. Citti, Paris, Klincksieck, 1999.
- MICHAUD, Guy, *Le message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.
- MICHAUD, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1959, vol. 11, n° 1, p. 199–216.
- OGANE, Atsuko, *La genèse de la danse de Salomé*, Tokyo, Presses universitaires de Keio, 2006.
- PALACIO, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, Praha, Academia, 2010.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

- PRAVDIVCEV, Vitalij, *Záhadná zrcadla. Tajemství zrcadel a jejich vliv na člověka. Brána do jiného světa*, traducteur non indiqué, Bratislava, Eugenika, 2004.
- RÖHR, Heinz Peter. *Narcismus – vnitřní žalář: vznik poruchy, průběh a možnosti jejího překonání*, trad. par Petr Patočka, Prague, Portál, 2001.
- SENNEQUIER, Geneviève et coll., *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, Somogy, 2000.
- ŠUMAN, Záviš. « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta universitatis Carolinae philologica I, Romanistica pragensia*, année XX, n° 1, 2015, p. 41–47.
- ŠUMAN, Záviš, « Pnutí mezi symbolismem a modernou : *Kalíšek na kostky Maxe Jacoba* », *Svět literatury*, année XXIV, n° 50, 2014, p. 28–33.
- ŠUMAN, Záviš, « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancredè de Visan », *QQQ*.
- ZIMA, Pierre V., *La Négation esthétique. Le Sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2002.

Inadequacy and the Bourgeois Age: Thomas Mann and Hugo von Hofmannsthal

Štěpán Sirovátka

In discussing the German-speaking regions of central Europe at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, it is more appropriate to use the neutral (but self-explanatory) term *fin de siècle* than a term such as, for example, Decadence, which had its roots in the Gallic regions, further west, first in the context of the final throes of the Holy Roman Empire, and again when it was picked up and reused during the Second French Empire.¹ French Decadence is generally associated with a period when the ideas and values of the great majority of authors and artists were in direct opposition to the moral, social, and aesthetic codex of the bourgeois system.² In German-speaking countries, on the other hand, Decadence appears to have been “grafted on” rather than to have developed organically³ or arisen out of the lives, the feelings of any particular authors.⁴ And this difference seems to be fundamental rather than purely terminological: while in France, Decadence contains a strong anti-social, dandyist streak, in the German regions any explicit social opposition is completely lacking and Dandyism occurs only sporadically and in somewhat vague terms;⁵ Schnitzler called Hofmannsthal not a dandy but a snob.⁶

1 See Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, München, C. H. Beck, 1986, p. 23 ff.; Eva Voldřichová Beránková, “‘Rytíři zapadajícího slunce.’ Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře”, in Anna Housková and Vladimír Svatoň (eds.), *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*, Praha, FF UK, 2012.

2 Gisa Briese-Neumann, *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt, Peter Lang, 1985, p. 36.

3 Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler, 1978, p. 84.

4 Briese-Neumann, *Ästhet – Dilettant – Narziss*, p. 38.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 293.

Speaking more broadly, *fin-de-siècle* literature can be seen as part of the modernist endeavour to overthrow the Cartesian dualism of “inner” and “outer”, of the mental-spiritual and the corporeal. Around the year 1900, this question is re-opened and we begin to see a radical appreciation of the phenomenal world, of the “sensual-corporeal”, which no longer simply represents opposition to the conscious “Self” but becomes itself something spiritual.⁷ The attempt to “bridge” this dualism constitutes one of the central poetic themes of Hugo von Hofmannsthal. Nietzsche perceived such dualism as woefully emblematic of modern times in general and of the German nation in particular;⁸ in a similar vein, Hofmannsthal suggests that the desire to overcome this split, this dualism, is “entirely un-German”.⁹

The aim of this study is to introduce two poetic models from the German-speaking world at that time, to explore the ways in which the phenomena of Decadence, Dandyism and Aestheticism are adopted in that milieu, and to outline the degree to which they resemble (or do not resemble) traditional thinking in the French and English worlds.

Thomas Mann: the German Bourgeois Age as a spiritual way of life

In his lecture “Lübeck as a Spiritual Way of Life” (Lübeck als geistige Lebensform), Mann outlines the concept of the German Bourgeois Age as a spiritual principle. In doing so he draws on the attempts by the Germanist and literary historian Josef Nadler to categorise German literature not in terms of a unified national literature but according to a regional approach, in which the individual author is replaced by the “tribe”.¹⁰ Mann therefore, in his own words, represents a “patrician-local, tribal Lübeck-

7 Cf. Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011, p. 22.

8 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 78ff.

9 See Hofmannsthal’s letter to Rudolf Pannwitz, 8 August 1917: “Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel 1907–1926”, in Gerhard Schuster (ed.), *Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv*, Frankfurt, S. Fischer, 1994, p. 23.

10 Josef Nadler, *Die Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, Habel, 1912–1918.

ian or generally hanseatic current in literature”.¹¹ Mann’s protagonists, almost all of whom hail from the hanseatic cities of Lübeck, Bremen or Hamburg, thus represent both a symbol and a particular spiritual way of life. It is a form that is inherited, a bloodline, which continues its existence in art, although on a different level. According to Mann, an artist “does not cease to be what [his] fathers once were but is precious this again, in another, freer, more spiritual and symbolically illustrative form”.¹² Mann also attributes this transposition of practical values into the spiritual realm to Schopenhauer – a descendant of wealthy Gdansk merchants – who in a letter to Goethe suggests that the legacy of his predecessors and their low-German bourgeois virtues of “fidelity and justice” define the character of his entire oeuvre.¹³

Mann presents the Bourgeois Age, of which Goethe is the leading representative, as the “serious conduct of life”; as productivity, dignity, ambition and duty. It is a spiritual and ethical idea that is seen as supremely German: the idea of a centre ground, a middle way, without great extremes or extravagance, and exemplified by Hofmannsthal’s morally induced fear of unlimited excess, “the orgies of Decadence”, which he associates with French Symbolism and English Aestheticism.¹⁴ This “type/tribe” is also represented physiognomically – the bourgeois prototypes are blond northerners with steel blue eyes, while the aesthetes in Mann’s work are mostly browned-eyed, musical, artistic southerners. The opposition is often couched in terms of father-northerner/mother-temperamental-southerner (or even Slav); eventually the two types combine to form a single character: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, or Hanno Buddenbrook:

Those eyes, under their long-lashed lids, blend the light blue of the Father’s and the brown of the Mother’s iris into a pale, indefinite, changeful golden-brown; but bluish shadows lie in the deep corners on both sides

11 Thomas Mann, “Lübeck als geistige Lebensform”, *Ein Appell an die Vernunft. Essays 1926-1933*, Frankfurt, S. Fischer, 1994, p. 18.

12 *Ibid*, p. 25.

13 *Ibid*, p. 25.

14 See Briese-Neumann, *Ästhet - Dilettant - Narziss*, p. 34.

of the nose, and these give the little face, which is hardly yet a face at all, an aged look not suited to its four weeks of existence.¹⁵

Although the aesthetic type often bears decadent characteristics, he seeks to morally overcome this inherent decadence through the power of his own will: he is endowed with the “heroism born of weakness”.¹⁶ Similarly, in Hofmannsthal, the lack of aptitude for practical matters we see in Lord Chandos is balanced by the “good and strict education” for which he is indebted to his father, and “the early habit of leaving no hour of the day unused”.¹⁷ Until the very last moment, biological decline is hidden away and compensated for by a great deal of higher moral activity, but gradually the bourgeois construction is overtaken by decadence. On the other hand, decadence sometimes acquires bourgeois characteristics: for Mann, Venice, the city “seductively devoted to death” (see also Rilke’s *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*), is a dignified city state, a merchant port with its own stock market, and Lübeck marzipan is *panis Marci*, the bread of St. Mark, the patron saint of Venice.¹⁸

Mann describes himself as a “chronist and interpreter of decadence, a lover of death and the pathologic, and an aesthete with sympathy for the abyss”.¹⁹ At the same time, however, Decadence is always measured against this bourgeois tradition: it means above all a “loss of prowess” (*Enttüchtigung*),²⁰ and so in fact represents a kind of commercial illiteracy, just as prowess or proficiency (*Tüchtigkeit*) are the *epitheton constants* of many of Mann’s protagonists. For Mann, Decadence is a process of “de-bourgeoisization”, “a retreat from bourgeois values, a biological loss of orderliness caused by a differentiation and strengthening of

15 Thomas Mann, *Buddenbrooks*, vol. II, New York, Garden City Publishing, 1940, p. 4.

16 Thomas Mann, “Death in Venice”, *Death in Venice – Tristan – Tonio Kröger*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, p. 16.

17 Hugo von Hofmannsthal, “The Letter of Lord Chandos”, in J. D. McClatchy (ed.), *The Whole Difference: Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 77.

18 Mann, “Lübeck als geistige Lebensform”, p. 31.

19 Thomas Mann, “Betrachtungen eines Unpolitischen” (Reflections of a non-political man), *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band XII*, Frankfurt, S. Fischer, 1960, p. 153 f.

20 *Ibid.*, p. 139f.

sensibility”.²¹ Similarly, in “The Tale of Night Six Hundred and Seventy-two” (Das Märchen der 672. Nacht), Hofmannsthal refers to “mysterious human inadequacy”,²² which can also be expressed in terms of the “de-bourgeoisization” of the main protagonist, of whom we know little other than he is the progeny of wealthy and successful traders (he is a “merchant’s son”). In neither case, however, does this represent any kind of anti-social gesture, but merely the “decline’ of old and true bourgeois life into something more subjective-artistic”,²³ and thus the continuation of bourgeois tradition but on another more spiritual, “super-bourgeois” level.

Mann’s work is not intended primarily as a critique of “vulgar” bourgeois life, although we do detect it in the attitudes of the writer Spinello in Mann’s novel *Tristan*, and in *Buddenbrooks*, where we find it represented by the new generation of unscrupulous bourgeois who are cast in a very different light from the conservative, aristocratic *Buddenbrooks*. With Mann, the world of spiritual bourgeois life remains, and remains moral: the real contradiction is not between life and morality but between life and beauty, and therefore between life and art. Mann is thus defining himself in opposition to Nietzsche’s immoralism: for Mann, Nietzsche is *Nietzsche militants*, a psychologist of Decadence; *Nietzsche triumphans*, on the other hand, who dismisses both Christianity and bourgeois morality and cries “yes” to the earth and the body, is no longer acceptable to him.²⁴ For Mann, ethics is one of life’s chief pillars and a premise of human utility: the Jewish ethical codex lived on for thousands of years, whereas “the dissolute little nation of aesthetes and artists, the Greeks, very quickly disappeared from the stage of history”.²⁵ The opposition of life and beauty comes again to the fore in Mann’s lecture “Platen – Tristan – Don Qui-

21 Mann, “Lübeck als geistige Lebensform”, p. 24.

22 Hofmannsthal, “The Tale of Night Six Hundred and Seventy-two”, in McClatchy (ed.), *The Whole Difference: Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal*, p. 44.

23 Mann, “Betrachtungen eines Unpolitischen”, p. 139 f.

24 Cf. Mann’s notes to his planned project “Geist und Kunst” in Hans Wysling, “Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay”, in Paul Scherrer and Hans Wysling (eds.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern and München, Francke Verlag, 1967, p. 208.

25 Thomas Mann, “Nietzsche’s philosophy in the light of contemporary events”, Washington, Library of Congress, 1947, p. 23.

chotte” about August von Platen, a German scholar and author of the famous verse “Who has observed beauty eye to eye / Is already dedicated to death” (from “Tristan”), and whose death from cholera in Syracuse Mann revisits in *Death in Venice* (*Der Tod in Venedig*).²⁶

Decadence thus requires a corrective, and this corrective is seen in “discipline” and “morality”.²⁷ At the same time, however, it is a part of life, just as the wilting and fading of flowers is a part of nature: “life itself is dying and yet growing at the same time.”²⁸ “Life” and “morality” are the key terms here, although in the changed “biological” conditions of German bourgeois life they require transposal and reformulation. Mann therefore sees the result of this meeting between bourgeois tradition and “de-bourgeoisization” in the following terms:

The mixture was no doubt extraordinary and bore with it extraordinary dangers. The issue of it, a *bourgeois* who strayed off into art, a bohemian who feels nostalgic yearnings for respectability, an artist with a bad conscience. For surely it is my *bourgeois* conscience which makes me see in the artist life, in all irregularity and genius, something profoundly suspect, profoundly disreputable; that fills me with this lovelorn *faiblesse* for the simple and good, the comfortably normal, the average unendowed respectable human being.²⁹

Hugo von Hofmannsthal: the silent language of “the core of things”

Our second model from the German context, and one which also approached the cultural phenomena of the *fin de siècle* in an original way, is Hugo von Hofmannsthal, a representative of Viennese Modernism (*Wiener Moderne*). As we have mentioned above, in Germany, decadent poetics arose not so much out of the lives and feelings of the authors but rather, as with Mann, from reading Nietzsche and what he had to say about the

26 See Martin C. Putna, *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík*, Praha, Academia, 2006, p. 129.

27 See Mann’s essay “Süßer Schlaf” in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X*, p. 336.

28 Mann, “Betrachtungen eines Unpolitischen”, p. 114.

29 Mann, “Tonio Kröger”, *Death in Venice – Tristan – Tonio Kröger*, p. 190.

problem of aesthetic existence.³⁰ In Austria, the situation is quite different. Here, the aesthetic way of life is motivated by the failure of liberalism and the declining influence and political power of the bourgeois world. So although among those “born late”³¹ there is a growing awareness of this decline, and although “the decline of values had reached its limit”,³² here, decadent and hedonistic phenomena with a tendency towards perversion, dandyism, and so on, are completely absent. Unlike the global and cosmopolitan city of Paris, Vienna remained very much a baroque city inclined towards more traditional values.³³ For Hofmannsthal, Andrian and Schnitzler, the principal mediator between Vienna and Paris and the chief spokesman on behalf of French Symbolism was Hermann Bahr. The younger generation’s relationship to Bahr was somewhat ambivalent, however, and for Bahr, “new Austria” was neither “revolutionary” nor “naturalistic”. He describes Schnitzler not as a Parisian “grande viveur”, but as a “bourgeois Viennese version”, and in Hofmannsthal he observes a keen awareness of moral matters, which he views as a departure from the principal idea of the modernist poetics of the day.³⁴

Hofmannsthal’s attitude to Aestheticism comes sharply into focus when we explore what he wrote about Oscar Wilde, for example in the essay “Sebastian Melmoth” (1905). Here, in an attempt to promote a sense of ethical obligation, Hofmannsthal addresses the question of the relation between a man’s character and his destiny, and with regard to the cruel nature of Wilde’s fate, he concludes that there is a deep inner connection between the two: Wilde’s fate is not “unfortunate” but an expression of his fundamental approach to life. Wilde is a provocative dandy, someone who challenges life, and who “insulted reality”: “Oscar Wilde glittered, enchanted, offended, seduced, betrayed and was betrayed, stabbed

30 Briese-Neumann, *Ästhet – Dilettant – Narziss*, p. 38.

31 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt, S. Fischer, 1979, p. 174.

32 Hermann Broch, “Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie”, *Schriften zur Literatur I. Kritik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, p. 271.

33 Briese-Neumann, *Ästhet – Dilettant – Narziss*, p. 225 f.

34 Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1867–1904*, Gotthart Wunberg (ed.), Stuttgart, Kohlhammer, 1968, p. 144; 148; 150 f.

others' hearts and was himself stabbed in the heart."³⁵ Hofmannsthal describes a huge and forbidding bath in Reading gaol where Wilde had to descend into dirty water in which ten convicts had already washed before him. He allows the aesthete Wilde to founder, just as he did the character of the merchant's son in "The Tale", where we see a direct link between the protagonist's aestheticism and his brutal and explicitly depicted death beneath horses' hooves. But although this foundering therefore has a moral dimension,³⁶ death is by no means being aestheticised here. What we see is not a "taking pleasure in the downfall" (which was typical at the end of the century), but a concept of "'life' to which man entrusts himself, which brings both rewards and punishments, by ensuring happiness when he goes in the right direction but forcing him to give up when he errs, when he travels in the wrong direction. Those who do not submit to this life principle lose their identity and must at great risk seek to rediscover it."³⁷

Although at first he shows admiration for Wilde, and for the essayist Walter Pater, Hofmannsthal soon begins a withering critique of Aestheticism, denouncing above all its sense of freedom from obligation. He also attempts to correct his relationship with and attitude towards the world around him. His principal issue is with the lack of social integration and the absence of any developed sense of "presence", whether in relation to the whole epoch or in an immediate sense. He himself complains of being incapable of "immediate" experience; instead he experiences reality in a stylised way, as if he were reading it in a book: "I miss the immediacy of experience; I watch myself living, and what I experience is as though read in a book; only the past clarifies things for me and gives them colour and fragrance."³⁸ Claudio from the play *Death and the Fool* (*Der Tor und der*

35 Hofmannsthal, "Sebastian Melmoth", in McClatchy (ed.), *The Whole Difference: Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal*, p. 143.

36 On the relation between the two texts see for example Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, p. 34; Briese-Neumann, *Ästhet - Dilettant - Narziss*, p. 190 ff.

37 Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal: Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychologische Interpretation*, München, Wilhelm Fink, 1977, p. 134.

38 See Mary E. Gilbert (ed.), *Hugo von Hofmannsthal - Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel*. Frankfurt, S. Fischer, 1966, p. 19.

Tod) suffers the same problem: “The mystic curse forever on my head [...] To live my life e’en as a book that read.”³⁹

The polemic with Aestheticism is twofold. It is first implicit, as we see for example in the role of the sociolect of the so-called leisure class: the mundane conversations and epigrams in Wilde’s plays, or the indifference towards values expressed in the powerfully socially subversive *Picture of Dorian Grey*. Hofmannsthal’s play *The Difficult Man* (*Der Schwierige*) indirectly criticises this sociolect through the character of Hans Karl Bühl.⁴⁰ But the argument is also explicit: art is the “opium” of the fantasy for which and out of which Pater purports to live, but for Hofmannsthal, Aestheticism is “in England a great, famous word; generally speaking, then, an overfed and overgrown element of our culture and as dangerous as opium.”⁴¹ And it is not only Wildean Dandyism that is problematic, but Aestheticism in general. While the dandy “challenges life” and assumes an attitude of opposition towards reality, the aesthete neutralises reality, or, more precisely, is only interested insofar as it provides experiences for the senses. Bahr also assumes Pater’s position: “Sensations alone are truth [...]; the Self is always a construction, an arbitrary setting according to the contingency of the current mood”.⁴² Such a reducing of reality is unacceptable to Hofmannsthal.

Hofmannsthal’s principal criticism of Aestheticism therefore has to do with its perception of and attitude towards reality. On the one hand, positivist science and the Enlightenment had dismissed reality as mere “phenomena”, doing so on the basis of the dualism of inner and outer: “From this comes a habit of no longer taking real things seriously; from this arises the ‘weak personality’ by virtue of which the real and existent makes only a slight impression.”⁴³ Nietzsche’s criticism of history and of the encyclopaedic knowledge of the modern era is taken up by Claudio in *Death and the Fool*:

39 Hugo von Hofmannsthal, *Death and the Fool*, trans. Elizabeth Walter, Boston, Richard C. Badger, 1914, p. 19.

40 Petr Václav Zima, “Oscar Wilde a Hugo von Hofmannsthal: drama a monděnní konverzace”, in Dalibor Tureček (ed.), *Národní literatura a komparatistika*, Brno, Host, 2009, p. 134ff.

41 Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, p. 196.

42 Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1867–1904*, p. 84.

43 Nietzsche, *Untimely Meditations*, p. 79.

The useless learning which my wilful choice
In weary weight upon these shoulders lays,
Is lost before the great Primordial Voice,
These sacred tones, this call of childhood days.⁴⁴

But in actual fact, Aestheticism takes reality no more seriously: things are simply food for the senses, or in some cases dismissed from the realm of reality and by constant stylisation turned into mere abstract symbols, as we see with the merchant's son in "The Tale". But even in his early period, Hofmannsthal attempted to think of things not as objects (beautiful or otherwise) or as matter, but in a "Heideggerian way" as "things", as things that "are", that exist, but are not understood according to any particular terms or categories:⁴⁵ "Most people live not in life but in impressions, in some kind of algebra where nothing is and everything just means something", writes Hofmannsthal in 1895 to his friend Edgar Karg.⁴⁶ In reflecting upon the role of the artist in his lecture "The Poet and Our Time" (*Der Dichter und diese Zeit*), Hofmannsthal invokes the legend of St. Alexius, who lives anonymously under the stairs in his own house: the poet is, "an observer, the hidden comrade, the silent brother of all things [...] he suffers from all things and in the sense that he suffers from them, he enjoys them."⁴⁷

It is here that Hofmannsthal diverges from the symbolist theory of art. The Baudelairean dualism of matter and spirit, the striving for the greatest possible "Manichean" distance, is replaced by the greatest possible identification with things, so that now a new monistic unity exists between spirit and matter: spirit and nature are not in opposition with one another but enter into a mutual interplay.⁴⁸ The outer is now (as Nietzsche required) inseparably joined to the inner, and it is the things themselves

44 Hofmannsthal, *Death and the Fool*, p. 26.

45 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 45 ff.

46 See Gilbert (ed.), *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel*, p. 32.

47 Hugo von Hofmannsthal, "The Poet and Our Time" (trans. and ed. David S. Luft), *Hugo Von Hofmannsthal and the Austrian Idea: Selected Essays and Addresses (1906–1927)*, West Lafayette, Purdue University Press, 2011, p. 42.

48 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 62.

(including “ordinary” and until now overlooked things) that are able to provide the inner man with a sense of orientation; the spiritual can only be thought of in terms of the sensual.⁴⁹

Claudio’s “sin” lies precisely in his drawing a division between inner and outer; his mood deepens and he locks himself into his “inner self” so that the things around him remain silent. The merchant’s son from “The Tale” also surrounds himself with beautiful things and even perceives his servants as objects. In things he discerns an “enchanted image of the intricate wonders of the world”,⁵⁰ and looks to find symbolic analogies that have no relationship to their own being. In part II of the book, after the merchant’s son has to go into town on account of a mysterious crime allegedly committed by his servant, his attitude is called to account and exposed to the world around him. In an aesthetic world he would have been able to use his power in relation to things according to his omnipotent fantasy (which was even capable of “styling” living people into mere objects). Now, however, it is the things (“Dinge”) that own him; *he* is conditioned by *them*; he is “*be-dingt*”.⁵¹

In one scene in “The Tale”, the protagonist finds himself in a greenhouse with a young girl. The girl terrifies him and he seeks to calm her down by using some objects he has to hand – a set of coins. But the little girl, who also appears to be the double of his maid, throws the coins back at his feet. In a similar way, he then attempts to offer money to a soldier whom he meets later on in the courtyard at the barracks. So it is not only things that the protagonist treats as “objects”, but also people. Both, however, resist being owned, and demonstrate their individuality and the impossibility of integrating them into an abstract order. The merchant’s son reacts in the “outside” world exactly as he does in his aesthetic world: he seeks to place things – things he can hide behind and use as a substitute for life – between himself and the “threat of life”. He attempts to “bribe” life so that it will leave him alone.⁵² A similar motif of bribing life can be found in Baudelaire’s *Little Poems in Prose* (*Petits poèmes en prose*). The protagonist of the short story “Mistresses’

49 *Ibid.*, p. 86.

50 Hofmannsthal, “The Tale of Night Six Hundred and Seventy-two”, p. 39.

51 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 247.

52 *Ibid.*, p. 241.

Portraits” (Portraits de maîtresses) catches his lover in a tryst with his servant but decides to pay them both off and consider the matter settled: “That evening, I dismissed them both, giving them the arrears of their wages.”⁵³ In the decadent world, money generally functions as a “barrier” to the demands of life (in this case relational demands) and therefore as a release from obligation.⁵⁴

The experience that the world and things can no longer be controlled by a subject – that on the contrary, it is things that are to some extent responsible for a subject’s thinking, acting and feeling⁵⁵ – is summed up in “The Letter of Lord Chandos”. The letter is written to Francis Bacon, who asserted a “patriarchal” relation between reason and nature:⁵⁶ in the natural philosophy of the Enlightenment, the question of the essence of things was replaced by questions concerning the relation between them, and the speculative view of the internal relations of the essence of things was thus abandoned.⁵⁷ For Hofmannsthal, however, it is not so much that a poet preserves the world order of things, filtered out of phenomenal reality, but rather that he must reconstruct existence, with all its internal connections, within himself, and thus create a “world of connections”.⁵⁸ Nietzsche says something very similar:

To think of history objectively in this fashion is the silent work of the dramatist; that is to say, to think of all things in relation to all others and to weave the isolated event into the whole: always with the presupposition that if a unity of plan does not already reside in things it must be implanted into them.⁵⁹

53 Charles Baudelaire, “Mistresses’ Portraits”, in T. R. Smith (ed.), *Baudelaire: His Prose and Poetry*, New York, Boni and Liverlight, 1919, p. 95.

54 Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, p. 70.

55 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 247.

56 Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, New York, Verso, 2010, p. 4. See also the quote from Bacon (p. 1): “...now we govern nature in opinions, but we are thrall unto her in necessity: but if we would be led by her in invention, we should command her by action.”

57 Annemarie Taeger, *Die Kunst, Medusa zu töten*, Bielefeld, Aisthesis, 1987, p. 76.

58 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 74.

59 Nietzsche, *Untimely Meditations*, p. 91.

At the same time, things are the “bearers of the other”.⁶⁰ They are not merely metaphors but have a life of their own: “A pitcher, a harrow abandoned in a field, a dog in the sun, a neglected cemetery, a cripple, a peasant’s hut – all these can become *the vessel of my revelation*.”⁶¹

While in decadent Symbolism phenomenal nature is something impure, so that landscape is replaced by a glasshouse, or an interior, and the external world is simply a projection of the inner life (just as in “The Tale”, the merchant’s son generally deprives things and people of their own existence and is only narcissistically reflected in them as in “objects”), in Hofmannsthal, the poet must penetrate into “the core of things”;⁶² if he is to discover the key to his own inner world, he must not renounce the external or reduce it to being simply the source of “impressions”. Rather, in order to hear the “mute” voice of things he must himself become mute and renounce any attempt to understand them through any pre-existing terms (as in the well-known passage about abstract notions crumbling in the mouth like “mouldy fungi”).⁶³ At the end of his letter, Lord Chandos mentions an anecdote concerning the Roman orator Crassus crying over his lamprey and being ridiculed in the senate by Domitius. Crassus sheds his tears over the lamprey as “a brother of things”, misunderstood by a “world-governing senate”, objectifying the world through language (albeit beautiful language):

Now and then at night the image of this Crassus is in my brain, like a splinter round which everything festers, throbs, and boils. It is then that I feel as though I myself were about to ferment, to effervesce, to foam and to sparkle. And the whole thing is a kind of feverish thinking, but thinking in a medium more immediate, more liquid, more glowing than words. It, too, forms whirlpools, but of a sort that do not seem to lead, as the whirlpools of language, into the abyss, but into myself and into the deepest womb of peace.⁶⁴

60 Hofmannsthal, “Das Gespräch über Gedichte”, in *Sämtliche Werke. Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt, S. Fischer, 1991, p. 76.

61 Hofmannsthal, “The Letter of Lord Chandos”, p. 75.

62 *Ibid*, p. 70.

63 *Ibid*, p. 73.

64 *Ibid*, p. 78 f.

Mysterious human inadequacy

An important theme that appears common to the two models we have discussed is that of “inadequacy.” We have suggested that in the Germanic world there is no particularly strong anti-social or anti-bourgeois gesture, such as existed in Dandyism, although it is also clear that Aestheticism itself – outside any relationship to Dandyism – does in fact possess some potential for protest. The dandy is thought of in connection with the “social” world and is strongly associated with traditions such as French rococo and the courtly culture of feudal England (although this no longer existed by the time of post-Reformation Germany).⁶⁵ The main critique of Austria at the time tends to be focused on what Mann suggests through his “de-bourgeoisized” characters: the Austrian “type” has “a German mind without the productive power of the German spirit”,⁶⁶ and is seen as the merging of German and Slavic elements (as with Gustav von Aschenbach, whose father was a German clerk and whose mother was Czech). This is equally the case with the protagonists in Hofmannsthal’s earlier works: in “The Tale” we find the offspring of a rich bourgeois (the “merchant’s son”) but who no longer possesses the merchant spirit; Claudio from *Death and the Fool* is not exactly the antithesis of a bourgeois as his withdrawal from society is the result not of a general rejection of that society but of an inability to interact with it.⁶⁷ So once more we encounter an experience of inadequacy, and come to associate Aestheticism with problems of identity and an inability to achieve a satisfactory level of social integration.

The centre ground, then, characterised by an aversion to excess and extremes, can be seen as a quintessentially “German” idea. Even in the midst of a process of gradual “de-bourgeoisization” and the loss of proficiency and prowess, what is still being sought is a new kind of ethical accountability and the requirement to live a practical life in relation to the whole of society. But decadent consciousness also represents a (self-) critical consciousness.⁶⁸ For Mann, Nietzsche’s “immoralism” differs

65 Briese-Neumann, *Ästhet – Dilettant – Narziss*, p. 290.

66 *Ibid.*, p. 254. For example, the critic Heinrich Driesmans.

67 *Ibid.*, p. 144.

68 Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, p. 127 ff.

from Wilde's Dandyism: compared to Wilde, Nietzsche is a "saint".⁶⁹ Nietzsche, who grew up in a protestant German vicarage, is after all largely a moralist: "Appreciation of aristocratic form, strict morality, a sense of honour, minute love of order thus were naturally part of his home... He is described as 'phenomenally well-mannered', a notorious paragon of courteous solemnness and of a pious pathos that procures for him the name of 'the little minister'."⁷⁰

In "The Letter of Lord Chandos", we also encounter inadequacy with regard to speech: "My case, in short, is this: I have lost completely the ability to think or to speak of anything coherently."⁷¹ The Lord's new experience of the "revelation" of the intimate presence of things occurs outside the realm of human communication and outside the entire existing order (such as in the introduction where reference is made to the Lord's study with its many heavy tomes). There is no conceptual expression for it, and this crisis is a result of the long-term separation of the inner-subjective from the outer-phenomenal. What is needed, therefore, is a completely new language, and one that will do justice to the "wordless mystery of nature".⁷² Neither Aestheticism nor positivistic natural science, which considered phenomenal reality as mere matter, "did justice to things".

Hofmannsthal's position very quickly, then, begins to resemble the mythopoetic, theurgic phase of Symbolism (that is, an overcoming of decadent, "diabolic" Symbolism⁷³) and its "rhetoric of silence", which is partly "fulfilled silence", when ordinary speech capitulates in the face of the fullness of existence, of "moments of the utmost consciousness" of another world, and is proved to be "false".⁷⁴ But Hofmannsthal is not concerned with other worlds. His concern is entirely with this world, and unlike Kantian landscapes of the "starry sky", he seeks transcendence in the intimate sphere of the most ordinary things.⁷⁵

69 Mann, "Nietzsche's Philosophy in the Light of Contemporary Events", p. 19.

70 *Ibid.*, p. 4

71 Hofmannsthal, "The Letter of Lord Chandos", p. 73.

72 Hofmannsthal, "The Poet and Our Time", p. 47.

73 See Aage. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.

74 *Ibid.*, p. 189 ff.

75 Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, p. 87.

Bibliography

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *Dialectic of Enlightenment*. New York, Verso, 2010.
- Bahr, Hermann, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1867–1904*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.
- Bamberg, Claudia, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011.
- Briese-Neumann, Gisa, *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt, Peter Lang, 1985.
- Fischer, Jens Malte, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler, 1978.
- Gilbert, Mary E. (ed.), *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg, Briefwechsel*, Frankfurt, S. Fischer, 1966.
- Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Symbolismus. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Death and the Fool [Der Tor und der Tod]*, Boston, Richard G. Badger, 1914.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt, Fischer, 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Erfundene Gespräche und Briefe*, Frankfurt: S. Fischer, 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Reden und Aufsätze II*, Frankfurt, S. Fischer, 1975.
- Hofmannsthal, Hugo von, “Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel 1907–1926”, in Gerhard Schuster (ed.). *Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv*, Frankfurt, S. Fischer, 1994.
- Luft, David S. (trans. and ed.), *Hugo Von Hofmannsthal and the Austrian Idea: Selected Essays and Addresses (1906–1927)*, West Lafayette, Purdue University Press, 2011.
- McClatchy, J. D. (ed.), *The Whole Difference: Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal*, Princeton: Princeton University Press, 2008.
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks*, New York, Garden City Publishing, 1940.
- Mann, Thomas, *Death in Venice – Tristan – Tonio Kröger*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- Mann, Thomas, *Ein Appell an die Vernunft. Essays 192 –1933*, Frankfurt, S. Fischer, 1994.
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X*, Frankfurt, S. Fischer, 1960.
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band XII*, Frankfurt, S. Fischer, 1960.
- Mann, Thomas, *Meine Zeit. Essays 194 –1955*. Frankfurt, S. Fischer, 1997.

- Mann, Thomas, "Nietzsche's Philosophy in the Light of Contemporary Events", Washington, Library of Congress, 1947.
- Mausser, Wolfram, *Hugo von Hofmannsthal: Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation*, München, Wilhelm Fink, 1977.
- Nadler, Josef, *Die Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, Habel, 1912–1918.
- Nietzsche, Friedrich, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Putna, Martin C., *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík*, Praha, Academia, 2006.
- Rasch, Wolfdieterich, *Die literarische Décadence um 1900*, München, C. H. Beck, 1986.
- Smith, T. R. (ed.), *Baudelaire: His Prose and Poetry*, New York, Boni & Liverlight, 1919.
- Taeger, Annemarie, *Die Kunst, Medusa zu töten*, Bielefeld, Aisthesis, 1987.
- Voldřichová Beránková, Eva, "‘Rytíři zapadajícího slunce.’ Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře", in Anna Housková and Vladimír Svatoň (eds.). *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*. Praha: FF UK, 2012.
- Wysling, Hans, "Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay", in Paul Scherrer and Hans Wysling (eds.). *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern and München, Francke Verlag, 1967.
- Zima, Petr Václav, "Oscar Wilde a Hugo von Hofmannsthal: drama a mondénní konverzace", in Dalibor Tureček (ed.). *Národní literatura a komparatistika*, Brno, Host, 2009

Proust and literature: The elusiveness of the past against the “defeatism of the heart”

Eva Blinková Pelánová

Proust versus the romantic conflict between the subject and the world

In modernist literature, which places the subject – its experience and self-experience – at the centre of events, we often encounter a sense of melancholy, of weariness with a world that will never be able to provide a home for the dreams fostered in the heart, and this melancholy, this weariness, becomes a frequent topos from the romantic “mal de siècle” to the decadent “ennui”. Proust’s position, however, is fundamentally different. In the first part of Goethe’s novel *The Sorrows of Young Werther* (*Die Leiden des Jungen Werthers*, 1774), nature represents a sacred image of life and the universe for the eponymous hero – the forerunner of all romantic heroes – but subsequent events and romantic disappointments contrive to make it feel empty, hostile: Werther’s self-experience engulfs the whole world, everything becomes a mirror of his (unfulfilled) desire, and he has, as it were, nowhere to go to escape from himself. He thus perceives the spirit of nature as a “corrosive power that lies concealed in the natural universe – in Nature, which has brought forth nothing that does not destroy both its neighbour and itself.”¹ We find this Wertherian inability to overcome the internal conflict between the self and the world – when the world becomes a “monster, forever devouring, regurgitating, chewing and gorging” (*ibid.*) – in a number of other modernist protagonists, among them the young man in Poe’s *The Raven* (1845) and Flaubert’s *Madame Bovary* (1857). In each of these characters, daydreaming, the fostering of dreams, and a sense of resignation concerning everything

1 Johann Wolfgang Goethe, *The Sorrows of Young Werther* (trans. Michael Hulse), London, Penguin, 1989, p. 66.

reality has to offer in the present moment manifests itself in a tendency towards masochistic pleasure: the character from *The raven*, immersed in memories of his dear departed Lenor, knows very well that the raven will answer all of his questions with its eternal “nevermore”, yet still he asks question after painful question, such as whether he will ever see his beloved again. Flaubert gets to the core of this conflict in romantic characters – the conflict both within themselves and between themselves and the world – when putting across the feelings of Emma Bovary:

No the cravings of the flesh, the yearning for money and the melancholia of passion, all were confounded in a simple sorrow; and instead of averting her thought from him, she enthralled herself the more, inflating the hurt, and giving it every possible encouragement. She was annoyed by a meal clumsily served or a door half opened; she bemoaned the velvet she didn't have, the happiness that might have been, her dreams that were too high, her house that was too cramped.

What exasperated her was that Charles seemed to have no notion of her torment. His conviction that he was making her happy struck her as impudent imbecility, his uxorious complacency as ingratitude. Who was it all for, her being so good? Was it not he who was the obstacle to felicity, the cause of misery, just like the spike on the complicated set of straps that cramped her every step?²

Here too, we encounter a Wertherian inability to live in this world, manifesting itself as an obvious unwillingness to accept responsibility for one's life, which is passing by with each new day and which we will never have back. It is as if this notion of life slipping through one's fingers is not “good enough” for the characters, as Emma Bovary expresses: “I detest common heroes and temperate feelings, the way they are in life.”³ Leon Dupuis, whom Madame Bovary has just met and who will become her lover, agrees with her: “Indeed [...] since such books don't touch the heart, they stray, it seems to me, from the true end of Art. So lovely, amid life's disappointments, to be able to dwell in fancy on nobility of

2 Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (trans. Geoffrey Wall), London, Penguin, 2003, p. 100-101.

3 *Ibid.*, p. 78.

character, pure affections and pictures of happiness.”⁴ Afraid of losing face, the characters refuse to admit to themselves that ultimately this passing, transitory life is exactly how it was meant to be, and thus they seek a substitute for this slow, unemotional and inevitable “waning” in the distant, nebulous and idealised world of dreams.

Proust’s novels challenge this notion of the passing nature of our existence so often thematised in nineteenth-century literature. What seems to be much more fundamental for Proust is his need to oppose the defeatism of the heart which such literature presented.⁵ The idea of a work of art becoming a “classic” and thereby enabling what is human – and thus fragile – to last, is fundamental to Proust’s reflections and also to his prose: “...because life disappoints us so often that in the end we come to believe that literature bears no relation to it and we are therefore astounded when we see the precious ideas that literature has revealed to us display themselves, without fear of getting spoiled, gratuitously, naturally, in the midst of daily life...”⁶

The question thus presents itself as to what it is exactly that connects all of those those literary works which we as readers care about and want to read. Time and again new translations of Homer appear, people continue to watch Shakespeare’s plays, or recall what it was like to open Stendhal for the first time. The longevity, the attractiveness to the reader, the “immortality”, even, of literary works all surely result at least partially from their participation in a particular (and continuing) tradition, from their belonging to a particular (recognised) canon. Or such at least has been the promise in every textbook ever written to those authors who would commit themselves to observing the rules stated there. The works we have just referred to as “immortal” are those we could, perhaps less affectedly and probably more accurately, call living art: art that is in touch with what we call immanent life as it has not yet become part of the past. With the sentimentalism of the second half of the eighteenth century, “tradition” and “canon” began to lose their status as infallible,

4 *Ibid.*, p. 78.

5 See also Eva Blinková Pelánová, “Dvě podoby jedinečnosti: romantická osudovost a proustovská epifanie”, *Svět literatury*, 2014, XXIV, no. 50, p. 23–27.

6 Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, VI (trans. A. Mayor and T. Kilmartin), London, Vintage Books, 2000, p. 107.

magic formulas capable of guaranteeing the longevity of a literary work. Other values came to the fore – ephemeral, subjective values, such as emotion, experience, and an awareness of the limitations and fragility of our existence. But despite the rhetoric of romantic and other schools, the two outlooks continued to exist side by side. In this chapter we will focus on a particular form of this co-existence in Marcel Proust, who hints at this duality of vital, living literature when he writes of the Countess Potocka: “She has an intellect which is free from all prejudice, but faithful to social superstitions. She is full of contradictions, richness and beauty.”⁷

The writer’s task

For Proust, the writer’s task consists of seeking to put into words the unique message that he alone is able to perceive, only on an entirely different level. That is, as the more or less perceptible feelings which on particular occasions echo in his heart. Proust compares this endeavour to that of going to sleep and trying to understand or describe that state without waking up,⁸ and emphasises again and again the huge obstacles that stand in the artist’s way. The chief difficulty arises from the mental and inner nature of the writer’s work, in which, however, according to Proust, the author’s ability to resist the primacy of the rational components (that is, “not to wake up”) remains paramount. As a much more reliable basis for artistic creation, Proust would rather emphasise our sensuality, which guarantees a much closer connection with life, the world and the cosmos. Proust’s view of creative work and the writer’s vocation is eloquently illustrated by his answer to the question, “If you were forced to do manual work, what work would you choose?” His answer represents a rejection, with respect to creativity, of any strict differentiation between mental and manual activity.⁹

So where, in fact, is this hugely challenging task headed? What, according to Proust, is the artist ultimately seeking? Proust speaks of the

7 Marcel Proust, “Le salon de la Comtesse Potocka”, in *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1943, p. 60. English translation available at: <<http://www.yorktaylor.free-online.co.uk/potocka.htm>> [accessed 16 April 2016].

8 Marcel Proust, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 2001, p. 337.

9 See *ibid*, p. 300 f.

need to liberate, to extricate (*dégager*) what he calls “the inner model” (*le modèle intérieur*), or, on a more abstract level, “the mysterious laws” (*les lois mystérieuses*). The words “loi” and “mystérieux” occur repeatedly in Proust’s work, as does “dégager”. The wording is obviously a result of lengthy reflection to which Proust remains faithful in all his articles and essays and to which he returns in order to clarify the mechanisms brought into play in his novel *In search of lost time* (*A la recherche du temps perdu*, 1913–1927). Proust refers to creative art as a “rescue operation” (*travail de sauvetage*), its task being to bring into the light, from the very depths, elusive feelings and moments in time, to translate into words this singularity that on the mental level returns time and again. When one truly manages to find the right words and combine them in an appropriate and singular manner, even that which is of the utmost transience will be preserved for eternity. As we see in *Search*, Proust believes that the meaning of human existence, its universal dimension, is accessible only through this singularity, through that which is fleeting and fragile, which means through a particular individual form, as the “mysterious laws” of nature are accessible to us only through an individual piece of creation: “May the poets draw inspiration from nature, where although the essence of everything is ‘one’ and dark, yet the form is always individual and clear.”¹⁰

Leaving aside the concept of “divine inspiration”, our knowledge can only find a spiritual or metaphysical dimension of being through a subjective view of constantly changing reality. Proust’s idealism is surprisingly close to the concept of nature we find in Goethe,¹¹ who even warns against attempting to immobilise the object of research for the

10 *Ibid.*, p. 90.

11 In his reflections on Goethe and his work (*ibid.*, p. 343 ff.), Proust suggests that Goethe’s interest in the natural sciences may have had a harmful effect on his spirit. Allegedly, this interest was for Goethe what for certain people “debauchery is, for others, the critical frame of mind, for others, luxury and pleasure, in a word, whatever banishes inspiration, whatever is inimical to our true growth”. He does not, however, elaborate on his interesting and undoubtedly well-founded opinion (based on an unpublished manuscript which was part of Proust’s estate) or support it by reference to any of Goethe’s works. The comment can perhaps be thought of as relating to trust in the artistic instinct, which for Proust need not (and perhaps should not) be based upon the “exact knowledge” typical of the natural sciences; Proust sees art as a particular and independent form of knowledge.

purpose of scientific observation – for example, by putting it under the microscope or dissecting it – pointing out that by doing so we disturb the harmony of creation in which mankind also participates, and that it is on the basis of this participation that the laws of such harmony should be knowable. German Romanticism often alludes to this idea through the metaphor of the “divine spark” in the human being. In his novel, Proust translates this ambiance, this aura of creation where human beings come into contact with the divine, into the intangible and physically non-existent quantity of time. (With respect to the passing of time, much of the literature makes reference to Bergson, as indeed does Proust himself.¹²) So what we are working with here is the idea of creation that we find in Goethe¹³ and the idea of time in Proust, especially in the sense that both ideas create a particular “cultivation medium”. It is only here that we can fruitfully and truthfully investigate both nature and, by extension, human beings. For our purposes it will suffice to stress that for Proust there is no knowledge outside of time. In other words, here, too, truth (or the “mysterious laws”) is revealed in motion, in the flow of time. If on the other hand we “switch off” time, as in a photograph, truth remains out of reach and forever hidden. The need to capture an isolated moment does not, therefore, correspond in any way whatsoever to what Proust is seeking to achieve; knowledge is attained on the journey of transformation that the memory undergoes in the human mind, and then, on a higher level, in the process of the intended construction of a work of art; *In Search of Lost Time* reveals these “mysterious laws” of the universe to the reader in the characteristic see-saw rhythm of complex Proustian sentences.

As we have said, the artist’s task is to find, and to combine, exactly the right words, which brings us to the matter of style. Along with the relationship between art, life and the world and the question of literary tradition and the longevity of literary works, style is central to Proust’s reflections as we encounter them in his essays, articles and works of fic-

12 Proust in some way endorses Bergson, but also points out that his own notion of “involuntary memory” (see later) is incompatible with Bergson’s ideas. See *ibid*, p. 254.

13 The idea can of course be found in various forms of mysticism, and reached a certain peak in the modernist context in Swedenborg and in Mesmerism. In the French context, the view of the world as an energetic unity can be found very clearly in Balzac and Baudelaire (see, for example, the latter’s sonnet “Correspondances”).

tion. But style is not some superficial adornment or simply a matter of mastering a particular technique. It is, rather, a cipher of the world of the author, of the author's way of seeing, and so Proust is able to compare a writer's style to an artist's use of colour.¹⁴ As we understand through Proust's study of Flaubert, what is interesting about artistic style is the way in which the author treats grammar, the violence he inflicts upon it: language¹⁵ is to literature what silence is to music; it is a pre-requisite. The way in which an author handles *a priori* language categories – Proust mentions Flaubert's revolutionary use of the imperfect tense, and his use of the conjunction “et” (“and”) in order to sustain his characteristic rhythm – conveys their unique view of the world. In this sense, Proust utterly rejects the distinction between form and content in a literary text, sharing Flaubert's view of artistic style which puts it at the very core of the message.¹⁶ The writer's “rescue operation” deals with the element of anonymous, automatised language, and, as though this element were a body of water, despite it, yet also by means of it (because the “dead” water upholds it), lifts the unique text clear of the water's surface. This is the process by which what is hidden emerges, by which a writer finds their true self¹⁷ and how by their underwater search they enable the reader to free themselves from the burden of their own fate.¹⁸ As readers, we are able to “know what it is to be a general, a weaver, a singer, a country gentleman, to live in the village, to gamble, to hunt, to hate,

14 See Proust, *Essais et articles*, p. 255.

15 For Proust, language in this respect means the mother tongue; he emphasises its close connection with our sensibility and also its strong evocative ability. The mother tongue is a latent music which the poet can make resound in us. (See *ibid*, p. 89.)

16 In his letters, Flaubert mentions a desire to write a book about nothing. These thoughts were taken to the extreme by Mallarmé, who considered the “empty book” to be the apotheosis of literary production. Proust, however, does not take this extreme path.

17 “as he gradually draws out his own personality and becomes Flaubert.” *Ibid*, p. 284.

18 “Our misfortune or our fortune cease for a moment to tyrannise us, we play with it and with the fate of others. This is why when we finish a beautiful novel, however sad it may be, we feel so happy”. (*Ibid*, p. 110.) Borges mentions the same feeling of relief in relation to death in one of his final works: “The relief that you and I feel in the instant that precedes death, when fortune releases us from the sad custom of being someone and from the weight of the universe.” Jorge Luis Borges, “Triada”, in *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 21.

to love, to go soldiering. Through him we are Napoleon, Savonarola, a peasant-stranger yet, an existence we might never have experienced, we are ourselves.”¹⁹

The theory of involuntary memory: the particular and the universal

Viewed from the perspective of our modern-day scepticism, the level of trust and earnestness the artistic instinct enjoyed in Proust is somewhat surprising. At the same time, however, Proust has no time for the Platonic and romantic idea of sudden inspiration. What he is concerned with is the slow, purposeful – albeit never conscious or rational (as we have seen above) – construction of a work of art, to which he applies the metaphor of sleep and emerging from the depths. We are said to recognise, unmistakably, those feelings, ideas and other elements of our inner world that are worthy of further cultivation and refinement by the excitement that accompanies their arrival. For the invaluable impressions that return to us like this, Proust developed the theory of “involuntary memory” (*mémoire/souvenir involontaire*). For Proust there is little to be gained from occupying ourselves with other kinds of memories, such as those we are able to bring to mind whenever we need them without any real difficulty; these memories lack objectivity and their return is simply a matter of our recalling them at will. It is the objectivity and excitement of our involuntary memories which destines them to become the basis for future literary work.

[Involuntary memories] bring things back to us in exact proportions of memory and oblivion. And finally, since they give us to enjoy the same sensation in quite other circumstances, they release it from all contingency, they give us its extra-temporal essence, which is the very content of good style, that general and necessary truth that the beauty of a style alone can reveal.²⁰

19 Marcel Proust, *By Way of Sainte-Beuve* (trans. Sylvia Townsend Warner), London, Chatto and Windus, 1958, p. 226.

20 Marcel Proust, *Against Sainte-Beuve and other essays* (trans. John Sturrock), London, Penguin, 1994, p. 235–236.

Although the basis of each perception and impression is subjective, the purification a mental form undergoes over time guarantees its objective and perhaps unavoidable character and is how the poet or writer is able to discover the “inner model”, the “mysterious laws”. The involuntary memory, initially completely rooted in subjectivity, is no longer incidental but becomes an expression of the “universal soul” (*l'âme universelle*), and thus Proust feels able to compare the poet to Dr. Jekyll and Mr. Hyde:²¹ you are speaking with either the one or the other, you never meet both at the same time. That which was originally rooted in the time-bound experience of a particular person tends to become a pure art form which is totally independent of the original subject, and, as a piece of art, separates itself from it. Proust speaks of art as “un sperme complet” (*ibid*, p. 115) which contains the seed of the whole of humanity, and its natural instinct is to escape the artist’s body, to “break free from human transience” (*s'échapper de l'homme caduc*). Art as a form is perfect and truthful; it is as if we hear in Proust an echo of the symbolist notion of poetry as a form of knowledge akin to scientific discovery. Proust likes to translate his vitalist view of the “universal soul” and the “mysterious laws” into metaphors which draw on the technical innovations of the time: the poet communicates with the beauty of the whole world in the same way one might use a telephone box.²²

We have described how, according to Proust, the universal grows out of the particular. It is interesting that in his essay “Against obscurity” (*Contre l'obscurité*) from the 1890s, Proust, who because of *Search* is generally (and in our view a little unjustly) regarded as a somewhat inaccessible author, inveighs against the deliberate obscuring of meaning and against the poet’s haughty disregard of the reader’s efforts to understand, which he sees as so characteristic of symbolist texts. He condemns this elitism as false, and appeals rather to the democratic character of nature:

Does not nature make us touch, rudely and nakedly, the power of the sea or the west wind? To each man she gives the ability to express clearly, during his passage on the earth, the deepest mysteries of life and death.

21 See Proust, *Essais et articles*, p. 116.

22 See *ibid*, p. 116–117.

Are they for that reason pervaded by vulgarity, despite the vigorous and expressive language of desires and muscles, of suffering, of the flesh rotting or in bloom? And I ought to refer above all, since this is nature's *true time for art*, to the moonlight where for those alone who are initiated, even though it shines so sweetly on everyone, nature, without neologisms, for so many centuries, has made light with darkness and has played the flute in silence.²³

All true art is classical

For Proust, then, art is above all natural; it is “one”. Proust accepts the categories of decadents, realists, symbolists, and so on; he accepts that they are a product of the perspectives of their time, but suggests that ultimately they are of no great significance. His contribution to the discussions surrounding Romanticism and Classicism is the contention that all true art is in fact classical,²⁴ and that the innovators worthy of one day becoming classics necessarily proceed according to a strict interior discipline and construct their work with the utmost precision.²⁵ But it is precisely because their “architecture” is so completely new that it takes time for others to discover it.²⁶ And so, “in Racine’s tragedies, his *Cantiques*, in Madame de Sevigne’s letters, in Boileau, we have the chance to enjoy beauties that are there to be found and were barely perceptible to the sixteenth century.”²⁷ Throughout, therefore, Proust’s vision of art is optimistic. As Faust says, nothing of that which was once endowed

23 *Ibid.*, p. 90–91. English translation is from a citation in Frank Rosengarten, *The writings of the young Marcel Proust (1885–1900): An Ideological Critique*, New York, Peter Lang, 2001, p. 171.

24 See Borges on Whitman: “He succeeded in carrying off the boldest and greatest experiment ever seen in the history of literature. To speak of literary experiments is to speak of exercises which have failed in some more or less brilliant way, like Góngora’s *Soledades* or the work of Joyce. Whitman’s experiment worked so well that we tend to forget it was an experiment.” Jorge Luis Borges, “Prólogo”, in Walt Whitman, *Hojas de hierba* [Leaves of grass] (trans. Jorge Luis Borges), Buenos Aires, Juárez Editor, 1969, p. 29.

25 See Proust, *Essais et articles*, p. 313.

26 Proust speaks here from personal experience.

27 Marcel Proust, *Selected Letters: Volume 4: 1918–1921* (ed. and trans. Joanna Kilmartin), New York, Harper Collins, 2000, p. 168.

with life is lost: “Whatever was, in all its glow and gleam, moves there still, since it must always be” (*Faust*, 6431–6432). Just like the phantoms in *Faust*, which in their own realm lead an immortal life, for Proust, literary works, because they are “disengaged” (*degagés*), are not part of immanent life.²⁸

The perfect beauty of the most successful “constructions” is both a form of knowledge and a means of freeing oneself from the pain and arbitrariness of human existence, of its insignificance and fragility. As we have already mentioned, Proust devoted a whole essay to Flaubert,²⁹ who sought never to “water down” his books with anything immediately associated with his own person. He sought rather to conceal from his readers the ordinary man known to his family and friends. To his readers he wanted simply to be the name on the cover. The idea of the impenetrable wall of perfect style that Flaubert is said to have realised most fully in *Sentimental education* (*L'Éducation sentimentale*, 1869) does not, however, fully accord with Proust's aims. We have already mentioned the concept of involuntary memory, and indeed in Proust's thinking there is a direct line from the most ephemeral personal impression to the truth. So what we have here is, once more, the romantic notion of the divine spark, the memory of one's divine origin, albeit radically removed from the notion of divine inspiration as a kind of “time machine” that enables the poet, in a trice, to come face to face with the divine. Compared to this idea, Proust's Baudelairean construction of artistic form is infinitely more humble and lacks the slightest trace of revolt or rebellion; it is also more labour intensive, and somehow more suited to the human realm. Compared to its romantic counterpart, the notion of the poet as architect, as we see in Baudelaire especially, and later in Proust, is no less idealistic, but its pathos still speaks to us with, unlike romantic pathos, a sense of immanence and urgency.

28 See the metaphor of the sperm, above, or Proust's interpretation of John's gospel: “écrivains qui se font de l'art une conception si temporelle, qui croient si naïvement que son royaume est de ce monde” (“writers who make of art such a worldly notion, who think so naïvely that his kingdom is of this world”) See Proust, *Essais et articles*, p. 91.

29 *Ibid.*, p. 282 ff.

The central role of the metaphor

The primary instrument for discovering the “mysterious laws” we have spoken about – the way to the “heart of the world” (le cœur du monde, *ibid.*, p. 88) – is the metaphor.³⁰ Through metaphor, the initial indistinct image is freed from its purely subjective (arbitrary, transient) recreation, and the resulting image, through its very uniqueness, gains universal validity.³¹ At the same time, the medium of the metaphor strengthens the uniqueness of any kind of perspective on something: a good book becomes like “the scent of flowers blooming far away from us.”³² For Proust, then, this is how we arrive most reliably at the “mysterious laws”, and it possibly goes without saying that this was the method he chose and above all realised in *Search*. An important component of “involuntary memory” is a characteristic “staggering” – on both the physical level (as with the sensations caused by the uneven slabs in the courtyard which in *Search* recalled the past) and the mental – as if evoked by the resetting of a feeling from the past to a present “lived” moment; as Proust writes, “they cause us to enjoy the same sensation in quite another circumstance.”³³ What we described in relation to artistic style as the violence inflicted upon language is now repeated on a different level – the level of understanding.³⁴ On this level, too, there is a certain resistance to the automatic mode of perception (whether adopted or simply learned), which we tend to consider as natural but which for Proust is in reality merely unconscious, or un-awakened, and so contains nothing of originality or finesse. In Proust’s eyes the only activity it is worth an

30 It is here that Proust and Flaubert diverge.

31 In order to describe this conscious work of the artist, which he carries out on himself as a human being, and of which the work of art itself is the purest expression, Proust occasionally uses the neologism “*s’objectiver*”. (See, for example, what he says about R. Hahn; see *ibid.*, p. 313.)

32 “le parfum des fleurs écloses très loin de nous.” *Ibid.*, p. 48.

33 “ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre.” For the full quotation, see the extract beginning “Involuntary memories...” above (full reference in footnote 20).

34 Rather than speaking about understanding, which suggests some kind of reflection, it would probably be more accurate to speak about the confrontation between individuals and their impressions, sensations, thoughts and ideas, as ultimately, intuition is more in view here than thinking.

artist engaging in is deliberately getting rid of such learned refinement. It is this “stuttering”, this necessity to earnestly seek oneself and learn one’s own language, for which Proust strives. In one of his essays he refers to ladies who go into raptures over a charming dedication a famous author writes in their autograph book. They think the writer has finally “loosened up”, but in reality nothing of the writer himself is left behind in his elegant and refined words. It is this life-giving, somewhat faltering process of deciphering one’s own feelings, impressions and ideas which is conveyed through a number of images in *Search*: “I could now understand the widowers whom we suppose to have found consolation and who prove on the contrary that they are inconsolable because they marry their deceased wife’s sister.”³⁵

For Proust, so long as this inner tension remains, so long as the words that once charmed succeed in not becoming mere empty shells, the book remains alive. It is the metaphor which provides a certain guarantee of this permanence, and although it describes – analyses – a particular aspect of existence, it does not build on a rational or conscious foundation and so reinforces something which Proust valued equally as much, namely mystery. In one article, Proust recalls being taken as a small boy to the source of the river Loire, not far from the village of Illiers (which would become Combray in *Search*):

But the absence of any relationship between this little wash house, at the edge of which were always scattered linens that I was not allowed to touch, only made this place more mysterious for me, and gave it even more that incomprehensible character which must be associated with the origin of natural life. So this water which oozed in distinct drops at the bottom of this tadpole-infested wash house was for me the Sources of the Loir [sic], in as abstract, almost as sacred a way as a certain face might be for the Roman the River. And I vaguely imagined that the women who always came here to wash their linen had chosen this place above all others because of its illustrious and sacred character.³⁶

35 Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. 2 (trans. C. K. Scott Moncrieff and S. Hudson), Ware, Wordsworth Editions Limited, 2006, p. 900.

36 Marcel Proust, “The Sources of the Loir [sic] at Illiers” (trans. Richard Seaver), *Evergreen Review*, vol. 5, no. 19, Jul–Aug 1961, p. 58.

And to illustrate the sense of pleasure a good book is able to provide, let us compare it with what Proust says of the Countess Potocka:

... they are unable to renounce those pleasures, they are captivated because the comtesse is always herself, that is to say somebody that no-one else could be, drawn in because one never knows what is going to happen with her from one moment to the next, because she is, not inconstant, but constantly changing.³⁷

A book's time (like man's time) is set. All books, however, provide a glimpse of eternity – at the very least in that moment of creation by the writer.³⁸ And no one can predict how long this moment will last. From this perspective – although Proust is not explicit – the uniqueness of every moment, every smile, every puddle of rain (and we could go on...), becomes the latent promise of permanence. Art, therefore, creates a kind of distillation of life in which we live more truthfully and with greater intensity; in which we are given the opportunity to create a “flagship” out of our every weakness. Art is a space separated from the world, a space to which in some mysterious way we still have access, and in which our own insignificance, frailty and transience become a gateway to eternity. As Proust said: “Nothing lasts, not even death” (Rien ne dure, pas même la mort!).³⁹

Bibliography:

Borges, Jorge Luis, *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, in Walt Whitman. *Hojas de hierba*, trans. Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Juárez Editor, 1969.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, trans. Geoffrey Wall, London, Penguin, 2003.

37 Proust, “Le salon de la Comtesse Potocka”, *Chroniques*, p. 61. English translation available at: <<http://www.yorktaylor.free-online.co.uk/potocka.htm>> [accessed 16 April 2016].

38 We find an identical idea in Borges: “The joy of writing is not measured by the virtues or failings of the end product. Every human work is contemptible, affirms Carlyle, but its execution is not.” Borges, “Prólogo”, *Los conjurados*, p. 14.

39 Proust, *Essais et articles*, p. 244.

- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (Part I), trans. David Constantine, London, Penguin, 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang, *The Sorrows of Young Werther*, trans. Michael Hulse, London, Penguin, 1989.
- Proust, Marcel, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 2001.
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time*, vol. VI and VII, trans. A. Mayor and T. Kilmarlin, London, Vintage Books, 2000.
- Proust, Marcel, *Remembrance of Things Past*, vol. 2, trans. C.K. Scott Moncrieff and S. Hudson, Ware: Wordsworth Editions Limited, 2006.

Out in the Open: *The Pocket Book* of Edward Thomas

Justin Quinn

1

The Edwardian period in English poetry is not yet Modernist, but neither can it be gathered back into Victorianism. It does not try to “make it new” (in Ezra Pound’s phrase) by abandoning traditional rhyme and meters, thus catapulting itself into modernity; equally it is not simply poetry of the *fin de siècle* – such a label implies that it merely marks the end of an era, its resources insufficient for dealing with the twentieth century. In recent years, we have rediscovered this period in order to question conceptions of both the Victorians and the Modernists, finding in Edwardian literature forces that propel its works into the future, making writers such as Joseph Conrad, E. M. Forster and John Galsworthy our contemporaries, as much as James Joyce, William Faulkner and Virginia Woolf, albeit in different ways.

The rising reputation of the poet Edward Thomas is an index of this general shift. Before this, he was consigned to minor categories such as Georgian poetry and Nature poetry. When W. H. Auden was totting up his poetic influences in “A Thanksgiving” (1973), he named Thomas as important, but only at the beginning of his, Auden’s, career. For many decades, Auden was considered to be the attentive scribe of the modern world, able to set a poem in the transit lounge of an airport before anyone else. Edward Thomas, on the other hand, never lived to see such a transit lounge, and indeed it seemed anomalous that he had even survived into the twentieth century, let alone its second decade. As anomalous as Hardy who survived till 1928, a Victorian ghost who hadn’t been told he was dead. Or Robert Frost, who died in 1963. The historiographers of Modernist poetry had difficulty with these lives and afterlives, and Lionel Trilling even went so far as to figure Frost as a radical Modernist

involved in “the terrifying process of the disintegration and sloughing off of the old consciousness”.¹ Once a point like this is made, Modernism loses its explanatory power – for Frost, like Thomas, did indeed revise the tradition, but both poets went a different way from Pound, T. S. Eliot and William Carlos Williams.

Antony Easthope saw Thomas as part of the empiricist tradition, whose poems deploy “an ‘I’ who is coherent and self-possessed, a unified subject, secure in its ability to affirm ‘I remember’, ‘I saw’.”² Easthope is too quick to push Thomas into a retrograde anti-Modernism, overlooking his radical erasures of the self, both in the poems and his ideas of poetic tradition. More helpfully, Edna Longley subtly “reinserts him into the Edwardian period”,³ arguing that:

Thomas’s poetry destabilises authority, perception and time in a spirit often regarded as peculiar to modernist aesthetics. It does so with precise reference to environmental and epistemological issues latent in his immediate historical context. And it exhibits a kind of historical imagination usually precluded by the premises of American and Irish modernism.⁴

By reading him as both as a poet of war and ecology, she connects him with a more wide-ranging reevaluation of Modernism, compelling us to find new ways to consider poets as diverse as Frost, Yeats and Auden, not as mere exceptions or anomalies, or Modernists in spite of themselves, but as central poets in a tradition that flowed into the Northern Irish renaissance; following her lead, we can see his poems informing poets such as Richard Wilbur, Derek Walcott and Joseph Brodsky.

Questions of the canon will occupy me here, not only through readings of Thomas’s poems within such an Edwardian frame, but also through his own figurations of the poetic tradition in the anthology, *The Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air* (1907). This overlooked volume reconfigures the relations between nation and poetry, rejecting chronol-

1 Lionel Trilling, “A Speech on Robert Frost: A Cultural Episode”, *Partisan Review*, Summer 1959, 26, p. 452.

2 Antony Easthope, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999, p. 180.

3 Edna Longley, *Poetry and Posterity*, Highgreen, Bloodaxe Books, 2000, p. 23.

4 *Ibid.*, pp. 49–50.

ogy and conservative notions of canonicity, in favour of other patterns, too radical to be co-opted by either Victorianism or Modernism. Thus my approach complements Longley's, as it views the Edwardian period, not as dull interregnum, but as contemporary resource for our understanding of the poetic tradition – whether writing poems or writing about poems.

2

The most significant figuration of the English poetic canon in the nineteenth century was Frances Turner Palgrave's anthology, *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*. First published in 1861, it went through several further editions, in which poems were added, dropped and rearranged. Christopher Ricks has remarked that one of the reasons for the anthology's success was Palgrave's "having a good ear, especially when it listened to Tennyson".⁵ Prospective anthologists will always draw the interested advice of writers, but Tennyson insisted his own work be omitted from the book; rather we have a canon which leads to and explains his pre-eminent position in his time, and is a monument of Victorian taste.

The work is arranged chronologically, beginning with a poem by the late sixteenth-century poet Thomas Nashe. His "Spring" alludes lightly to an even older English song, "Sumer Is Icumen In", from the thirteenth century. The anthology is divided into four books. The first brings us up to the mid-seventeenth century, that great opening flourish of the English lyric tradition. The second book, beginning with John Milton, goes to the cusp of the eighteenth century, ending with John Dryden, who straddled both periods, both politically and poetically. The third, which covered the eighteenth century, had perhaps the hardest task of all – to make a collection of lyric poems from an age that excelled in longer narratives and philosophical meditation.

The last and longest book pays honor to the Romantic poets. Here Tennyson's career is iconic: his early work, to 1833, is suffused with Keatsian fragrances and ease, but after the death of his close friend Arthur Henry Hallam, he becomes the eminent Victorian, mournfully rejecting such

⁵ Ricks, Christopher, "The Making of *The Golden Treasury*", in Christopher Ricks (ed.), *The Golden Treasury*. London: Penguin, 1991, p. 449.

temptations in favour of moral and religious probity, its stolid expression often achieved in spite of Tennyson's own loucher instincts. The Romantics haunted other Victorians, most notably Matthew Arnold, who wrote in "The Function of Criticism at the Present Time" (1864):

It has long seemed to me that the burst of creativity in our literature, through the first quarter of this century, had about it in fact something premature; and that from the cause its productions are doomed, most of them, in spite of the sanguine hopes which accompanied and do still accompany them, to prove hardly more lasting than the productions of far less splendid epochs.⁶

His unease rather reflects doubts about his own era, rather than the preceding one. In "Stanzas from the Grande Chartreuse", he would characterize himself and his fellow Victorians as "Wandering between two worlds, one dead, / The other powerless to be born [...]".⁷ While Palgrave, along with other Victorians, might have demurred at Shelley's politics, Byron's morals and the profusion of sensuous pleasures in Keats, he still gave them the greatest representation of all. The Romantics both dazzled and puzzled the Victorians in equal degree.

Balancing such elements are patriotic poems of lesser quality, such as James Thomson's "Rule, Britannia!" and Thomas Campbell's "Ye Mariners of England"; as well as poems that indirectly bolster the English Protestant cause, such as Henry Wotton's "Elizabeth of Bohemia". These pinion the anthology within a nationalist – even jingoistic – military tradition, and their presence changes the way we read other poets, such as William Wordsworth, who becomes a more stalwart patriot in Palgrave's presentation than he was in fact. Neither does the reader get more than a glimpse of Shelley's revolutionary rage from Palgrave's selection. To present this poet without politics reminds us of Samuel Johnson's remark about seeing dogs walk on their hind legs: "It is not done well; but you are surprised to find it done at all."

6 Matthew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time", *Essays in Criticism*, London, Macmillan, 1865, pp. 6–7.

7 Matthew Arnold, *The Poems of Matthew Arnold*, Kenneth Allott (ed.), London, Longmans, 1965, p. 288.

A further important aspect was the title. Palgrave lamented that in his day “a book is no more a treasure to be kept and studied and known by heart”.⁸ (Another way of talking about poems that comes into currency during this period is as “gems”.⁹) The editor has mined the subterranean seams to extract the precious stones and metals from English earth. These become the “treasure”. But Palgrave went further, calling it a treasury, which reminds us of the Treasury of England, established in the twelfth century, and to this day is the highest office of executive power in Britain (this is illustrated by the fact that 10 Downing Street is the office of the First Lord of the Treasury, who also and usually is the Prime Minister). This figures the poetic canon on the model of an English political institution, suggesting that both poetry and politics have, ultimately, the same general goal: nation building. Such a title reinforces the nationalist declarations of Thomson and Campbell within in the book.

This is the familiar story of cultural value appropriated by nationalist criticism. The pattern proliferates in European nations throughout the nineteenth century. Yet Britain was not merely another European nation; it was master of one of the largest empires the world had ever seen. Palgrave’s book played an integral role in imperial pedagogy, taught from Ireland to India in the late nineteenth and early twentieth centuries.¹⁰ One prominent imperial educationalist wrote to Palgrave from Bombay in 1862 to say that the *Golden Treasury* would “be suitable as an English class-book for the higher native students. [...] English poetry is to these people what Homer is to us.”¹¹ While Ricks views this as a noble impulse, others may see it as an example of imperialist narcissism, as pedagogues use their students to witness how British culture is equated with that of ancient Greece. The higher natives may well have learned a different lesson from that which their teachers intended.

It was also an extremely popular book having sold over 650,000 copies by 1940.¹² Its penetration through anglophone culture throughout the world was unprecedented, providing a foil for many Modernists, but also a vital

8 Quoted in Ricks, *The Golden Treasury*, p. 437.

9 *Ibid.*, p. 438.

10 *Ibid.*, p. 444.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

influence on poets such as Patrick Kavanagh, Theodore Roethke and Philip Larkin. Though it fell out of favour in the second half of the twentieth century, school textbooks still took their bearings from Palgrave well into the 1980s. I picked it up only when I was around forty, and, like the man who reads *Hamlet* for the first time at that age, I found it to be full of quotations, both from the poems I had been taught at school, and from the conversation of my parents' generation. In 1900, a later anthologist bore witness to this influence, when he wrote in the preface of his own collection that:

Few of my contemporaries can erase – or would wish to erase – the dye their minds took from the late Mr. Palgrave's *Golden Treasury*: and he who has returned to it again and again with an affection born of companionship on many journeys must remember not only what the *Golden Treasury* includes, but the moment when this or that poem appealed to him, and even how it lies on the page.¹³

The editor was Sir Arthur Quiller-Couch, whose *Oxford Book of English Verse 1250–1900*, appeared in 1900. This differs from Palgrave by going a further three centuries into the past, beginning with “Sumer Is Icumen In,” which he titles “Cuckoo Song.” Also, instead of a “treasury” in the title the book bears the imprimatur of one of England’s oldest and most prestigious universities – an institutional association of a different, and arguably more substantial kind. But both books have a sequential chronology (though, unlike Palgrave, Quiller-Couch does not divide his material at all). There is simply a single, continuous sequence of poems covering almost a millennium, culled “from wheresoever the Muse has followed the tongue which among living tongues she most delights to honour.”¹⁴ This means America, and it also means that English poetry is the best in the world. Quiller-Couch figures this editorial work in terms of imperial appropriation: “To bring home and render so great a spoil compendiously has been my capital difficulty.”¹⁵

13 Arthur Quiller-Couch, “Preface to the First Edition”, in Arthur Quiller-Couch (ed.), *The Oxford Book of English Verse 1250–1918*, 2nd ed, Oxford,: Oxford University Press, 1939, p. xi.

14 *Ibid.*, p. vii.

15 *Ibid.*

Sequential chronology in such anthologies necessarily creates parallels with history, as though the poetry is a reflection of growing imperial glory. Certainly, Quiller-Couch encourages such parallels in his preface. Nationalism as a cultural discourse encouraged such arrangement of poetry and other literary genres, and usually described a progression from crude, yet forceful beginnings (“Sumer”) to sophisticated civilized poetry (Tennyson, Browning, et al.). Imperial histories such as Thomas Babington Macaulay’s *History of England from the Accession of James II* (1848) to the late flowering of Winston Churchill’s *A History of the English-Speaking Peoples* (1956–58) presented British power as a necessary consequence of national character, as revealed through their narratives, explaining how glory most delights to honor Englishmen, as Quiller-Couch might put it.

It may well be asked whether sequential chronology in such anthologies is necessarily nationalist or imperialist. After all, later British anthologies employ the structure but are anti-imperialist in their approach, for instance Simon Armitage and Mick Imlah’s *Penguin Book of Poetry from Britain and Ireland* (1998). This is true, but even if used for radical postcolonial readings of poetry, such a framework has always pegged poetry’s development to the nation – no matter how cured of flag-waving imperialism. Irish poets only find themselves in such an anthology as Armitage and Imlah’s because of political facts that have little to do with poems.

Moreover, while sequential chronology may well seem the most natural way to structure the materials, it is nevertheless abstract and artificial, imposing continuity of tradition through later textual scholarship rather than actual influence from one generation to the next. An extreme example of this is *Beowulf*, one of the first poems in Old English, but by no means a founding document, as it did not come to wider awareness till the early nineteenth century. It is abstract because, with each passing century, there is an increasing tradition that influences the poet. For instance, to come upon the Romantic poets in either Palgrave or Quiller-Couch, one primarily understands them as reacting to what Arnold described as the “classics of our prose” in the preceding century. Yet the range of influences, continuities and negative reactions was more various than this. Moreover, as poets become more conscious of the tradition between them, it often leads to what Matthew Campbell discusses as the “synthetic construct”, in which later poets adopt the style and lexicon

of earlier phases, best exemplified in the work of Thomas Chatterton.¹⁶ Throughout the nineteenth century, the progress of English poetry was marked by forceful retrospective modes, as well as lateral excursions into dialect in William Barnes and Samuel Ferguson. Again, it will be observed that chronology does not rule out such alternative narratives – in fact, it enables us to construct them more precisely. Yet this begs the question, “more precisely” in what way if not to shore up imperialist, nationalist or crypto-nationalist (as in the recent wave of postcolonial criticism) readings of culture and history. Such an idea of precision is based once more on an abstract Cartesian conception of time, which is not invalid, but neither does it have necessary priority. Sequential chronology is not the natural basis upon which narratives can be built, rather it is merely one further such narrative. That it has been established as primary over the preceding centuries, and that such primacy has been used for a range of political and cultural reasons, becomes immediately apparent when an anthology proposes a different chronological system, as Edward Thomas arranges the poetic tradition in the frame of a single day.

3

When Thomas published his *Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air* in 1907, he made a remarkable statement in his prefatory note:

This anthology is meant to please those lovers of poetry and the country who like a book that can always lighten some of their burdens or give wings to their delight, whether in the open air by day, or under the roof at evening; for I have gathered into it much of the finest English poetry, and that poetry, at its best, can hardly avoid the open air.¹⁷

On the face of it, this hardly seems noteworthy. Palgrave’s anthology, as well as Quiller-Couch’s, were also considered “knapsack books”, to be carried by travelers on journeys (which Quiller-Couch refers to above

16 Matthew Campbell, *Irish Poetry Under the Union, 1801–1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 1.

17 Edward Thomas, “Note by the Compiler”, in Edward Thomas (ed.), *Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air*, London, Grant Richards, 1907, p. vii.

in his homage to Palgrave), as well as soldiers going into battle. What is remarkable here is Thomas's reference to the "open air", echoing his own title. The implications of this only become clear as we read further in the anthology, and in Thomas's work, but at this stage we can at least remark that it places poetry in a very different environment from a treasury or a university. In American usage a "pocket book" is a wallet, but for Thomas, it was simply a book to be slipped in one's pocket when going out the door for a day's excursion.

The collocation, "open air", though still widely used in English, had a particular provenance for Thomas in the work of the nature writer Richard Jefferies, who published a book entitled *The Open Air* in 1885. Thomas made a selection from Jefferies work, remarking in the preface that "Air and sun so cleaned and sweetened his work that in the end the cleanness and sweetness of Nature herself become inseparable from it in our minds."¹⁸ The implication of this, and the preceding comment from the anthology's preface, is that the writing should breathe the air of the open countryside, both when it is being produced and when it is being consumed. Thomas, as we shall see, wishes to lead English poetry out of the nation's representative institutions and link it – line by line, stanza by stanza – to the hills, the forests, the suburbs and the seasons. Again, this may seem a modest goal, part of the Victorian and Edwardian fad for literary tourism, as Andrea Zemplins describes it, when she remarks that:

Through material markers and published descriptions, whole counties became "Shakespeare's" or "Wordsworth's" and entire city neighborhoods "Johnson's" or "Dickens's"; particular buildings, houses, and streets became historic for their association with the living activities of the celebrity such as walking, breathing, and gardening, and further including those activities of beloved *imaginary* characters.¹⁹

18 Edward Thomas, "Introduction", in Richard Jefferies (ed.), *The Hills and the Vale*, London, Duckworth, 1909. Reproduced as e-book, Project Gutenberg.

19 Andrea Zemplins, *Modernism and the Locations of Literary Heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 3.

Once these identifications were documented, middle-class tourists took holidays in such locations, at once asserting the cultural value of their country and themselves. This is a market for which Thomas wrote exhaustively in his travel books. Yet, in both the anthology and poems, Thomas connects the English landscape with English literature in a different way.

In place of a sequence of centuries, Thomas takes a single day's journey as the structure of his material. First, there is "the invitation", which tempts the reader or poet out of his home, beginning with Housman's "Reveille", which sounds a repeated imperative: "Wake".²⁰ Then the order changes to:

Up, lad, up, 'tis late for lying:
Hear drums of morning play;
Hark, the empty highways crying
"Who'll beyond the hills away?"²¹

The next sections are: "The Start in the Morning", "Wayside Rest", "Village and Inn", "The Footpath" and "Evening". The last poem in the book is Quiller-Couch's first, "Sumer Is Icumen In". The arrangement is thematic, but Thomas allows himself much sea-room in his choice of poems for each section – for instance, it is unclear why "The Lady of Shalott" is included under "The Footpath" or "All Around My Hat" under "Wayside Rest".

One consequence of this organization is that, poets from different eras and dialects are mixed together throughout. Thus Housman (1859–1936) is followed by the seventeenth-century dramatist, Richard Brome; then an anonymous poet; then Edmund Spenser, anonymous, Sir Walter Scott, Geoffrey Chaucer, Arthur Hugh Clough and so on. Such a promiscuous chronology makes archaic registers collide with contemporary ones, suggesting historical simultaneity. I remarked above on the artificial nature of sequential chronology; is not Thomas's approach, then, not equally bizarre? Certainly, while Housman's speech is closer to the idiom of the late Victorian period, Chaucer's is distant. Yet such an organization accords with Thomas's intuition about the landscape itself. History

20 Thomas, *Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air*, p. 3.

21 *Ibid.*

is always on the surface – either of the land itself, or in the speech of those who work the land. Our memory of the past is an integral part of our perception of the present landscape. As he puts it in “February Afternoon”: “Time swims before me, making as a day / A thousand years”.²² The difference in idiom between Chaucer and Housman, which would seem to suggest they belong at opposite ends of a spectrum of English poetry, are for Thomas distractions from more fundamental commonalities. In his poetry, this is figured by the birdsong that he encounters in the countryside. Here is the octet of “February Afternoon”:

Men heard this roar of parleying starlings, saw,
A thousand years ago even as now,
Black rooks with white gulls following the plough
So that the first are last until a caw
Commands that last are first again, – a law
Which was of old when one, like me, dreamed how
A thousand years might dust lie on his brow
Yet thus would birds do between hedge and shaw.²³

It is striking that the phrase “a thousand years” occurs three times in the course of a sonnet that is about a single winter afternoon. This connects with Thomas’s idea of the way that history mediates our relationship with the natural world: to imagine that we can perceive these particular starlings on this particular afternoon without being formed by the generations that have inhabited the land before us is unrealistic. Yet he also insists that this does not mean that history stretches sequentially back from our present awareness, like the centuries of poetry in Palgrave and Quiller-Couch. He clearly says that sequence is baffled, as “the first are last”, and then changed back, suggesting a continuous random re-ordering. This is “a law” that arises out of humans’ interaction with the land itself, not one that was constructed by society without reference to the land, and it is analogous to his intuition that the English poetic tradition, itself another set of songs, like the birds, also cannot “avoid the open air”.

²² Edward Thomas, *The Annotated Poems of Edward Thomas*, Edna Longley (ed.), Highgreen, Bloodaxe Books, 2008, p. 109.

²³ *Ibid.*

Thomas expressed his dissenting opinion unambiguously, when he rejected the institutional conception of history, in favour of another:

The truth is that, though the past allures me, and to discover a cathedral for myself would be an immense pleasure, I have not historic sense and no curiosity. I mention these trivial things because they may be important to those who read what I am paid for writing. I have read a great deal of history – in fact, a university gave me a degree out of respect for my apparent knowledge of history – but I have forgotten it all, or it has got into my blood and is present in me in a form which defies evocation or analysis. But as far as I can tell I am pure of history.²⁴

It is important to him here that he finds the cathedral unmediated by culture, without a guidebook or encyclopedia. It must erupt into his daily experience unimpeded by explanations. This is not to say that he wishes to see such a cathedral as merely one more object of contemporary experience, equivalent in value and texture to, say, a suburban house. Rather, the pastness of the object will be more immediate if it is not encrusted in paragraphs of historical research. This recalls another arresting image: “A dolmen rises out of the wheat in one field, like a quotation from an unknown language in the fair page of a book.”²⁵ The dolmen is a relic of another age, and yet it is no less present to our experience than the wheat field: the two phenomena occur simultaneously; one does not precede the other in our vision.

In his selection of Richard Jefferies’s essays, Thomas places “Choosing a Gun” first: the essay recounts how Jefferies rejects modern, industrial weapons in favour of older models made by artisans. This leads him to a consideration of the way in which man and gun move through the countryside:

That would be sport. An imperfect weapon – well, yes; but the imperfect weapon would somehow harmonize with the forest, with the huge old

24 Edward Thomas, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 2, *England and Wales*, Guy Cuthbertson and Lucy Newlyn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 255.

25 Quoted in Edward Thomas, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 1: *Autobiographies*, Guy Cuthbertson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 89.

hollow oaks, the beeches full of knot-holes, the mysterious thickets, the tall fern, the silence and solitude. It would make the forest seem a forest – such as existed hundreds of years ago; it would make the chase a real chase, not a foregone conclusion. It would equalize the chances, and give the buck “law.” In short, it would be real shooting.²⁶

Jefferies expresses a nostalgia for forests “such as existed hundreds of years ago”, but at the same time he asserts that those forests can and do return when we move through them properly, that is, when we give ourselves, as well as the bucks, law, by withdrawing from industrialism to an older idea of craft. Thomas follows Jefferies’s intuition through his assertion in *The Pocket Book* and his poems that the past is always recuperable.

Such recuperation takes various forms, above all in the form of songs. *The Pocket Book* includes a range of work, from the sophisticated literary art of poets like Wordsworth and Swinburne, to Housman’s imitation of English ballads, to ballads themselves, accompanied by musical notation. One is implicitly encouraged by Thomas to lie down in a field and hum the notes, or play them on a small whistle, allowing the songs in the book to mix with the songs of English birds in the trees above. Thus, Thomas’s spectrum stretches from complex literary artifice to birdsong. No one song is more archaic than another if it can be spoken or sung in the open air in this way; all those he includes are songs of England and its land. Thomas ties this law, through rhyme, to the old English word for a small wood, or copse, “shaw”, making that archaic and dialect term current again, thus recuperated.

This is particularly apparent in the large number of works by anonymous authors in the anthology. Romanticism encourages the following generations to view poetry as self-expression, yet such poems and songs are accretions of many generations – adjusted, transposed, revised, expanded and contracted with each performance. They are like a house that has been partially rebuilt every few decades over many centuries. Time and human labour have been mixed into it in equal measure. Rather than self-expression, such ballads and songs have a collective authorship that invokes the history of the performative community, or even the land itself, where all those preceding generations now lie.

26 Jefferies, *The Hills and the Vale*.

Whereas Housman's "Reveille", like many other European poems of the nineteenth century, simulates this effect, Thomas in his own poetry marks the distance of his own poems from it. Nowhere is this more apparent than in "The Penny Whistle":

The new moon hangs like an ivory bugle
In the naked frosty blue;
And the ghylls of the forest, already blackened
By Winter, are blackened anew.

The brooks that cut up and increase the forest,
As if they had never known
The sun, are roaring with black hollow voices
Betwixt rage and a moan.

But still the caravan-hut by the hollies
Like a kingfisher gleams between:
Round the mossed old hearths of the charcoal-burners
First primroses ask to be seen.

The charcoal-burners are black, but their linen
Blows white on the line;
And white the letter the girl is reading
Under that crescent fine;

And her brother who hides apart in a thicket,
Slowly and surely playing
On a whistle an olden nursery melody,
Says far more than I am saying.²⁷

This poem, one of Thomas's finest, establishes itself in strongly visual terms, contrasting the moon with the blackness of the forest, parts of which, seemingly, have never even been touched by the sun. This is then cross-hatched by auditory phenomena – those "black hollow voices / Betwixt rage and a moan." The third stanza moves from the natural figurations of the landscape to those created by human labour – the charcoal,

27 Thomas, *The Annotated Poems of Edward Thomas*, p. 50.

the caravan, the linen, the tended primroses – but the same monochrome patterns play through them also. We are not told much about the relationship between the sister and brother, but we wonder if the letter is from a parent or her lover, and whether the brother hides in the bushes because he in some way disagrees with the communication. Or Thomas could be suggesting that he is faun-like, spending his waking hours in the woods, playing on his whistle, closer to the natural world than his sister?

These surmises artfully distract us, as Thomas prepares to turn the poem in another direction in the final line, where he suddenly makes us aware of two things: first, that he himself is implicated in the scene as observer and commentator; and second, that he has not said much of substance, or at least not as much as is contained in the penny whistle's tune. Folk melody is contrasted with sophisticated lyric poetry, and the latter is found wanting. There is an implication, bolstered by our reading of Thomas's poems, that folk melody encodes more experience, stretching over generations, encompassing all possible fates, including those of the speaker himself. A lyric poem – the type Thomas writes – might be merely self-expression, a flimsy thing compared to the tune played on the penny whistle, which not only expresses the historical experience of a particular community, but which is also knitted into a particular landscape. Thomas was happy to include recently discovered ballads from Westmorland in *The Pocket Book*, reminding us that the regional integrity of folk melodies was still strong at the end of the nineteenth century.²⁸ Like the songs of birds, this is the music that the land makes, as it uses humans for its instruments.

In its demotion of self-expression, the poem, like others by Thomas, is anti-Romantic. But neither British Romanticism, nor European more generally, can be collapsed to the single phenomenon of self-expression, as it also found propulsive force in folk ballads; so at least in this sense he happily inherits Romantic practices (especially from William Wordsworth). A further consequence is that it allows Thomas to avoid the demand – so common in the Victorian era – for art to be morally edifying. There is no moral or other content to the tune of the penny whistle – it is merely the sound of the natural environment. (In this respect, Thomas is a loyal follower of Hardy.) A third consequence of Thomas's engagement

28 *Ibid*, "Note", p. viii.

with the landscape and its songs (whether sung by birds or hidden brothers) is that he learns to assert a subtle patriotism of an unimperial kind, one that rejects ideas of Great Britain and the British Empire, in favour of England. The following passage, from Thomas's travel book, *The South Country* (1909), describes an old house and its inhabitant:

He goes into a cottage that stands worn and old and without a right angle in its timbers or its thatch any more than in its apple trees and solitary quince which all but hide the lilac and massed honesty of the little garden. This is a house – I had almost said this is a man – that looked upon England when it could move men to such songs as, "Come, live with me and be my love," or –

"Hey, down a down!" did Dian sing,
Amongst her virgins sitting;
"Than love there is no vainer thing,
For maidens most unfitting."
And so I think I, with a down, down derry.

For a moment or less as he goes under the porch I seem to see that England, that swan's nest, that island which a man's heart was not too big to love utterly. But now what with Great Britain, the British Empire, Britons, Britishers, and the English-speaking world, the choice offered to whomsoever would be patriotic is embarrassing, and he is fortunate who can find an ideal England of the past, the present, and the future to worship, and embody it in his native fields and waters or his garden, as in a graven image.²⁹

Such a "graven image" suggests a fixed icon for nostalgic desire, but Thomas's Old England is exhilarating only in those moments when it erupts into the present, like the dolmen in the wheat field. These provide the dramatic moments in the prose, and are raised to even higher art in the poems. Englands of various ages – old, medieval, contemporary – mix together, and they are all equally present to experience – an experience, we must note, that finds itself outside the normal channels of patriotic imperialism.

29 Edward Thomas, *The South Country*, London, Everyman, 1993, p. 55.

It may be asked whether Thomas here, in his rejection of modern formations of England, is indulging in rural nostalgia, yet the two poems he refers to in this passage come from *Englands Helicon*, a collection of Elizabethan verse first published in 1600. Christopher Marlowe is the author of “Come Live With Me” and the author of “Hey, Down a Down” is given there as “Ignoto” (possibly Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, or Sir Walter Raleigh). Thomas’s paragraph seems, *prima facie*, to be nostalgic, but the full text of the Ignoto poem itself is nostalgic for a time “When women knew no woe, / But lived themselves to please, / Men’s feigning guiles they did not know”; whereas now their world is “A jealous hell, a painted show”.³⁰ This suggests the endless regression of an “ideal England” into the past, of the kind that Raymond Williams described in *The Country and the City* (1973), as each generation is convinced that a purer English countryside existed in the past. Williams then looks at the particular historical period that a later generation envied, and finds that the earlier writers in their turn looked back further. “Where indeed shall we go,” Williams asks, “before the elevator stops?”³¹

One answer, of course, is Eden [...]. But we must first get off the escalator, and consider its general movement.

Is it anything more than a well-known habit of using the past, the “good old days”, as a stick to beat the present? It is clearly something of that, but there are still difficulties. The apparent resting places, the successive Old Englands to which we are confidently referred but which then start to move and recede, have some actual significance, when they are looked at in their own terms. [...] [W]hat seemed a single escalator, a perpetual recession into history, turns out, on reflection, to be a more complicated movement: Old England, settlement, rural virtues – all these, in fact, mean different things at different times, and quite different values are being brought to question.³²

30 A. H. Bullen (ed.), *England's Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems Published in 1600*, London, Lawrence and Bullen, 1899, p. 152-153.

31 Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 11.

32 *Ibid.*, p. 12.

Following Williams's intuition, we are prompted to ask what did such rural retrospectives mean for Thomas during the Edwardian period. By arranging the poems of *The Pocket Book* according to the hours of the day, and stages of an excursion (somewhat like the way Auden would later arrange his sequence "Horae Canonicae" around the Christian offices of daily prayer), Thomas tested the English tradition anew against the open air and open land. He also implicitly sent readers to experience the poems in the landscape itself, and possibly sing them there also, in the fields during the day, or the inn at night. This is a work of restoration, or recuperation, a reminder that poetic tradition is strengthened not by placement in treasuries or universities, but by being experienced in the land of the country itself, during its days and seasons, as the body ages and is replaced by others, who then pick up the book we have dropped from our hands when we die.

Tradition, figured in this way, is not merely a collection of heterogeneous objects discovered in the landscape, each from a different historical period: they address us in different forms and with different strengths, and some even seem to anticipate our gaze. The dolmen, with its ancient markings, seems to say nothing to us, but what if it bore inscriptions relating to political life in 1907? "An Excelente Balade of Charitie" by Thomas Chatterton seems to gaze away from us, back towards an even Older England, but Wordsworth, time after time, in *The Pocket Book*, seems to be taking us into account, for instance here, in "To the River Duddon, Farewell":

I thought of Thee, my partner and my guide,
As being pass'd away. Vain sympathies!
For backward, Duddon! as I cast my eyes,
I see what was, and is, and will abide;
Still glides the Stream, and shall for ever glide;
The Form remains, the Function never dies;
While we, the brave, the mighty, and the wise,
We Men, who in our morn of youth defied
The elements, must vanish; – be it so!
Enough, if something from our hands have power
To live, and act, and serve the future hour;
And if, as toward the silent tomb we go,

Through love, through hope, and faith's transcendent dower,
We feel that we are greater than we know.³³

The river makes the poet think of his past, but that then prompts him to look in the other direction – towards “what will abide”, and Edward Thomas is waiting there, as anthologist, inhabitant of English land and (bringing these two roles together) poet. It may be only a trick of the light, but Wordsworth's poem, as it lies in Thomas's *Pocket Book*, seems to be as much about the English poetic tradition as about this river in north-west England. Critics too frequently find metaphors of poetry within poems themselves; this case is different insofar as Thomas, with Wordsworth behind him, is pursuing identity – those moments when the land of England is indistinguishable from the songs of England. From this comes “power / To live, and act, and serve the future hour”, even as our bodies decay.

There is an identity of another kind implicit in the poem. Wordsworth reaches forward, even as Thomas reaches back, and Thomas, in poems such as “It Was Upon a July Evening”, “The Thrush”, “Song [2]” and “Some day, I think”, repeats Wordsworth's gesture of looking into the future. The links of tradition are forged primarily by repetition, just as a rhyme scheme is made by recurring phonemes. Having given themselves over to the “power / To live and act, and serve the future hour”, both poets have ceded most of their personal identity, and blur one into the other. The self – which one strand of Romantic poetry strives to express – is erased, as poets give themselves over to song. Our great claims to being brave, mighty or wise fade with our bodies, the form and function of songs remains. Again, it worth emphasizing that neither Wordsworth nor Thomas think that poetry serves, as Shakespeare thinks it does in the sonnets, to immortalize particular selves. Rather it is merely another type of song that persists over England, mixed in now with the noise of highways, industrial plants, the sound of rain and the birds of different kinds.

It is hard to say whether this is nationalist or anti-nationalist. Certainly, we note that Thomas proudly fought in the British army, dying to serve a future hour. Matthew Hollis, in his biography of Thomas, *Now*

³³ Thomas, *Pocket Book*, p. 262.

All Roads Lead to France (2011), views this as the culmination of his life and work, quoting a statement of September 1914: “I am slowly growing into a conscious Englishman.”³⁴ But Thomas’s work as both poet and anthologist can read as a departure from the positivistic values of sequential chronology, national tradition, and empire, in favour of an approach that prefigures phenomenology, in many ways a further illustration of Martin Heidegger’s philosophy of language and poetry along with Rainer Maria Rilke and, above all, Georg Trakl. In “The Origin of the Work of Art”, a lecture first delivered in 1935 and published in 1950, Heidegger remarks that:

Genuinely poetic projection is the opening up or disclosure of that into which human being as historical is already cast. This is the earth and, for an historical people, its earth, the self-closing ground on which it rests together with everything that it already is, though still hidden from itself.³⁵

Thomas’s anthologizing and his poetry are such disclosures of the actual earth of England and its songs, conveying his acute awareness of the historical fate of that land’s people, not as expressed in chronological abstraction, but in immediate sensory experience of the lay of the land. This was hidden from itself – that “self” is both the land and its people – by narratives of appropriative nationalism that took on imperial dimensions. Yet mention of Heidegger and a date like 1935, a year after his resignation as Rector of the University of Freiburg, reminds us of the way in which such phenomenology of the earth and of a historical people can be both a rejection of nineteenth-century positivism and also an embrace of a form of nationalism whose virulence and violence were unprecedented. One debate of European philosophy in the last few decades concerns the question of whether Nazism is inherent in Heidegger’s phenomenology, and it necessarily pertains to Thomas’s growth into the “conscious Englishman” who went to fight the Germans. From his letters and biography we know that Thomas would have abhorred such a consequence of his

34 Quoted in Matthew Hollis, *Now All Roads Lead to France: The Last Years of Edward Thomas*, London, Faber and Faber, 2011, p. 161.

35 Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (trans. Albert Hofstadter), New York, Harper and Row, 2001, p. 73.

love of England; yet it is possible that he was not aware of all the forces implicit in his re-invention of tradition.

Roger Griffin explores the connections between modernism as aesthetic praxis and fascist politics, seeing them both “as outstanding examples of the ‘modernist state’”.³⁶ If modernist art was often disposed to think of itself as “standing on the threshold of a new world”, then fascist politicians such as Hitler and Mussolini, despite their disparagement of particular Modernist artists, employed such chiliastic terms to further their aims. What they viewed as the crisis of their times required a definitive break with past tradition (even as they took selected elements into their new paradigms – be they aesthetic or social). In anglophone criticism, the links between Modernist artists such as Eliot and Pound has been explored exhaustively over the last three decades. What causal connection there existed between such radical aesthetic maneuvers and consequent political movements in Europe is difficult to resolve. Nevertheless, Griffin’s story helps negatively define Thomas: yes, his work as poet, anthologist and critic emerged out of a dissatisfaction with many aspects of nineteenth-century British culture (many of which I have referred to in my discussion of Palgrave and Quiller-Couch), but that does not result in a sense of crisis, characteristic for Modernist artists. As Thomas puts together line after line in his sonnet, arranging the rhymes, he ensures the continuance of a poetic tradition that stretches back far beyond Victorianism, Romanticism, with roots in seventeenth-century lyric poetry, and perhaps most firmly in the even older song of “Sumer Is Icumen In”. Here is Thomas’s account of a July evening, rich with conflicting versions of the past and prophecies of the years ahead. His *patria* holds all of these possibilities, and does not impose a single meaning. This is an open tradition resting in, or emerging from, an open land, beneath the open air:

It was upon a July evening.
At a stile I stood, looking along a path
Over the country by a second Spring
Drenched perfect green again. “The lattermath

36 Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, Houndmills, Palgrave, 2007, p. 1.

Will be a fine one." So the stranger said,
A wandering man. Albeit I stood at rest
Flushed with desire I was. The earth outspread,
Like meadows of the future, I possessed.

And as an unaccomplished prophecy
The stranger's words, after the interval
Of a score years, when those fields are by me
Never to be recrossed, now I recall,
This July eve, and question, wondering,
What of the lattermath to this hoar Spring?³⁷

By attending to Thomas, one finds a way to avoid the discourse of Modernist exceptionalism – often presented, by default, as the only way out of the dead end of positivism. Thomas, Frost, Trakl, Rilke, Yeats, Paul Valéry, Bohuslav Reynek and Osip Mandelstam are strong poets at the centre of European poetry, who reject the patterns of the previous century but who nevertheless cannot be co-opted to a Modernist narrative of crisis and re-invention; indeed their monumental achievement demands parity, if not more, with poets who wished to overhaul the expressive possibilities of their art. This poem is a Shakespearian sonnet, patterned in a Petrarchan manner, yet its traditional form does not preclude hermeneutic uncertainty; rather it will not let us escape it, as unrealized lattermaths mix with various versions of the past. It is hard to see how a poet – or for that matter a citizen – could credibly progress from such an intuition to political action that mustered England's population under one flag, singing one song, according to one story of themselves. Such a prophecy remains, in Thomas's poetry, unaccomplished; instead, one sets out into the open air next morning, whistling another tune, different from the day before.

Bibliography

Allott, Kenneth (ed.), *The Poems of Matthew Arnold*, London, Longmans, 1965.

Arnold, Matthew, "The Function of Criticism at the Present Time", in *Essays in Criticism*, London, Macmillan, 1865, p. 1–41.

37 Thomas, *The Annotated Poems*, pp. 126–127.

- Bullen, A. H. (ed.), *England's Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems Published in 1600*, London, Lawrence and Bullen, 1899.
- Campbell, Matthew, *Irish Poetry Under the Union, 1801-1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Easthope, Antony, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999.
- Griffin, Roger, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, Houndmills, Palgrave, 2007.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York : Harper and Row, 2001.
- Hollis, Matthew, *Now All Roads Lead to France: The Last Years of Edward Thomas*, London, Faber and Faber, 2011.
- Longley, Edna, *Poetry and Posterity*, Highgreen, Bloodaxe Books, 2000.
- Quiller-Couch, Arthur, "Preface to the First Edition", in Arthur Quiller-Couch (ed.), *The Oxford Book of English Verse 1250-1918*, 2nd ed. Oxford, Oxford University Press, 1939, p. vii-xi.
- Ricks, Christopher, "The Making of *The Golden Treasury*", in Christopher Ricks (ed.), *The Golden Treasury*, London, Penguin, 1991, p. 437-450.
- Thomas, Edward, "Introduction", in Richard Jefferies, *The Hills and the Vale*, Edward Thomas (ed.), London, Duckworth, 1909. Reproduced as e-book, Project Gutenberg.
- Thomas, Edward, "Note by the Compiler", In Edward Thomas (ed.), *Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air*, London, Grant Richards, 1907, p. vii-x.
- Thomas, Edward, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 1: *Autobiographies*, Guy Cuthbertson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Thomas, Edward, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 2: *England and Wales*, Guy Cuthbertson and Lucy Newlyn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Thomas, Edward, *The Annotated Poems of Edward Thomas*, Edna Longley (ed.), Highgreen, Bloodaxe Books, 2008.
- Thomas, Edward, *The South Country*, London, Everyman, 1993.
- Trilling, Lionel, "A Speech on Robert Frost: A Cultural Episode", *Partisan Review*, Summer 1959, 26, p. 445-452.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Zemgulys, Andrea, *Modernism and the Locations of Literary Heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

D'Annunzio: poet of paradox

Jiří Pelán

Gabriele D'Annunzio (1863–1938) was one of a number of poets and writers at the end of the nineteenth century behind whose creative output lay a combination of motive forces.

In true Romantic tradition, D'Annunzio desires first and foremost to speak for and of himself; in holy egotism he seeks to give account of the events of his life and his many and various feelings, sensations and emotional experiences. As we know, his poems are often to be found in embryonic form in his *Journals* (Taccuini) and letters,¹ so the starting point for his poetic message is clearly the empirical facts of his life's journey and their original record in prose.

It is also true, however, that this kaleidoscope of autobiographical material is systematically stylised according to the cultural trends of the day. As a result, the collected writings of D'Annunzio offer a vast repository of motifs, ideas, formal techniques and, quite often, textual extracts that had been influential from Parnassianism and Naturalism to the arrival of the Avant-gardes. His exceptional gift for period pastiche enabled him to rhapsodise at one moment in the spirit of Carducci, or the French Parnassians or English Pre-Raphaelites, and in the very next, equally brilliantly, to echo the style of Laforguist or Verlainean intimism.²

1 See Gabriele D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, B. Borletti (ed.), Firenze, Sansoni, 1954; Gabriele D'Annunzio, *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, Federico Roncoroni (ed.), Milano, Es, 2014. There are myriad biographies of D'Annunzio. For example, *Vita di Gabriele D'Annunzio* by Piero Chiara (Milano, Mondadori, 1978) and the seminal work of Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Torino, UTET, 1983. More recent titles include Annamaria Andreoli, *D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004; and Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008.

2 For Benedetto Croce this was sufficient reason to see D'Annunzio as a skilful plagiarist. See his *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923, p. 491: "Quando l'opera [d'arte] c'è, non si risolve nelle fonti; e, quando si risolve, l'opera d'arte non c'è."

So on one side lies experience and the quest for the unique word, and on the other the literary inspiration that offers D'Annunzio a set of ready-made stylistic formulae. Sergio Solmi expressed this fundamental antithesis in D'Annunzio's work appositely when he suggested that all of his models suffered the same fate: each of them was at one and the same time "plundered and radically transformed by the energy of a profoundly instinctive and utterly mimetic artist."³

We will now take a closer look at how these apparent contradictions are reflected in D'Annunzio's poetry.

Primo vere: 1879, 1880

D'Annunzio's first collection, with the Latin title *Primo vere*, was first published in 1879 by Giustino Ricci in Chieti, the cost having been met by D'Annunzio's father. This was a plaquette consisting of 26 original poems and four "imitations" from Horace. D'Annunzio was then sixteen and still a student at Cicognini National Boarding School in Prato. His cultural education was up to that point undoubtedly somewhat limited and based mostly on the Latin and Italian classics (Vergilius, Horace, Foscolo, Leopardi).

The collection was republished a year later (after D'Annunzio had spread, and shortly afterwards countered, news of the sudden death of its young author, all of which provided for some highly effective publicity) with 14 poems from the first edition and 62 additions; the collection thus grew to 76 pieces. The principal inspiration for the works was clearly Carducci, whose *Barbarian Odes* (*Odi barbare*) had been published just a little while earlier, in 1877.⁴

In this second edition, the poems are divided into five "books", completed by a further four sections and the "Appendice", entitled "Tradi-

3 Sergio Solmi, "Nietzsche e D'Annunzio", *Il Verri*, no. 9, March 1975, p. 8: "saccheggiato e radicalmente trasformato dall'energia di una artista profondamente istintivo quanto in massimo grado mimetico".

4 Even the choice of barbaric meters in his first collection was not primarily an aesthetic choice but rather the fruit of "commercial" considerations. In a letter dated 1 September 1879 to his friend Cesare Fontana, the sixteen-year-old D'Annunzio wrote: "Credo che se ne venderebbero molte copie, non per la bontà del lavoro, ma per la curiosità che in questi giorni destano le *Odi barbare* nella repubblica letteraria." Cited in Gabriele D'Annunzio, *Poesie. Teatro. Prose*, Mario Praz and Ferdinando Gerra (eds.), Milano - Napoli, Riccardo Riccardi, 1966, p. 3.

menti". These *tradimenti* (betrayals) are in fact *traduzioni*, or translations (the play on words is between *traduttore* and *tradittore*), that is, translations from the classical authors Catullus, Tibullus, and particularly Horace. These function, then, as a significant springboard to D'Annunzio's own poems. We find so just in his first collection a creative principle used by him during his entire literary and lyrical career.⁵ In this respect these adaptations are of greater importance even than Carducci.

But the playful title of these Italian versions is there for good reason, and it is instructive to observe how D'Annunzio "betrays" his models and grafts his own preferences onto the original texts. In general, the choice of words is considerably more sophisticated than in Horace, and shows a predilection for rare words and for adjectives that carry emotional connotations. What we encounter here, is only partly Horace; these are, rather, sensual Parnassian images, Gautieresque visual poetry (the *poesia pitturale* Rovani dreamed of), impersonally presented scenes tinged with indistinct emotions and euphonic sequences.

These peculiar Horatian adaptations represent then, as said above, the most distinctive "intonation" (D'Annunzio's term) which carries the author's poetic expression, thematizing first and foremost a life of senses. It is the second book, especially, that speaks most clearly with this transformed Horatian voice, accentuated by an array of lexical tools: rare words, poetisms, Latinisms, sonorous words. The rhythmic order of the lyric meters is constructed unusually skilfully, with a rich use of proparoxytonic word stresses (*clausole sdruciolì*) and a complex play of diaeresis and synaeresis:

Emergon trepide da' flutti vitrei
l'ude Nereidi ne' vel di porpora,
e canti armoniosi
giù pe' declivi mescono...⁶ ("Suavia")

5 A great number of D'Annunzio's poems begin with a verse whose inspiration can be found somewhere in the poet's reading. He admitted so much himself and ascribed this need to his autobiographical hero Andrea Sperelli, the protagonist of *Pleasure*: "Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta..." Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, Annamaria Andreoli (ed.), Milano, Mondadori, 1988, p. 146.

6 Tremulously emerge from the glassy waves / wet (Latinism!) Nereids in veils of purple / and harmonious songs / mix, down the slope of the wave...

Canto novo: 1882, 1896

The choice of theme and form are to a large extent repeated in D'Annunzio's second collection, *Canto novo* (A New Song), which contains 61 poems divided into five books and was published in 1882 by the Roman publisher Sommaruga. The collection is characterised by the same rhythmical equilibristics, the same verbalism and the same orientation towards "wild", "Pandean" vitalism. There is much nature poetry here, within which we sense a hint of the Orphism that will echo more fully in the supreme heights of the poems *Maia* and *Halcyon* (Alcyone). Only poetic language – D'Annunzio suggests – is able to capture the true complexion of that which is otherwise inescapably transient. In a letter to Enrico Nencioni, he wrote that his aim in this collection was to explore "*pensieri della Natura*".⁷ Until then, these ephemeral forms of natural phenomena, these "thoughts of Nature", had been registered in the selective vocabulary of Horatian adaptations and highly artistic rhythms of "barbaric meters":

un crepitio fresco propagasi
ne la campagna; rabbrividiscono
i tronchi da l'ime radici
sotto la pioggia primaverile,

ecco, e le punte de l' gran con trepida
gioia da' solchi vigile adergono
la speme d'ariste flaventi
com'oro a' raggi canicolari... (I, 11)⁸

It is clear that D'Annunzio himself thought very highly of this collection. He returned to it 1896, by which time he was an established poet, and, having come to know both Schopenhauer and Nietzsche, highly in tune with the prevailing philosophical thinking of the day. He prepared a new version – this one more compact and selective – which he published at

7 Cf. Ezio Raimondi, "Dal simbolo al segno: il D'Annunzio e il simbolismo", *Strumenti critici* IX, October 1975, no. 28, p. 309.

8 "a fresh rustle spreads / across the meadows; shivering with cold / the stems of the deepest roots / under the spring rain / here, and ears of grain with anxious / joy rise from the furrows, the vigilant / hope of the awns, gleaming / like gold in the summer rays..."

Treves along with *Intermezzo* (his third collection) under the name *Canto novo – Intermezzo (1881–1883) – nevarietur*. We can hazard that what lay behind his return to the collection was just the thematising of instinctive and animalistic vitalism, one of the most basic ideologemes of his world, and which as part of the new ideological influences of the day may well have merged with the Nietzschean invocation of the *Übermensch*.

The collection extols “il gran meriggio”, the “great noon” (VII), a Pandean moment of communion, the instincts of the faun, “meravigliosa lotta”, the wonderful struggle (X). In a letter dated 23 September 1881 to his first love, Giselda Zucconi, to whom the first edition of the collection was dedicated, D’Annunzio speaks of his “poema panteistico”, his pantheistic poem.⁹ Anceschi stated that here “all poetic movements, inventions and surprises gain their full sense in the perspective of poetics that is open to relations between ‘deified’ nature and the poet who perceives himself as a ‘god’ and who in his verses portrays ‘the eternal pulse of matter’”.¹⁰

What lies behind this vitalism (also taught by Carducci) is most probably D’Annunzio’s reading of Darwin, whose influence also extended in this direction and whose reminders of the ever-present “struggle for life” provided not only the stimulus for the social pessimism of works of naturalistic inspiration such as Verga’s *The House by the Medlar Tree* (*I Malavoglia*) and D’Annunzio’s *Short Stories of Pescara* (*Novelle della Pescara*), but also the encouragement to celebrate biologically determined life energies. It was onto these stimuli that in the second edition D’Annunzio grafted both the Nietzschean *Übermensch* – potentially “barbarian”; submissive only to a kind of “Herrenmoral” – and the Greek myth, by which the vitalism of the senses gained still more mythical contours.

9 Clelia Martignoni in the medallion “Gabriele D’Annunzio”, in Cesare Segre and Carlo Ossola (eds.), *Poesia italiana 4. Ottocento*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004, p. 573.

10 Luciano Anceschi, “D’Annunzio e il sistema della analogia”, *Il Verri*, June 1975, no. 10, p. 17: “tutti i movimenti, le invenzioni, e sorprese della poesia qui prendono senso pieno nell’orizzonte di una poetica aperta a i rapporti tra una natura fatta ‘divina’ a un poeta che avverte se stesso come un ‘nume’ e che nei versi coglie ‘il palpito eterno della materia’”.

Intermezzo di rime: 1883, 1894

The third collection, chronologically, *Intermezzo di rime* from 1883, comprises 26 poems arranged into six cycles. This collection also underwent a revision and was re-published in 1894 in extended form under the shorter title *Intermezzo*.¹¹

Intermezzo represents a significant shift in terms of theme. The eroticism of the previous collection had been interwoven with the procreative forces of nature and therefore appeared felicitous and “healthy”. But here, in a succession of poems, the erotic images take on extreme and morbid forms which provoked a good deal of debate (Chiarini, Panzacchi, Nencioni, and others) about the line where poetry crosses over into pornography.¹² D’Annunzio did not defend himself; on the contrary, in the article “Per un fatto personale” (On a personal matter) published in *La Domenica Letteraria* on 20 July 1884 he stated quite strongly that the collection (“cattivo libercolo”, the nasty little book) “was written during a time of illness and intellectual ruin”.¹³ After “lieta primavera barbara” (the joyous barbaric Spring) of *Canto novo*, D’Annunzio’s work began to want for new content and all he seemed to be left with was technique. He lost himself in idleness and hedonism – the stylisation of this moment in time recalls a Dantean “traviamento”, or going astray – and wrote sonnets and madrigals for the numerous women whose attentions

11 It is surprising that D’Annunzio reworked both *Canto novo* (after 14 years) and *Intermezzo* (after 10 years) within just two years of each other (1906, 1904) even though the fundamental mood of the two collections is so entirely different (more on this later). Maria Luisa Balducci (see “La vigilia: i rifacimenti di *Canto novo* e *Intermezzo*, le *Vergini delle rocce*”, in *Verso l’Ellade: dalla Città morta a Maia. XVIII convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995*, Pescara, Edgars, 1995, p. 56) is of the opinion that D’Annunzio very much wanted to try his new Nietzschean inspiration in two such different moods: “Il *Canto novo* e l’*Intermezzo* si prospettano come luoghi in cui immettere il nuovo poeta-re, consentendo di mostrare l’aspetto gioioso e di totale adesione alla vita da un lato e dall’altro la brutalità negativa dell’istinto di avvillimento e di morte.”

12 Complete edition: G. Chiarini, L. Lodi, E. Nencioni and E. Panzacchi, *Alla ricerca della vera condanna*, Napoli, Perella, 1884. See Simona Costa, *Gabriele D’Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 15ff.

13 “Fu scritto in un’epoca d’infermità e di vanità intellettuale”, as he wrote in his letter to the publisher Sommaruga. See Angelo Sommaruga, *Cronaca bizantina*, Milano, Mondadori, 1941, p. 130-131 and 137.

he enjoyed.¹⁴ The critics accepted this explanation and began to seek in the poems “a sensual crisis” (Borgese) and “a moment of tiredness” (Gargiulo).¹⁵

This attempt to support the collection – which gave the impression of being little more than an incoherent assortment of poems that had gathered in a drawer somewhere – with some kind of existential motivation was certainly a clever move and provided further proof of D’Annunzio’s exceptional talent for being the author of his own success. In hindsight, however, we can see that the inspiration for these verses was in fact mainly literary and that D’Annunzio was making use of his brilliant technique – perfected on *Canto Novo* – to write a series of successful pastiches in which he once and for all leaves Carducci for the French models that by and large resonate throughout the collection. D’Annunzio knew this better than all his critics and speaks about it quite openly in one of his letters: “I have read a lot of Gautier. I have read a lot of Baudelaire. *Intermezzo* even bears the influence of Maurice Rollinat!”¹⁶

If we were to hold with an interpretation that sought an immediate voice of crisis and tiredness in these verses, our judgement might remain somewhat negative: the stylisation of the feelings we find there would unavoidably strike us as unoriginal and highly artificial. If we were to reverse this perspective, however, and accept the literariness of these artefacts as a fundamental semantic gesture, we would judge differently: suddenly it would become clear that with unusual craft D’Annunzio had transferred into Italian poetry a considerable corpus of decadent-symbolic topoi from the leas of France. D’Annunzio himself was very clear on the matter: a few years later, concerning a new edition of *Intermezzo* that was in preparation (it was published in 1894 in Naples by F. Bideri after

14 Niva Lorenzini, in commentaries on the collection in Gabriele D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria* I, Annamaria Andreoli and Niva Lorenzini (eds.), Milano, Mondadori, 1982, p. 910.

15 These are two of the most prominent critics from the early 20th century. Unlike Croce they had a taste for “decadent” (that is, post-Carduccian) literature, and both wrote monographs on D’Annunzio: Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D’Annunzio* (1923), Milano, Bompiani, 1932; Alfredo Gargiulo, *Gabriele D’Annunzio*, Napoli, Perella, 1912 (2nd ed. Firenze, Sansoni, 1941).

16 “Leggevo molto il Gautier; leggevo molto il Baudelaire. Nell’*Intermezzo* c’è anzi perfino l’influenza del signor Maurice Rollinat!” Niva Lorenzini, in D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria* I, p. 911.

a fall-out with Sommaruga) and had been fundamentally reworked and supplemented with a further 35 poems, he wrote in 1893 to his French translator, Georges Hérèlle: “You will find there things that are very powerful in regard to their form and musicality.”¹⁷

The collection opens with the cycle *Animal triste*, which thematises physical love. Obliging nature, opening itself to the man through the woman (as in *A New Song*) now arouses terror (*pánico*); everything alive is born of decay (“*L’Inconsapevole*”; The unconscious one); with sadomasochistic satisfaction, strong and barbaric youth – “*la giovinezza barbara e forte*” – puts an end to its life in the arms of a woman (“*Sed non satiat*”); eventually, however, boredom comes (“*Quousque eadem*”). In other words, pleasure is ephemeral, an illusion; hedonism cannot make life meaningful; eroticism is a blind alley that in fact leads us away from experiencing life in all its fullness. These motifs appear in a variety of forms in D’Annunzio’s novels of the same period, from *Pleasure* (*Il Piacere*) to *The Triumph of Death* (*Il trionfo della morte*) and *The Flame of Life* (*Il fuoco*), and also in his dramatic works. We discern a number of influences here: Schopenhauer, possibly, but certainly Huysmans, in whose *A rebours* the protagonist is devoured by a woman-flower in one of his bizarre dreams.

We find a strong sense of Parnassian influence crossed with decadent morbidity in the series of sonnets *Le adultere*, mostly from 1893 onwards, in which we are presented with a procession of Art Nouveau *femmes fatales*¹⁸ and the image of pleasure in combination with cruelty and death. The heroines of these sonnets form a carefully chosen iconography: Helen of Troy, Herodias (contemplating the decapitated head of John the Baptist from her cedar couch), Mary Magdalene, Godoleva (who has her genitalia burned out by an inquisitor), Isolde, Lady Macbeth, Anna Boleyn, and others.¹⁹

The section entitled *Eleganze*, most of which had been published in the first edition in the section *Madrigali*, opens up further sources of inspira-

17 “Vous y trouverez des choses puissantes par la forme et par la sonorité.” *Ibid.*, p. 912.

18 On these symbolic figures, see Eva Voldřichová Beránková, “Spécificité de la mythologie décadente”, *AUC, Philologica I, Romanistica Pragensia XX*, 2015, p. 9–26. On the early use of this topos in Italian literature, see Jiří Pelán, “Milánská bohéma a Carlo Dossi”, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha, Torst, 2000, p. 197–207.

19 Decadent misogyny had already featured in Stecchetti’s poem “*Il canto dell’odio*” (from the collection *Postuma*, 1877).

tion for D'Annunzio: in addition to the Parnassians (typical of which is the evocation of a vase: Gautier's *transposition d'art*), we hear echoes of the English Pre-Raphaelites (Rossetti, Swinburne, Ruskin), who took art back to "before Raphael", to Botticelli, to allegorical scenes portraying pure, idealised beauty. For the Italian D'Annunzio, this represented a return to the majestic beauty of Stilnovistic *trecento* and Platonic *quattrocento*, and the Artism of these verses is not only impressive but also largely original. The adoption of Pre-Raphaelite tones is very clear in, for example, the sonnet "Ricordo di Ripetta" from 1894, which depicts in the purest of contours the image of an elegant Roman lady striding out – "sorridente e luminante"; smiling and radiant – in the clear chill of a winter's morning, accompanied by her maid, who is following her mistress and carrying a sprig of almond blossom:

Su da la strada chiara e solitaria
rompeano molti al cielo di turchese
mandorli in fiore, per incantamento.

E stava ne la selva immaginaria
il palazzo del principe Borghese
come un gran clavicemballo d'argento.²⁰

The collection surprises us, then, with its broad emotional canvas: the sadistic eroticism that drew so much attention is just one of its features; others lead us in the direction of Platonic adoration.

Isaotta Guttadauro, 1886: *L'Isotteo*, 1890; *La Chimera*, 1890

The next collection, *Isaotta Guttadauro* (1886), was entirely influenced by Pre-Raphaelite poetry, and in 1890 was divided into two separate collections, *L'Isotteo* and *La Chimera*. The book was illustrated by D'Annunzio's artist friends, Sartorio, Cabianca, de Maria and Cellini, who were also influenced by the English Pre-Raphaelites, but in their case the artists.

20 "Above the bright and empty street/ blossomed into the turquoise sky / many almond trees, by an incantation / And amid this imaginary forest / stood the palace of the prince Borghese / like a great silver clavicemballo."

The verses here invoke by turns international Gothic, Stilnovism, Platonic *quattrocento*, and Botticelli (also signalled by the chosen forms: sonnet, *sestina*, Politianesque *ballata*) and it is this cultural framework that once again becomes the filter for the sensations and experiences we see described. This is particularly true of Roman social life, which D'Annunzio chronicled in his journals and allegorised here as courtly, aristocratic ritual. The work represents a radical departure from the decadent tones of *Animal triste* and *Adultere*: the new stylisation creates a picture of a world untouched by a paroxysm of passions and thus unaffected by the sadness they leave behind – the sadness of a “sad animal”.

In these poems great attention is paid to form, especially to acoustic instrumentation. Typical of this are some lines from the last of the four sonnets dedicated to D'Annunzio's friend, the poet Giovanni Marradi (whom D'Annunzio was not averse to imitating from time to time):

O poeta, divina è la parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il verso è tutto.²¹

The collection is, de facto, a response to the collapse of the erotic project, which is now replaced by the aesthetic project: it is in art that we must seek the meaning of life. The principal idea of creation (and indeed of self-creation) is now *lartpoullartism* – the concept of pure poetry. Guy Tosi, the foremost expert on the (almost limitless) French sources of D'Annunzio's work, suggests that in D'Annunzio this thesis – upon which Andrea Sperelli elaborates in *Pleasure* – leads to two possible outcomes: the injunction “to imitate Nature, to express sensations and feelings”; or the task of “crossing the threshold of the supernatural, of the ineffable”.²² In other words, what we find here is the ideas of Parnassianism and Symbolism in opposition with each other. Tosi goes on to suggest, however,

21 “Oh, poet, the word is divine, / in pure Beauty heaven has placed / all our happiness; and the verse is everything.”

22 “Imiter la Nature, exprimer des sensations et des sentiments”; “de nous faire franchir le seuil du surnaturel, de l'ineffable”.

that in *L'Isotteo* and a large part of *Chimera* D'Annunzio is still closer to Parnassian poetry.²³

The cultural filter is extremely complex: vague female silhouettes largely represent literary and artistic reminiscences, often multiple. Scenes are composed like living, moving images. There is probably some connection here with the penchant at the time for staging *tableaux vivants* and capturing them photographically.²⁴ The female figure in Part II of “Due Beatrici” is possessed of a multiple identity: she is a real woman, whose name – Viviana May de Penuele – is the most beautiful verse,²⁵ but she is also Dante’s Beatrice *in corpore* and Dante’s Beatrice in the painting by Dante Gabriel Rossetti (*Beata Beatrix*), and, furthermore, Botticelli’s *Primavera*. Reality and its reflection in art are in perfect harmony. Rather than being secondary, the artistic images take pride of place: like Oscar Wilde, D’Annunzio is obviously convinced that we see things only because artists have shown them to us.²⁶ The facture of the verse has been transformed: verses are now ingratiating, very close to prose, full of enjambments; they spill over melodically, even over the borders of strophes, and abound in echoes, rhymes, anaphora and repetitions. We are now very close to the colloquial tones of the collection *Poema paradisiaco*:

O Viviana May de Penuele,
gelida virgo preraphaelita,
o voi che compariste un dì, vestita
di fino argento, a Dante Gabriele,

23 Guy Tosi, “D’Annunzio parnassien, ‘byzantin’ et symboliste” (1886–1894), *Revue des études italiennes*, N. S., XXVI, April–December 1980, no. 2–4, p. 102.

24 See the illustrated publication by Annamarie Andreoli: *Gabriele D’Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 75 ff.

25 It doesn’t quite go without saying that an interest in beautiful female names was characteristic of D’Annunzio, and that this interest was reflected in his relationships. Many of his lovers have strikingly melodic names: Maria Hardouin di Gallese, Barbara Leoni, Maria Anguissola Gravina Cruyllas, Eleonora Duse, Alessandra di Rudini...

26 The same idea was proclaimed in France by the Goncourt brothers: “Une chose caractéristique de notre être, c’est de ne rien voir dans la nature qui ne soit un rappel et une souvenir de l’art.” Albert Cassagne, *La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959, p. 325.

tenendo un giglio ne le ceree dita [...]
Disser la vostra lode a me li uccelli,
fiori parvero nascer dai capelli,
come ne la divina Allegoria
cui pinse in terra Sandro Botticelli.²⁷

Elegie romane: 1892

The next collection, *Elegie romane*, was written between 1887 and 1892, and the four books of six elegies, 24 poems in all, were published by Zanichelli of Bologna in 1892. On this occasion, further editions did not result in any fundamental changes.

Autobiography is strongly in evidence: the collection expands upon the story of D'Annunzio's love for Barbara Leoni, which is also well documented in his letters and reflected in his novels (*Pleasure* and *The Triumph of Death*; in *Elegies*, Barbara is called Ippolita, the name of the protagonist in *The Triumph of Death*). Here, eroticism is more empirical and complex – it is not reduced by symbolic stylisation but described through the progression of events: success and happiness in love, the gradual death of feelings, finding a new life balance.

As is generally the case with D'Annunzio, here too we encounter a thick web of influences and inspirations through which the episodes are filtered. The basic scheme was provided by Goethe, from whose *Römische Elegien* (Roman Elegies) D'Annunzio adopted the elegiac distich (through which Carducci and his barbaric meters also come back into play). The main influences, however, are to be found elsewhere. Parnassian inspiration continues (Banville, Gautier) and is particularly evident in the powerful images and sophisticated lexicon. What is new is the prose-like, colloquial tone, characterised by frequent enjambments, which in combination with the carefully selected poetic vocabulary create an entirely new effect that represents a further step in the direction of the poetics of *Poema Paradisiaco*.

27 “Oh Viviana May de Penuele, / cold pre-Raphaelite virgin, / oh you, who one day appeared, dressed / in fine silver, in front of Dante Gabrieli, / a lily held in waxen fingers... / The birds have passed to me their song of praise for you / flowers seemed born from your hair, / as in the divine Allegory, / painted here on the earth by Sandro Botticelli.”

The lyrical tale of a love affair is framed by scenes of Rome and the Roman countryside (Villa d' Este, the Alban Hills, Lake Nemi, the Tiber, St. Peter's, and so on). Walking is a topical motif here – a pilgrimage towards Beauty side by side with one's beloved – a popular *locus communis* of symbolist poetry and also much frequented in D'Annunzio's writings (not only his poems but also his novels: Rome in *Pleasure* and *The Triumph of Death*; Venice in *The Flame of Life*; Volterra in *Maybe yes, maybe no* (Forse che sì, forse che no). The rural scenes also return the poetry to a natural lyricism that captures fleeting impressions, and to the lyricism we encountered in *Canto novo*. Feelings of Pandean life and the communion of nature and the senses also make a reappearance.

In the sections that speak of the lovers' estrangement we detect, however, a new influence. Here we find clear echoes of Schopenhauer and his pessimistic vision of Eros, to which D'Annunzio was introduced by his friend, the literary and art critic Angelo Conti (Daniele Glauro in the novel *The Flame of Life*) and the pessimist Amiel, whose *Journal intime* was published in France in 1883 and was highly rated by Bourget in his influential *Essais de psychologie contemporaine* (1886). We might already assume the influence of Nietzsche. The same influences are apparent in the novels that appear almost in parallel: from *Pleasure* to *The Victim* (*L'innocente*) and from *Giovanni Episcopo*, also influenced by the Russian novelists Tolstoy and Dostoyevsky, to *The Triumph of Death*.

The rightly famous *Villa Chigi* also provides us with topical interest. Here the image of the lovers' parting takes place against a backdrop of the devastation that befalls this Roman park as it makes way for the building of a new metropolis in a now unified state. The backdrop to the end of the lovers' passion is the brutal liquidation of a now redundant past, and the chopping of axes can be heard in the tears of an unloved woman.²⁸ Out of this parallelism there then emerges something even more fundamental: here, actual realities are also epiphanies, realities of a higher

28 This is not simply a case of epideictic thematic parallelism. D'Annunzio was one of the first to promote the preservation of cultural goods (the term *beni culturali* appears to have originated with him). In this respect he played a similar role to that of Vilém Mrštík in what is now the Czech Republic (*Bestia triumphans* from 1900). Evidence of D'Annunzio's efforts to preserve the cultural riches of the past can be detected in a number of his works, including the novel *Le vergini delle rocce*.

order. Parnassian picturesqueness gives way to musical suggestion, and we are now very clearly standing on the threshold of symbolist poetics:

Aspra nel gran silenzio feria invisibile scure;
non il ferito tronco udiasi gemere.
Ella, ella, a un tratto, come ferita, ruppe in sighiozzi:
ruppe ella in disperate lacrime; ed io la vidi
nel mio pensiero, quasi nel guizzo d'un lampo, io la vidi
umile sanguinare, umile boccheggiare,
stesa tra 'l sangue, e alzate le supplici mani dal rosso
lago; e dicea con gli occhi: Io non ti feci male.²⁹

Poema paradisiaco, 1893

The collection *Poema paradisiaco* brings further transformation of D'Annunzio's poetics, the most radical so far, although as we have seen, this shift had already been signalled in some of the poems in *Intermezzo* and *La Chimera*. The adjective in the title refers to the Greek word *paradeisos*, or (paradise) garden, which is why the title is often rendered "A Poem of Gardens".

There are three such gardens, *Hortus conclusus*, *Hortus larvarum* and *Hortus animae*, and they divide the collection into three parts. These sections are preceded by the poem "Alla nutrice" (To My Wet Nurse) and the poems of the "Prologue"; the collection is then symmetrically concluded by the poems of the "Epilogue". The architecture of the collection is flawless: in contrast to previous collections, here D'Annunzio managed to compose a piece of work that is truly of a whole and that displays a clear stylistic unity. But as we have said, not only that: the collection also heralds the arrival of a completely new existential position and a new poetic programme.

29 "Sternly in deep silence the invisible axe was wounding / but how the wounded trunk groaned no one could hear. / She, she, all of a sudden, as if wounded broke into tears: / she burst into desperate tears; and I saw her / in my thoughts, as if in a flash of lightening / pitiful, bleeding, humbly gasping for air, / lying in blood and raising her suppliant hands from a red / lake; saying with her eyes: But still, I have done you no wrong."

The principal motif is the renunciation of worldly “busy-ness” (the Horatian injunction *procul negotiis!*), the need for a life change, for a return to our childhood years – *ad originem* – in order to rediscover the innocence of times past and the open, natural feelings that went with it. Aggressive tones have completely disappeared, and, most importantly, the macho arrogance we were still able to detect in the indifference towards the rejected lover in *Roman Elegies* is completely expunged from this poetic space. There is no hint here of sadomasochism or erotic conquest, of sharp sun or nature’s juices. Time in this poetry consists of fragile moments of transition, fleeting and transient – springs, autumns, mornings and evenings – and women are now vague silhouettes which inspire compassion rather than desire, and which in no sense evoke any kind of sensuality. Loves here are, as Croce once wrote, the “*amori di chi è stanco di amore con donne stanche*”: the loves of one who is tired of loving tired women.³⁰ The poems are often dreamlike, and transient, passing time is transformed into a mythical timelessness.

In terms of literary immanence we now detect a new influence with respect to poetic form: Parnassian and Pre-Raphaelite influences are fading and the main references are now those of the French symbolists. We can certainly hear Baudelaire, but the leading role, it seems, is taken by the Belgian intimists Maeterlinck and Rodenbach, from whom D’Annunzio learns to see the material world through the “eyes of the soul”, through the prism of *l’état d’âme*, and to present it in incomplete hints and spellbinding ciphers. We also hear, no less strongly, echoes of a Verlainean attention to extreme psychological reactions, to subtle stirrings of the soul for which there are no words (*romances sans paroles*). One further novel influence, however, is Pascoli, who had already published the first *Myricae* and was now writing new verses that would be published alongside those of D’Annunzio on the pages of De Bosis’ *Convito* and eventually compiled into *Poemi conviviali*.

We have seen it coming in previous collections, but the diction of D’Annunzio’s verses now becomes even more prose-like. The boundaries of sentences and verses frequently diverge (leading to a particularly high percentage of enjambments), the rhythmical wave is continually

30 Benedetto Croce, “Gabriele D’Annunzio”, *La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, Bari, Laterza, 1929, p. 59.

crashing and rising again, there are numerous subtle echoes and inner assonances, and the rhymes are often irregular (although all the more effective for being so). These structural elements infuse both the fixed forms – especially the sonnets – and also the loose or individually constructed forms. Parnassian picturesqueness now gives way once and for all to symbolist musicality.

Part two, *Hortus larvarum*, thematises time, with its inevitable passing bringing an end to things, the death of roses, and, once more, the ageing of women. Parks too are dying, as are people and their loves (“Climene”, “Aprile”, “L’Ora”, “Vas mysterii”). Such is the journey taken by all bodies: at the end sleep and silence await, but even in the “afterlife dream” we are not to be granted knowledge of the Mystery of Life and Death. So speaks Death herself, in truly impressive symbolist language, at the end of “Vas mysterii”:

Io non trarrò de la tua bocca mai
una parola un gemito un sospiro.
Ma questa notte al men tu mi darai
il tuo respiro.

Il mio letto è una tomba, o taciturna.
Tutto è profondo nel profondo impero
del sogno. Apriti al fine, o tu che l’urna
sei del Mistero!³¹

Poema paradisiaco prepared the way, to a great extent, for Crepuscular poetics. Although the Crepusculars (Corrazzini, Gozzano, Govoni) generally took issue with D’Annunzio’s aggressive posturing (his “superomism”), in *Poem of Paradise* they found much indeed to inspire them. Here, even D’Annunzio comes down from his poetic pedestal. He is no longer Orpheus or the merciless eye of the pagan priest: he too is once more a child, and thus pre-empts what will become a feature of crepuscular stylisation. In place of the heroic gesture, another trend, until this point associ-

31 “I will not draw from your mouth / a word, a sob, a sigh. / But at least tonight you will give me / your breath. / My bed is a grave, oh, you silent one. / Everything is deep in the deep kingdom / of dream. Open yourself to the end, you who are the urn / of mystery.”

ated with the Pre-Raphaelites, is affirmed, namely, the invocation of weakness, even illness, which in turn engenders lassitude and vulnerability, the sublimation of feelings, a melancholic and analytical sensibility, and, as in Gozzano, anxious mental states, all of which leads to a heightening of perception. D'Annunzio's basic moods here are – as in Corazzini – tenderness and nostalgia (D'Annunzio also rhymes *dolcezza* with *tristezza*). Here the world has become smaller and is defined by the boundaries of a “garden” (recalling the *mondo piccinino* and *sogno ristretto* of Marino Moretti). The hero of this poetry is now the *inetto*, a model figure from the poetry (and prose) of the end of the nineteenth century, who can be found not only within the Italian context – in Svevo, Pirandello, and, in its most ideological form, probably in D'Annunzio, in the prose of *The Triumph of Death* and *Leda without the swan* (La Leda senza cigno), *Il compagno dagli occhi senza cigli* (The friend with eyes without eyelashes) and *Maybe yes, maybe no* – but also outside of Italy (such as in Thomas Mann, Franz Kafka and others).³² In this respect, too, D'Annunzio's intuition is remarkable. The range of motifs, then, in large measure pre-empts Crepuscular iconography; indeed some of the poems in *Poema paradisiaco* already appear to possess fully formed Crepuscular poetics. “Le tristezze ignote” (Sorrows unknown), for example, is equipped with a typically Crepuscular staffage of nuns and hospital patients:

Le suore, a le finestre
 del convento, sul fiume
 guardan passar le barche:
 guardano mute e sole,
 mute e digiune, al sole...
 [...]
 Gli infermi (inclina il giorno),
 pallidi sul guanciaie,
 ascoltano la piovà
 battere dolcemente
 l'orto de l'ospedale.³³

32 On the particular type of *inetto* see Alice Flemrová, *Protagonisté italského modernistického románu*, Praha, Univerzita Karlova, 2004.

33 “The sisters, from the windows / of the convent watch over / the boats sailing on the river: / they watch silent and lonely, / silent and hungry, in the sun... / The infirm

The Crepusculars' indebtedness to D'Annunzio is largely indisputable. All they needed to do was adopt his topoi and remove the symbolist double exposure of images. And as became clear, the resetting of D'Annunzio's motifs into the context of civil, bourgeois, everyday existence represented a fundamental innovation and had a significant impact on the course of Italian Modernism.

***Odi navali*, 1892, 1893**

Further compelling evidence of D'Annunzio's protean talent is provided by the collection *Odi navali* (*Naval Odes*), which was not only contemporaneous with *Poema paradisiaco* but even published with it in a single volume in 1893 (*Poema paradisiaco. Odi navali*, Milano, Treves 1893). The odes here are a celebration of the Italian naval forces. While *Poema paradisiaco* is a product of non-violent intimism, the first traces of which had been introduced in the poems influenced by the Pre-Raphaelites and which now offered variations on the templates of Maeterlinckian-Verlainean Symbolism, *Odi navali* represent a first attempt at political poetry – poetry which celebrates action. The ideological background to the compositions is of course nationalism and militarism, two key principles that will be the keystone of D'Annunzio's last great auto-stylisation: after the erotic and the aesthetic comes the heroic. In contrast to the evocation of autumnal parks and fading female *silhouettes*, here we have the (factually pre-futurist) topos of the machine; in contrast to resignation and tender sadness, here is proclaimed conflict and revenge. If there is anything to appreciate in these verses it is precisely this new rhetoric, a grandiose and passionate poetic language hitherto without parallel in Italian poetry.

***Maia* (1903)**

In the same year that the definitive version of *Odi navali* is released, D'Annunzio begins publication of a series of collections that are to offer a kind of lyrical summa of his maturity as a poet. The full series is called *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. There are to be seven collections,

(the day is closing), / pale on the pillow / listen to the rain / humming softly / in the hospital garden."

named after the seven brightest stars in the constellation Pleiades (or after the seven celestial nymphs who originally bore those names).

The first three books are released in rapid succession: in 1903 Treves publishes *Maia* – in an ornate edition, printed in two colours on hand-made paper and illuminated with allegorical scenes by Giuseppe Cellini – and a year later, in a single volume, *Elettra* (*Electra*) and *Alcyone*. The trilogy represents the apogee of D’Annunzio’s lyrical curriculum. *Merope* (1912), with verses inspired by the Italian-Turkish war over Libya (1911–1912), will be published as the fourth book years later. The fifth book, *Asterope*, was not prepared for publication by D’Annunzio himself but published posthumously, in 1949, with the subtitle *Canti della guerra Latina*, and drew together verses written during (and on the subject of) the First World War. These two books were very much more typical of political poetry and entirely out of accord with the symbolist poetics of the first collections.³⁴

Maia (8,400 verses) is almost entirely composed of the poem “*Laus vitae*”, a long meditation in free, mostly unrhymed verse (largely according to *settenario* and *novenario*), and inspired by two journeys D’Annunzio’s made to Greece: the first (in 1895) with his friend Scarfoglio and the French translator Georges Hérelle,³⁵ and the second (1898–1899), which included a detour to Egypt, with Eleonora Duse. This empirical impetus was, however, developed into a highly complex symbolic structure that once more drew from an extensive range of literature. The literary sources have been thoroughly explored by Guy Tosi,³⁶ who drew particular attention to the citations from the French archaeological reports and travelogues of Taine, Maurras, and others. But Nietzsche and Walter Pater (and the idea of “eternal return”), and a number of other readings, were also echoed in *Maia*. “*Laus vitae*” itself is prepped by the poem “*Alle Pleiadi*”, a celebration of the sea and sailing (“*Navigare è necessario, non è necessario vivere*”³⁷), and the poem “*L’annunzio*” (*The Annunciation*), which sets the overall tone of the collection. It is a response to Plutarch’s story of the death of the god Pan, revisited by

34 We do not, therefore, include them in the analysis in this overview.

35 See Guy Tosi, *D’Annunzio en Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.

36 We, however, are referring to the summary by Annamaria Andreoli and Niva Lorenzini, in Gabriele D’Annunzio, *Versi d’amore e gloria*, II, Milano, Mondadori, 1984, p. 875 ff.

37 “To sail on is necessary, to live is not.”

Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (The Birth of Tragedy) and by Edouard Schuré in *Grèce héroïque et sacrée*. For D'Annunzio, however, Pan did not die:

O padre fecondatore dei piani, re violento, atroce
sposo, testimonio eterno sei tu. Menti la voce
che gridò "Pan è morto!"

[...]

Tutto era silenzio, luce, forza, desìo.
L'attesa del prodigio gonfiava questo mio
cuore come il cuor del mondo.
Era questa carne mortale impaziente
di risplendere, come se d'un sangue fulgente
l'astro ne rigasse il pondo.
La sostanza del Sole era la mia sostanza.³⁸

"Laus vitae" is conceived as a quest for an alternative world: a world which both returns us to a classicist sense of proportion and an Apollonian pre-occupation with sunlight and joyous beauty, and also teaches us another religion. This religion celebrates the surging forces of nature, the indestructible Pandean core of being, and inspires an endless wealth of forms. At the heart of this religion is the creative principle itself, embodied in Maia's multi-faceted son, the god Hermes.³⁹

Against this dream of a new world stands the inauthenticity and decline of the existing bourgeois society, of city life, preoccupied with business and industry and hostile towards beauty. The rightly famous section "*Le città terribili*" offers a forceful and expressionistic vision of a modern city. Influences include Baudelaire, perhaps also Rimbaud, and

38 "Oh father, fertiliser of the plains, violent god, you are the cruel / spouse, eternal witness. Lied the voice / that cried out 'Pan is dead!' [...] All is silence, light, force, desire. / The expectation of a miracle inflated this my / heart like the heart of the world. / That mortal body was impatient / to shine, as with gleaming blood / a star would stripe its burden. / The substance of the Sun was my substance."

39 Conte, "Maia ed Ermes", in *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia.*, p. 110: "Dio di innesti, di scambi, di sincretismi (non ultimo quello tra il politeismo cui appartiene e il monoteismo dove si apparenta alla figura dell'angelo), Ermes è invocato da D'Annunzio come 'Intercessore', come 'esule dio' che se torna è per fare da tramite tra la potenza dell'uomo e della sua anima costruttrice di simboli e l'anima del Mondo attinta nella sua interezza soltanto dall'arte, dalla poesia."

certainly Verhaeren. D'Annunzio found a powerful image for the decline of the modern world in the aged Helen (a Goethean reminiscence), a maid in a Patras brothel: the ancient beauty, known to every conqueror and trafficker of souls, has become a lowly beggar.

From here, however, there evolves a reinstatement of art's true purpose, namely, to continue to be the creator and guarantor of beauty, and through that beauty to free the masses from the system of slavery the very times had created. This quest also provides the prophetic denouement to the whole composition: the idea of a society where man is not wolf to man, and where both beauty and daily bread are enjoyed together. This vision, this ideal, is clearly related to the somewhat surprising homage to Carducci in Part XX (Carducci was not well disposed towards D'Annunzio, and D'Annunzio knew it). The poet refers to him because following in his footsteps he too is now – after so much criticism of post-Unitarian misery – proclaiming a new Rome.

The principal innovation here – a genuine experiment – is the decision to construct a collection not as a series of individual poems (or poems that follow some kind of pre-set structure) but as a lyrical stream that carries along in its current a variety of themes. Although, as we have just seen, a certain ideological skeleton can be extracted from *Maia*, what impresses us in the poem is just opposite: the skeleton is continually overlaid with autobiographical entries – talk of anxiety (as in *Poema paradisiaco*) and exaltation, a return to native Abruzzo – but also with an evocation of the Greek myth and with words of admiration for the energy and vitality of “the insulted and the injured”, and bitter sympathy for the people's revolt. It is, we must suggest, an attempt at a “total” poem.

***Elettra*, 1904**

In 1904 (this is the date from the imprint; in reality the book had been available since towards the end of 1903) a volume containing two other books of lauds, *Elettra* and *Alcyone*, was published according to the same demanding typographical standards. Most of the poems in *Elettra* – 46 pieces altogether – had already been published in journals, and some of them even in separate plaquettes. The collection falls into two parts: the first consists of eulogies, sometimes quite epic in nature; the second, *Le*

città del silenzio (The cities of silence), consists of a series of “portraits” of Italian cities.

The first section oscillates between symbolist and political inspiration (thus between the symbolist diction and “pathetic” rhetoric already attempted in *Odi navali*). Symbolist pieces include the introductory hymn to the mountains (which contains the Zarathustrian image of a poet-teacher descending from the heights), the hymn “Al re giovane” (To the young king), dedicated to Victor Emmanuel III who ascended to the throne following the assassination of Umberto I (he too is nonetheless the chosen one, this time arriving from the sea – in fact from a journey around the Aegean), the ode to the heroism of two of Garibaldi’s men, “Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti”, and perhaps the ode “Per i marinai italiani morti in Cina” (recollecting Italian participation in the Boxer Rebellion). An attempt at a more epic modus – and lay hagiography – can be seen in “La notte di Caprera”, written in old jongleur verse (the same in which Pascoli translated *The Song of Roland*), in slow alternating *quinari* and *settenari*, and evoking Garibaldi on the island of Caprera – Garibaldi as a peasant and shepherd, recalling the famous revolutionary epopee. Some of the poems are dedicated to D’Annunzio’s idols: the artist Giovanni Segantini (“Per la morte di Giovanni Segantini”), Giuseppe Verdi (“Per la morte di Giuseppe Verdi”), Vincenzo Bellini (“Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini”), Victor Hugo (“Nel primo centenario della nascita di Victor Hugo”) and Leonardo da Vinci (“Per la morte di un capolavoro”). Victor Hugo’s prolific output led D’Annunzio (no less productive) to see in him the god Pan, one of the central symbols in “*Laus vitae*”:

Ma il tutto è in lui. Nel suo petto
concluso è il mondo. Ogni raggio,
ogni tenebra in lui discende,
da lui parte. Il suo spirito selvaggio
e divino s’oscura e risplende
come la Notte, come il Giorno.
Egli è Pan, la sostanza del Cielo
della Terra e del Mare,
l’Orgiaste, il Sonoro,
i Vagabondo,
il dio dal piè caprino, dal corno

lunare, il signore del coro,
il duce dell'eterno ritorno...⁴⁰

Le città del silenzio, on the other hand, a series of sonnets which paint “imaginary portraits” of Italian towns and cities (Ferrara, Pisa, Ravenna, Rimini, Urbino, Padua, Lucca, Pistoia, Prato, Perugia, Assisi, Spoleto, Gubbio, Spello, Montefalco, Narni, Todi, Orvieto, Arezzo, Cortona, Bergamo, Carrara, Volterra, Vicenza, and Brescia) and evoke their former – medieval or Renaissance – activity, elegance and beauty, locates itself more in the line of Pre-Raphaelite pastiche or of *Poema paradisiaco*. After the ideological and often thunderous rhetoric of the first section, the sonnets come as somewhat of a relief. Here D’Annunzio gives full vent to his formal skill and sets before the reader a powerful patchwork of short historical recollections that rarely carry any concrete message but simply offer a collection of symbols, a magnificent rollcall of bygone names:

Urbino, in quel palagio che s’adossa
al monte, ove Coletto il Brabanzone
tessea l’Assedio d’Ilio, ogni Stagione
l’antica istoria tesse azzura e rossa.

E Guidubaldo torna dalla fossa
a tener corte, e tornano a tenzone
il Bembo e Baldassare Castiglione,
Giuliano de’ Medici e il Canossa.

Ascolta Elisabetta da Gonzaga
a fianco dell’esangue Montefeltro
poetar Serafino, il novo Orfeo;

e chiede la Gagliarda ond’ella è vaga,
ver lei musando l’armillato veltro,
al liutista Gianmaria Giudeo.⁴¹

40 “But everything is in him. In his chest / is enclosed the world. Every ray, / every darkness descends into him, / comes from him. His wild and divine / spirit darkens and shines / like the Night, like the Day. / He is Pan, the essence of the Heavens, / the Earth and the Sea / the Orgiast, the Resounding / the Vagabond, / The god with a goat’s foot and a moon’s / horn, the master of the chorus / the duke of eternal return...”

41 “Urbino, that palace that leans / against the mountain where Coletto of Brabant / weaved the Siege of Ilio, every season / weaved in blue and red the ancient history. /

Alcyone, 1904

Alcyone represents the absolute pinnacle of the D'Annunzian lyric. These are poems of the Tuscan shore, poems of the sea and summer. In the prologue, a “Despot” – a dark god and the ruler of destiny – is asked to restore to the poet his youth: the gift of rivers, forests, meadows, mountains and skies:

O magnanimo Dèspota, concedi
al buon combattitor l'ombra del lauro
ch'ei senta l'erba sotto i nudi piedi,

ch'ei consacri il suo bel cavallo sauro
alla forza dei Fiumi e in su l'aurora
ei conosca la gioia del Centauro.

O despota, ei sarà giovine ancóra!
Dàgli le rive i boschi i prati i monti
i cieli, ed ei sarà giovine ancóra!⁴²

This return to natural phenomena, seen once again through the eyes of youth, represents a return to the true sources of all poetry. It is these sources of which poetry is to speak: to express the eternal they carry within them (but which to our eyes appears the most ephemeral). In the long poem “Il fanciullo” (The child), D'Annunzio creates the symbol of a divine child, “the son of the Cicada and the Olive Tree”, who plays exactly such epiphanies on his flute. The image of the poet as a child endowed with matutinal eyes is an old romantic metaphor, first expressed

Guidubaldo returns from the grave / and summons a court. And so returns discord / between Bembo and Baldassare Castiglione, / between Giuliano de' Medici and Canossa. / Elisabetta Gonzaga is listening / beside a bloodless Montefeltro / as versifies Serafino, the new Orpheus; / and requests a galliard / she likes so much, / while being sniffed by a greyhound with a collar, / from the lutenist Gianmaria Giudeo.”

42 “Oh generous Despot, grant / a good warrior the shade of a laurel, / to feel the grass beneath his bare feet, / to consecrate his beautiful sorrel horse / to the strength of the Rivers and at dawn / to know the joy of a Centaur. / Oh, Despot, he will be young again! / Grant him shores, forests, meadows, mountains, / skies, and he will be young again!”

in Italy by Leopardi and reformulated for the symbolist context by Pascoli. Here, however, D'Annunzio's conception is quite distinct (and also differs from the previous use of this stylisation in *Poema paradisiaco*).

To some degree, what we see here is a return to the aestheticism of *La Chimera* ("il verso è tutto") but without its formalism and dandyist allure. This new vision of poetry has Rousseauian roots and resounds with a new vitalism. Once more in play here is the principal motivation behind the whole of D'Annunzio's creative output, namely, to transform the world into a word. It nonetheless represents a new project which has little in common with the dandyist autotelism of a beautiful object that stands in contrast to the anarchy of natural phenomena. The divine child does not dismantle the world to create new *objets d'art*, but operates in service of the world: the child's task is to snatch the world away from silence, to convey the message of things, to bring to the surface that which while still concealed lingered in the depths.⁴³ What is in view here is one of the principal seductions of the symbolist era (later to be adopted by the avant-gardes): it is about connecting art with life; it is about making life art, and art an authentic part of life, as we read in Part VI of "Il fanciullo":

Natura ed Arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della pura terra.⁴⁴

43 This does not mean, however, that D'Annunzio had completely given up on literary inspiration or borrowings. Here, too, intertextuality is – like everywhere else – almost boundless. Praz, for example, pointed out that a great many of the motifs in *Alcyone* (from centaurs, to tears for the death of summer) are taken from *Jeux rustiques et divins* (1897) and *Les Médailles d'argile* (1900) by Henri de Régnier (see Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1931], Firenze, Sansoni, 1976). It is quite clear in fact from Praz's comments (p. 366 ff.) that here, too, D'Annunzio "prenait son bien où il l'avait trouvé". For example, the famous "Onda" (Wave) is taken from the lexicographic entry "onda" in *Vocabolario marino e militare* (1889) by Alberto Guglielmotti, and the villager who speaks in the poem "Le opere e giorni" repeats almost word for word parts of *Opus agriculturae* by Palladius Rutilius Taurus Emilianus, the Italian translation of which was published in Verona in 1811.

44 "Nature and Art are a two-faced god / who guides your harmonious step / across all the fields of the pure earth."

The poet is to draw animals to himself and teach the rocks to walk, as Orpheus once had. This “Orphic” poetry probably represents the ultimate and most fully mature voice of European Symbolism, although a number of parallels can be found in other contexts. The most obvious of these is the poetry of Rilke, but Claudel and Saint John Perse, and even Valéry, are also reminiscent of D’Annunzio in this respect.

Poetry conceived in such a way – at least the D’Annunzian version – is first and foremost a celebration.⁴⁵ The choice of title for these compositions, collectively as a genre – lauds – is no accident. Although the task of poetry was already understood in such terms by certain Parnassians (Banville, for example), D’Annunzio’s approach is clearly softened and spiritualised through contact with symbolist poetics. D’Annunzio’s “lauds” are far from being formally prescribed panegyrics offering instruction on how to attach, externally, beautiful words to things. On the contrary, connection with the material world is highly internalised. Poems such as “Lungo l’Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia” (Along the River Affrico after the rain on an evening in June), “La sera fiesolana” (Evening at Fiesole), and “La pioggia nel pineto” (The rain in the pine wood) describe extremely precise and particular moments in the natural world, often unstable, unsteady, fleeting moments which without the poet’s help would vanish forever. The poet’s task is to find words for these unique and unrepeatable realities – realities that the hills, rivers and trees themselves are unable to voice. Continually in focus, therefore, is the great theme of the meaning of nature for mankind and the meaning of poetry for human nature. Without a witness who possesses the gift of the word, the things of this world would become stranded in eternal muteness, unable to say what they are. Only human presence – and the voice of the poet – can invest them with meaning. (This is also the theme of the ninth of Rilke’s *Duineser Elegien*, *The Duino Elegies*.) The poet prevents the world from drowning in nothingness and assures the realisation of the Franciscan brotherhood of all creation. For this to happen the poet must capture every tiny movement, every nuance, and every unexpected spark (or Rimbaudean *illumination*) by which the phenomenal world manifests itself. The poet must be aware of optical signals (the ladder that darkens

45 On the tradition of the poem as celebration, see Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 185.

while the trunk against which it is leaning is gradually illuminated by the silvery moon) and acoustic expressions (the murmur of the rain); must truly touch and taste the world.

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda all'opra lenta
su l'alta scala che s'annerà
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la Luna è prossima a le soglie... [...]
Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva
tepidà e fuggitiva,
commiato lacrimoso de la primavera... [...]
Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!⁴⁶ (La sera fiesolana)

D'Annunzio and Symbolism

It has become clear from this overview that the original orientation of D'Annunzio's lyric was Parnassian. This includes the influence Carducci, whose poetics undoubtedly meet Parnassianism at a number of points.

D'Annunzio's early collections tend towards "reflected" inspiration: perceptions and experiences filtered through existing cultural schemata, antiquising traces, sensual – artistic – imagery, and Artism, all of which affect both his vocabulary and his choice of forms of expression. All of these features are entirely characteristic of French Parnassianism, of such

46 "May you find my words in the evening fresh / as the rustle of mulberry leaves / in the hands of the one who harvests them in silence / lingering over his slow task / on the high ladder darkening / against the trunk covering itself with silver / even its bare branches, / while the Moon is already at the threshold [...] May you find my words in the evening gentle / as rain that murmured, lukewarm and fleeting, / the tearful farewell of the spring. / Praise you for your fragrant vestments, / oh, Evening, and for the belt that ties you like a willow / fragrant hay!"

celebrated writers as Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville and José-Maria Heredia. However, the very same stylisation and cultural filters are no less characteristic of the English Pre-Raphaelites (Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Morris, and others), another source of inspiration for D'Annunzio's early work, and which from this perspective can be considered a distinct variation on Parnassianism.

There was nothing passéistic about these choices; they pointed, rather, to the future. French Parnassianism, at its height in the 1860s, was in effect an assemblage of personal poetics – with a certain common basis – situated developmentally between Romanticism and Symbolism. Baudelaire, the *magnus parens* of the symbolist revolution, was one of the founding fathers of parnassian poetry, but symbolist potential was also present in a number of poems by Leconte de Lisle, Léon Dierx, José-Maria de Heredia and Sully Prudhomme. We should note that Stéphane Mallarmé and Paul Verlaine also published in parnassian collections.⁴⁷

Logically, therefore, D'Annunzio, greatly inspired by the recent parnassian production, finds himself from the very beginning at the same confluence of past and future. Symbolism is already latent in the “pantheistic” lyricism of the original *Canto novo* (1882); the poems of *Intermezzo di rime* (1883) fall somewhere between Parnassianism and Symbolism.

As our analysis has shown, *Intermezzo*, however, represents a particular type of Symbolism, more decadent in orientation, and drawing from Gautier (*La comédie de la mort*, and the macabre narrative poem *Albertus*), Baudelaire and Rollinat. A more distinctive representative of this brand of Symbolism is of course Huysmans – whose *A rebours* (1884), published one year after *Intermezzo*, is the main reference for D'Annunzio's novel *Pleasure* – and in fine art, Félicien Rops or Gustave Moreau.

D'Annunzio's bitter and erotic sonnets *Animal triste* and the miniatures about adulteresses from history display a “barbaric” concreteness that would be far from alien to some of the parnassian poets. (As well as Gautier we could suggest the “*poèmes barbares*” of Leconte de Lisle and the intense imagery of some of Heredia's sonnets.) At the same time, however, certain symbolic meanings (a polemic with eroticism as life's *raison d'être*; female characters as types of erotic aggression) are already very noticeably

47 On Parnassianism see Jiří Pelán, “Francouzský parnasismus”, in Dalibor Tureček and Aleš Haman (eds.), *Český a slovenský literární parnasismus*, Brno: Host, 2014, p. 38–93.

inscribed in symbolist context. Although a restless, ailing and subversive psyche is thematised here, what we are also dealing with is symbolist vitalism. There is a close correlation, however, between this vitalism and the subjugating Schopenhauerian will, according to which man is a mere object of biological determinants and cosmic purposes. In terms of form, the timeless starting point for this stylisation is the *nenia* or iambic invective.

As with any type of Symbolism, this kind is also capable of certain epiphanies: it illustrates the inadequacy of eroticism, particularly its transient and ephemeral character and its inability to be of any real value in life. The resentment of the one who has come to this realisation is turned against woman (as it is in Gautier and later, especially, in Huysmans). Woman is the instrument of this erotic subjugation and is therefore – as we see formulated most clearly, in this case influenced by Nietzsche, in the contemporaneous novel *The Triumph of Death* (1894) – “Nemica”, the principal enemy of all higher endeavour and of all the aspirations of man.

Likewise, the global stylisation of these images is also moving closer to symbolist preferences. This shift is well described by Raimondi: “In fact the D’Annunzian reaction to the language of objective mimesis is analogical to the reaction of Huysmans’ hero, who when faced with Baudelaire, Verlaine and Mallarmé, criticises Gautier for not going beyond the image on his highly sensitive retina and because his prodigious mirror captures neither ‘dream’ nor the ‘hieroglyphs of the soul’: something which a painter such as Moreau is capable of.”⁴⁸

The Symbolism which is of Pre-Raphaelite orientation and that of the proto-crepuscular *Poema paradisiaco* lead in different directions, however. The Platonic eroticism we find here rejects the power of the Schopenhauerian will, and achieves this – in the spirit of Schopenhauer’s recommendation – by turning away from the pressure of this will (which in the sexual sphere is completely merciless) and taking up an exclusively aesthetic position. This version of Symbolism is not about succumbing to the dictates of biological energies, but rather concerns the passive,

48 Raimondi, “Dal simbolo al segno: il D’Annunzio e il simbolismo”, p. 318: “In effetti la reazione dannunziana dinanzi al linguaggio della mimesi oggettiva risulta analoga a quella dell’eroe di Huysmans quando egli, a fronte di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, critica Gautier perché non va oltre l’immagine della propria retina sensibilissima e il suo specchio prodigioso non capta il ‘sogno’ né ‘geroglifico dell’anima’: cosa, invece che riesce a un pittore come Moreau.”

aesthetic contemplation of the flow of life. The vitalism of this vision is moderated as a result of art's transformation of natural drives: in art – said Schopenhauer – the torments of life fall silent.⁴⁹ The erotic project is thus transformed into the aesthetic project. As declared in *La Chimera* (1890), “il verso è tutto” – the verse is everything.

On this occasion, the lyrical speaker – enlightened by the symbolist intimists, Maeterlinck, Samain, Rodenbach – stands outside the dramas of passion, and his fate is thus neither heavy-hearted sadness nor bitterness and disgust. The existential correlate of this aesthetic distance is resignation and reconciliation, and the emotions thus evoked can also be blissful. Women, then, who do not attack and enslave, radiate an authentic beauty, dreamlike and ethereal. The one who now speaks stepped out of the dark whirlwind: he is not an oracle of tragic depths of being or a self-tormentor – the eponymous *heautontimorumenos* of Baudelaire's poem – but is weak, naive and guileless. The symbol of this life choice is a child and the main stylisation of this poetry is elegy. Here too, however, we can expect symbolic epiphanies that reveal a perpetual decline and wilting of all that lives, the transience of human things, the tragic ephemerality of beauty. The poetry is adapted to this thematic and permeated with subliminal music. As Raimondi says, such poetry gives itself to “the music of a hidden symbol, the music of a soul which ‘responds to things’, the music of ‘a forest of memories’ and ‘distant apparitions’ in ‘the deep kingdom of the dream’”.⁵⁰

The strongest variant of D'Annunzio's Symbolism is, however, the one in which poetry becomes the voice of a Pandean, faunlike, sensual, natural kind of vitalism that has little in common with Schopenhauer's *Wille* but rather finds a philosophical correlate in Nietzsche's *Wille zur Macht* – the will to power. In the context of this kind of Symbolism, already fully audible in the revised version of *Canto novo* from 1896 and which reached

49 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 52 (I, Stuttgart: Reclam 1987, p. 383): “das Ansich des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst, ein stetes Leiden und theils jammerlich, theils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt, frei von Qual, ein bedeutsames Schauspiel gewährt.”

50 “Alla musica del ‘simbolo occulto’, dell’anima che ‘risponde alle cose’, della ‘foresta di ricordi’ e ‘delle apparenze lontane’ nel ‘profondo impero del sogno’”. Raimondi, “Dal simbolo al segno: il D'Annunzio e il simbolismo”, p. 323.

its climax a few years later in “*Laus vitae*” and *Alcyone* (1903), the poet becomes the hero who lives under the eyes of the gods (as expressed by Nerval in a rather different context), the reader of natural mysteries, the genius who articulates “things” – through the gift of the poetic word – and thus overcomes their silence. This “Orphic” Symbolism, whose principal poetic form is the dithyramb, is the closest to D’Annunzio: as for Novalis, as for Croce, this poetry is an instrument of knowledge. Here once again Raimondi offers insight: “against the background of a body and its vegetative fertility, sensation becomes knowledge, not of the unknown and new which demands descent into the lowest depths, but of the mystery that lies hidden in the ‘dream of things’”.⁵¹ In this context, the erotic represents neither sadomasochistic torment nor resignation and renunciation but a fully sensual life.

It is clear from this summary not only that D’Annunzio is among the foremost representatives of Italian Symbolism but also that he represents Symbolism across its complete register of variants. As a symbolist poet he created, single-handedly, a body of work which in the French context, for example, was divided across several different representatives of the movement.⁵² He massively extended the poetic vocabulary (like Moréas and Verhaeren in France), transformed verse into melic song and musical phrase (like René Ghil, Mallarmé and Verlaine), and “loosened” it and brought it closer to prose (like Laforgue). Not least, as is typical of Symbolism, he made analogy the principal mover of poetic expression. For Anceschi, this meant “the ability to bring together remote and diverse things and thus uncover profound identities that are pre-figured in things, sublime and hidden relations, unknown and wondrous, in rapid touches of realities that usually remain invisible”.⁵³

51 “sul fondo del corpo e della sua fertilità vegetale, la sensazione giunge a essere conoscenza, non dell’ignoto e del nuovo che esigono una discesa agli inferi, ma del mistero che si cela nel ‘sogno delle cose’”. *Ibid.*, p. 336.

52 The seminal work on French Symbolism is Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, I-III + *Documents*, Paris, Nizet, 1947. A helpful summary can be found in Henri Peyre, *La littérature symboliste*, Paris, PUF, 1976. From among the comparatist works we could suggest Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.

53 “Capacità di accostare cose lontane e diverse, scoprendo identificazioni profonde, che sono prefigurate nelle cose, relazioni sublimi e celate, ignote e splendide, in contatti rapidissimi di realta per solito invisibili”. *Ibid.*, p. 30 ff.

Bibliography

- Alatri, Paolo, *Gabriele D'Annunzio*, Torino, UTET, 1983.
- Anceschi, Luciano, "D'Annunzio e il sistema della analogia", *Il Verri*, June 1975, no. 10.
- Andreoli, Annamaria, *D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Andreoli, Annamaria, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia 1987.
- Balakian, Anna (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- Balducci, Maria Luisa, "La vigilia; i rifacimenti di *Canto novo* e *Intermezzo*, le *Vergini delle rocce*". In *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia. XVIII convegno internazionale*. Pescara, 11-12 maggio 1995, Pescara, Edians, 1995.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *Introduzione alla lettura di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi Editrice 1992.
- Borgese, Giuseppe Antonio, *Gabriele D'Annunzio (1923)*, Milano, Bompiani, 1932.
- Bruno Guerri, Giordano, *D'Annunzio. Lamante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.
- Chiara, Pietro, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978.
- Chiarini, G., Lodi, L., Nencioni, E., and Panzacchi, E., *Alla ricerca della vera econda*, Napoli, Perella, 1884.
- Conte, Giuseppe, "Maia ed Hermes", *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia. XVIII convegno internazionale*. Pescara, 11-12 maggio 1995, Pescara, Edians, 1995.
- Contini, Gianfranco, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze - Milano, Sansoni - Accademia, 1974.
- Costa, Simona, *Gabriele D'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988.
- Croce, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici VI*, Bari, Laterza, 1929.
- Croce, Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923.
- Curtius, Ernst Robert, *European literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- D'Annunzio, Gabriele, *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Es, 2014.

- D'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di Bianca Borletti, Firenze, Sansoni, 1954.
- D'Annunzio, Gabriele, *Poesie. Teatro. Prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Milano – Napoli, Riccardo Riccardi, 1966.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi I*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988.
- D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria I*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982.
- D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e gloria II*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.
- Flemrová, Alice, *Protagonisté italského modernistického románu*, Praha, Univerzita Karlova, 2004.
- Gargiulo, Alfredo, *Gabriele D'Annunzio*. Napoli, Perella, 1912 (2nd. ed. Firenze, Sansoni, 1941.)
- Hempfer, Klaus W. (ed.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner, 2000.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera omnia*, available at: <http://www.intratext.com/IXT/LATo532/>
- Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, I-III + Documents, Paris, Nizet, 1947.
- Pelán, Jiří, “Francouzský parnasismus”, in Dalibor Tureček and Aleš Haman (eds.), *Český a slovenský literární parnasismus*, Brno, Host, 2014.
- Pelán, Jiří, “Milánská bohéma a Carlo Dossi”, in Jiří Pelán, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha, Torst, 2000, p. 197–207.
- Peyre, Henri, *La littérature symboliste*, Paris, PUF, 1976.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1931], Firenze: Sansoni, 1976.
- Raimondi, Ezio, “Dal simbolo al segno: il D'Annunzio e il simbolismo”, *Strumenti critici* IX, October 1975, No. 28.
- Salaris, Claudia, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Mulino, 2002.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I-II*, Stuttgart, Reclam, 1987.
- Segre, Cesare and Ossola, Carlo (eds.), *Poesia italiana*, 4. Ottocento, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.
- Solmi, Sergio, “Nietzsche e D'Annunzio”, *Il Verri*, March 1975, No. 9.
- Sommaruga, Angelo, *Cronaca bizantina*, Milano, Mondadori, 1941.
- Tosi, Guy, “D'Annunzio découvre Nietzsche”, *Italianistica* II, 1973, No. 3.

- Tosi, Guy, "D'Annunzio parnassien, 'byzantin' et symboliste" (1886–1894), *Revue des études italiennes*, N. S., XXVI, April–December 1980, No. 2–4.
- Tosi, Guy, "Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli", *Italianistica* VII, 1978, No. 1.
- Tosi, Guy, *D'Annunzio en Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
- Voldřichová Beránková, Eva, "Spécificité de la mythologie décadente", *AUC, Philologica I, Romanistica Pragensia* XX, 2015.

The myth of the dead city in Portuguese fiction at the turn of the nineteenth and twentieth centuries

Silvie Špánková

The origins of the myth of the dead city can be traced to the ancient myths that describe a descent into the underworld and to the biblical motifs of Babylon and Sodom. The city of Lisbon was depicted in just these symbolic terms as early as the eighteenth century, after it was struck by a violent earthquake in 1755, an event perceived as God's punishment on the city for its moral depravity. The archetype of the dead city which arose from this ancient and biblical imagery is then rendered richly and variously in Romanticism, and subsequently in great profusion in symbolist-decadent poetry with its fascination for decline and a dying world.

In the middle of the nineteenth century, the myth of the dead city appears in many different literary forms across numerous cultures. For example, the narrator in Christina Rossetti's poem "The Dead City" (1847) describes a sumptuous banquet at which the guests are turned to stone as a punishment for their luxurious and affluent lifestyle. In the poem "The City of Dreadful Night" (1874), James Thomson describes in truly dark colours a city in which commentators of the day saw a dystopic vision of London as a symbol of humanity in all its monstrosity.¹ This poem in turn inspired the famous *Waste Land* (1922) by T. S. Eliot, and also provides an interesting parallel with the poem "The Feeling of a Westerner" (1980; "O sentimento dum ocidental") by the Portuguese poet Cesário Verde; in both cases the city at night resembles a kind of Dantean hell.²

1 Robert Crawford, *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 41.

2 On the interpretation of Verde's Lisbon at night as an image of a Dantean hell, see Stephen Reckert, "O signo da cidade", in *O imaginário da cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 18.

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the myth of the dead city is particularly associated with large European metropolises such as London and Paris, but also with smaller but no less significant cultural centres such as Venice, Bruges and Toledo. The depiction of these cities as dead spaces is often analogical, and the element of water – particularly in the form of canals, as we see in *The Dead City of Bruges* (Bruges-la-Morte, 1892) by Georges Rodenbach, *The Death of Venice* (La mort de Venise, 1903) by Maurice Barrès, *Death in Venice* (Der Tod in Venedig, 1912) by Thomas Mann, and *Petersburg* (Peterburg, 1916) by Andrei Bely – becomes a significant motif. The stagnant waters of the canals create mirror cities and evoke a tangible sense of decay that is both strangely repellent and fatally attractive. But despite the features these works of prose have in common, there are also numerous differences. Hans Hinterhäuser, for example, in his work on the myths prevalent at the end of the nineteenth century, notes that Rodenbach's Bruges is portrayed according to the style of aestheticising Symbolism, while Maurice Barrès's depiction of Venice appears to have been influenced more by positivist climatic theory. Furthermore, while Rodenbach's main character falls prey to the city's lethal charm, Barrès's Venice has a more beneficent and therapeutic effect.³

In some of the works, such as Mann's *Death in Venice*, the rotting waters slowly lure the main character into their trap and so into the very jaws of hell and death. Venice and Trieste are both depicted as dead cities in the novel *Scarabaeus* (1925) by Jiří Karásek of Lvovice, although here Venice is presented more ambivalently – as a combination of life and death, reality and illusion. Cities such as Bely's Petersburg, Rodenbach's Bruges, Machen's London and Meyrink's Prague appear somewhat surreal and ethereal, inhabited only by wraiths. A similar image, although with

3 Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (trans. M. T. Martínez), Madrid, Taurus, 1999, p. 47. In the chapter on the myth of the dead city, the author mentions Rodenbach's Bruges, Maurice Barrès's Venice and Toledo, and Alfred Kubin's fantastical city of Pearl. At the end of the chapter he also notes other works these literary cities gave rise to. Rodenbach's Bruges, for example, inspired the novel *La chanson du carillon* (1912) by Camille Lemonnier, Franz Hellens's debut novel *In the Dead City* (En ville morte, 1906), and the poem "Bruges" by Stefan Zweig. As well as much-celebrated Venice, which had been a literary myth long before Barrès (it appears in the work of Lord Byron, Alfred de Musset, Théophile Gautier and Adam Mickiewicz, among others), many authors are also interested in the "dead" cities of Ravenna (Hippolyte Taine, Herman Hesse, Alexander Blok) and Pisa (Péladan). *Ibid.*, p. 60–61.

strong patriotic overtones, appears in Karásek's *A Gothic Soul* (Gotická duše), in which dead Prague becomes a symbol of the Czech soul.

A further incarnation of the dead city, associated to an extent with some of the high-profile archaeological discoveries of the nineteenth century, appears in the form of the ruins of well-known ancient cities – Mycenae, for example, whose tombs charm a young archaeologist who falls victim to incestuous love in the Gabriele D'Annunzio tragedy *The Dead City* (Città morta, 1899). We find a similar city, although embellished with more fantastical motifs, in Peruvian literature, which suggests that the same myth was also thriving on the American continent. In Abraham Valdelomar's novel *The Dead City* (La ciudad muerta, 1911), the title refers to a nameless but once-prosperous colonial city whose ruins in the form of a stone labyrinth find their mirror image in a fabulous but mysterious underground maze.

Again in South American literature we find the collection of short stories *Dead Cities* (Cidades mortas, 1919) by Monteiro Lobato.⁴ The stories – often simple sketches or feuilletons – are set in the valley of the river Paraíba. The narratives, with their detailed descriptions containing an abundance of social criticism and a hint of nostalgia, speak of everyday small-town life and its decline caused by the migration west of the coffee industry, and of the political, economic and cultural stagnation of the time.

Various other images of the dead city can also be found in the works of Portuguese authors, who drew on foreign models but adapted them according to their own particular style and tailored them to suit their local contexts and traditions.

Dissolute city, agonising city: Lisbon in the works of Fialho de Almeida

In the second half of the nineteenth century, doubt would be cast on Lisbon's status as one of Europe's great cities. According to the circle of intellectuals who presented a series of public lectures during the 1870s, overseas expansion, political absolutism and religious dogmatism had been dragging Portugal (and the whole of the Iberian Peninsula) into de-

4 The collection also includes an eponymous short story written in 1906.

cline since the seventeenth century. No wonder, then, that the educated Portuguese elite, aware of Portugal's position on the periphery of Europe, began to look towards other cultural and industrial centres of the day, especially the "capital of the nineteenth century", Paris.

It is Lisbon, then, which as a metonymy for the whole country becomes the focus of numerous young authors during the second half of the nineteenth century and the setting for a number of significant realist novels, most notably those of José Maria de Eça de Queirós. Motivated by a desire to portray the upper classes of urban society as authentically as possible, Eça de Queirós lays special emphasis on spaces used for leisure and recreation: parks and promenades, horse racing tracks, the theatre, and people's homes, whether modestly or luxuriously furnished.

But these society high spots overlay the city's "other" side, the hotbeds of vice and crime where the city's poor live a life of destitution. Although this other world often finds itself the subject of naturalistic prose at the end of the nineteenth century, there is no doubt that it was the authors who, paradoxically, deviated from the norms of realist-naturalist depictions, and who were not satisfied with the so-called objective view of society but offered their own vision of reality in which the city is transformed into a city in decline, neurotic and necrotic, who captured it with the greatest degree of craft and sensitivity.

One of the most original Portuguese authors of the time was Fialho de Almeida (1857–1911), a qualified doctor, journalist and bohemian of lowly origins whose work represents a watershed between the realist-naturalist generation of the 1870s and the generation of the 1890s which brought a "new" kind of art that very much echoed the spirit of Decadence and Symbolism. In the context of Portuguese literature, it is Almeida's work, therefore, which illustrates how, in the words of Šárka Grauová, "Naturalism turns by way of a caricature into its antipole, Decadence, with which it shares a pessimistic outlook and an interest in decline and decay."⁵ It is at the meeting of these two artistic movements that we find Almeida's depiction of the city of Lisbon.

Like the French authors Balzac, Zola, Huysmans, Baudelaire, and others like them, whose work he knew well, in his short stories and

5 Šárka Grauová, "Naturalismus jako rodný lyrismus Američana", *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, no. 48, 2013, p. 49.

feuilletons Fialho de Almeida invariably manages to capture the particular atmosphere of the city in which he lived. The epitome of this is his depiction of the transformation of Lisbon at the end of the nineteenth century in the collection of short works *Courtly Lisbon* (Lisboa galante, 1890), which he wrote after his return from a grand tour of the Orient. In the feuilleton *Lisbon Old and New* (Lisboa velha e Lisboa nova), for example, the narrator suggests that in place of the old, ponderous and ostentatious Lisbon, full of churches, palaces and narrow streets that reek of incense, rats and dirty washing, just like the Middle Ages, now we have a new Lisbon, seeking to imitate Paris in all its ease and sobriety. In other feuilletons, particularly “The Street – the Demon of the Shop Window. Pink Adultery” (*As Ruas – O demónio da vitrine. Um adultério cor-de-rosa*), the narrator becomes the Baudelairean flâneur who had already inspired the poet Cesário Verde, walking the streets casting his eye here on a total stranger,⁶ there on an elegant woman whom he follows into a maze of alleyways until she slips into a dark house with crumbling walls where, now only in silhouette, she enters the front room and falls into her lover’s arms. The narrator is thus a kind of voyeur, peeping eagerly into any den of iniquity he might happen upon. In one collection of short stories, appropriately called *The City of Vice* (*A cidade do vício*, 1882), an archetypal image of Babylon, Nineveh, or Sodom and Gomorrah is brought vividly to life as Lisbon is likened to a necropolis doomed to destruction by its passions and vices.

As well as adultery, prostitution is clearly something in which Almeida held a lively interest and which he considered to be a characteristic feature of the modern city. The author paid considerable attention to this subject not only in his feuilletons but also in his narrative prose, for example in “The Redhead” (*A ruiva*) from the collection *Short Stories* (*Contos*, 1881), and in “Cousins” (*Dois primos*) from the same collection. Almeida suggests that the reasons why girls resort to selling their bodies stem both from the very nature of certain women and from the harmful

6 Although Lisbon at the end of the nineteenth century can in no way be compared in size or importance to modern cities such as Paris or London, following the example of Poe and Baudelaire, Fialho de Almeida reflects on the nature of the crowded city (see Walter Benjamin’s essay on Baudelaire in *Paris, Capital of the Nineteenth Century*). He depicts Lisbon as a gigantic anthill which at night is vacated by its daytime population and becomes home to lechers and libertines of every description.

influence of their family environment. He also suggests, however, that the decision can be a matter of pure whim or a result of the craving for comfort and for the material things (clothing, jewellery) that women spend their lives admiring in shop windows.

But however fond Almeida appeared of writing about prostitution and adultery – a subject that would seem to belong more to the repertoire of realist-naturalist authors – it is impossible to overlook the fact that his short stories are somewhat removed from reality and that in places his distorting lens turns the narratives into something more akin to hallucinations. This shift, which Isabel Mateus contrasts with the so-called kodakisation method (depictions which simply mimic),⁷ and which she calls “de-polarised reality” (*despolarização do real*), can be seen very clearly in those works set in the urban underworld where darkness reigns, but also where the mood betrays a certain compassion for the helpless and the suffering. In such prose, written in a largely figurative style with a high degree of expressionism and an eye for the grotesque, the space itself seems to come to life, and becomes inhabited by all manner of phantoms and apparitions.

Typical of this are the motifs which we could, with Foucault, call *other spaces*, “heterotopias”, spaces where normal rules are suspended: closed-off, forbidden spaces, or spaces which like prisons or psychiatric hospitals are set aside for a particular sector of society.⁸ In Almeida’s work these heterotopias frequently take the form of graveyards or hospitals: cities within cities, microcosms that symbolise a combination of life and death. The graveyard in “The Redhead”, for example, is described as a “white city of marble”⁹ and a “chilling city of corpses”,¹⁰ under which live billions of maggots and where the soil produces vegetables that the gravedigger sells at the market. The cemetery in the short story “Three Corpses” (*Três cadáveres*), from the collection *The Country of Grapes* (*O país das uvas*, 1893), is depicted even more graphically. Here the necropolis

7 Mateus takes this term from Fialho de Almeida.

8 Michel Foucault, “Maurice Blanchot: The Thought from Outside”, in Michel Foucault and Maurice Blanchot, *Foucault / Blanchot* (trans. J. Mehlman and B. Massumi), New York, Zone Books, 1987.

9 Fialho de Almeida, *Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 19.

is divided into sections according to social status: the rich “decay in comfort”¹¹ in the white marble quarter adorned with statues; the less wealthy are assigned more modest “dwellings”; and the poorest of the poor are crammed together in the pits and caves of “the outskirts”. In this “underground Gomorrah”¹² – as it is perceived by the protagonist of this short story, the medical student João da Graça – through a process of fermentation new life is born: a race of humans which is stricken by idiocy and gives birth to monsters. In Graça’s dream, the cemetery comes grotesquely to life and turns into the very same den of iniquity as the city of the living.

In the same short story we also find a focus on the motif of the hospital, which is found to be even more monstrous than the cemetery. Whereas the dead of the underground city do at least continue to “live” in some way, here all they do is suffer. The hospital is a freezing cold, dark, sinister place, infested with maggots which eat their way up from the foundations all the way to the skylights. Likewise, the hospital in the short story “Theft” (Roubo), from the collection *The City of Vice*, evokes ice-cold feelings of loneliness and fear. It is a ghostly place: during the day, slender shafts of light falling from the dome in the centre of the putrid cloister form mysterious shadows in the corners and on the walls; at night it is haunted by a “ghost” who robs the sick.

But perhaps the most potent image of Lisbon at that time, an image which reaches the truly mythical dimensions of a dead city, is the image Almeida presents in his feuilletons “At Night” (De noite) and “A Winter’s Morning” (Madrugada de inverno) from the collection *Courtly Lisbon*. In the first of these, the narrator takes a stroll through the city at night, and, like Cesário Verde in “The Feeling of a Westerner”, pays particular attention to visual and auditory sensations (the “deathly inkiness” of the starless sky; houses, shop windows and streetlamps as they are lit up; the city’s “purring”; the cries of the paper-boys selling their newspapers). And as in Dante’s *Inferno*, when viewed from above the city is transformed into a “gloomy necropolis”,¹³ a dark and agonising city drifting off into

11 Fialho de Almeida, *O país das uvas*, Lisboa, Ulisseia, 1987, p. 241.

12 *Ibid.*

13 Fialho de Almeida, *Lisboa galante. Episódios e aspectos da cidade*, Lisboa, Vega, 1994, p. 122.

oblivion.¹⁴ Lisbon's being likened to a dead city is wholly appropriate as its most terrifying attributes are those which relate specifically to its social aspects: viewed at night the city takes on the appearance of a "scaly and phosphorescent monster"¹⁵ whose nervous system trembles in misery and great pain.

In "A Winter's Morning", the narrator also passes through a "dead" city that displays all the characteristics of a terrifying and other-worldly place. But in addition to features typical of anywhere that might be described as "horrificing" (houses like gravestones, "cadaverous" streets), the narrator also notices the strange human souls who wander Lisbon's deserted streets at dawn and resemble grotesque characters from another world – the world of phantoms. These characters, who evoke both terror and compassion, are a typical feature of the modern city, where alongside the rise of capitalism, feelings of estrangement, neurosis and madness germinate. They are the new heroes of a new epopee being written by Portuguese authors in an era that represents the twilight of western civilisation.

Pain and dreams: the dead city in the prose of Raul Brandão

The expressive and emotionally charged imagery of Fialho de Almeida found an echo in the next generation of young writers, the generation of the 1890s, and particularly in Raul Brandão (1867–1930), a dreamer, visionary and author of phantasmagorical scenes of the darkest terror which nonetheless manage to convey a great deal of tenderness and a deep sense of compassion for the poorest of the poor. With his images of misery and pain, this writer with a "Slavic soul" can probably be compared most closely to the Russian prose writers of the nineteenth century.

In Brandão's work, two contrasting lines of thought take shape and offer hints of the deep divide within the artist's soul. Mournful night

14 Here, Fialho de Almeida was probably inspired by Baudelaire's "Epilogue" in *Paris Spleen* (*Petits poèmes en prose*), in which the subject looks down from above on Paris and its world of "brothel and hospital, prison, purgatory, hell" (Charles Baudelaire, *Paris Spleen*, trans. L. Varèse, New York, New Directions Books, 1970, p. 108). Daniela Hodrová, from whom we take the term "agonising city", suggests parallels between Baudelaire's image and Dante's *Inferno* in her book on the mytho-poetics of the city: Daniela Hodrová, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha, Akropolis, 2006, p. 135.

15 *Ibid.*

scenes, largely black in colour, dominate his urban narratives. *The Story of a Clown* (História de um palhaço) from 1896,¹⁶ *The Paupers* (Os pobres, 1906, written 1899–1900) and *Húmus* (Húmus, 1917) to some extent resemble the gruesome works of the Belgian painter Félicien Rops. But these contrast strongly with the seaside landscapes of *The Fishermen* (Os pescadores, 1923) and *The Unknown Islands* (As ilhas desconhecidas, 1926), which are full of sunshine, daylight, and the colours blue and green. Brandão's style is unmistakable: his narratives are fragmentary, highly rhythmic, charged with vivid poetic images, and from the perspective of time and cause-and-effect are somewhat disjointed. Today, Brandão is seen as the most distinctive exponent of Portuguese expressionism¹⁷ and a forerunner of Surrealism, Existentialism, and even the New Novel.¹⁸

The topos of the city held a prominent place in Brandão's work as early as *The Paupers*, in which space is internalised and acquires an allegorical dimension. The city remains anonymous, but is described as repulsive, endless and overwhelming: "One walks miles and the city does not end, it is shrouded in ever darker smoke and strewn with ever taller chimneys."¹⁹ Furthermore, at night the city becomes two cities: "Another city is formed out of black blocks",²⁰ a nightmare place inhabited by sad, careworn figures which appear to dissolve into the ether.

16 The main themes of his work are outlined here, such as the "doubling" of the subject, dreams, life as an illusion, pain, poverty, life on the margins, death, the grotesque, and the absurdity of life's destiny. Maria João Reynaud, "Raul Brandão: entre dois fins-de-século", in C. Rocha, H. Carvalhão Buescu and R. M. Goulart (eds.), *Literatura e cidadania no século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, p. 93.

17 As well as the stylistic qualities we have already mentioned, the main features of expressionism we see in Brandão's work are altered states of consciousness, nocturnal dreaming (in which the fantastic alternates with the grotesque), the tension between reality and dream, and the personification of death. See Maria João Reynaud, *Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 406.

18 In addition to the works of M. J. Reynaud, see, for example, articles by J. do Prado Coelho and D. Mourão-Ferreira: Jacinto do Prado Coelho, "Antecipação do Existencialismo e do Surrealismo no Húmus", in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *História crítica da literatura Portuguesa (Do fim-de-século ao Modernismo)*, vol. VII, Lisboa – São Paulo, Verbo, 1995, p. 304–305; David Mourão-Ferreira, "Antecipação do 'Nouveau Roman' no Húmus", *ibid.*, p. 305–308.

19 Raul Brandão, *Os pobres*, Lisboa, Comunicação, 1994, p. 56.

20 *Ibid.*, p. 63.

The specific heterotopias of House and Hospital (both written with an initial capital) create distinct and dominant spatial features with a clear symbolic dimension but which also tend towards personification. An imaginary section through the House from top to bottom reveals all of its occupants, “icons of a tragic vision of existence”:²¹ in the attic lives the poet and dreamer Gabiru, the narrator’s alter ego, whose alpha and omega is the knowledge of virginal nature as the source of life and the creative force; the lower floor is occupied by a brothel; and the basement has been inhabited for many years by a strange man who has walled himself up alive. The Hospital is the only building that can be seen from the House and is a symbol of human pain: the only thing it produces is the suffering that nourishes a Tree which grows in front of the Hospital and is another symbol with a metaphysical dimension. Duarte Braga suggests that pain here can be understood as the sap which nurtures the world; a creative force born out of the hellish nature of the city and which carries humanity up to higher floors or levels.²² In other words, as if by alchemic transmutation, dream and human pain combine to bring life to matter and provide it with a soul.

As in the prose of Brandão’s predecessor Fialho de Almeida, so also in *The Paupers* the narrator focuses on depictions of the urban underground; the method of depiction is quite different, however. Brandão drew on various sources of ideological and artistic inspiration, especially the Russian authors of the nineteenth century (particularly Tolstoy and Dostoevsky), but also a return to Franciscan poverty and interiority, and the encyclical of Pope Leo XIII, *Rerum novarum* (1891), which encouraged people to seek solutions to social problems in the spirit of gospel love.²³ The ethical dimension and seriousness of Brandão’s work contrasts

21 Reynaud, *Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão*, p. 94.

22 Duarte Nuno Drumond Braga, *Espaço e imaginário da fronteira em “O sentimento dum Ocidental” de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n’Os pobres de Raul Brandão*, doctoral dissertation, Universidade de Lisboa, 2008, p. 73, [online], available online at <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/483>> [accessed 24 April 2015].

23 On religious and social questions Brandão was inspired by Tolstoy, and presented his own thoughts on such matters in his tractate *Priest* (O padre, 1901). As V. Viçoso suggests, Brandão felt that during times when Christianity is in decline, city dwellers lose their sense of solidarity and become islands of self-centredness. Vítor Viçoso, *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 221.

strongly with Almeida's cynicism and clinical outlook and his tendency to demean and ridicule. We can readily agree, therefore, with Duarte Braga that although the narratives of Almeida and Brandão have certain points in common, particularly their penchant for the grotesque and for transforming reality, they differ greatly in tone and meaning: Almeida writes in the code of physicality, whereas Brandão aims for spiritual transcendence.²⁴ So, for example, in Brandão's work the characters of prostitutes, beggars and thieves take on archetypal dimensions, becoming symbols of urban marginality and poverty, and tragic human fate.

All of the important scenes in *The Paupers* take place at night, when the world appears ghostly, horrifying and grotesque. No illusion of reality is invoked: in expressionist terms, the deformed city is an expression of extreme subjectivity. The characters who walk the streets are not people but mere shadows; dark wraiths. The contours of the city disappear under a layer of mud, a symbol of the chaos and formlessness into which the city falls and dies. But this particular depiction of the dead city expresses none of the morbid delight in decay that we normally find in decadent prose, and in Brandão's poetics the central motif is the image of decay and subsequent rebirth, which expresses life rising out of death. This image of the dead city therefore represents immersion into a gloopy decaying hell which is in fact the "mother-soil" in which the seeds of life are able to germinate. The poor here are therefore Christ-like figures whose individual suffering is transformed into a cosmic pain which offers redemption and salvation.

Brandão also addressed the social problems of the day (although freed from any lyrical-metaphysical dimension and set in real space-time, namely, turn-of-the-century Lisbon) in a short series of feuilletons called *Poverty in Lisbon* (*Miséria em Lisboa*) published in the daily newspaper *O Dia* in September, 1902. In this series, Lisbon is depicted as a night-city that offers a home to bohemians and libertines, paupers, vagrants, beggars and criminals. In the early morning hours, however, it is emptied of its population and, as in Almeida's "A Winter's Morning", is transformed into a dead city in which only a few wretched human creatures, half dead, half alive, shuffle the streets like ghosts.

24 Braga, *Espaço e imaginário da fronteira em "O sentimento dum Ocidental" de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n'Os pobres de Raul Brandão*, p. 72.

An equally compelling topos of the city appears elsewhere in Brandão's prose, in particular in the extremely dense, expressionistic narrative of *Humus* (1917), which is full of symbolism and was twice re-written by the author. The prose takes the form of a patchy diary (individual entries are dated), which forms a kind of record of the narrator's thoughts over the symbolic period of a single year (from November to November, excluding the summer months). The true hero of the diary is once more an anonymous, phantasmagorical city inhabited by tragicomic characters with burlesque names, who live their lives in thrall to social mores and conventions while ash falls symbolically from above, burying the city. The result is thus a dead city where, like Pompeii, life has been petrified, stopped still, and where people's movements and gestures at a single moment in time have been captured for eternity.

The symbolism of a buried city where death has become the only dynamic power is reinforced by the motifs of ruins, mummies, stones, petrified beings, a volcano, and a museum of wax figurines. And as we see elsewhere in Brandão's prose, it never stops raining. Here, though, the symbolism of water is even more pronounced. The city is symbolically sinking and beginning to resemble an aquarium, an image of night and death, of hell, wandered about by sinful souls.²⁵ According to V. Viçoso, this petrified, motionless space thus becomes part of a "swamp-like labyrinth" full of slime, damp and decay (with the motifs of mould and fungus), putrefaction (the motifs of leprosy, plague, boils and tumours), excrement and other unpleasant smells, and inhabited by strange monsters.²⁶

Although this rotting city represents an image that is in no way typical of authors writing at the end of the nineteenth century – who, like Barrès, drew a sense of vitality and *joie de vivre* from these scenes of decomposition and decay, or who, like Mann, quivered with a kind of forlorn delight and inner bliss²⁷ – the dystopic imagery on view here offers us something of a key to understanding their work: through decomposition, through a symbolic descent into a formless aboriginal world, life-giving matter, humus, is formed; new life then works its way up

25 On the image of the aquarium, see Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 65.

26 Viçoso, *A máscara e o sonho*, p. 250-255.

27 *Ibid.*, p. 243.

and out from the subterranean layers. This movement is understood by Viçoso as symbolising, in the psychoanalytical sense, the individual and collective “self” which emerges from the dark depths as a combination of decay and birth.²⁸ The city is thus a body which is being simultaneously transformed and ritually purified.

The cue for the city’s transformation is provided by a dream experienced by the narrator’s alter ego, the mad philosopher and alchemist Gabiru, which he then seeks to fulfil. His dream is to eliminate death, which he considers absurd as it limits existence to a ridiculous moment between two eternities. This eternal life also brings with it, however, an end to heaven, hell and God, upon which the human conscience was predicated. Panic and chaos ensue and the city becomes yet more grotesque. Within this metaphysical dimension, in which Brandão is clearly reacting to the anxiety brought about by the Nietzschean concept of the death of God, the psychological and social thread of *Humus* is developed still further. With the resurrection of the dead and the elimination of death, the boundary in the city between what is alive and what is dead is removed, the dead-living are raised in the living-dead, every repressed instinct and desire pushes itself to the surface, the social and ethical taboos of the city are broken down, and all of the characters (aside from the wholly good maid Joana) reveal their other, hidden face. The narrative, which on several different levels plays out complex questions of reality and illusion, life and death, dream, transcendence, consciousness and conscience, pain and social injustice, then escalates towards the final apocalyptic image in which with deafening screams the dead seize everything that is still alive. The ensuing situation appears untenable and ends with the paradoxical cry: “The dead must be killed once more”.²⁹

This imaginary city, in all its nuanced portrayal, can also therefore be understood as a particular kind of heterotopy. Its “first” form, which develops and then transforms the literary myth of the dead city, presents an image of everyday life as though reflected in a convex mirror: the city

28 *Ibid.*, p. 256.

29 Raul Brandão, *Húmus*, Porto, Porto Editora, 1991, p. 211. The earliest version of *Humus* still includes a final chapter with a strong social focus and which depicts a fantastical apocalyptic vision in which the image of war (a reference to the First World War) is combined with a mass rebellion which destroys everything that symbolises the rule of the powerful and the subjugation of the poor.

is described as a closed-off space, a Sartrean *huis clos*. But the narrator soon suggests that the city is in fact a metaphor for human life, a simulacrum, thus not in way portraying either a particular non-literary space or a fictional-real space. The city's fundamental characteristic is its illusiveness: the a priori non-real city which exists as a reflection of the narrator's consciousness, his fantasy, also has its double, a dreamlike city which possesses all the hallmarks of a nightmare. This image represents a space which is somewhat removed from the traditional temporal and logical ordering of the world; it is a dreamscape which creates an alternative existential dimension in which irrational drives and extreme emotions are awakened. It is this image of a city freed from death and transported into a setting rich in sensations – visual (the golden colour of dreams infiltrating the grey of the city), olfactory (the cadaverous smell) and auditory (screams of liberation but also of panic and anxiety) – that is also the most expressive depiction of a city we have seen, unmatched not only in Brandão's prose but also perhaps in Portuguese literature as a whole.

The dead city at the bottom of the sea: the image of Atlantis in the short story by Aquilino Ribeiro

One portrayal of the city in Brandão's *Humus* depicts an underwater city, by which the author is clearly referencing the well-known and at the time highly popular myth of Atlantis. As we know from the essay "Atlantis" (*Las Atlántidas*, 1924) by José Ortega y Gasset, at the beginning of the twentieth century the popularity of Atlantis, and lost worlds in general, was associated with a keen interest in prehistory, the civilisations of the Far East and the cultures of primitive nations.³⁰ Although its roots are in the ancient tradition of Plato's *Timaeus* and *Critias*, the myth of Atlantis fits very well with the sensitivities of the time, with its crepuscular, melancholic mood and its fascination with the fallen empires of old. In the nineteenth century, the myth of Atlantis had inspired not only a great many of the world's best-known authors, such as Jules Verne (*Twenty Thousand Leagues under the Sea* – *Vingt mille lieues sous les mers*,

30 José Ortega y Gasset, "Las Atlántidas", *Obras completas*, Vol. 3, 1917–1925, Madrid, Taurus, 2006, p. 747. Anna Housková mentions further connections in the article "Dovnitř". *Poznámky k obratu v poezii konce století*, *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, 2014, no. 50, p. 34–39.

1870), Edgar Allan Poe (the poem “The City in the Sea”, 1845) and Jacinto Verdagner (the epic poem “Atlantis” – Atlántida, 1878), but also some lesser-known authors and their works, such as the Belgian author Hubert Stiernet’s “Soléal” (from the collection *Short Stories on the Perron* – Contes au perron, 1893) and the Portuguese author Aquilino Ribeiro’s short story “Revolution” (from *The Garden of Torments* – O jardim das tormentas, 1913).

Portuguese readers and academics of today tend to think of Aquilino Ribeiro (1885–1963) as an author of rural prose, set more often than not in the place of his birth, the inland province of Beira Alta (for example, the novel *The Devil’s Lands* [Terras do demo, 1919], and the picaresque novel “O Malhadinhas” [1922]). Despite being a valuable example of prose at the intersection of a number of trends and movements, the author’s first publication, the collection *The Garden of Torments*, tends therefore to be somewhat overshadowed by his other offerings.

In “Revolution”, Ribeiro enriches the traditional imagery of the myth of Atlantis with new motifs and also updates the myth of utopia. The classical schema of the myth (inspired by Plato) which describes the moral decline and ultimate doom of Atlantis is replaced by the image of a place that was fortunate to be the only part of the original continent to have survived a great natural disaster. This place, formerly a mountain range, is now presented as a utopic island, a place of equality and brotherly solidarity where normal laws and social hierarchies cease to apply. Although Ribeiro’s image of the perfect island does not draw upon the Renaissance utopists such as Campanella or More, we do find certain features in common with the projects of Utopian Socialism, which had been circulating since the eighteenth century.

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, utopian imagery and the myth of Atlantis are very much centre stage. In 1888, the American writer Edward Bellamy had published his novel *Looking Backward: 2000–1887*, which became a much sought-after title on both sides of the Atlantic. In this original novel, utopia is no longer set in traditional spatial co-ordinates but is conceived in temporal terms (the novel’s protagonist disappears one day and after falling into a cataleptic coma wakes up in the year 2000).³¹ It is not clear whether Ribeiro knew Bellamy’s novel, but

31 On this and other connections see Matthew Beaumont, *The Spectre of Utopia: Utopian and Science Fiction at the Fin de Siècle*, New York, Peter Lang, 2012, [online], available

he was very likely influenced by other versions of the utopic myth, such as those recounted by Émil Zola and Anatole France.³² In Ribeiro's short story, a civilisation on the brink of catastrophe – a society the narrator describes as being ruled by the tyranny of law and which succumbs to the destructive power of envy, hatred, deceit and greed – is set in sharp contrast to a utopian island. For the author, the only positive aspects of this now-extinct civilisation are its scientific-technical advances, art and love.

The image of Atlantis appears immediately after the opening descriptions of the two different societies which exist before and after the disaster. The inhabitants of the utopian islands gradually uncover and reconstruct the underwater cities: the treasures of past civilisations – palaces, factories, laboratories and museums – are raised from the depths of the sea, but the divers also uncover the terrible sight of countless human skeletons. In presenting us with a dead space full of erotic-morbid stimuli, Ribeiro is continuing in the tradition of Iberian Baroque and Mannerism, but also of Decadence, with its fusion of the principles of Eros and Thanatos. At the same time, however, Ribeiro's images of agony and destruction would also become integrated into the tradition of Portuguese travel literature, particularly the series *The Tragic History of the Sea* (*História trágico-marítima*)³³ and *Pilgrimage* (*Peregrinação*, published posthumously in 1614) by Fernão Mendes Pinto.³⁴ We also find here sev-

from the database <<http://site.ebrary.com/lib/masaryk/Doc?id=10600626>>, [accessed 16 June 2015].

32 André Daspre mentions Zola's *Fertility* (*Fécondité*, 1899), *Work* (*Travail*, 1901) and *Truth* (*Vérité*, 1903), which all portray an ideal society inspired by Fourier. With respect to Anatole France, Daspre mentions, among other works, the novel *Mr. Bergeret in Paris* (*M. Bergeret à Paris*, 1901), and the well-known *Penguin Island* (*L'île de pingouins*, 1908), which already bears the hallmarks of the author's typical scepticism. André Daspre, "Vers les temps meilleurs, d'après Émile Zola, Anatole France et Jean Jaurès", in Alexander Abłamowicz (ed.), *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, p. 45–57. It is interesting to note that the final section of *Penguin Island* suggests that it takes a natural disaster to finally usher in a new era of prosperity. It is this idea which may have inspired Aquilino Ribeiro.

33 The stories in *The Tragic History of the Sea* had been in circulation since the 16th and 17th centuries and were gathered together by Bernard Gomes de Brito in the 18th century.

34 In *Pilgrimage*, Maria Alzira Seixo finds what she sees as typically baroque characteristics, such as the famous "image of death", which in its exaggeration, grotesqueness and fragmentation (physical, moral and religious) is very much a "baroquism". Maria

eral motifs which recall Jules Verne's *Twenty Thousand Leagues under the Sea*: bones littering the seabed, shipwrecks, petrified trees, and huge, terrifying creatures keeping watch over the intruders invading their kingdom.

In the closing stages of Ribeiro's novel, the story escalates towards a completely unexpected climax. While exploring the ruins of a dead city – Paris, “one of the most beautiful cities there ever was”³⁵ – the divers discover a large palace where as well as a sculpture of Nike of Samothrace they come across a huge sea monster, a squid-like creature very much like the beast in Verne's novel, and which in its terrifying appearance and aggressive behaviour resembles the mythical *Kraken*. However, compared to Verne's monster, inspired by maritime legends of a giant squid, Ribeiro's creature appears more grotesque and fantastical: it has the maned head of a horse, fins as wide as the wings of a small aircraft, a long coiled tail that seems to go on for ever, and it spews fire and foamy saliva from its mouth. With this outlandish description, Ribeiro lightens the emotionally charged mood of the story and adds a touch of gentle parody and irony that we find elsewhere in his work, for example in *The Garden of Torments*.

In his preface to Verne's novel, Christian Chelebourg expands on the mythical dimension of Captain Nemo as a latter-day Argonaut searching for the Golden Fleece,³⁶ and Ribeiro's short story – which like other Portuguese literature on the subject of overseas expansion can be understood as a fresh journey into the unknown, where lurk various dangers including the feared giant Adamastor – acquires a similar epic-mythical dimension. The characters in the novel set out together into the depths of the kingdom of the dead (thus into the depths of the collective “self”), in order to retrieve from the sunken Louvre a winged sculpture that symbolises the final victory over the monster (the “inner” beast – a symbol of the dark powers).

All of the community's powers are directed towards preserving life as the highest value, and here we find both an echo of certain contemporary schools of thought, especially the views of Nietzsche and his “imperative

Alzira Seixo, “Maneirismo e Barroco na literatura de Viagens. O relato de naufrágios e a noção de modelo, a *Peregrinação* e a noção de Aventura”, *Poéticas da Viagem na literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

35 Aquilino Ribeiro, *Jardim das tormentas*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 224.

36 Christian Chelebourg, “Préface”, in Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 14-15.

of life”,³⁷ and a reaction to the prevailing conditions in Portugal. In the second half of the nineteenth century, this land at the end of Europe was experiencing national decline and a deep sense of crisis, a feeling which had been establishing itself as the country’s predominant self-image since the seventeenth century (after the crushing defeat at Alcácer Quibir in 1578) and which culminated in the negativism of the realist generation of the 1870s. However, the British Ultimatum of 1890 sparked a huge wave of nationalism which promoted both a defence of national pride and attacks on a constitutional monarchy that seemed obsolete and incapable of governing the country. Pathological and catastrophic scenes were thus gradually replaced by a sense of hope – hope that after all of its suffering Portugal would at last be spiritually and physically revived. But at the turn of the nineteenth and twentieth centuries many authors were still suggesting that the country should in fact be destroyed, in order that it might be resurrected.³⁸ The ultimate symbol of these efforts to destroy the Portugal of old and build a brand new country out of the ruins was probably the assassinations in 1908 of the king and the crown prince; Ribeiro himself described the assassinations as “the demolition by free and enlightened spirits of obsolete Portugal”.³⁹

It is through this prism that the meaning of “Revolution” becomes clear: society is morally renewed after a disaster which destroys the previous civilisation, and then takes on a new form of human solidarity based on the beliefs and ideals of the republicans of the day (who included

37 Nelly Novaes Coelho, *Aquilino Ribeiro: Jardim das tormentas. Génese da Ficção Aquiliniãna*, São Paulo, Edições Quíron, 1973, p. 23–28.

38 For example, in his short story “Catastrophe” (A catástrofe), published posthumously in 1925, Eça de Queirós describes an imaginary invasion of Portugal deemed necessary for the country’s regeneration. But in *The City and the Mountains* (A cidade e as serras, 1901), Queirós speaks in a different voice: feeling engulfed by the excesses of the progress of civilisation and its technical achievements (symbolised by iconic Paris), the decadent aristocrat Jacinto seeks a new life in the ancient Portuguese countryside, in the mountains, where he longs to return to the womb of nature. This line of thought can also be read into Ribeiro’s short story. In a wider context, what we see here is a typical literary theme of the turn of the century (pure virginal countryside as the antithesis of the corrupted city) and a very particular kind of life-experience (a great many Portuguese authors, for example the romantic Alexandre Herculano, and indeed Raul Brandão, leave the city for the countryside, where they devote themselves to tilling the soil).

39 Aquilino Ribeiro, *Um escritor confessa-se*, Lisboa, Bertrand Editora, 2008, p. 274.

Ribeiro). We should also note that Ribeiro wrote the novel in exile in Paris, where as a republican intellectual who had sought the fall of the monarchy he had found refuge after his escape from prison. In choosing Paris as the city that would be raised from the depths of the ocean, Ribeiro was paying tribute to the great French metropolis as a sought-after place of freedom and refuge for Portuguese republicans, and as a symbol of art, progress and victory. From this perspective, the “revolution” to which the title of the short story refers could, then, at least to some extent, be taken as an allusion to the Portuguese republican revolution and the ideals that accompanied the birth of the republic in 1910, and to faith in a better and more just society.

The legacy of the myth

The myth of the dead city was very much in harmony with the general mood at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and became one of the most popular themes of the day; it would not lose any of its attraction over the following decades, however, let alone disappear from literature. There is ample evidence in prose and cinematography from around the world to suggest that the myth still speaks to readers and cinema audiences today (perhaps more to the former than to the latter), although it must be said that the output is more often than not associated with low or mass culture.

Images of the dead city in twentieth-century Portuguese literature are often linked to the social-political situation in the country, such as the military coup of 1926 and the establishment of a dictatorship that survived until as late as 1974. One case in point is surrealist poetry, particularly the poem “Portuguese Adieu” (Um adeus Português)⁴⁰ by Alexandre O’Neill, in which the otherwise much-loved city of Lisbon becomes an oppressive and suffocating space, a symbolic hell in which people are doomed to a “bureaucratic” life devoid of love or ideals. The antipole of this city-prison is Paris, a true icon of the freedom of body and spirit. Lisbon is cast in a similar light in the novel *Pleasant Bay* (Enseada Amena, 1966) by Augusto Abelaira, and in the post-revolution *Ballad of Dogs’ Beach* (Balada da Praia dos Cães, 1982) by José Cardoso Pires.

40 A poem from the collection *In the Kingdom of Denmark* (No reino da Dinamarca, 1958).

From the early 1960s onwards, the myth was kept alive through Portugal's conflicts with its former colonies in Africa. In the early works of António Lobo Antunes, especially the novels *Elephant's Memory* (*Memória de elefante*, 1979), *The Land at the End of the World* (*Os cus de Judas*, 1979) and *The Return of the Caravels* (*As naus*, 1988), the myth of the dead city re-appears as a "psychological metaphor"⁴¹ reflecting the trauma felt by an individual, and by extension the whole Portuguese nation, on returning from the front. The motifs of general decline which predominate in this depiction of Lisbon are further accentuated by images of a pathological and buried city in which life has come to a standstill, in stark contrast to dynamic, animal Africa which radiates energy. The main topos and most distinctive heterotopia of the postcolonial city becomes the psychiatric hospital – an expression of alienation, uprootedness and the renewed pursuit of a personal, national and overarching cultural identity. The dead city – Lisbon – can thus be seen as a metonymy of Portugal and indeed of the whole continent of Europe.

It is this artistic-ideological dimension of the myth of the dead city – based on social criticism and the consideration of questions of identity – which has been the principal thread in Portuguese literature since as early as the end of the nineteenth century, and which connects the authors of the turn of the nineteenth and twentieth centuries with those of today, despite the fact that in many of their depictions of the city more emphasis is placed on subjectivity and personal experience.

The dead cities that we find in the writings of Fialho de Almeida, Raul Brandão and Aquilino Ribeiro cover a wide spectrum of imagery: from the real but very dark city (Lisbon) transformed by the prism of expressionism in the work of Fialho de Almeida, to the nameless, allegorical cities of Raul Brandão, and, further, to the fantastical city in the short story by Aquilino Ribeiro. It is these images which create the paradigmatic topos of the city and which pre-empt the symbolic topography of twentieth-century Portuguese literature.

41 A term used by Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 63

Bibliography

- Almeida, Fialho de. *A Cidade do vício*. Braga: Edições Vercial, 2010–2012. Kindle Edition.
- Almeida, Fialho de. *Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1996.
- Almeida, Fialho de. *Lisboa galante. Episódios e aspectos da cidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- Almeida, Fialho de. *O país das uvas*. Lisboa: Ulisseia, 1987.
- Andrade, João Pedro de. *Raul Brandão. A obra e o homem*. Lisboa: Acontecimento, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Paris spleen (Petits poèmes en prose)*. Trans. L. Varèse. New York: New Directions Books, 1970.
- Beaumont, Matthew. *The spectre of Utopia: Utopian and science fiction at the fin de siècle*. New York: Peter Lang, 2012. From the database: <http://site.ebrary.com/lib/masaryk/Doc?id=10600626>.
- Benjamin, Walter. "Paris, the capital of the nineteenth century". In H. Eiland and M. Jennings (eds.). *Walter Benjamin: Selected writings*, Vol. 3, 1935–1938. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Borja, Luís de. *Os Nefelibatas*. In Fernando Guimarães (ed.). *Ficção e narrativa no simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- Braga, Duarte Nuno Drumond. *Espaço e imaginário da fronteira em "O Sentimento dum Ocidental" de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n'Os Pobres de Raul Brandão*. Doctoral dissertation. Universidade de Lisboa, 2008. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/483>.
- Brandão, Raul. *A pedra ainda espera dar flor. Dispersos*. Lisboa: Quetzal, 2013.
- Brandão, Raul. *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991.
- Brandão, Raul. *Húmus*. Lisboa: Quidnovi, 2008.
- Brandão, Raul. *Os pobres*. Lisboa: Comunicação, 1994.
- Chelebourg, Christian. "Préface". In J. Verne. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- Coelho, Nelly Novaes. *Aquilino Ribeiro: Jardim das tormentas. Génese da Ficção Aquiliniana*. São Paulo: Edições Quíron, 1973.
- Crawford, Robert. *The savage and the city in the work of T. S. Eliot*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Daspre, André. "Vers les temps meilleurs, d'après Émile Zola, Anatole France et Jean Jaurès". In A. Abłamowicz (Ed.). *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- Eco, Umberto. *The book of legendary lands*. Trans. A. McEwen. London: MacLehose Press, 2015.

- Foucault, Michel. "Maurice Blanchot: The thought from outside". In M. Foucault and M. Blanchot. *Foucault/Blanchot*. Trans. J. Mehlman and B. Massumi. New York: Zone Books, 1987.
- Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto: Mabreu, 1986.
- Graurová, Šárka. "Naturalismus, jako rodný lyrismus Američana". *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, 2013, No. 48.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Trans. M. T. Martínez. Madrid: Taurus, 1999.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006.
- Housková, Anna. "'Dovnitř'. Poznámky k obratu v poezii konce století". *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, 2014, No. 50.
- Mateus, Isabel Cristina Pinto. "Kodakização" e despolarização do real. *Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Caminho, 2008.
- Ortega y Gasset, José. *Las Atlántidas*. In *Obras completas*, Vol. 3, 1917–1925. Madrid: Taurus, 2006.
- Pereira, José Carlos Seabra (ed.). *História crítica da literatura Portuguesa (Do fim-de-século ao Modernismo)*, Vol. VII. Lisboa – São Paulo: Verbo, 1995.
- Reckert, Stephen. "O signo da cidade". In *O imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- Reynaud, Maria João. "Raul Brandão: entre dois fins-de-século". In C. Rocha, H. Carvalhão Buescu and R. M. Goulart (Eds.). *Literatura e cidadania no século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2011.
- Reynaud, Maria João. *Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- Ribeiro, Aquilino. *Jardim das tormentas*. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
- Ribeiro, Aquilino. *Um escritor confessa-se*. Lisboa: Bertrand Editora, 2008.
- Seixo, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- Viçoso, Vítor. *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

My heart made a pilgrimage:¹ The topos of the journey in Hispano-American modernist prose

Dora Poláková

Ver otro cielo, otro monte,
otra playa, otro horizonte,
otro mar,
otros pueblos, otras gentes
de maneras diferentes
de pensar. [...]

Así errabundo viviera
sintiendo toda quimera
rauda huir,
y hasta olvidando la hora
incierto y aterradora
de morir.

Mas no parto. Si partiera,
al instante yo quisiera
regresar.

¡Ah! ¿Cuándo querrá el destino
que yo pueda en mi camino
reposar.²

1 “My heart made a pilgrimage” (Peregrinó mi corazón) is a verse from *Cantos de vida y esperanza* by Rubén Darío. See Rubén Darío, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 629.

2 “To behold another sky, another mountain, / another shore, another horizon, / another sea, other nations, other people / with different ways / of thinking. [...] like this, as a wanderer I would live / and feel how all the mad chimeras / flee, / and even forget the hour / uncertain and frightful / when I die. / No more will I leave. If I were to leave, / I would instantly wish / to return. / Oh, when will fate allow / me, on my journey to / find rest. Julián del Casal, “Nostalgias”, [online], Spanish text available at <<http://www.poemasde.net/nostalgias-julian-del-casal/>>, [accessed 18 April 2015].

In his poem “Nostalgia” (Nostalgias), Julián del Casal is speaking to us of journey, of wandering from place to place, of the restlessness that allows him no peace. Similar feelings were shared by a great number of Hispano-American modernist authors, so “the journey” appears as a key topos at the end of the nineteenth century. And indeed, rather than remaining simply a literary motif, it becomes the very cornerstone of modernist thinking and aesthetics.³ In the works we will be exploring, the topos appears in a variety of forms: as a desire for knowledge of the new and the different; as an escape from the fear, uncertainty and terror of human finitude; as a longing for home; and as an expression of the never ending desire for movement. Such are the journeys undertaken by the modernists in both their real lives and their fictional worlds, more often than not shrouded in an aura of nostalgia and melancholy.

Every journey holds something of the fascination of opening oneself to the unknown, of the tantalising verification of human uncertainty. And so it follows that journey is so often connected with the figure of the hero, the one who is able to set out towards the unknown and time and again challenge to a duel the mystery that lies beyond every turn. [...] To travel means to change, to move; it always requires some point *ad quem*, a quest: the search for the Golden Fleece in the Argonauts, for the Holy Grail in medieval tales, for the Promised Land in the Bible. But sometimes it is a search for oneself, for the very personal centre of the writer; a search for oneself, if not directly an escape; an escape rather than an exploration, as in both cases it is necessary to set out on a journey. What matters most on this journey – as has often been said – is the journey itself: “The true travellers are those”, wrote Baudelaire, “and only those, who depart for departure’s sake”. And so they are those who flee from themselves in an adventure that comes full circle...⁴

3 *Fin de siècle* prose and poetry was in fact using a topos as old as literature itself, from the great journeys of antiquity, through the allegorical pilgrimages of the Middle Ages, to the flights of the romantics in the nineteenth century, “in which the Western world lived, in Baudelaire’s words, the fever *loin d’ici*” (Rogelio Reyes Cano, “Viaje y literatura en el fin de siglo español: el viaje urbano de los bohemios”, in Rogelio Reyes Cano and Pedro M. Piñero (eds.), *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, p. 89). But Modernism also shed new light on this classical topos and related it to the features and characteristics of the day.

4 *Ibid.*, p. 89–90.

We will seek to sketch out the symbolism and the various forms of the topos in question as we find them in the prose of Rubén Darío,⁵ as it is Darío's use of these forms that is most strongly linked to the revival and modernisation of *fin de siècle* literature.

The genre most obviously associated with travel and the development of tourism at the end of the nineteenth century is the journalistic chronicle. Not only do the modernists travel the globe recording their impressions in works that privilege the aesthetic over the informative, they also reflect on the very idea of travelling itself. Amado Nervo asks, "Why do we go to Paris?" (*¿Por qué va uno a París?*, 1902); the answer comes in the form of a reflection on what it is exactly that urges someone to set off for another place:

Many travel out of vanity; out of vanity so they can say, "I have been here, I have been there, I have seen, I have done." And many others, succeeding those who went before, travel for the pleasure of returning. [...] Others travel out of boredom. [...] But true of both of these, of all travellers, is this: the desire for the new.⁶

This search for the unknown does not, however, at least for Nervo, lead to any great sense of happiness or satisfaction. On the contrary, it is a journey towards ever more pain,⁷ a truth which resonates strongly with the sentiments of Manuel Díaz Rodríguez in his article "Soul of a traveller" (*Alma de viajero*): every departure for the next place means saying farewell to the one before ("every farewell is a different death"⁸); every

5 Darío embodied modernist aestheticism in all its breadth and occasional ambivalence and as an author cultivated a variety of genres: journalistic articles, modernist chronicles, short stories, essays, novels. In a number of these, his work represents a radical revival.

6 Amado Nervo, "Por qué va uno a París?", in José Olivio Jiménez and Carlos Javier Morales (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 204. The chapter on E. Gómez Carrillo also deals with the subject of journeying to Paris.

7 "No; la humanidad, como decimos al principio, no va tras la dicha, sino tras el dolor nuevo. Todos trabajamos por hallar un nuevo dolor, por refundir a lo menos en un nuevo dolor los dolores viejos." *Ibid.*, p. 207.

8 Manuel Díaz Rodríguez, "Alma de viajero", in Jiménez and Morales (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana*, p. 208.

journey is a chasing after an ideal, an illusion...⁹ Thus it is that travelling cloaks the soul in a permanent state of melancholy.

Melancholy, nostalgia and unrealistic desires gradually create a sadness that pours out of the pages of many travel books like the smell of withered flowers, and fills the traveller's soul until it has changed it into something like a very deep, dark and humid valley permanently veiled in fog.¹⁰

The modernist journey appears, therefore, to be not so much about setting out with a particular goal in mind as about searching for something which will provide life and art with meaning, but which is nonetheless constantly fleeing away and refusing to be found. Modernism was much criticised for its apparent escapism – for fleeing from reality and substituting true depth with superficial ornamentation. The critics were probably right to highlight the restlessness and constant movement of artists at the turn of the century, but their interpretation of this behaviour missed the point. The modernist “escape” was not an expression of mere wanderlust, but an attempt to understand one's place in the world, to set art and culture into a wider context, and to reconcile tradition and modernity, the rational and the imaginative: “Foreign literature is something like an ideal journey that teaches us how to distinguish what is unique in the things that surround us and among which we grew up”,¹¹ remarks Pedro E. Coll in his essay “Decadentismo y americanismo” of 1902. Such literature represents a pilgrimage towards the Beauty – ethical as well as aesthetic – that symbolises the harmony between a human being and themselves and between human beings and the whole cosmos. And so the horizontal journey also carries within itself an element of the vertical; of orientation towards oneself; towards something which transcends human being:

9 “No me refiero a los que viajan movidos de la sed de oro, con un fin de lucro y de comercio: me refiero a esos maniáticos inofensivos y cándidos, buenos camaradas míos, que persiguen, viajando, los vaporosos fantasmas del amor y la belleza.” *Ibid.*, p. 208.

10 *Ibid.*, p. 211.

11 See Jorge Olivares, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, 1980, vol. 48, no. 1, p. 64–65.

Horizontality and verticality... reveal themselves as special axes that define the works of modernist poetry. It is therefore by chance that the traveller or pilgrim who moves simultaneously along both axes is one of the most common characters in modernist literature. On the vertical axis, the writer, or his literary character, is both a *pilgrim of art* who seeks to inhabit eternal and ideal worlds, and a *pilgrim of his own self* who constantly descends into his own private world. On the horizontal level, he is usually a wayfarer (who travels on a whim, out of necessity, or for work), a good and cosmopolitan pilgrim (at least mentally) who travels through various countries, numerous cities or many different landscapes.¹²

The city and the interior

Although, as we have said, the topos of the journey appears in a variety of forms in modernist novels and short stories, certain common features do appear, in particular the pilgrimage to Paris and back to the Americas. The novel *Ídolos rotos* by Manuel Díaz Rodríguez is a typical example. Alberto Soria, a promising sculptor, returns home to Caracas after spending a number of years in Paris but his great plans come up against a somewhat resentful and provincial home environment, and he and his art meet nothing but a wall of misunderstanding. When revolution breaks out and his sculptures become a target for joking and general ribaldry – and a literal target for soldiers enjoying some shooting practice – he leaves the country in disgust. The thrust of the novel is so pessimistic that it gave rise in Venezuela to a great wave of indignation and Díaz Rodríguez was criticised for displaying a lack of patriotic sentiment.

What we see in this novel, then, is a journey home which far from representing a happy return to one's roots actually leads to an even more profound feeling of uprootedness, of being unanchored. The disillusionment of the modernist protagonist-traveller (and indeed of the authors themselves, as the protagonists often display significant autobiographical characteristics, playing out the author's alter ego)

12 José María Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, New York, Peter Lang, 1995, p. 6-7.

typically extends to every sphere of life, love and art, and also the spiritual realm.¹³

This disillusionment, this aimlessness, is almost exclusively a feature of urban environments, and within that context it is generally confined to interior spaces: cafés, theatres, and people's homes. The interior presents the modernist writer with an opportunity to develop rich and vivid imagery through descriptions of the textiles, precious stones and artefacts which are suffused with the personality of the one who owns or inhabits them, and which therefore represent much more than simply decoration. The interior also offers us a window into the intimate spaces of these characters, and into two rooms in particular: the bedroom, which expresses the overcoming of norms and conventions and the freedom of the sexual arena; and the library, which is the very heart of the modernist protagonist's home as it symbolises their very being. The library indeed exerts a considerable influence:¹⁴ "Book and interior are one", suggests Cristóbal Pera, "...as in both, one collects, one chooses from the enormous catalogue of European culture, and arranges them in such a way as to make it apparent in just so small a space who is the owner and what is his taste".¹⁵

The interior of the home – and especially the library – is also a private sanctuary in which to hide away from an inhospitable world and embark upon journeys that take place along the vertical plain: into the inner self, and upwards.¹⁶ These inner pilgrimages reflect the modernist emphasis on the "subject", and confirm the image of the artist as a lonely, misunderstood creature completely immersed in doubt and a sense of

13 In his journal, José Fernández, the main character in the novel *De sobremesa* by José Asunción Silva, tells of his years spent in Europe and his perpetual journeying around the world chasing after the fantasy of the ideal woman, Helena, who is more of a dream than a reality and whose death makes the chimeric journeys even more absurd. José Fernández is unable to find any rest, anywhere.

14 Female characters in particular tend to be adversely affected by reading decadent works, which are said to corrupt their morals.

15 Cristóbal Pera, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, Bern, Peter Lang, 1997, p. 40.

16 In 1896, Rubén Darío published the chronicle "La casa de las ideas" in which the city is a metaphor for the library, and the buildings represent various kinds of books. See E. K. Mapes (ed.), *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, 1938, p. 82–84.

aimlessness, as described by Martínez Domingo: "...that bottomless space, largely understood as the unknown place of intimacy, reveals the new and tragic nature of the poetic subject".¹⁷ For certain authors and characters this type of journey acquires something of the quality of a pilgrimage towards God, a *peregrinatio*. And this leads us to another significant interior space – the monastery.

The prototype for this particular literature, this journey, is Huysmans' novel *En route* (1895), in which the protagonist, Durtal, goes to stay in a Trappist monastery where he experiences a conversion.¹⁸ With Rubén Darío, this search for the divine is not only a never-ending journey of life but also a recurring theme both in his poems and in the unfinished novel *The Gold of Mallorca* (*El oro de Mallorca*), more of which shortly. These journeys seldom take a direct path towards God, however, but tend to meander through a veritable forest of doctrines, sects and occult practices, with the occasional detour into Freemasonry or Pythagoreanism (modernist texts abound in symbolic numbers, references to music as an expression of cosmic harmony, or the image of a Great Architect who presides over the universe).¹⁹

This yearning for transcendence, not satisfied by traditional religious practices, seeks fulfilment in the bosom of occult or esoteric doctrines. This search in which not only Darío but almost every Hispano-American modernist and of course modern European artist participates is one of the most significant features of their journey back.²⁰

17 Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, p. 114.

18 Oscar Wilde requested this work during his time in Reading prison.

19 Further discussion is beyond the scope of this chapter, but a number of critics do address the matter. See, for example: Alberto Acereda, "Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito", *Hispania*, 2005, vol. 88, no. 3, p. 423-444; John F. Day, *El cuento modernista hispanoamericano y la exploración de lo irracional*, Austin, TX, University of Texas Press, 1987; Cathy Login Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

20 Álvaro Salvador, *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad de Granada, 1986, p. 90.

But if the modernist pilgrimage truly represents a journey towards an ideal, towards perfection, towards answering the great questions of human existence, it is unlikely ever to reach its goal, and so all such journeys inevitably become somewhat utopic in nature. Furthermore, in Darío's *The Gold of Mallorca*, in addition to the typical modernist journey into the city, which with all its positives and negatives is the very symbol of modernity (the more so the more cosmopolitan the city),²¹ we also find a journey in the opposite direction: an escape into solitude; into a space bounded by the sea.

The island

It is a very real pity that Darío published only six chapters of *The Gold of Mallorca* in the Buenos Aires daily newspaper *La Nación*. It would otherwise almost certainly have become one of the classic *fin-de-siècle* Hispano-American novels. Yet despite the meagre portion we have available to us, the work still provides an extremely powerful illustration of modernist concerns (or perhaps obsessions).²² Darío visited Majorca for the first time in 1906:

On returning to Paris I spent a winter on the Golden Isle, the enchanting Palma de Mallorca. [...] I discovered the footprints of... let us call them two pilgrims of love: Chopin and George Sand. And I found interesting documents about the life of that inspired and warm woman and her gloomy and consumptive lover.²³

He paid his second visit in 1913, shortly before his death, and it was there, in Valldemosa, where Chopin and Sand had also stayed, that in November of the same year he began to write his novel.

21 As well as those Hispano-American novels in which the protagonist travels from the "holy" metropolis of Paris to other cities, we could mention the pilgrimage of Max Estrella in *Luces de Bohemia* by Ramón María del Valle-Inclán.

22 As R. L. Acevedo notes, "...en muy pocas ocasiones Darío ha puesto tan al desnudo sus grandezas y miserias." Ramón Luic Acevedo Marrero, *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan, Ed. Isla Negra, 2002, p. 52.

23 Rubén Darío, *Autobiografía*, México, Editora Latino Americana, 1966, p. 146.

Freed from the clutches of the spell of Paris I set out on a journey to the friendly and golden isle of Mallorca. The Virgilian charm of this place returned to me peace and sanctity. [...] About the castle and the neighbouring Carthusian monastery, as well as all the gold of Mallorca, I wrote a novel during my stay in this land of Lulio.²⁴ Those attracted by my wandering and thinking will find on the pages of my *Gold of Mallorca* a faithful portrayal of my life on, and my enthusiasm for, this unforgettable Mediterranean jewel.²⁵

It is Majorca that the main character, a musician called Benjamín Itaspes, chooses as the place where he will find the desired peace and tranquillity. After “so many years of wandering”²⁶ he heads for the island in order to make good his escape from all of the people and the hustle and bustle of city life.

Being over forty he felt tired, disorientated, possessed by incurable melancholies which since his childhood had made him contemplative and quiet, rarely communicative, fatally timid, constantly seeking affection and tenderness, always lonely, forever an orphan, Kaspar Hauser, lacking strength, without solace other than from his much loved – but by definition painful – art, and a golden cloud of divine glory shrouded him and soothed his incurable desolation.²⁷

Art and spiritual searching offer rare moments of happiness and contentment but also bring pain and vacillation; they also, however, provide the impetus for journeys – both outward and inward. Benjamín Itaspes is seeking God, but is equally drawn to sin and pleasure:

24 Ramon Llull (1232–1315) was a Catalan writer, philosopher, missionary, logician, traveller and knight. He was born in Palma de Mallorca, where he was also buried. Darío mentions him on several occasions, for example: “pasé frente a la cueva en que oró Raimundo Lulio, el ermitaño y caballero que llevaba en su espíritu la suma del universo.” Rubén Darío, *Autobiografía*, p. 146.

25 *Ibid.*, p. 157.

26 Rubén Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 141.

27 *Ibid.*, p. 140.

[His was] an erotic temperament stirred by the most exuberant of imaginations and the morbid sensibility of an artist and his passion for music, which irritated him and possessed him like a divine inner demon. In his anguish, sometimes without reason, he took recourse to a vague mysticism, no less unhealthy than his artistic exaltation. His great love of life sat in opposition to an enormous fear of death, like a phobia, an obsessive thought.²⁸

But his cry to God goes unanswered. Itaspes feels alone, abandoned, and not even his passionate feelings for the sculptress Margarita Roger lead to any form of lasting happiness. The journey to the “golden isle”, to paradise, becomes a kind of hell. It is as if at any moment a journey going one way could change course and lead him off in the very opposite direction. Benjamín’s journey consists of an endless succession of turning points – points at which he must decide, without the aid of map or compass, which way he is to travel. His memories of years gone by also form a succession of journeys:

Music had always opened the gates of paradise for him. And in other lands there was the comfort for him of sparks of hope. But he did not count on his return. He had returned to his homeland like a conqueror. His fame abroad filled his homeland with pride. His musical works were performed. He seemed to be a prophet even in his own country. He returned to see the cities of his childhood, the marvels of nature of those torrid regions. He saw all this through the eyes of a stranger, although he maintained his love for his native place, for all that brought back memories of his early years.²⁹

At the end of Darío’s text, Itaspes leaves for the Carthusian monastery in Valldemosa.³⁰ Sadly, we never find out where his next steps will take him, but what we can be sure of is that Benjamín Itaspes is, in many

28 *Ibid.*, p. 141.

29 *Ibid.*, p. 176.

30 In Darío’s poem “La cartuja”, we find an attempt to connect Christianity with Pythagorism: “Sentir la unción de la divina mano, / ver florecer de eterna luz mi anhelo, / y oír como un Pitágoras cristiano / la música teológica del cielo.” Darío, *Poesías completas*, p. 826–827.

respects, Rubén Darío himself, as indeed the author himself admits. And we know a great deal about Darío's life and travels: "The world in which he wandered as a pilgrim in search of unattainable happiness was for him a world of mystery..."³¹ wrote Miguel de Unamuno after Darío's death.

Darío travels along both of the axes we have mentioned. His life is a constant wandering – through continents, countries, cities and cultures. And although this wandering appears to take place primarily on the horizontal level, there is a strong element of movement along the vertical: his journeys are those of a writer who encounters other people, explores different cultures, art, ways of thinking... and by doing so seeks to understand both himself and what it is that formed him.³² The journeys become the bridges by which Darío mediates various "worlds": the world of the French for Hispano-Americans; the Hispano-American world for the Spanish. There is at the same time a very obvious journey into himself – downwards, inwards – but this very same journey also leads upwards, to something transcendental.

In Darío's life it was Majorca which played the role of the dreamed-of, utopic space,³³ and which was therefore the "real-life version" of the mythical, fictional islands we find in his poems.³⁴ Perhaps the best known of these is the setting for "Coloquio de los centauros", with its golden colour and obvious elements of modernist symbolism: light,

31 Carlos Lozano, *La influencia de Rubén Darío en España*, León, Nicaragua, Editorial Universitaria, 1978, p. 215.

32 As Gema Areta states, "en el modernismo existe una inapelable llamada a la peregrinación estética". (Gema Areta Marigó, "El modernismo, poesía de cámara", in Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, p. 10.) As the author states, the term "aesthetic wandering" had already appeared in the first issue of *Revista de América* (8 September 1894), of which Darío and Ricardo Jaimes Freyre were co-editors.

33 In "Dilucidaciones" (1907) – in the introduction to the collection *El canto errante* – he also calls it "the Golden Isle": "Alégrame el que puede serme propicia para la nobleza del pensamiento y la claridad del decir esta bella isla donde escribo, esta Isla de Oro." (Darío, *Poesías completas*, p. 693–694.) And when describing it in the novel itself, he cites almost word for word from a verse from "Coloquio de los centauros": "He aquí la isla en que detiene su esquiife el argonauta del inmortal ensueño. Es la Isla de Oro por la gracia del sol divino". See Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, p. 91.

34 This is of course another topos that was prevalent at the end of the century. See, for example, Baudelaire's poem "Le voyage", or Rimbaud's piece "Le bateau ivre".

music, rhythm.³⁵ It is a space outside time, a place of original unity and harmony, as he also states in *Historia de mis libros*: "...the unity of the Cosmos on the illusory Golden Isle, surrounded by an infinite sea."³⁶

Like Itaspes, from his youth Darío was haunted by the terror of death. He sought refuge in occult circles, and in 1908 was accepted into a masonic lodge in Managua. But rather than finding peace he continued to experience panic attacks and episodes of very real fear. All of these influences find expression as motifs in his poems and prose, and throughout his work we find the golden thread of the world of dreams, whose beauty – and terror – offer a doorway into other worlds:

For our author, dreams, and revenants or spirits, belong to the same world of paranormal activity, together with mediums and other spiritistic elements. He was in the habit of writing his dreams and nightmares down. But I believe he was especially interested in this set of occurrences for its resemblance to poetic writing. [...] There exists a land of dreams and the poet has a key that enables privileged access; now and then he can visit that land.³⁷

The land of dreams

Dreams both frighten and fascinate. For modernists they present an opportunity to discover hidden layers of reality; they provide a route to those spheres which contradict the rationalistic desire to explain everything. Dreams therefore not only represent a source of knowledge but also offer a way of escape, a refuge from a hostile world. So it is not only sleep-related dreaming that is important but also conscious dreaming, which wanders off in various directions and thus resembles the journeys we have been speaking about: dreams of Paris (which, like all dreams, when faced with reality must accept a certain amount of discrepancy

35 "En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta / de las eternas liras se escucha: - Isla de Oro / en que el tritón erige su caracol sonoro / y la sirena blanca va a ver el sol -, un día / se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía." Darío, "Coloquio de los centauros", in *Poesías completas*, p. 572.

36 Cf. Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, p. 93.

37 Blas Matamoro, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa, 2002, p. 77.

between the two³⁸), dreams of the perfect woman, perfect love,³⁹ dreams of the harmony between human beings and the cosmos,⁴⁰ of the greatness of art, and so on. Dreams also represent a counterpoint to science and positivism and therefore provide a gateway to fantastical worlds:

Modern progress is the enemy of dreaming and mystery for it is bound up with the notion of utility. But since we have taken not a single step towards knowledge of the origins of life and our disappearance into unavoidable death, dreaming and mystery maintain their eternal attraction.⁴¹

The emphasis on dreams and seemingly unattainable ideals leads inevitably to another kind of journey, the journey of death, for which a voluntary departure is often the only possibility that presents itself. When the horizontal and vertical pilgrimages fail, when neither the exotic, the far away, nor immersion in one's inner life, nor attachment to God offers a refuge, one final journey must be taken.⁴² A typical example of

38 To the young Juan Ramón Jiménez, who is about to leave for the French metropolis, Darío writes: "Váyase mi querido joven, váyase... *Audaces fortuna juvat*... Y después de todo tiene usted dos recursos en el último caso... Ve usted a su cónsul para que lo repatrie... ¡o se tira el Sena!" Rubén Darío, "El deseo de París", 6 October 1912. In Matamoros, *Rubén Darío*, p. 236.

39 "¡Todo había sido una alucinación de mi fantasía! Ésta fue la primera impresión que recibí y nunca se ha borrado de mi corazón. Desde entonces yo camino por este mundo en busca de la mujer de mi sueño y aún no la he encontrado," says the main character in Darío's first work of fiction "La primera impresión". This fantasy about a woman is connected with the dream that will define the rest of his life. Rubén Darío, "La primera impresión", *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 47.

40 "El ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos," says the poet in his story "Primavera apolínea" (*Ibid.*, p. 309); and Sor Filomela "era ella una soñadora del divino país de la armonía". ("Sor Filomela", *ibid.*, p. 192.)

41 From one of Rubén Darío's chronicles. See Álvaro Salvador, *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*, Madrid, Visor Libros, 2007, p. 48. We should add that Darío was very much interested in dreams, and in 1911-12 published a series of articles in *La Nación*. They were actually published posthumously under the title *El mundo de los sueños* (The world of dreams, 1917). See Alberto Acereda, *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)*, Barcelona, Editorial Teide, 1992, p. 67.

42 Suicide was not only a literary motif. It was also, sadly, the way in which a number of authors at the end of the century ended their lives - authors such as José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga and Alfonsina Storni.

this is Darío's short story "The blue bird" (El pájaro azul), in which the protagonist/poet, when faced with the death of his beloved and with a father who fails to understand him, chooses suicide, at which point the "blue bird", which symbolises freedom and the freedom of existence and creativity, flies out of its cage.

The cage oppresses not only poets but also women. In the short story "The Palace of the Sun" (El Palacio del Sol), when an anaemic young girl, Berta, the main character, becomes afflicted with sadness and melancholy her mother looks to the doctors for a cure. Their medications bring no relief, however, until a fairy takes Berta to the Palace of the Sun where she finds beauty, harmony and love, and is cured... "Oh, mothers of anaemic girls! I congratulate you on the victory of the good doctor's arsenates and hypophosphates! But I tell you the truth: one must for the sake of pretty virginal cheeks *open the doors of your enchanting little birds' cages...*",⁴³ declares the narrator. We frequently find the protagonists of modernist works imprisoned in cages, and their authors felt likewise. The "journey" and the "cage" are thus two sides of the same coin: the constant journeying is an attempt to escape from the feeling of being tied down. Travelling to distant lands, to Paris, to the monastery, to the cabaret... is both an escape from everydayness, mediocrity and a lack of understanding, and also a search for beauty and harmony:

It was during this time that Orpheus, the poet, sickened by mankind's misery, decided to flee to the woods, where the trees and rocks might understand him and listen to him in ecstasy, and where, when he played his lyre, he might make all things tremble with harmony and the fire of love.⁴⁴

The Hispano-American modernists felt like Orpheus. Their prose represents just such a "return to the woods", and it is in these woods of harmony and understanding that their pilgrimage has the opportunity, finally, to reach its goal. The motif of the journey, of the pilgrim, the traveller, expresses the very essence of Modernism and appears as of-

43 Darío, "El Palacio del Sol", *Cuentos completos*, p. 78. (Italics ours.) English translation taken from: Rubén Darío, *Selected Writings* (trans. A. Hurley, G. Simon and S. White), London, Penguin, 2005, p. 301.

44 Darío, "El sátiro sordo", *Cuentos completos*, p. 137. (English translation taken from: Darío, *Selected Writings*, p. 227.)

ten as it does because it is much more than just an image. It is, rather, a fundamental gesture which expresses the problematic co-existence of the artists of the *fin de siècle* and the time and place allotted to them: their journeys, both outward and inward, are journeys of searching.

Pasa y olvida⁴⁵

Peregrino que vas buscando en vano
un camino mejor que tu camino,
¿cómo quieres que yo te dé la mano,
si mi signo es tu signo, Peregrino?

No llegarás jamás a tu destino;
llevas la muerte en ti como el gusano
que te roe lo que tienes de humano...
¡lo que tienes de humano y de divino!

Sigue tranquilamente, ¡oh caminante!
Todavía te queda muy distante
ese país incógnito que sueñas...
...Y soñar es un mal. Pasa y olvida,
pues si te empeñas en soñar, te empeñas
en aventar la llama de tu vida.

R. Darío

45 Rubén Darío, "Pasa y olvida" (Keep walking and forget), *Poesías completas*, p. 1103-1104. Pilgrim, you who seeks in vain / a way that is better than your way, / how should I give you my hand / when my sign is your sign, Pilgrim? / You will never reach your destination; / you carry death within you like a worm / that eats away all that is human in you... / all that is human and divine in you! / Go in peace, oh, pilgrim! / It is yet far off / that unknown land of which you dream... /... And to dream is wrong. Keep walking and forget / for if you long to dream, you long to / fan the flame of your life."

Bibliography

- Acereda, Alberto. "Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito". *Hispania*, 2005, vol. 88, no. 3, p. 423-444.
- Acereda, Alberto. *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)*. Barcelona: Editorial Teide, 1992.
- Acevedo Marrero, Ramón Luic. *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Ed. Isla Negra, 2002.
- Areta Marigó, Gema. "El modernismo, poesía de cámara". In Barrera, Trinidad (ed.). *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998, p. 9-17.
- Casal, Julián del. "Nostalgias," [online], available at <<http://www.poemasde.net/nostalgias-julian-del-casal/>>.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. México: Editora Latino Americana, 1966.
- Darío, Rubén. *Autobiografía. Oro de Mallorca*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1975.
- Darío, Rubén. *Selected Writings* (trans. A. Hurley, G. Simon and S. White). London: Penguin, 2005.
- Day, John F. *El cuento modernista hispanoamericano y la exploración de lo irracional*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial Credos, 1987.
- Jiménez, José Olivio, and Morales, Carlos Javier (Eds.). *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Lozano, Carlos. *La influencia de Rubén Darío en España*. León, Nicaragua: Editorial Universitaria, 1978.
- Mapes, E. K. (ed.). *Escritos inéditos de Rubén Darío*. New York: Instituto de las Españas, 1938.
- Marini-Palmieri, Enrique. *El modernismo literario hispanoamericano: Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires: Cambeyro, 1989.
- Martínez Domingo, José María. *Los espacios poéticos de Rubén Darío*. New York: Peter Lang, 1995.
- Matamoro, Blas. *Rubén Darío*. Madrid: Espasa, 2002.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima - Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

- Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". *Hispanic Review*, 1980, vol. 48, no. 1. p. 57-76.
- Pera, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Peter Lang, 1997.
- Reyes Cano, Rogelio, and Piñero, Pedro M. (Eds.). *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- Salvador, Álvaro. *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- Salvador, Álvaro. *Rubén Darío y la moral estética*. Granada: Universidad de Granada, 1986.

Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan

Záviš Šuman

Tancrede de Visan (1878–1945), critique, poète et journaliste d'origine lyonnaise qui participa vivement à la vie littéraire de la première décennie du XX^e siècle, ne compte plus de nos jours parmi les auteurs que l'histoire littéraire aurait droit de marginaliser. Si Marcel Raymond, Roméo Arbour et Michel Décaudin¹ avaient rappelé ses mérites il y a déjà bien longtemps, c'est aux études érudites plus récentes de Paul Gorceix² que nous devons la renaissance de ce défenseur acharné de l'« idéal symboliste ». Tous les critiques s'accordent sur la fine intelligence de Visan, et en dépit de quelques incohérences³, des généralisations intenables⁴ et de

1 Cf. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1963, p. 124–125 ; R. Arbour, *Henri Bergson et les Lettres Françaises*, éd. nouvelle revue et remaniée, Paris, José Corti, 1955, p. 192–198 ; M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française. 1895–1914*, Paris, Honoré Champion, 2013, [1957, 1^{re} éd.], p. 186–190.

2 Cf. P. Gorceix, « Une étude bergsonienne du symbolisme par Tancrede de Visan – Belges », dans P. Gorceix, *Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle. Mélanges*, t. 1, Paris, Eurédit, 2008, p. 89–103 ; « Préface », dans T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain précédé de Essai sur le symbolisme*, éd. P. Gorceix, Paris, Eurédit, 2007, p. VII–XXX. La préface de Gorceix offre une synthèse poussée de la pensée critique de Visan, mais la réédition des deux ouvrages laisse le lecteur sur sa faim (absence de l'index ainsi que de la bibliographie complète, nombreuses coquilles, etc.). Il ne s'agit en fait que d'un simple fac-similé (ajourné quant aux indications bibliographiques de l'*Essai sur le symbolisme*). La véritable édition critique reste à faire.

3 Au début de l'étude consacrée à Bergson, on lit : « [...] je dirai que les *Données immédiates de la Conscience* et *Matière et Mémoire* jouèrent à l'orée du XX^e siècle, un rôle analogue qu'eut l'Allemagne de Mme de Staël sur les premiers romantiques français » (*L'Attitude du lyrisme contemporain* [désormais ALC], p. 425.). Or ceci est en contradiction avec le constat sur la page 406 du même ouvrage où Visan affirme que « le livre [celui de Mme de Staël] impressionna par les détails, bien plus que par le fond même des théories exposées » (ALC, p. 406).

4 Cf. par exemple le passage sur la prétendue incompatibilité entre l'austérité protestante et le « lyrisme » : « Qui dit protestantisme en effet dit négation même de

fréquentes redites⁵, il faut reconnaître que ce précurseur du concept de la poésie pure de l'abbé Bremond a su distiller parmi les innombrables inspirations possibles les thèses principales qui régissaient la poésie de langue française à partir de 1885. Face à l'éclatement progressif du mouvement symboliste et des idées qui le façonnaient et en luttant contre les nombreux symptômes de la « crise des valeurs » magistralement analysée par Michel Décaudin, Visan élève sa voix avec véhémence. Convaincu de la vitalité de l'apport des « symbolistes », qualification tout au moins douteuse⁶ à laquelle il préfère avec circonspection la dénomination moins astreignante d'« attitude lyrique contemporaine », l'auteur des *Paysages introspectifs* s'échine à trouver dans les ramifications d'un mouvement prétendument unifié, des principes qui lui donneraient une base solide. Selon Visan, ce soubassement synthétisant et fédérateur doit, par conséquent, viser à couvrir tous les domaines de l'activité humaine, y compris la philosophie, l'épistémologie de la science actuelle, les acquis de la psychologie moderne ainsi que, bien sûr, la poésie et les arts⁷. C'est

l'art. La religion réformée n'a jamais pu insuffler le moindre lyrisme, créer la plus mince parcelle de beauté vivante. Toute l'histoire de l'art en témoigne. Les mentalités juive, indoue, chinoise, musulmane, catholique ont fourni de magnifiques représentations plastiques ; l'esprit protestant, par contre, est le symbole même de l'impuissance. Nul ne contredira ce point. » (« André Gide. Autre professeur de lyrisme », dans ALC, p. 347.) Maints exemples rendent ce lieu commun critique inacceptable, on se contentera de celui d'Agrippa d'Aubigné.

5 C'est le cas surtout de l'étude sur Bergson dans ALC où Visan reprend des pans entiers de son article intitulé « L'idéal symboliste ». Quant à l'étude sur Bergson dans ALC, certaines formulations en réapparaîtront telles quelles dans l'article « La philosophie de M. Henri Bergson et l'esthétique contemporaine », publié dans la revue *La vie des Lettres*, vol. 1, avril 1913, p. 124-137.

6 Cf. T. de Visan, *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un Essai sur le symbolisme*, Paris, Henri Jouve, 1904, p. XXXVIII. (Pour références ultérieures à cet ouvrage, nous utiliserons le sigle ES.)

7 « De même qu'il y a un idéal classique, une certaine manière de s'habiller comme de penser, une façon de poser les problèmes moraux propre au XVII^e siècle, un air de famille reconnaissable à une tragédie de Racine, à un sermon de Bourdaloue, à un portrait de Rigault ; de même qu'il existe un idéal romantique, une étroite corrélation entre la sociologie, la politique, l'histoire et l'esthétique de 1830 ; de même, dis-je, on peut reconnaître à cette heure une évidente parenté entre la manière dont certains conçoivent l'apologétique, un Bergson la philosophie, un Poincaré la science, un Houssaye l'histoire naturelle, et la manière dont les symbolistes interprètent le réel. De part et d'autre mêmes procédés, mêmes méthodes, mêmes tendances. L'ensemble

pourquoi Visan se met à la recherche des antécédents mais aussi des corollaires de l'épistémè actuelle. Roméo Arbour, Michel Décaudin, Paul Gorceix, Guy Michaud et Dominique Combe⁸ ont clairement démontré ce que Visan doit aux principaux théorèmes de Bergson à qui il a consacré plusieurs textes critiques. Pour s'en convaincre il suffit simplement de les relire, ce qui nous autorise donc à ne pas reprendre ce dossier en détail. En revanche, nous essayerons premièrement de dégager les prémisses fondamentales de la démarche critique de Visan. À la base de celle-ci nous avons identifié deux convictions essentielles, souvent enchevêtrées et difficilement dissociables : à savoir le fondement vitaliste⁹ d'un côté et le synthétisme ou intégralisme/totalisme de l'autre. Loin d'être neutres, ces positions théoriques témoignent d'un investissement axiologique que Visan développera dans une longue série d'oppositions valorisantes entre le symbolisme et la poésie parnassienne. Ces thèses une fois examinées, nous procéderons à l'analyse de l'apologie visanienne des valeurs liées au parti pris symboliste et de leurs critères.

À la recherche de l'unité : vitalisme et synthétisme en tant que principes fédérateurs

Dans cette première partie nous suivons d'abord le trajet durant lequel Visan transforme de manière très souple les principes philosophiques en principes esthétiques. L'analyse de cet infléchissement débouchera, dans une seconde partie, sur la considération de l'aspiration lyrique en tant que pulsion vitale, conceptualisation que Visan emprunte en large partie à Albert Mockel. En effet, selon Visan la V/vie ne peut se réduire à quelques éléments bien étanches dont la relation réciproque serait régie

de ces aspirations sœurs qui se sont fait jour à la fin du XIX^e siècle, je les nomme *idéal symboliste*. » (T. de Visan, « L'idéal symboliste. Essai sur la mentalité lyrique contemporaine », *Mercur de France*, 16 juillet 1907, p. 196-197, ital. orig. ; pour références ultérieures, nous utiliserons le sigle IS.)

8 Cf. les ouvrages cités *supra* et D. Combe, « La gloire de Bergson », *Études*, n° 10, t. 401, 2004, p. 343-354 ; G. Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, p. 305-306.

9 Le vitalisme naît en France en réaction au mécanisme cartésien. Cf. P. Nouvel, « Introduction », dans *Repenser le vitalisme. Histoire et philosophie du vitalisme*, introduit et dirigé par P. Nouvel, Paris, PUF, 2001, p. 1. Sur le vitalisme chez Bergson, voir O. Perru, « Le vitalisme bergsonien dans l'Évolution créatrice », *ibid.*, p. 167-179.

par un système de simples corollaires. Favorisant l'approche dynamisante d'un Bergson (cf. les références fréquentes aux notions bergsoniennes fondamentales telles que durée pure, élan vital, distinction entre la quantité et la qualité, et autres) et laissant de la place à l' « inconnaissable », Visan s'insurge contre la méthodologie positiviste et récrimine le déterminisme atomisant mal fondé. Non seulement le déterminisme visant à établir les « faits positifs » ne peut rendre état des « faits de conscience », conséquence due à sa prédilection pour le découpage arbitraire, mais la méconnaissance même de ce principe les « dé-nature » :

Les partisans du déterminisme ne triomphent qu'en *découpant arbitrairement* les faits de conscience, en les *abstrayant* les uns des autres, c'est-à-dire en les projetant dans l'espace, partant en les *dénaturant*, puisqu'ils s'écoulent dans la pure durée. Or Bergson a montré qu'une science, décidée à ne pas fausser la réalité intérieure de la conscience, doit concevoir chaque état psychologique comme représentant l'âme entière, car tout le contenu de celle-ci se reflète en eux. Dire que l'âme se détermine sous l'influence de l'un de ces sentiments, c'est reconnaître qu'elle se détermine elle-même, puisque chacun de nos actes n'est pas une portion de nous, mais notre personnalité entière¹⁰.

Ce passage nous paraît bien montrer l'imbrication, chez Visan, des deux principes déjà évoqués. Abstraction atomisante qui s'efforce d'inculquer une froide logique aux « données de la conscience » intrinsèques n'est pas fausse seulement du fait qu'elle échange la qualité contre la quantité, mais elle relève, en outre, d'une opération artificielle qui dépossède ces mêmes données du principe vital et donc du dynamisme. On relèvera encore que le même procédé « dé-naturant » caractériserait, aux yeux de Visan, l'approche des parnassiens. Tout en offrant des contours bien visibles et clairs, l'esprit analytique des parnassiens perd de vue l'ensemble ; les contours clairement perceptibles ne deviennent ainsi que des ornements qui ne peuvent contenter que la « vision périphérique », creuse et superficielle, concept que Visan définit d'abord à l'occasion d'une étude consacrée à l'analyse de la poésie d'Henri de Régnier et sur lequel nous reviendrons :

10 ALC, p. 437-438, nous soulignons.

Les partisans de cette esthétique [Parnasse] s'en sont tenus à des descriptions bien faites, à de scrupuleuses notations extérieures. Vivant, si l'on peut dire, à la superficie de leur être, ils ont moins pénétré à l'intérieur de leur moi continu, que cousu bout à bout des analyses grossières d'états d'âme. Semblables aux associationnistes, ils ont considéré l'art comme un ensemble de jolis cubes délicatement peints dont l'assemblage suffit à créer une œuvre d'art. Avec des atomes de beau, ils voulurent reconstituer une beauté vivante. Or, on ne passe pas du mécanisme à la vie ; par une semblable méthode on n'aboutit qu'à une sorte d'automatisme de l'art¹¹.

Quelque méticuleuse qu'elle fût, l'analyse atomisante reste froide et ne saurait aspirer à « suggérer » quoi que ce soit car elle ne s'adresse qu'à la raison. Tout en admettant que les descriptions puissent être bien faites, Visan les taxe de « superficielles » et fait remarquer qu'elles ne font entrevoir qu'une « tranche de vie ». Absence d'intégrité, dissection mortifère, logique d'un simple mécanisme, un art sans âme qui se réduit à un fantôme : tous ces reproches font écho aux objections que Brunetière se plaisait à adresser aux naturalistes¹² et qui sous-tendent chez Visan ses nombreuses mises en regard de l'approche des symbolistes et de celle, dépassée et corsetée, des parnassiens. Visan insiste sur la nécessité d'élargir le champ de vision bornée des poètes prônant que l'*inventio* doit refléter les « données immédiates de la conscience » et non une quelconque tranche que le poète suppose connue et qu'il suffirait de décrire, voire de disséquer. Il est intéressant de noter qu'en délimitant l'ampleur de l'expérience psychique et de son investissement possible dans la littérature Visan met en parallèle les notions de pureté, d'immédiateté et du vécu. Cette approche est particulièrement tangible dans son essai sur l'« idéal

11 *Ibid.*, p. 439. Cf. aussi le passage suivant où la différence de nature entre les procédés synthétisants du poète vitaliste et la démarche analytique du savant semble irréductible : « Le savant décompose une idée en ses éléments, la divise en « autant de parcelles qu'il se pourra » et la découpe en petits cubes intellectuels, afin d'étudier abstraitement la forme de chacun. Le poète, au contraire, par le fait qu'il vit une idée et qu'il l'identifie à son âme, présente cette idée dans sa réalité psychologique ou fondamentale. Un état d'âme demeure simple et indécomposable ; on ne peut l'assimiler à un son ou à une couleur toujours divisibles. L'idée vécue est un état d'âme exprimé dans son unité pure et intuitive. » (« Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 39.)

12 Voir la bibliographie à la fin du présent chapitre.

symboliste », texte où le critique rappelle la distinction moderne entre la conscience et la connaissance :

Ils ont encore parfaitement senti, les symbolistes, la distinction établie par les psychologues contemporains entre la conscience et la connaissance, entre le *bewusst* et le *gewusst*. L'une est expérience psychique pure, immédiate, vécue ; l'autre est l'expérience réfléchie, comparée, intellectualisée. Le domaine de la première est donc beaucoup plus vaste que celui de la seconde. La poésie actuelle peut seule, par sa puissance de suggestion, par son lyrisme intérieur, par son rythme polymorphe, par sa strophe analytique, exprimer ces remous mystérieux du cœur qui ne sont pas objet de conception¹³.

Le lecteur familier avec les études de Visan aura trouvé ici l'analogie avec la réflexion développée dans la dernière partie de l'*Essai sur le symbolisme* qui date de 1904 et dans lequel le jeune critique insiste sur la distinction fichtéenne entre la *Vernunft* et le *Verstand*, conceptualisation que Fichte emprunte à Kant. Nous la reproduisons ici non point pour sa valeur heuristique intrinsèque mais comme preuve du rôle que Visan assigne à l'artiste et au métaphysicien accomplis auxquels il oppose l'ignorant aussi bien que le savant :

À mille lieues de l'ignorant et dans une toute autre planète que le savant, vivent le métaphysicien et l'artiste, – [...] Ces derniers procèdent par *intuitions* ou visions directes. Ils ont pris possession du réel et chacune de leurs pensées est un acte simple. Doué d'un pouvoir *extra-logique* leur esprit perçoit, on dirait, l'essence même des êtres et des choses, ou tout au moins leur pleine réalisation dans la conscience. Le métaphysicien et l'artiste vont au-delà de la science, jusqu'au sentiment, et je n'entends par *sentiment* ni humeurs, ni émotions passagères, mais la plus complète et la plus belle expression de notre personnalité, l'ensemble de nos facultés intellectuelles et morales, le vivant en tant qu'un¹⁴.

13 IS, p. 206-207.

14 ES, p. LXXIV-LXXV, ital. orig.

C'est ici qu'intervient le commentaire sur la distinction fichtéenne. Visan précise ce qu'il entend par cet « au-delà de la science » en mobilisant à nouveau la notion de vie. Ou disons plutôt et de façon plus précise que ce rapprochement est fait au nom d'un vitalisme intégraliste. De là il n'y a qu'un pas pour que Visan mette l'accent sur la parenté de la *Vernunft* fichtéenne non seulement avec la foi, mais aussi, et ceci est symptomatique pour la libre inspiration des théoriciens du symbolisme, avec l'intuition bergsonienne :

Pour être plus clair parlons allemand. La distance qui sépare l'artiste ou le métaphysicien du savant fut mesurée par Kant, par Fichte et par les premiers romantiques allemands si profondément symbolistes, tel Novalis¹⁵. Il est à regretter que l'auteur de la *Critique de la raison pure* et que celui de la *Wissenschaftslehre* n'aient pas su franchir l'abîme ; tout de même ils comprirent l'énorme faille¹⁶ qui coupe en deux l'esprit humain. Ils distinguèrent donc avec soin le *Verstand* du (sic !) *Vernunft*, l'entendement de la *raison*. « L'entendement, déclare Fichte, est une faculté improductrice, inerte de l'esprit, le simple réceptacle de tout ce qui est et sera déterminé par la raison. » La raison, au contraire, le (sic !) *Vernunft*, lui apparaît une sorte de faculté métaphysique, supra-sensible et supra-intellectuelle

15 Dans son étude sur l'apport des romantiques allemands, Visan s'arrête sur les parallélismes entre ceux-ci et les symbolistes. On peut les résumer comme suit : 1) lutte contre un rationalisme étroit, 2) idéalisme transcendant au sens de Fichte (études de Théodore de Wyzeva sur l'idéalisme chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam), 3) aspects gnoséologiques du lyrisme contemporain (rôle de l'intuition), 4) représentation de l'irreprésentable (l'ineffable), 5) rôle du rêve et d'un langage poétique suggestif et évocateur, 6) vers musical qui synthétise les *intelligibilia* et les *sensibilia*, nécessité des réformes métriques, 7) goût commun pour la légende, le folklore et la poésie populaire, 8) ironie, humour, désir d'« épater le bourgeois », 9) corrélation avec le sentiment religieux, foi, aspiration, « mysticité ». Cf. T. de Visan, « Le romantisme allemand et le symbolisme français », dans ALC, p. 410-422. Visan estime l'importance de Fichte à l'égal de celle de Bergson : « Fichte fut le Bergson de sa génération. Par son idéalisme absolu et suggestif, la *Wissenschaftslehre* libère le moi de toutes les contraintes, de toutes les entraves contingentes. La nature, les choses, c'est l'esprit qui s'objective en prenant conscience de lui-même, mais « la chose en soi » niée par Kant, c'est le moi subjectif, créateur de tout, souverain maître. Par ainsi le moi, la personne acquièrent une puissance illimitée. » (*Ibid.*, p. 401-402.)

16 Voir ci-dessous le passage où Visan qualifie Mockel de « phénoméniste ». Cf. p. QQQ.

qui se rapproche de la *Foi* des mystiques.¹⁷ – De même chez le savant, qui se guide d'après l'intellect scientifique, le raisonnement bannit la raison. Au contraire, le métaphysicien et l'artiste dépassent la région des idées abstraites et puisent dans le plein épanouissement de la raison et dans la vie réelle de l'esprit leur pouvoir intuitif et créateur¹⁸.

Vie réelle de l'esprit et plein épanouissement de la raison, langage enthousiaste de celui qui s'efforce de passer outre les simples procédés analytiques en vue de la restauration du vitalisme dynamisant supposé incarner l' « âme complète », tâche qui incombe au poète-métaphysicien soucieux de « réintégrer l'idée dans la poésie »¹⁹. Il serait certainement vain de vouloir chercher dans les études critiques de Visan les fondements d'une doctrine vitaliste cohérente et systématique²⁰, étant donné que notre essayiste procède plutôt par rejet ou négation. D'autre part on ne

17 Plus tard, Visan rapproche la *Vernunft* fichtéenne de l'intuition bergsonienne. Cf. « Fichte, avec Jacobi, distingue entre l'entendement (*Verstand*), faculté improductrice, inerte de l'esprit, déclare l'auteur de la *Doctrine de la Science*, réceptacle de tout ce qui est et sera déterminé par la raison – et la raison (*Vernunft*), « sorte de faculté métaphysique, supra-sensible et supra-intellectuelle », qui se rapproche fort de ce que M. Bergson appelle *intuition*. » (« Le romantisme allemand et le symbolisme français », dans ALC, p. 403.) Dans la même étude Visan relève les aspects gnoséologiques du lyrisme contemporain, surtout l'intuition grâce à laquelle l'expression du poète se confondrait avec son âme : « Cet idéalisme dans les œuvres symbolistes n'est pas un simple élan sentimental, mais revêt bien le caractère d'une doctrine définie, qui repose, comme chez Fichte et ses disciples littéraires, sur une théorie de la connaissance. À côté de l'intelligence discursive, les poètes contemporains admettent, de façon plus ou moins consciente, une faculté lyrique ayant son activité propre et permettant d'avoir de l'univers une sorte de vision centrale et directe. Cette faculté, que les Allemands nomment *Einführung* et qui correspond à ce que Bergson appelle *intuition*, permet au poète de penser d'un coup tout son poème, de s'intérioriser dans l'objet de son chant, jusqu'à ce que l'expression de ce chant soit son âme même vécue dans le temps de sa conscience. » (*Ibid.*, p. 412-413.)

18 ES, p. 75-76.

19 Cf. F. Brunetière, « Le symbolisme », dans *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. II, Paris, Hachette, 1894, p. 250-251 ; cité dans T. de Visan, « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 20.

20 Sans vouloir nier la légitimité des réflexions sur la parenté entre le vitalisme bergsonien et les revendications des symbolistes, nous renvoyons toutefois à la contestation partielle de leur validité due à Maurice Blanchot. Cf. M. Blanchot, « Bergson et le symbolisme », dans M. Blanchot, *Fauxpas*, Paris, Gallimard, 1975, [1^{re} éd., 1943], p. 132-135.

peut pas contester que Visan adopte ce qu'on pourrait appeler une éthique de l'enthousiasme, donc que son attitude implique le refus du nihilisme pessimiste. Cette profession de foi d'allure whitmanienne prend l'aspect d'une sorte de manifeste littéraire dans l'introduction à l'étude sur la poésie de Francis Vielé-Griffin :

Les œuvres mortes, j'entends celles qui s'écartent des conditions de la vie systématiquement, celles que dessèche le jeu logique de l'esprit, celles attardées aux arabesques jolies et inutiles, demeureront pieusement murées dans nos mémoires, – telles ces momies couvertes de bandelettes, à l'abri du souffle des jours dans leurs coffres de cèdre. / Plus haut vers la lumière, plus loin de la vie, il nous faut porter les yeux. Tressaillir au contact de la réalité belle, à pleins poumons humer l'air de la vie, au point qu'un sang noir gonfle nos veines, penser le monde et crier sa pensée, – ou simplement lui sourire, – c'est enlacer vos doigts, vous les héroïques, les lyriques, les prosateurs, vous les *poètes*²¹.

Face aux « fantaisies » romantiques et les images « plastiques » des parnassiens, c'est bien le souffle de la vie qui devient, selon Visan, l'apanage essentiel d'un véritable poète symboliste, en l'occurrence F. Vielé-Griffin :

Nul poète de la génération de 85 n'a autant contribué que l'auteur des *Cygnés* à cette « réintégration de l'idée » dans la poésie actuelle. Une pensée grave et puissante s'incruste en chacun de ses poèmes. Un romantique peut se livrer éternellement au jeu de son imagination fantaisiste ; un parnassien n'a nul besoin « d'idée » dans l'exécution appliquée de ses images plastiques. Si l'on entend, au contraire, par *symbolisme*, une poésie idéaliste en qui la pensée et le sentiment s'identifient au point de prendre corps par un lyrisme grandiose et évocateur d'âme, – un poète, dit symboliste, est tenu de penser et de faire passer dans ses pipeaux le souffle même de la vie²².

Ainsi la poésie de Vielé-Griffin est-elle présentée comme l'aboutissement d'une évolution qui réhabilite l'âme totale (« pensée » et « sentiment »),

21 « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 18, ital. orig.

22 « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 21, ital. orig.

et le critère qui permet de la hausser au-dessus des autres et sur lequel Visan s'appuie, c'est bien son vitalisme fédérateur. En effet, la fréquence, dans ses analyses, des notions telles que « compénétration », « identification » ou « sympathie » (voir l'annexe) témoigne du fait qu'il assigna à la nécessité d'une approche synthétisante un rôle de tout premier ordre. On aura remarqué dans l'extrait précédent plusieurs coordinations qui visent à élargir le champ de la poésie en intégrant dans son domaine non seulement l'expression de la « pensée » et du « sentiment », mais surtout l'effet qu'elle est censée produire (« lyrisme... *évocateur* »). Ce réquisitoire par lequel Visan blâme, certes de façon générale et sommaire, l'aspect gratuit et désengagé du romantisme ainsi que l'imagerie trop artificielle²³ des parnassiens témoigne d'un infléchissement qui ramène la poésie vers plus d'intériorité, à condition toutefois de l'extérioriser. En ceci, il nous semble que Visan s'aligne sur les réflexions de Mockel relatives à la notion d'aspiration, ressort libérateur et porteur d'un optimisme profond. De fait, on lit quelques pages plus loin :

L'amour de l'art, de la beauté universelle qui fait pleurer les hommes et par le moyen de quoi nous formulons nos rêves, nous palpons un instant notre idéal, a toujours exalté notre poète [F. Vielé-Griffin]. Sans cesse il revient sur ce sujet, si bien qu'en son esprit l'art finit par s'identifier à la *vie*, par *aspirer* tout le réel. C'est en l'art que doit s'opérer la *complète* réalisation de notre être, – raison et sentiment, – en l'art pur, dégagé de toute compromission, de toute entrave factice. Vielé-Griffin se permet de protester contre les règles conventionnelles fixées par l'école parnassienne, parce qu'une école n'est jamais qu'une position, qu'un point de vue. L'art vrai, l'art total doit s'imposer, comme la plus noble manifestation de nos énergies latentes, et se rit des barrières derrière lesquelles on le veut enfermer²⁴.

Démarche libératrice qui s'annexe le mouvant et dont l'aspiration est d'accéder à la plénitude vitale permet d'enfreindre les règles asservissantes et de donner ainsi l'essor à une expression renouvelée. C'est dans

23 Charles Morice oppose « l'artisan » des époques médiocres à « l'artiste » des grandes époques. Cf. Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 356.

24 « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 24-25, nous soulignons.

cette optique que Visan défendra les réflexions de Vielé-Griffin sur le vers libre et la strophe « analytique »²⁵, dans lesquelles il voit de surcroît une position volontariste qu'il apparente au vitalisme nietzschéen et à ce qu'il appelle la « philosophie de l'action »²⁶ :

[...] l'idée de *beauté pure* et celle de *retour éternel* ne peuvent être qu'arbitrairement dégagées et pour les besoins de l'analyse, d'une plus haute idée qui les couronne. Elles ne sont que les deux fûts sur lesquels s'appuie la voûte de l'idée de *Vie* ou d'énergie totale. / Que ferions-nous en effet d'une beauté morte, et combien la cruelle morale qui se dégage du déterminisme de ce retour éternel nous plongerait dans le désespoir, si nous n'avions déjà en nous l'énergie de surhomme qui accepte joyeusement de revivre un nombre illimité de fois chaque minute d'une triste vie²⁷.

Si la sensibilité de Vielé-Griffin est mue par le volontarisme joyeux, « viril », comme dit Albert Mockel²⁸, et par les principes de la *vita activa*, chez Gide, auteur de *Nourritures terrestres* dont on pourrait dégager « une pédagogie de l'enthousiasme »²⁹, Visan salue une multiple exaltation. Cette dernière se colore plutôt d'un volontarisme sensualiste mais elle n'en débouche pas moins sur la même exaltation du vécu :

25 Cf. « Le vers qu'on nomme *libre* – à tort, car il obéit à un déterminisme psychologique très sévère – est le véritable instrument et la plus sûre expression du lyrisme. » (« Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 49, ital. orig.) Curieux paradoxe que de voir l'intransigeant contestateur du déterminisme défendre le vers libre au nom de ce même déterminisme !

26 Cf. « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 34. Voir, à ce sujet, la délibération imaginaire entre Yeldis (personnage censé représenter les convictions « philosophiques » de F. Vielé-Griffin) et La Gardienne (porte-parole de H. de Régnier) dans les *Propos de Littérature* d'Albert Mockel, éd. Gorceix, p. 111–113. Dans une des répliques, Yeldis rétorque : « Toute la vie se résout en l'Amour et c'est par l'action que nous sommes dans la vie. » (*Ibid.*, p. 112.)

27 « Francis Vielé-Griffin et l'idée de vie », dans ALC, p. 33, ital. orig.

28 « La morale de M. Vielé-Griffin, où le moi, un peu trop aisément confondu avec l'être, chante si haut son hymne de vie, étonne et séduit par sa virilité et son exaltation de la joie. » (A. Mockel, *Propos de littérature*, éd. citée, p. 115.)

29 « André Gide. Autre professeur de lyrisme », dans ALC, p. 368.

Après l'exaltation des sens vient celle de l'intelligence. Mais celle-ci, ainsi que la volonté, est pour Gide en fonction des sens ; elle ne sert qu'à les mieux diriger vers la joie, aussi doit-elle se dépouiller de toute théorie qui entraverait la libre expansion de la vie. Je vois donc l'auteur des *Nourritures terrestres* comme un pragmatiste avant la lettre qui n'accepte la métaphysique qu'autant que celle-ci peut produire une excitation intérieure, une griserie affective³⁰.

Les exemples cités suffisent pour pouvoir se faire une bonne idée de l'approche de ce qu'on pourrait nommer le vitalisme intégral de Visan. S'il le trouve à l'œuvre chez un Vielé-Griffin et même chez un Verhaeren³¹, c'est dans les ouvrages de Gide qu'il s'épanouit au plus haut point car il devient non seulement une conviction philosophique ou le critère axiologique d'un parti pris esthétique mais un défi éthique. De fait, Visan relève que les personnages gidiens – Michel dans *L'Immoraliste* (1902), les Argonautes dans *Le Voyage d'Urien* (1893) et Alissa dans *La Porte étroite* (1897) – agissent tous selon un culte d'héroïsme vigilant et invoquent la nécessité de s'affranchir de la tentation du désir gratuit, ce qui les munit de résistance contre l'assombrissement et la torpeur nihiliste. C'est par conséquent au nom de leur santé vigoureuse et de leur volonté inflexible d'un renouvellement continu que Visan salue leur dessein de restituer la vie dans sa plénitude :

On reconnaît la fierté d'un tempérament à sa résistance, pense Gide. C'est pourquoi, dans *Le Voyage d'Urien*, nous voyons les douze compagnons résister aux délices offertes par une reine séductrice. Ils se plaisent à exalter leurs désirs et à ne pas les satisfaire, afin de se grandir dans leur propre conscience. Michel résiste aux sollicitations d'une vie conventionnelle.

30 « André Gide. Autre professeur de lyrisme », dans ALC, p. 374.

31 Cf. l'extrait suivant, l'un des nombreux passages où Visan précise sa conception de la « vision centrale » (trait distinctif des symbolistes) et de la « vision périphérique » (typique des parnassiens) : « [...] il suffit de déclarer que la vision de Verhaeren n'est pas une vision *périphérique*, c'est-à-dire qui tourne autour des choses, mais une vision *centrale*, qui part du cœur même des phénomènes, si j'ose m'exprimer ainsi. Verhaeren décrit parfois, mais le plus souvent il se *meut*, semble-t-il, au milieu des incendies, des orgies, des révoltes sanglantes et vit si intensément ces spectacles terrifiants que ceux-ci ne nous apparaissent plus des *spectacles*, mais des *états d'âmes cosmiques*. » (T. de Visan, « Émile Verhaeren et la suggestion pathétique », dans ALC, p. 88, ital. orig.)

Toute son énergie se tend, s'emploie à se créer de nouvelles raisons d'être, à renverser, comme dit Nietzsche, l'ordre des valeurs. Alissa lutte jusqu'au désespoir. Elle n'accepte rien qui ne soit un déchirement, une conquête de sa volonté. / Résister, remonter le courant banal des choses apprises, donner à chacun de ses sens son plus intense développement, telle est la raison d'être de l'homme supérieur. Et l'on voit assez clairement, à présent, alors même que l'action vers laquelle on s'élançait vous échappe, à quel point Gide se sépare de Schopenhauer et de tous les pessimistes. Son œuvre entière déchaîne de l'enthousiasme, est conçue selon la plus intense joie, a pour fin d'évoquer la vie totale³².

L'enthousiasme et la soif de l'épanouissement des personnages gidiens repérés par Visan aussi bien que l'accent mis sur leur hédonisme modéré et contenu, sourdine d'ordre plutôt rationnel qui les protège contre les dérives menaçantes, cadrent bien, malgré l'allure d'un paradoxe, avec la mise en valeur de l'inspiration poétique, le *furor poeticus* du *poeta vates*. S'insurgeant contre les règles astreignantes idolâtrées par les parnassiens et rappelant à maintes reprises l'apport décisif du symbolisme universel des mystiques flamands (Ruysbroeck L'Admirable) ainsi que des romantiques allemands (Novalis)³³, Visan s'appuie, là encore, sur la doctrine mockelienne de l'aspiration. Il est important de souligner que cet enthousiasme maîtrisé (eh bien, oui, nouvel oxymore !) n'empêche pas le personnage ou le poète de passer à l'acte. Bien au contraire, il témoigne du volontarisme actif comme si la frontière entre la *vita activa* et la *vita contemplativa* s'estompait au nom d'une « compénétration » future. Ainsi s'amalgament, chez Visan, sa conviction vitaliste et le vif désir de se hausser au-dessus du cloisonnement des concepts ressentis comme

32 « André Gide. Autre professeur de lyrisme », dans ALC, p. 378–379.

33 Sur l'influence décisive qu'exercèrent les auteurs mystiques sur les symbolistes, voir l'étude fouillée de P. Gorceix, « Introduction à la poétique symboliste », dans Novalis, *Fragments*. Précédé de *Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, préface de P. Gorceix, Paris, José Corti, 1992, p. 347–452. Pour le rôle de Nerval dans la réception de Novalis en France, négligé ou tout au moins sous-estimé par Visan, on se reportera à l'article de C. Bayle-Goureau, « Nerval et Novalis : une conjonction poétique idéale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, vol. 105, 2005, p. 859–877.

trop rigides. Cet appel à l'unité, voire à l'unification³⁴ motive tout un programme de synthétisme auquel est censé aboutir celui qui professe les prémisses de l' « attitude lyrique contemporaine ». Comme la base de celle-ci, Visan identifie l'aspiration, notion capitale qu'il soumet à l'analyse surtout dans l'essai sur Albert Mockel :

[...] l'exaltation est une manière d'être générale, une façon d'*inquiétude active*. Si l'on descend plus avant dans l'analyse du sujet ainsi porté par ce souffle universel, ce vouloir inconscient, cette tendance à plus de vie, on s'aperçoit que l'*exaltation* est formée d'une infinité d'*aspirations* – comme la vague d'une multitude de gouttelettes – ou de *puissances* qui, pour employer le langage d'Aristote, s'efforcent à l'*acte*³⁵.

Par la suite, Visan énumère les traits principaux de l'aspiration par lesquels il comprend les « éléments constitutifs de la poésie lyrique »³⁶. Si l'on essaie de les cerner, on obtient la liste des trois qualités suivantes, là encore mutuellement conditionnées et difficilement dissociables :

1) communicabilité de l'aspiration :

Considérée au point de vue psychologique, l'*aspiration poétique* est tout d'abord un état émotionnel plus ou moins intense. Il porte l'artiste au désir d'extérioriser, d'objectiver sous forme d'harmonies, ces élans indéterminés, et de les communiquer à ses semblables par le moyen de rythmes appropriés. [...] Empêcher un poète de transcrire l'émotion qui l'agite serait aussi cruel que de condamner à l'immobilité absolue un être plein de fougue et d'ardeur³⁷.

34 Parfois au prix des conséquences qui dévoilent les failles de sa pensée syncrétique. Dans le cadre de l'essai sur Barrès, Visan apprécie les analyses de Sully-Prudhomme sur l'invention poétique tout en récusant son conservatisme formel. En d'autres mots, Visan dissocie la forme du fond. Cette attitude n'est certainement pas celle des symbolistes, ce dont il est plus que conscient (cf. ES, p. XXXVIII-XL et p. LXXXV-LXXXVI), mais elle répond finalement assez bien à son double statut équivoque : celui du poète somme toute assez conservateur des *Paysages introspectifs* (1904) et celui du défenseur infatigable de la cause symboliste.

35 « Albert Mockel et l'aspiration lyrique », dans ALC, p. 267, ital. orig.

36 *Ibid.*, p. 268.

37 *Ibid.*, p. 268-269, ital. orig.

Ce qu'on notera ici c'est moins l'insistance sur l'intensité de l'expérience vécue – celle-ci va de soi pour tout poète qui refuse le fatras des fleurs rhétoriques dont l'effet se réduit à une sorte de beauté purement ornementale – que l'accent que l'auteur met sur la communicabilité nécessaire des « élans indéterminés » du poète. De fait, comptent surtout la fonction ex-pressive de la poésie (« extérioriser », « objectiver »)³⁸ ainsi que la façon dont le poète s'y prend (« harmonies », « rythmes appropriés »). En revanche, la caractérisation du *quid* du message poétique reste délibérément vague³⁹ : stratégie qui anticipe peut-être, en les passant sous silence, les contre-arguments des détracteurs de l'obscurité symboliste, au moins de celle qui se situe au niveau du « contenu »⁴⁰. Et il y a plus : loin de s'isoler dans une tour d'ivoire exclusive ou élitiste des décadentistes « malsains », le nouveau poète contemporain, humble et conscient de sa mission sociale, se doit de communier avec le lecteur, fût-il simple⁴¹.

38 Pour Visan, l'aspiration va de pair avec le rôle central de l'intuition. La tâche de la poésie consiste à les « extérioriser » en abandonnant l'« intelligence discursive et représentative ». Cf. le passage suivant de *l'Essai sur le symbolisme* : « Dans le vent qui fait frissonner les branches flotte du psychique, de l'irrationnel, et nous nous sentons en communication avec tout. Ces voix de l'au-delà qui nous caressent et font pleurer sans cause, ces phénomènes amis, ces avertissements dépassent la raison, vont jusqu'au sentiment. On ne les explique pas, on les subit, on les vit, on s'en imprègne, on s'y abandonne, on les entend, non avec l'intelligence discursive et représentative, mais grâce à une faculté spéciale qui est, je dirais, le fond même de nous, l'intuition. / Eh bien ! pouvoir, savoir exprimer cette intuition constitue le poète, et j'appelle poésie l'extériorisation d'une conscience spontanée, le son direct d'une âme au contact des êtres. » (ES, p. XXIII-XXIV, ital. orig.)

39 Avatar du *non-dire* poétique. Cf. B. Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 85-86. Sur la « force ascensionnelle » de l'aspiration chez Mockel, voir M. Otten, « Albert Mockel, théoricien du Symbolisme », dans A. Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 18.

40 Sur les querelles d'époque relatives à la prétendue obscurité des symbolistes, voir O. Bivort, « Obscurité de la langue, clarté de la poésie », dans *La Littérature symboliste et la Langue*, études réunies par O. Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 75-88.

41 Prônant la portée universelle du mythe et des légendes populaires, Visan se fait porte-parole messianiste qui n'est pas sans rappeler le pathos révolutionnaire des proclamations analogues de l'avant-garde littéraire des années 1920 : « Peut-être viendrait-il le jour béni, où, comme au moyen âge, le poète et la foule à nouveau fraterniseront, l'un expliquant à l'autre et commentant au moyen de symboles appropriés les plus hauts problèmes de l'existence. [...] Le Christ, pour pénétrer ses disciples de sublimes vérités, usa de paraboles par où sa doctrine sainte s'éclaire et se penche vers les humbles sans abdiquer sa grandeur. Ainsi le symboliste possède le secret d'ensei-

2) essor/activité :

On a vu que Visan relevait les aspects dynamiques de l'aspiration surtout chez Mockel. Elle est inépuisable car étant indéterminée elle n'a pas de cible tangible. Et en tant qu'*impetus* déclencheur de création poétique elle constitue un véritable programme. Contrairement à un simple désir – changeant mais passager car susceptible d'être comblé – l'aspiration est la manifestation du mouvant et de l'élan vital. Son dynamisme et le fait qu'elle n'est pas centrée vers un but précis, définissable ou préalablement connu la gardent de dégénérer dans une forme de simple jouissance gratuite. Pour l'homme, mû par ce renouvellement constant et inépuisable, l'aspiration représente une sorte de pulsion vitale idéale. De fait, Mockel lui-même s'en explique dans son étude « Poésie et idéalité », parue en 1905 dans la revue *Vers et Prose* :

Le secret de la joie esthétique, selon Schopenhauer, c'est que la beauté nous délivre de la tyrannie du vouloir et nous fait atteindre à la *contemplation pure*, où la vie est comme un instant suspendue. Eh bien, non ! Il n'y a point chez l'homme de contemplation tout à fait désintéressée et la Beauté ne touche pas ainsi à la Mort. Mais la poésie propose à nos désirs une image épurée et distante, dissociée de nous par son harmonie propre ; et c'est notre âme toute frémissante, avec sa volonté de vie, qui se découvre elle-même en ses aspirations. [...] Le propre des aspirations est d'ignorer toute fin physique, ou de n'entrevoir qu'indirectement leur objet, à l'état d'image vague et fondante parce qu'il a les caractères de ce futur incertain où il est situé. Avec elles, sans le savoir, nous vivons dans l'avenir. Et le souvenir lui-même, lorsqu'il y a poésie, n'est que l'image inverse d'une aspiration vers la beauté encore inconnue qu'on espère⁴².

gner les masses et de les élever au-dessus d'elles-mêmes. La bonté de son œuvre sociale, sans rien sacrifier aux exigences inviolables de l'art, passera de beaucoup celle des philosophes de profession et des hallucinés de la *raison pure*, – et Tolstoï sera content. » (ES, p. LXVIII-LXIX, ital. orig.) Sur le recours universel au symbole mis en avant par Brunetière, Mockel aussi bien qu'Emerson, voir J. Strelka, « Comparative Criticism and Literary Symbolism », dans *Perspectives in Literary Symbolism*, éd. par J. Strelka, University Park & London, The Pennsylvania State University Press, 1968, p. 23.

42 A. Mockel, « Poésie et idéalité », dans *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes*, précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 264.

Ainsi le langage poétique dans sa réalisation rythmique devient-il l'instrument doué d'un véritable pouvoir alchimique (« épuration », « distanciation »). Par une sorte de mimétisme le rythme permet d'inscrire l'aspiration initiale du poète dans le matériau verbal. En tant que processus inachevé ou plutôt en permanence renouvelé, ce mimétisme, certes, ne peut épuiser l'*impetus* qui lui avait donné naissance mais il a le mérite de préfigurer, voire d'incarner le Beau⁴³. En dépit de son refus de systématiser ou de ramener les procédés de création poétique aux théorèmes philosophiques et en rappelant avec insistance dans quelle mesure le poète symboliste incarne la totalité de l'âme⁴⁴, Visan fait remarquer que la réflexion de Mockel est concomitante avec la conceptualisation bergsonienne de la durée pure, analogie qu'il investit également dans son évaluation des parnassiens et des symbolistes :

Les anciens employaient un même mot pour signifier l'âme et le souffle ; ils disaient *spiritus*. Précieuse constatation. Dans l'idée que les poètes se font aujourd'hui du lyrisme les termes d'*âme* et d'*aspiration* s'équivalent. Cette aspiration ou effusion psychique – première condition, non suffi-

43 Cf. aussi la déclaration de Mockel teintée de mysticisme dans le troisième volet de son essai « Poésie et idéalité ». La prééminence du « Beau » se fait ici encore plus prégnante : « Si j'avais une devise, dit Sainte-Beuve, ce serait le *Vrai*, le *Vrai* seul... Et que le *Beau* et le *Bien* s'en tirent comme ils peuvent. C'est un joli programme de « prosaïste ». Mais nous, poètes et artistes de la prose, nous avons d'autres vœux. Le *Bien*, s'il existe, l'art ignore ce qu'il est. Le *Vrai*, on le poursuit au hasard pour ne le trouver qu'en soi ; pour nous, il s'appelle *Vraisemblance*, ou bien *Sincérité*. Mais le *Beau*, on le découvre tout à coup lorsque l'on sent son esprit s'alléger, son cœur s'ouvrir, lorsque l'on se sent vivre dans la joie et que l'âme agrandie paraît se tendre tout entière vers la douceur de la pitié, vers la force de l'orgueil, et vers ce haut accord qui les réunit dans l'amour. » (A. Mockel, « Poésie et idéalité », éd. citée, p. 267, ital. orig.)

44 Rien de surprenant ni d'original à ce que Visan refuse, de manière simplificatrice, certes, les « visions » des romantiques ainsi que la poésie « visuelle » des parnassiens. En fait, les symbolistes seuls peuvent aspirer à l'expression de la « personnalité entière » : « Pour le symbolisme la vérité dans l'art ne réside ni dans l'exaltation de l'imagination [comme pour les romantiques], ni dans la description objective [comme pour les parnassiens], mais dans l'expression ou l'essor de la personnalité entière. Le poète n'est plus seulement un halluciné ou un *objectif*, mais une *âme*. Et dans cette âme s'agitent des sentiments profonds, mystérieux, des désirs confus, des aspirations intimes qui, appréhendés dans des concepts ou enserrés dans des phrases trop générales, s'évanouissent ou demeurent saisis dans une immobilité de mort. » (« Albert Mockel et l'aspiration lyrique », dans ALC, p. 272, ital. orig.)

sante, mais nécessaire, exigée du poète – ne doit pas être confondue avec le désir ou la volonté qui supposent un but déterminé. Il est très difficile de la définir d'un mot, car elle n'est pas un *état*, mais une *action*, non une *attitude*, mais un *mouvement*, non l'image d'une vague, mais l'image impossible à figurer de son *élan*. Toute image la matérialise, de même que dans le phénomène de la pesanteur on se représente plus facilement l'objet attiré que la force attractive. / Disons donc qu'aspirer c'est sentir sa conscience s'écouler dans le temps, dans la durée pure. Nous ignorons l'essence des êtres, la substance, la *chose en soi* une et immuable. Notre connaissance étant humaine, partant bornée, n'appréhende que du relatif. Mockel, ainsi que la plupart des psychologues contemporains est *phénoméniste*. Il ne croit pas à la permanence du caractère, à une vérité immuable, mais à des *vérités mobiles* « qui se remplacent selon les heures et nous offrent tour à tour leurs motifs de vie⁴⁵. » Voulons-nous fixer ou définir strictement les objets de ces vérités, nous faisons alors œuvre de dialectique, de morale ou de politique. Mais l'aspiration poétique procède de ce caractère de mobilisme universel. Elle demeure indistincte et vague. Ce serait lui ôter son caractère d'illimité que de vouloir la borner en la précisant⁴⁶.

3) spontanéité, connaissance intuitive :

L'aspiration spontanée amène le poète à la connaissance intuitive en s'annexant, sans qu'il s'agisse d'un geste prémédité, et le domaine des sentiments et le domaine de l'intelligence. Ainsi, elle représente la clef de voûte de l'épistémologie qui amalgame, dans un geste qui se veut paradoxalement anti-rhétorique (surtout pas de calcul !), les catégories traditionnelles de l'art oratoire : le *pathos* (centré vers le lecteur), l'*èthos* (sincérité/spontanéité du poète) ainsi que le *logos* se voient mobilisés dans l'effort synthétisant du poète à la recherche de l'unité harmonieuse. Tandis que Visan met en valeur l'antériorité de la cognition sensorielle que les sentiments et l'intelligence ne viennent que parachever, c'est-à-dire qu'il met à nu les étapes qu'engendre progressivement l'aspiration poétique, on verra que la conception de Mockel englobe une vision plus

45 Visan emprunte la citation à la première partie de l'essai « Poésie et idéalité » de Mockel, éd. citée, p. 263.

46 « Albert Mockel et l'aspiration lyrique », dans ALC, p. 273-274, ital. orig.

ésotérique, ceci malgré le fait qu'elle dévoile de manière assez claire le processus de l'adhésion du lecteur :

Cette *aspiration* a encore pour caractère d'être *spontanée*. Elle participe en quelque sorte de la genèse de l'instinct et de la connaissance intuitive, partant elle s'affirme d'ordre affectif. La réflexion viendra plus tard pour organiser, discipliner, « harmoniser les aspirations », de façon qu'il y ait œuvre d'art solide, mais à l'origine, avant d'avoir passé par les canons de la Beauté, l'*aspiration* n'est qu'un pur élan intérieur vers une fin inconnue, un état sentimental que le mot allemand *Sehnsucht* traduit en partie. De là vient que tout poème s'adresse d'abord aux sens et, par les sens au cœur, puis à l'intelligence⁴⁷.

L'intensité irrésistible du « pur élan intérieur », relevant du mobilisme universel évoqué auparavant, s'empare de l'âme du lecteur comme malgré lui. L'instantanéité du *modus operandi* de l'aspiration s'aligne vraisemblablement sur les réflexions esthétiques de la tradition néo-platonicienne, peut-être sur le sublime longinien⁴⁸. Or pour Mockel il s'agit moins de « ravir » le lecteur que d'instaurer, par le biais de la création poétique, une sympathie. Il n'en demeure pas moins que l'attention critique de Mockel se concentre de façon privilégiée sur l'effet de la poésie, raison pour laquelle Paul Gorceix n'hésite pas à considérer Mockel comme précurseur de l'esthétique de la réception⁴⁹. En effet Mockel évoque la sympathie réciproque du poète et du lecteur en ces termes : « C'est la *divine* union d'un être qui propose, d'un être qui accepte, et de deux âmes qui mêlent leurs ardeurs et *conçoivent une même* flamme⁵⁰. » Ainsi, création et lecture deviennent *un* seul acte qui est régi par les conditions analogues comme si la mission du poète, pour aboutir à l'effet espéré, présupposait la part active, concordante, et donc vitale du lecteur. Cet acte de fusion a pour conséquence d'abolir non seulement la barrière étanche entre

47 *Ibid.*, dans ALC, p. 269-270, ital. orig.

48 Visan, quant à lui, se réfère à Plotin. (Cf. ci-dessous, ES, p. XXXIX-XL.)

49 Cf. A. Mockel, *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes*, précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 90-94.

50 « Poésie et idéalité », éd. citée, p. 266, nous soulignons.

l'instance productrice et le lecteur mais aussi celle entre les facultés de l'âme (« sens », « sentiment », « pensée ») et les manifestations corporelles (« muscles », « frémissement »). Mockel le décrit en des termes quasiment mystiques :

[...] l'âme qui parle dans la poésie, c'est l'âme qui dicte ses vers au poète, et *elle ne sépare point* les sens du sentiment, ni le sentiment de la pensée. Artiste, je pense avec mes muscles, avec mon cœur comme avec ma raison. Mon âme, c'est moi tout entier qui m'exprime par un chant. / Je suis poète si je dis selon l'harmonie la vérité *vitale* qui *frémit* en moi. [...] La poésie émeut par sympathie ; mais il n'y a de sympathie forte qu'entre deux sincérités, et ton âme à toi, lecteur, est sincère au moment où elle ressent la Poésie, parce que l'exaltation est un élan direct et total comme l'amour, et que, comme l'amour, elle est nue. Ce n'est pas uniquement avec ta chair, ni avec ton cœur seul, ni avec ton intelligence que tu aimes. Si tu sais aimer, c'est l'être tout entier qui aimera en toi. C'est l'être tout entier qui s'exaltera dans la Poésie, – si elle est bien la Poésie, – parce qu'elle n'est ni langage isolé du cœur, ni celui de l'esprit, ni celui de tes sens, mais le langage de toute l'âme. [...] la Poésie que nous voulons chercher [...] est la joie *ineffable* et *vivifiante*, où la raison, le cœur et le frémissement physique ne se distinguent plus, – où dans les sens eux-mêmes la pensée semble naître, s'émeut et nous émeut, et se confond dans la *plénitude harmonieuse* d'un cœur qui se dilate et d'une âme qui chante⁵¹.

Par le biais de l'aspiration poétique, qui dévoile une sorte de finalité sans fin, processus synthétique désintéressé, le poète symboliste arrive à déconstruire les faux cloisonnements de la conscience. Ce point ne fait que préciser l'identification kantienne du Beau à une finalité sans fin. L'aporie partielle de cette définition à laquelle une double lecture possible du mot de « fin » donne lieu se résout cependant dès que son sens d'« objectif », de « but » est situé en son intérieur et que l'art est alors élevé à une sphère autotélique. Cette inflexion, pour ne pas dire l'inversion de l'axiologie (mimétisme *versus* antimimétisme ou bien art en tant que l'expression du bon, du naturel, etc.) résulte d'ailleurs de l'attitude de Visan telle que nous l'avons examinée. À ce moment de notre parcours, nous

51 *Ibid.*, p. 266–267, nous soulignons.

voici face aux trois qualités de l'aspiration que nous avons dégagées et aux points d'opposition qui séparent la conception visanienne de la poésie et la poétique parnassienne. Tous ces aspects démontrent ensemble que notre critique prend fait et cause pour un intégralisme aussi radical qu'à se conformer à ses prescriptions l'art n'aurait pas, n'aurait plus de dehors dans tous les plans. Dans le plan humain la synthèse s'accomplit grâce à la communication qui est surtout une communion, c'est-à-dire un échange totalisant et donc total, du locuteur et de son vis-à-vis ; quant aux plans esthétique et gnoséologique, leur point de convergence, sinon d'intersection est la coexistence des deux pôles des oppositions binaires (la surface et la profondeur, le sentir et le connaître, etc. ; voir annexe) car – synthétisme oblige – la préférence qui va à l'un conditionne certes le dépassement mais non point l'exclusion de l'autre.

Pour cette raison, il nous incombe dans ce qui va suivre, de pousser plus loin l'analyse des distances prises par Visan vis-à-vis du parnassisme au nom de l' « attitude lyrique » du poète moderne. Aussi farouches puissent-elles sembler – et parce qu'elles le semblent, notre analyse sera orientée davantage par le principe même du synthétisme. Cette démarche nous permettra au reste de voir de plus près les attitudes de Visan à l'endroit non seulement du symbolisme mais aussi de certains autres concepts clés qui lui sont adjacents. Nous verrons ainsi combien les contours sémantiques de ceux-ci sont flottants. En dernière instance, nous nous rendrons compte dans quelle mesure le cheminement de Visan est à la fois particulier sans rien perdre toutefois de sa nature emblématique par rapport à la difficulté, propre à la fin du siècle, de cerner toutes ces notions.

Parnassiens *versus* symbolistes

Les analyses de l'aspiration des poètes modernes consistant à renouveler l'expression afin de suggérer l'élan vital de même que leur volonté de donner une image authentique des données immédiates en vue d'une synthèse future amènent Visan à distinguer deux principes gnoséologiques radicalement opposés : à la page XXXIV de l'*Essai sur le symbolisme* il les appelle « deux mécanismes de perception étrangement différents » – et c'est précisément sur la base de cette distinction péremptoire qu'il élabore une réflexion qui débouche sur un *paragone* de l'approche des parnassiens

et de celle des symbolistes que l'on peut sommairement résumer dans le tableau des marqueurs principaux des deux mouvements (voir l'annexe). Pour Visan, il y a en effet un abîme infranchissable entre les procédés analytiques et objectivant des parnassiens qui n'atteignent que le relatif en glissant de façon toute extérieure sur la surface d'un côté, et de l'autre, la « sympathie intellectuelle » des symbolistes qui « touche à l'Absolu ». On décèle, dans la démarche critique de Visan, une volonté exacerbée de contourner les deux attitudes, symptôme d'une nouvelle étape de l'interminable querelle des Anciens et des Modernes, avec tout ce qu'elle porte de juste mais aussi d'injuste, voire d'historiquement faux. Rétrospectivement, il est éclairant de mettre en valeur par exemple le fait que certaines revendications des poètes traditionnellement liés au Parnasse allaient, au moins sur le plan des déclarations générales, peu ou prou dans le même sens. Faute de pouvoir offrir ici une analyse détaillée de la continuité entre les poétiques parnassienne et symboliste⁵², contentons-nous d'alléguer ici au moins deux extraits du *Petit traité de la poésie française* (1871) de Théodore de Banville. Les deux passages montrent de façon on ne peut plus évidente qu'il serait insensé de gloser sur les symbolistes sans porter l'attention critique sur les acquis des parnassiens. S'il est certain que Visan ne souscrirait pas à l'affirmation de Théodore de Banville relative à l'effet de la synesthésie, somme toute immobilisante et par trop plastique à ses yeux (cf. « Elle [la Poésie] est à la fois Musique, Statuaire, Peinture, Éloquence : elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles. »)⁵³, sans doute donnerait-il l'assentiment à la réflexion de Banville sur la suggestion :

Ce n'est pas en décrivant les objets sous leurs aspects divers et dans leurs moindres détails que le vers les fait voir ; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu'il les communique à ses

52 Cf. J. Pelán, « Francouzský parnasismus », dans A. Haman, D. Tureček et autres, *Český a slovenský literární parnasismus*, Brno, Host, 2015 ; Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005 ; K. W. Hempfer (éd.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.

53 Cité d'après J. Pelán, « Francouzský parnasismus », dans A. Haman, D. Tureček et autres, *Český a slovenský literární parnasismus*, Brno, Host, 2015, p. 63.

auditeurs ; mais il *suscite* dans leurs esprits ces images et ces idées, et pour les susciter il lui suffit en effet d'un mot⁵⁴.

Jiří Pelán a raison d'apparenter cette visée programmatique sur la poésie avec la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire ou encore avec « le concept mallarméen du poème comme un écheveau d'impulsions censées se ranimer dans la conscience du lecteur »⁵⁵. La mise en parallèle de Pelán se voit en effet confirmée par Visan qui, lui aussi, refuse la *copiositas* verbale gratuite en plaidant pour le « raccourci », cette fois-ci « symboliste », s'entend-il. Dans l'*Essai sur le symbolisme*, le critique défend la portée universelle des mythes⁵⁶ et il distingue par la suite deux « attitudes permises »⁵⁷ quant à l'expression correspondante à la multiplicité des états d'âme. La seconde d'entre elles consiste à évoquer lentement les détails suggestifs de sorte que le poète inspiré s'empare progressivement et comme malgré lui de l'âme du lecteur. La lente évocation est ainsi mise en opposition directe au premier procédé consistant en un « raccourci symbolique »⁵⁸. Visan illustre l'expression condensée et concise, démarche synthétisante par excellence, en évoquant non seulement l'éloge de l'« épithète

54 *Ibid.*, p. 63, ital. orig.

55 *Ibid.*, p. 63.

56 ES, p. LVII.

57 *Ibid.*, p. LX.

58 Valorisé également par F. Brunetière, critique qui, malgré ses textes souvent ironiques et moqueurs (*cf.* son pastiche enjoué de la définition du symbolisme, F. Brunetière, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril, LXI^e année, t. 104, 1891, p. 681), a fait un accueil plutôt favorable aux symbolistes. Visan se réfère souvent à ses textes et vu le climat hostile des années 1890 il les apprécie (*cf.* ALC, p. 398). Brunetière est, en déplorant l'absence de pensée chez les parnassiens et leur « passivité », un véritable défenseur de la « cérébralité » de la poésie, l'emploi du symbole devant être justifié par l'idée sous-jacente, cachée. *Cf.* « Le symbole n'est rien, s'il n'a pas un sens caché ; c'est-à-dire s'il n'exprime pas quelque chose d'ultérieur aux moyens qu'il emploie ; s'il n'est pas la traduction pittoresque ou plastique de quelque chose en soi d'inaccessible et de reculé par nature dans les profondeurs de la pensée. [...] tout symbole suppose une idée sans le support de laquelle il n'est qu'un conte de nourrice ; et toute symbolique implique ou exige, à vrai dire, une métaphysique, j'entends une certaine conception des rapports de l'homme avec la nature ambiante ou, si vous l'aimez mieux, avec l'inconnaissable. » (F. Brunetière, « Le symbolisme », dans *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1894, p. 252-253.)

unique » de des Esseintes dans *À rebours* d'Huysmans⁵⁹ mais surtout l'art de distillation de Mallarmé :

Mallarmé, le poète par excellence, employa sa vie d'artiste probe à enfermer dans trois ou quatre œuvres très homogènes, comme en des vases d'un prix inestimable, la quintessence de son cœur. Il foule ses émotions jusqu'à ce que jaillisse l'huile essentielle, jusqu'à crier le cri ultime de la vie. Le trop plein de ses sentiments il le laisse se répandre sans l'endiguer ; les accords incessants échappés de son moi superficiel au contact des choses, il ne les écoute pas. Au travail de condensation intérieure qu'il fait subir au résidu de sa pensée nous demeurons étrangers. Ce qu'il nous offre, c'est la dernière pressée, d'où ruisselle, comme en un spasme, l'intuition intellectuelle ; le coup de hache suprême par quoi le fond de nous s'entr'ouvre soudain et se montre béant d'infini⁶⁰.

La comparaison des textes de Banville et de Visan nous paraît bien démontrer que les vues des symbolistes et des parnassiens, loin de s'exclure, peuvent se recouvrir, et non seulement en ce qui concerne le niveau des proclamations, ceci en dépit de l'argumentaire et les modes d'expression différents. De nos jours, nous savons apprécier à sa juste valeur par exemple le fait que les symbolistes n'auraient pas abouti à la libération du langage poétique sans la doctrine antimimétique des parnassiens⁶¹. Or Visan, en polémiste habile, ne l'admet que rarement⁶² et il se lance avec acharnement dans un désaveu sans rappel de la poétique parnassienne. Son réquisitoire est continu et il se ramifie en prenant en considération

59 ES, p. LXII.

60 *Ibid.*, p. LXI.

61 Mortelette rappelle entre autres l'énorme influence qu'exercèrent les *Trophées* de Heredia sur les nombreux symbolistes (Henri de Régnier, Jean Moréas, Pierre Louÿs, Ephraïm Mikhaël, Pierre Quillard). Et vice versa, on peut relever l'influence des décadents et symbolistes sur les parnassiens (chez José Heredia, Catulle Mendès, Léon Dierx). Cf. Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 398-400 ; « Les Trophées oubliées », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, n° 3, 2006, p. 695-707. Pour l'analyse de ce recueil, voir aussi S. Hartung, « L'art pour l'art und Parnasse : Antirromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen », dans *19. Jahrhundert. Lyrik*, éd. Heinz Thoma, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2009, p. 218-220.

62 Cf. par exemple ALC, p. 299-300, avec réserve néanmoins.

de très nombreux éléments. Parmi ceux-ci, l'une des lignes de démarcation directrices s'appuie sur la distinction bergsonienne des deux moi, et ainsi sur l'opposition entre la surface et la profondeur :

Des deux *moi* qui résument nos activités psychiques, l'un superficiel, et, pour ainsi dire abstrait, où se condense et s'immobilise le résidu de nos émotions, en sorte que nos états d'âme n'apparaissent plus au regard de la conscience que comme dépouillés de leur vie, de leur complexité originelle, à la manière, un peu, des schèmes mathématiques ; l'autre fondamental et concret, difficile à saisir dans la représentation, car en ses couches inférieures s'agitent confusément tous les courants de vie, toutes nos virtualités ; – de ces deux *moi*, dis-je, le parnassien ne saisit que le premier en surface, le plus facile à immobiliser, à cliquer sur des concepts, le plus impersonnel aussi et le plus général. Il l'exprime avec des mots abstraits, interposés comme une muraille étanche entre la sensation et la conscience, au moyen d'images banales, impropres aux nuances et pouvant resservir indistinctement à l'expression de toutes les passions. Le parnassien n'aperçoit que la façade de son moi et n'objective que des impressions à fleur de peau⁶³.

Autrement dit Visan nous enjoint de croire que c'est l'incapacité des parnassiens à saisir le moi profond qui les caractérise. Leur art, par l'entremise des concepts préfabriqués et un langage descriptif usé, ne ferait qu'immobiliser la richesse originelle et mouvante en décomposant l'unité initiale entre les sensations et la conscience. L'immédiateté et la continuité du vécu seraient rompues selon l'optique qui les défigure. Allégorie parnassienne, langage conceptuel et fixe que l'on pourrait facilement ramener aux termes qui la fondent et qui n'a donc pas droit de cité dans la poésie, est ainsi en opposition directe avec l'évocation suggestive⁶⁴ dont l'objectif est de déceler le mouvant, soubassement du second moi enfoui :

63 ES, p. LIII, ital. orig.

64 La suggestion n'est pas seulement le mode persuasif privilégié des poètes, mais aussi le procédé argumentatif de Visan-essayiste. Cf. « Sous l'empire d'une passion violente, alors que mon cerveau brûle, que mon sang bout, que mon cœur saute dans ma poitrine, que ma chair s'horripile, vous venez à moi, me prenez les mains et votre amitié en sollicitant la confiance hâte mon soulagement. Tandis que je détaille ma douleur, les mots se pressent, pittoresques, imagés, sans ordre, très expressifs. On di-

C'est au second moi, beaucoup plus intérieur et inexprimable, que se sont attaqués les symbolistes. Celui-ci, infiniment mobile et confus, ne se solidifie qu'avec peine. Ce serait comme un visage derrière une vitre : si nous passons rapides il échappe, mais dès que l'attention fixe notre regard sur les ténèbres, la figure bientôt sort de l'ombre et nous parle. Or, les termes se dérobent pour décrire le caractère particulariste et individuel d'une émotion ainsi contemplée à sa source. Faute de mots qui la moulent, on s'ingéniera donc à la susciter, cette émotion, à l'évoquer chez le lecteur, jusqu'à ce qu'il en éprouve toutes les fines résonances en ce cœur, jusqu'à ce que son âme en réfracte les plus ténues colorations⁶⁵.

Nous avons vu que le poète symboliste aspire à évoquer la totalité de l'âme. Or la simple description ne fait entrevoir que la surface, le dehors auquel reste confinée la vision tout extérieure, mode de perception privilégié par les parnassiens :

Par leurs tendances positivistes les parnassiens s'en tiennent à la simple description. Ils « tournent autour des choses » sans jamais y pénétrer, demeurent à l'extérieur et s'alanguissent dans le relatif. / Les symbolistes, au contraire, sont des organisateurs ; ils s'intériorisent dans l'objet, s'incorporent aux paysages perçus intérieurement. Par un violent effort ils ont voulu se placer au centre même du réel et, par une sorte de sympathie intellectuelle, communier avec la nature. Leur désir a été d'exprimer immédiatement l'inexprimable, si j'ose dire, de fondre leur âme avec la conscience universelle, afin de noter, par une sorte d'auscultation intellectuelle, jusqu'aux pulsations de la matière, jusqu'à la respiration du monde⁶⁶.

raît que je m'exhale dans chacune de mes phrases bousculées. Des souvenirs lointains, heures charmantes, attendries, remontent du fond de ma mémoire qui saigne. Je les raconte pour mieux vous rendre participant à mon mal. Tel détail superflu, semble-t-il, intensifiera la contagion ; je le répète, je le multiplie. Je trace des portraits, je situe chaque événement moral dans un paysage approprié. Je mêle tout et je parle, je parle, je parle. Bientôt je vois mon virus dans vos yeux ; je vous injecte mon émotion ; ma douleur est vôtre, vous vous traînez sur mes pas. Vous vous apitoyez enfin, car vous m'avez compris totalement, par la pensée et par le cœur. » (ES, p. XLVII-XLVIII.)

65 ES, p. LIV.

66 *Ibid.*, p. XXXI-XXXII.

Revenir aux sources de la vie, intégrer les sens et la pensée, palper l'âme, fusionner avec le monde par-delà et à travers son extériorité, restaurer à la vie sa plénitude et la posséder absolument, redevenir un : telles sont les aspirations idéales/idéalistes du poète symboliste :

Le poète actuel, avec toute son âme, pénètre au delà des phénomènes, jusqu'au cœur du réel, sans le secours d'une dialectique. Le monde n'est plus regardé seulement à travers les *objets*, ces verres asymétriques qui déforment, il est perçu sans intermédiaire, irréfragible. Agriffé aux sinuosités de l'existence, le symboliste ne fait qu'un avec la Vie, avec la Conscience universelle, par connaissance immédiate. Selon la forte expression de Plotin, *musanta opsin*, le poète symboliste voit les yeux fermés, avec ceux de l'âme. Cette communion avec le Tout supprime les rapports et, comme l'indique le verbe *muein*, cette union est *mystique*, non symbolique. / Le poète symboliste est un mystique. Le mode de perception du mystique et du symboliste est le même⁶⁷.

Or, le poète ne saurait éluder la question de savoir comment atteindre ces terres promises et surtout comment les exprimer. Visan est bien sûr conscient de l'insuffisance de la langue et s'il est intransigeant quant à la distinction de perception du réel des symbolistes et des parnassiens, il est moins radical quand il s'agit de délimiter leurs modes d'expression respectifs :

Une différence de nature dans la manière de percevoir le réel sépare à jamais l'esthétique parnassienne et celle des symbolistes. [...] *Une différence de degré* dans la manière d'exprimer le réel en résulte⁶⁸.

En souscrivant à la critique bergsonienne du fixisme conceptuel réducteur aussi bien que de sa représentation langagière développée dans l'*Essai sur les données immédiates de la Conscience*, Visan fait néanmoins preuve d'un certain réalisme. Sinon, le poète symboliste eût été condamné aux quelques balbutiements, voire au mutisme :

67 *Ibid.*, p. XXXIX-XL, ital. orig.

68 *Ibid.*, p. XLII, ital. orig.

Ainsi l'*intuition* ou vision directe du poète mystique ou symboliste ne peut être extériorisée. Semblable aux monades dont parle Leibniz, elle se présente sans portes ni fenêtres, d'un bloc. En présence d'une intuition, sous la poussée du débord mystique, les mots disparaissent, introuvables ; on ne peut plus guère parler que par exclamations, Dieu, Nature, Être, cœur, sentiment ! et lorsqu'on a lancé un vocatif on a tout dit⁶⁹.

Une telle prise de position résulterait en conséquence dans le reniement de la poésie (silence rimbaldien) ou du moins elle substituerait au langage synthétique (« pensée et sentiments ! », lisons-nous souvent dans les revendications de Visan) son seul substrat émotionnel. C'est pourquoi Visan distingue deux modes opératoires différents relatifs à l'emploi du symbole dans la poésie. Cette distinction est de nouveau investie du point de vue de sa valeur intrinsèque :

Le parnassien pense et parle par symboles. Le symboliste pense directement et le symbole ne devient qu'une manière détournée et pourtant nécessaire de se faire entendre. Le mode expressif du poète symboliste, dont la correspondance est entière, selon l'expression de M. Brunetière, avec le sentiment et l'idée à traduire, est donc autrement profond, constitutif, approprié. Il y a entre le procédé parnassien et le procédé symboliste toute la différence qui existe entre la comparaison et l'identification, entre la juxtaposition et la coïncidence, entre l'allégorie et le symbole⁷⁰.

L'élaboration du symbole parnassien ne serait donc qu'apparente car le symbole est bel et bien antérieur au processus de la création et il en est aussi le résultat. Le poète parnassien ne met à l'épreuve ni la pensée ni le langage en se contentant d'avoir recours au symbole comme à un moule dont la fonction n'est que décorative ou oratoire. Faute de s'imprégner de l'expérience vécue, voire à force de l'ignorer (*Erlebnis*, notion centrale de la *Lebensphilosophie* de Wilhelm Dilthey), le poète parnassien reste en dehors ou à côté du sujet traité. Loin de miser sur la compénétration ou sur la « sympathie intellectuelle », le parnassien incarne le dualisme, antipode du synthétisme dont la formulation la plus prégnante se trouve

69 *Ibid.*, p. XLIII-XLIV, ital. orig.

70 *Ibid.*, p. LI-LII.

déjà dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889) de Charles Morice⁷¹, ouvrage qui a eu beaucoup d'influence, non seulement en France d'ailleurs⁷². Visan prolonge les réflexions de Mockel relatives à l'opposition de l'allégorie et du symbole en caractérisant le symbole comme nécessaire du point de vue métaphysique. Le symbole a seul le pouvoir de suggestion, il représente le seul moyen fiable dans le processus de l'évocation de l'idée :

De là, encore une fois, l'emploi obligatoire du symbole, non plus regardé comme fiction poétique, comme fioritures littéraires, mais tenu pour nécessité métaphysique, pour partie intégrante de l'idée à évoquer⁷³.

Or il ne s'agit pas seulement de l'évocation. Le poète symboliste, en tant qu'héritier de l'idéoréalisme de Camille Mauclair⁷⁴ ou de Saint-Paul Roux et en vertu de sa capacité de fondre le sujet avec l'objet, se soustrait à l'emprise de la raison en vue de dominer le réel. Il élargit ainsi l'arsenal des topoi poétiques tout en dotant la poésie d'une nouvelle sensibilité que Visan, on l'a vu, apparente à l'intuition bergsonienne. La revendication de cette assimilation répond en outre à la conception phénoménologique de la compréhension diltheyenne :

Par cette assimilation d'eux-mêmes à ce qui les entoure et les complète, par l'organisation symphonique de leurs impressions diversifiées, les poètes en question demeurent et s'affirment plus amplement *réalistes*. Ils ont voulu résoudre l'équation : *tout ce qu'on voit, plus tout ce qu'on ne voit pas*. Dès lors, pour être descendus jusqu'aux sources vives, pour avoir brisé l'enveloppe des apparences et débarrassé le *Moi ultime* des pellicules superficielles qui le défendent aux yeux vulgaires, afin d'ausculter le cœur

71 Voir principalement la cinquième partie du livre intitulée « Commentaires d'un Livre futur ». Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 355-384.

72 Le critique tchèque F. X. Šalda prend la théorie de Morice comme point de départ dans son étude « Synthetism v novém umění ». Cf. D. Vojtěch, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha, Academia, 2008, p. 100-101. Le livre de Vojtěch démontre bien que la fusion de l'approche synthétiste et de l'omniprésence du concept de la Vie, si caractéristique pour Visan, imprégnait également la littérature tchèque de la première décennie du XX^e siècle.

73 ES, p. XLIX-L.

74 Sur l'idéoréalisme de Mauclair et sur son *Éleusis*, voir M. Décaudin, ouvrage cité, p. 20.

des choses et d'en sentir en soi les battements par contre-coup, ils ont fouillé plus profond que les parnassiens : de même que pour s'être efforcés d'épuiser le contenu du réel, d'élargir leur conscience, de concevoir la vie dans sa plénitude, en ajoutant à la nature l'idée, à la pensée la réalité, ils se sont étendus plus loin du côté du mystère⁷⁵. S'ils n'ont pu exprimer tout ce qu'ils ont entrevu, ils se savent possesseurs de trésors insoupçonnés jusqu'alors. Ils ne sortent pas de la réalité, ils la dominent et s'y incarnent ; ils l'enserrent toute et ne nient que sa limite. Ils captent à la fois l'Être et les êtres ; ils n'excluent que l'exclusion⁷⁶.

Visan précise sa conception de l'emploi du symbole quand il raisonne sur le bien-fondé de l'appellation du mouvement symboliste. Il distingue en effet deux moments radicalement différents dans la création que l'on pourrait ramener à la distinction traditionnelle de l'élaboration du discours par la rhétorique ancienne. Le symbole parnassien ferait ainsi partie à la fois de l'*inventio* (*logos*, *èthos*, *pathos* ou « état lyrique » comme dit Visan, cf. ci-dessous) et de l'*elocutio* (expression), tandis que le symbole symboliste n'assumerait que le rôle de l'*elocutio*. Le symbole en tant que procédé conceptuel, de par son effet immobilisant et réducteur, tel qu'il est employé par les parnassiens, est en opposition avec les valeurs défendues par les symbolistes (mobilité, inachèvement, continuité, et surtout identification) :

Il [le mot de symbolisme] est mal choisi en tant que procédé de création ou d'invention poétique. Ce qui caractérise l'invention lyrique contemporaine c'est ce désir de s'intérioriser dans les choses au moyen de l'intuition, de s'identifier le plus possible avec le réel au moyen de ce que j'ai appelé « la vision centrale ». Il n'y a donc pas ici signe mis à la place d'une réalité. C'est

75 Brunetière se sert de la même stratégie de défense (élargissement du concept de l'imitation de la nature qui s'étend désormais jusqu'au domaine de l'inconnaissable, voire du mystère). Cf. « [...] si nous voulons aujourd'hui de «l'ombre» et du «mystère» dans la poésie, c'est parce qu'il y en a [...] dans la nature ; il y a de l'«inconnaissable» ; et d'écrire ou de chanter comme s'il n'y en avait pas, on pourrait donc dire, et je dis que ce serait manquer au principe même de l'imitation de la nature. » (F. Brunetière, « Le symbolisme », dans *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1894, p. 257.) C'est un curieux retour en arrière si l'on tient compte des doctrines antimimétiques des parnassiens.

76 ES, p. XXXIII, ital. orig.

le moi lui-même qui se chante directement comme un absolu. Mais pour chanter ce moi ou cet absolu de la conscience le langage est nécessaire, c'est alors que le signe ou symbole intervient, *en tant que procédé d'expression* seulement. Le parnassien *pense par symboles* ou signes. Le poète « symboliste » pense *directement* et le symbole ne devient qu'une manière détournée et pourtant nécessaire de se faire entendre. Il y a donc deux temps très différents dans le lyrisme actuel qu'il importait de dégager, le temps de l'invention poétique et le temps de l'expression de cette invention : l'état lyrique et la forme de cet état. D'où la définition provisoire que j'ai proposée ailleurs : *Le symbolisme ou attitude poétique contemporaine se sert d'images successives ou accumulées pour extérioriser une intuition lyrique*⁷⁷.

Le fait que les parnassiens, en opposition au subjectivisme romantique, préféreraient s'effacer derrière les descriptions détaillées et « objectives » et qu'ils prônaient une esthétique du désengagement impassible (Leconte de Lisle) ne devrait pas nous aveugler sur leur apport à l'élaboration des idéaux symbolistes. Quant au subjectivisme, il est évident par exemple qu'ils avaient frayé la voie aux conceptions symbolistes d'un Mallarmé (cf. sa fameuse revendication de la « disparition illocutoire du poète ») et les travaux récents⁷⁸ sur le Parnasse démontrent en outre que les premiers signes avant-coureurs de l'esthétique dite parnassienne s'échelonnent en quelques phases nettement distinctes depuis environ 1835 jusqu'en 1914, c'est-à-dire depuis l'assimilation progressive de l'autonomie relative de l'art (doctrine antimimétique et antiprogressiste dont les premiers fondements on trouve déjà dans les ouvrages influents de Victor Cousin⁷⁹ jusqu'à la diffusion et l'assimilation des tendances parnassiennes en Europe centrale, en Italie et en Amérique du Sud (« ruchovci, lumírovci », « scapigliatura », « poetas parnasianos y simbolistas »)⁸⁰. Hartung suggère de parler du « paradigme parnassien » en poésie, notion qui est,

77 ALC, p. 459-460, ital. orig. Certaines de ces valeurs du symbole s'éclaircissent davantage lorsqu'elles sont étudiées en relation avec leur symbolisation par le mythe. Cf. C. Ébert, « Narcisse et Adam : miroir et moire du symbole », dans *Synchrétismes, mythes & littératures*, éd. M. B. Collini et P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, 2014, p. 273-301.

78 Voir les ouvrages de Hartung, Mortelette, Pelán cités *supra*.

79 Cf. S. Hartung, ouvrage cité, p. 185-190.

80 Pour la périodisation interne, voir S. Hartung, ouvrage cité, p. 181-182.

vu la coexistence simultanée des différentes approches, à la fois moins contraignante et plus exacte que celles qu'on a pris coutume d'utiliser (« Second Romantisme », « L'art pour l'art »)⁸¹. Qu'en est-il chez Visan ? Il n'est peut-être pas surprenant de constater que malgré les revendications initiales demandant la prise en compte de l'étude de l' « attitude lyrique contemporaine » en tant que « type de manifestation intellectuelle en harmonie avec toutes les autres branches de l'activité cérébrale du moment »⁸² qui devait donc aboutir à dépasser les compartimentations isolées et fragmentaires au profit d'une synthèse, il fait table rase. Au début de son article sur les fondements philosophiques et esthétiques liés aux valeurs symbolistes et où Visan salue le relativisme des positivistes nouveaux (Duhem, Houssaye, Le Roy, Milhaut, Poincaré, Vilbois) et l'« esprit de vie » de la philosophie qui souligne le primat de l'action (Bergson, Blondel, W. James, Ravaisson, Renouvier), nous lisons :

Le mot *idéal* semble clair parce qu'il indique bien un mouvement général, une marche collective, une aspiration unanime vers une fin déterminée. Le mot *symbolisme* est plus obscur nécessairement. Pourtant il faut un terme pour résumer une tendance. Je me sers de celui-ci qui a déjà passé dans nos manuels, mais *je l'élargis et je lui fais désigner toute la littérature poétique qui succéda au Parnasse*. Les diverses écoles qui s'entrechoquent depuis 1885 communient, malgré des divergences insignifiantes, dans le même idéal : un idéalisme immanent et subjectif. Les injures prodiguées entre chefs d'école, les manifestes ne font rien à l'affaire. Sous des noms divers la même personne apparaît⁸³.

Cette délimitation chronologique servant l'apologie de l'immanence et du subjectivisme aura pris des contours d'autant plus nets que Visan postule :

Notre critique ne tardera pas à s'apercevoir de son erreur et de la nécessité de restituer l'école en question dans le grand courant qui la vit naître, afin d'en saisir les rapports avec les autres productions du moment. Il doit

81 Cf. S. Hartung, ouvrage cité, p. 183-185.

82 IS, p. 194-195.

83 *Ibid.*, p. 197, ital. orig.

donc, après avoir écrit des monographies, tenter une synthèse historique des éléments enregistrés⁸⁴.

Au-delà de l'antagonisme...

À la fin de cette enquête on est donc amené à se poser la question de savoir dans quelle mesure Visan s'est soumis à des revendications qu'il a prônées. En guise de conclusion à son étude sur le Parnasse français, Jiří Pelán⁸⁵ établit un résumé synoptique de ses tendances principales (« marqueurs »). Nous pensons qu'il est utile de les rappeler ici car elles peuvent nous aider à mieux évaluer les réflexions de Visan.

1) contestation de la médiocrité bourgeoise (idéal du dandy chez Baudelaire) et refus de l'utilitarisme

2) autonomie des formes littéraires et principes régis par la doctrine de l'art pour l'art que l'on peut détailler comme suit : a) absence de renvois à l'expérience personnelle ; b) arbitraire dans le choix des sujets ; c) anti-subjectivisme ; d) inspiration médiatisée ; e) primat de la description sur la construction de l'intrigue (Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Flaubert) ; f) préférence pour les qualités sensorielles des images poétiques (surtout la vue) ; g) principe de la transposition d'art – synesthésie ; h) poésie comme célébration ; i) prédilection pour les formes fixes et jeu ciselé avec celles-ci ; j) contraintes volontairement imposées, prise en considération de revendications formelles ; k) syntaxe et prosodie traditionnelles

3) absence de confessions intimes

4) sujets/topoï parnassiens : a) évocation historique ; b) imbrication des principes de la doctrine de l'art pour l'art avec le vérisme (Baudelaire, Coppée)

5) absence de l'idéologie politique, religieuse ou nationale – si elle se manifeste, elle découle principalement des convictions philosophiques (scepticisme, pessimisme) et elle enfreint le principe du choix arbitraire des sujets traités (Leconte de Lisle, Flaubert)

À suivre l'inventaire de Pelán, on peut affirmer que la contestation de la médiocrité et de l'utilitarisme bourgeois est commune et aux symbolistes et aux parnassiens. Or, chez Visan, elle se nuance sensiblement

84 *Ibid.*, p. 195-196.

85 *Ibid.*, p. 92-93.

d'une volonté de dépasser la conception élitiste d'un art qui ne s'adresserait qu'aux esprits les plus illuminés. Visan s'insurge ainsi contre les dénigrements de l'obscurité et s'échine à donner à la poésie une portée humaine universelle, teintée parfois de l'exigence de restituer le « génie littéraire national »⁸⁶. Pour ce qui est de l'autonomie des formes littéraires, aucun symboliste et Visan non plus ne consentirait pas sans réserve à la doctrine de l'art pour l'art⁸⁷. Mais, comme rappelle Hartung, la notion fait problème. Il s'agit en effet d'une dénomination extrêmement vague et hétérogène. Il n'en reste pas moins que, si le mot en lui-même n'attire pas les sympathies des symbolistes, le champ conceptuel qui le constitue peut bien recouvrir certaines de leurs aspirations⁸⁸. Récrimination et refus de l'utilitarisme et du moralisme, un art apolitique, désengagement, anathèmes omniprésents contre la rhétorique servile d'un art engagé : autant de points de convergence qui démontrent que la discontinuité en matière de l'histoire littéraire n'est qu'une illusion ou plutôt un stratagème voulu et habilement manié qui sert l'intérêt de se distinguer avec véhémence, souvent à tout prix, de ce qui précède immédiatement. Si la délectation sensualiste d'un « je » qui se chante ou qui désespère n'appartient point au prisme des parnassiens, elle n'est pas non plus privilégiée par les symbolistes. En revanche, les symbolistes ne croient plus, selon Visan, au déploiement de l'objectivisme au moyen des descriptions minutieuses. Or il est clair que les principes parnassiens de l'antimimétisme et de la transposition de l'art contredisent eux aussi ce prétendu objectivisme qui n'est, en fin de compte, qu'une pure illusion ou stratégie d'insinuation de l'art réaliste postulant l'équivalence maximale entre l'objet de représentation et cette représentation même et tenant pour acquis la possibilité de ladite équivalence. On sait tout de même,

86 « Maurice Barrès – professeur de lyrisme », dans ALC, p. 340. Sur cet infléchissement qui paraît caractériser l'ambiance de la première décennie du XX^e siècle, voir l'analyse du parti pris critique de Catulle Mendès, condescendant et nettement discriminatoire quant aux « étrangers » par V. Jamek, « En attendant l'hécatombe : Le rapport Catulle Mendès sur l'état de la poésie en 1900 », *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, n° 1, *Romanistica Pragensia*, vol. XX, 2015, p. 75–76. Visan prolonge cette réflexion dans le livre *Essais sur la tradition française* paru en 1922.

87 Cf. la critique de Baudelaire par Brunetière dans *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1894, p. 231–236.

88 Cf. S. Hartung, ouvrage cité, et Y. Mortelette, ouvrage cité, p. 75–95.

et l'école dite réaliste en était bien sûr consciente (cf. les fréquentes adresses au lecteur dans les romans de Balzac⁸⁹), que toute description, quelqu'objective qu'elle se veuille et même si elle se limite à des notations « purement extérieures », implique les traces du sujet écrivant, fussent-elles dissimulées. Combattre la catégorie de l'objectivité revient ainsi à en créer une catégorie réductrice, sinon factice, avec la présupposition du concept de la mimésis en tant qu'imitation de la nature pure et simple, c'est-à-dire une conceptualisation à laquelle les parnassiens ne cessaient de s'opposer. Compte tenu de ces réserves qui relativisent certains des traits distinctifs (extériorité/intériorité par exemple, voir annexe) avec lesquels Visan opère dans ses analyses, nous croyons que plusieurs d'entre eux gardent leur potentiel heuristique. Parmi ceux-ci, c'est la distinction de la vision centrale et de la vision périphérique qui nous paraît la plus pertinente. Elle permet de réintroduire dans la poésie le domaine des émotions et des sentiments et de les doter d'une véritable importance au niveau gnoséologique, fait que les doctrines parnassiennes de l'impassibilité semblent minimiser, voire exclure. Cette distinction peut également servir la description du fonctionnement de l'image poétique et de son statut ontologique. Investie par le sujet qui n'occupe plus la position d'un témoin impartial, mais qui s'implique ostensiblement dans l'univers que sa création est censée évoquer, la vision centrale élabore en la développant, l'idée de l'autonomie de la fiction poétique. Sur le plan axiologique, elle devient le critère de la réussite car elle offre non seulement un modèle d'appréhension de la réalité ambiante, mais elle permet de réintégrer l'idéalisme, de faire fondre le moi et le non-moi dans un acte de création autonome dont la symbolicité est irréductible et non-aléatoire. Chez Visan la vision centrale en tant que procédé de l'approche poétique synthétisante se voit doter de la mission de restaurer la vie dans sa plénitude, et appropriée par les symbolistes, elle domine toutes les autres considérations, y compris celle de la différence entre les écoles esthétiques. De fait, lorsque Visan distingue les deux procédés de création poétique, à savoir le raccourci symboliste et la lente évocation par l'accumulation des traits dans des descriptions minutieuses (voir *supra*), il semble admettre, quoique de façon implicite, qu'au-delà des dissensions entre parnassiens et symbolistes, il y ait un terrain d'entente qui leur est

89 Cf. H. Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, surtout p. 11-31.

commun. Une condition doit cependant être remplie qui n'est pas toujours absente de la poésie parnassienne, et ceci malgré les dénégations de Visan : aspirer à rendre compte de la totalité de l'âme.

Bibliographie :

- ARBOUR, Roméo, *Henri Bergson et les Lettres Françaises*, Paris, José Corti, 1955.
- ARBOUR, Roméo, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914, Répertoire descriptif*, Paris, José Corti, 1956.
- BAYLE-GOUREAU, Corinne, « Nerval et Novalis : une conjonction poétique idéale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, vol. 105, 2005, p. 859-877.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1948.
- BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Bern, Éditions Peter Lang, 1989.
- BIVORT, Olivier, « Obscurité de la langue, clarté de la poésie », dans *La Littérature symboliste et la Langue*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 75-88.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1975, [1943, 1^{re} éd.].
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril, LXI^e année, t. 104, 1891, p. 681-692.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le symbolisme », dans F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1894, p. 229-263.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Symbolistes et décadents », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre, 1888, p. 213-226.
- COMBE, Dominique, « La gloire de Bergson », *Études*, n° 10, t. 401, 2004, p. 343-354.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013, [1957, 1^{re} éd.].
- ÉBERT, Catherine, « Narcisse et Adam : miroir et moire du symbole », dans *Syncretismes, mythes & littératures*, éd. M. B. Collini et P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, 2014, p. 273-301.
- GORCEIX, Paul, « Introduction à la poétique symboliste », dans Novalis, *Fragments*. Précédé de *Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, préface de P. Gorceix, Paris, José Corti, 1992, p. 347-452.
- GORCEIX, Paul. « Préface », dans T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain précédé d'Essai sur le symbolisme*, Paris, Eurédit, 2007, p. VII-XXX.

- GORCEIX, Paul, « Une étude bergsonienne du symbolisme par T. de Visan – Les Belges », dans P. Gorceix, *Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle, Mélanges*, t. 1, Paris, Eurédit, 2008, p. 89–103.
- HARTUNG, Stefan, « L'art pour l'art und Parnasse : Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen », dans *19. Jahrhundert. Lyrik*, éd. Heinz Thoma, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2009, p. 175–226.
- HEMPFER, Klaus W. (éd.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.
- JAMEK, Václav, « En attendant l'hécatombe : Le rapport Catulle Mendès sur l'état de la poésie en 1900 », *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, n° 1, *Romanistica Pragensia*, XX, vol. 20, 2015, p. 49–79.
- MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- MICHAUD, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.
- MOCKEL, Albert, *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes précédés d'une étude par P. Gorceix*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- MORICE, Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.
- MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- MORTELETTE, Yann, « Les Trophées oubliées », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 106, 2006, p. 695–707.
- OTTEN, Michel, « Albert Mockel, théoricien du Symbolisme », dans A. Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 1–53.
- PELÁN, Jiří, « Francouzský parnasismus », dans A. Haman, D. Tureček et autres, *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*, Brno, Host, 2015, p. 38–93.
- PERRU, Olivier, « Le vitalisme bergsonien dans l'Évolution créatrice », dans *Repenser le vitalisme. Histoire et philosophie du vitalisme*, introduit et dirigé par P. Nouvel, Paris, PUF, 2001, p. 167–179.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1963.
- STRELKA, Joseph, « Comparative Criticism and Literary Symbolism », dans *Perspectives in Literary Symbolism*, éd. par J. Strelka, University Park & London, The Pennsylvania State University Press, 1968, p. 1–28.
- VISAN, Tancred (de), « L'idéal symboliste. Essai sur la mentalité lyrique contemporaine », *Mercure de France*, le 16 juillet 1907, p. 193–208. (abrégé en IS)

- VISAN, Tancrède (de), « La Philosophie de M. Henri Bergson et l'esthétique contemporaine (1) », *La vie des Lettres*, vol. 1, avril 1913, p. 124-137.
- VISAN, Tancrède (de), *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911. (abrégé en ALC)
- VISAN, Tancrède (de), *Paysages introspectifs*, Poésies. Avec un *Essai sur le symbolisme*, Paris, Henri Jouve, 1904. (abrégé en ES)
- VISAN, Tancrède (de), *Essais sur la tradition française*, Paris, M. Rivière, 1922.
- VOJTĚCH, Daniel, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha, Academia, 2008.

Annexe : Tableau synoptique des caractérisants investis dans l'axiologie critique de Visan

Symbolisme	Parnasse	Références
profondeur, « nappes profondes de la Vie », « délicate polyphonie d'un état d'âme »	surface	ES : XXXIII, LIII-LIV; ALC : 271-272
moi profond, ultime, concret, « infiniment mobile », confus	moi superficiel, abstrait, immobile	ES : XXXIII, XLII-XLIII, LIII-LIV, LXI; ALC : 275, 402, 449
emploi obligatoire du symbole	symbole en tant qu'ornement	ES: XLV, XLIX-L
Intériorité	extériorité	ES : XXXI-XXXII; ALC : 439, 451; IS : 208
vision centrale	vision périphérique	ALC : 57-60, 64-65, 88, 112, 314, 453; IS : 206
conscience spontanée	pensée dialectique	ES : XXXIX-XL
symbole-identification, irréductible	symbole-allégorie, déchiffable	ES : LII; ALC : 67
analogie, « intuition intellectuelle »	catégories, concepts	ES : XLI, XLIX, LXI; ALC : 287-288, 446-447; IS : 198
l'essentiel	le relatif	ES: XLII, L
détour de la connaissance sensible	connaissance sensible	ES: XLII
Continuité	discontinuité/contingence	ES: LXIV-LXVI; ALC : 278, 444
Evocation	description pure et simple	ES : XLIII, LI, LIV; ALC : 299, 442
mobilisme/dynamisme	immobilisme/fixisme	ES : XLIV, LIV, LXVI; ALC : 299, 444
suggestion « contagieuse », synthétisme, condensation, « compénétration »	analyse	ES : XXXII, XLVII-XLIX, LXI, LXIII, LXVI; ALC : 226, 257-258, 335-336, 413-414, 459-460; IS : 198
« sympathie intellectuelle », « endosmose spirituelle »	entendement	ES : XXXI, XLIX, LXIII-LXIV; ALC : 452 IS : 206;
l'absolu	apparence	ES : L-LI
poeta vates / artiste	poeta doctus / artisan	ES : LXIII
vers-librisme, strophe analytique	formes fixes, vers « classique »	ALC : 235, 253-257, 462-463

Légende : ES (*Essai sur le Symbolisme*); ALC (*Attitude du lyrisme contemporain*); IS (*Idéal symboliste*)

Bibliography

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, OUP, 1953.
- Academy of American Poets, Internet Project [online], available at: < <https://www.poets.org/> >.
- ACEREDA, Alberto, “Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito”, *Hispania*, 2005, vol. 88, n° . 3, p. 423-444.
- ACEREDA, Alberto, *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)*, Barcelona, Editorial Teide, 1992.
- ACEVEDO MARRERO, Ramón Luic, *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan, Ed. Isla Negra, 2002.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, *Dialectic of Enlightenment*, New York, Verso, 2010.
- ALAS, Leopoldo, “CLARÍN”, “Superchería”, *Superchería y otros relatos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- ALATRI, Paolo, *Gabriele D’Annunzio*, Torino, UTET, 1983.
- ALLOTT, Kenneth (ed.), *The Poems of Matthew Arnold*, London, Longmans, 1965.
- ALMEIDA, Fialho de, *A Cidade do vício*, Braga, Edições Vercial, 2010-2012. Kindle Edition.
- ALMEIDA, Fialho de, *Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996.
- ALMEIDA, Fialho de, *Lisboa galante. Episódios e aspectos da cidade*, Lisboa, Vega, 1994.
- ALMEIDA, Fialho de, *O país das uvas*, Lisboa, Ulisseia, 1987.
- ALTUNA DE MARTINA, Ángeles de Dios, “José Rufo de Iriarte, periodista, editor y escritor”, [online], available at: < <http://www.euskonews.com/o642zbk/kosmo642o1es.html> >.
- ANCESCHI, Luciano, “D’Annunzio e il sistema della analogia”, *Il Verri*, June 1975, n° 10.
- ANDERMANN, Jens, ROWE, William (eds.), *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, New York, Berghahn Books, 2006.
- ANDRADE, João Pedro de, *Raul Brandão. A obra e o homem*, Lisboa, Acontecimento, 2002.
- ANDREOLI, Annamaria, *D’Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004.

- ANDREOLI, Annamaria, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- ARBOUR, Roméo, *Henri Bergson et les Lettres Françaises*, Paris, José Corti, 1955.
- ARBOUR, Roméo, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914, Répertoire descriptif*, Paris, José Corti, 1956.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, “Los raros: contexto histórico y coherencia interna”, en *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, in Alfonso García Morales (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 35–56.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, *Los raros: una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996.
- ARETA MARIGÓ, Gema, “El modernismo, poesía de cámara”, in Barrera, Trinidad (ed.), *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, p. 9–17.
- ARINOS, Afonso, *Contos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- ARINOS, Afonso, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1969.
- ARINOS, Afonso, *Pelo sertão. Histórias e paisagens*, Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1898.
- Armstrong, Tim, *Modernism*, Cambridge – Malden, MA, Polity Press, 2005.
- ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.
- ARNOLD, Matthew, “The Function of Criticism at the Present Time”, in *Essays in Criticism*, London, Macmillan, 1865, p. 1–41.
- ASPER, Kathrin, *Opuštenost a sebeodcizení. Nové přístupy k terapii narcistické poruchy osobnosti*, přel. Petr Patočka, Praha, Portál, ed. „Spektrum”, 2009.
- AZORÍN, *La generación de 1898*, Madrid, Anaya, 1961.
- AZORÍN, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1989.
- BACKÈS, Jean-Louis, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973.
- BAHR, Hermann, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1867–1904*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.
- BALAKIAN, Anna (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- BALDUCCI, Maria Luisa, “La vigilia: i rifacimenti di *Canto novo* e *Intermezzo*, le *Vergini delle rocce*”. In *Versol'Ellade: dalla Città morta a Maia. XVIII convegno internazionale*. Pescara, 11–12 maggio 1995, Pescara, Edgars, 1995.
- BAMBERG, Claudia, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Introduzione alla lettura di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.

- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi Editrice, 1992.
- BARCIA, Pedro Luis, "Rubén Darío en La Argentina", in Rubén Darío, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Universidad de La Plata, 1968, p. 11-87.
- BAROJA, Pío, "Casi doctrinal sobre la novela. Prólogo", *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio, 1980.
- BAROJA, Pío, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Caro Raggio - Cátedra, 1989.
- BAROJA, Pío, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- BAROJA, Pío, *La intuición y el estilo. Memorias: Desde la última vuelta del camino*, vol. V, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- BASTOS, Alcmeno, "Assombramento, de Afonso Arinos - um caso de gótico tropical", in M. V. Z. Gobbi, M. C. Leonel, Maria Célia y S. Telarolli (eds.), *Narrativa e representação*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire », *Œuvres*, II, Paris, La Pléiade, 1932.
- BAUDELAIRE, Charles, *Paris spleen (Petits poèmes en prose)*, trans. L. Varèse, New York, New Directions Books, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity Press, 2006.
- BAYLE-GOUREAU, Corinne, « Nerval et Novalis : une conjonction poétique idéale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 4, 2005, p. 859-877.
- BEAUMONT, Matthew, *The spectre of Utopia: Utopian and science fiction at the fin de siècle*, New York, Peter Lang, 2012, [online], available at: < <http://site.ebrary.com/lib/masaryk/Doc?id=10600626> >.
- BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Suivi du Dictionnaire des Rougon-Macquart*, Paris, Laffont, 1993.
- BEHLER, Ernst, "Nietzsche in the Twentieth Century", in *The Cambridge Companion to Nietzsche*, eds. B. Magnus and K. M. Higgins, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 281-322.
- BENJAMIN, Walter, "Paris, the capital of the nineteenth century", in H. Eiland and M. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected writings*, vol. 3, 1935-1938. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter, "The Storyteller", in D. J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, Malden, Mass., Blackwell Publishing, 2006.
- BERGARECHE, Macarena, "El ser vasco en un país lejano. Identidad e integración. *La Vasconia (1893-1914)*", Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, *Temas de Historia Argentina y Americana*, n° 15, 2009, p. 15-51, [online], available at: < <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ser-vasco-pais-lejano-identidad.pdf> >.

- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1948.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1924.
- BERNHEIMER, Charles, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques, PÂQUE, Jeannine, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.
- BEYER, Harald, *Nietzsche og Norden*, 2 vols, Bergen, Universitetet i Bergen, p. 1958–59.
- BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883–1896)*, Bern, Éditions Peter Lang, 1989.
- BIVORT, Olivier, « Obscurité de la langue, clarté de la poésie », dans *La Littérature symboliste et la Langue*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 75–88.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1975, [1943, 1^{re} éd.].
- BLANCHOT, Maurice, *L'Expérience de Mallarmé*, dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 37–52.
- BLOY, Léon, « L'Incarnation de l'adverbe », *La Plume*, 1^{er} juin 1891, p. 177–180.
- BLOY, Léon, « Le cabanon de Prométhée », *Histoires désobligeantes – Belluaires et porchers*, Paris, Union générale d'éditions, 1983.
- BONNEFOY, Yves, « Jorge Luis Borges », *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.
- BONNEFOY, Yves, « Une nuit en deçà de toute pensée », *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, « Prólogo », in W. Whitman. *Hojas de hierba*, trans. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Juárez Editor, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- BORGESE, Giuseppe Antonio, *Gabriele D'Annunzio (1923)*, Milano, Bompiani, 1932.
- BORJA, Luís de, *Os Nefelibatas*, in F. Guimarães (ed.), *Ficção e narrativa no simbolismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Oraisons funèbres*, collection Gallia, Paris, J. M. Dent et fils, s. d.
- BOUILLON, J.-P. « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1980, p. 880–899.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James, *Modernism 1890–1930 (1976)*, Harmondsworth – New York, Penguin Books Ltd., 1978.
- BRAGA, Duarte Nuno Drumond, *Espaço e imaginário da fronteira em "O Sentimento dum Ocidental" de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n'Os Pobres de Raul Brandão*,

- doctoral dissertation, Universidade de Lisboa, 2008, [online], available at: < <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/483> >.
- BRANDÃO, Raul, *A pedra ainda espera dar flor. Dispersos*, Lisboa, Quetzal, 2013.
- BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Lisboa, Quidnovi, 2008.
- BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Porto, Porto Editora, 1991.
- BRANDÃO, Raul, *Os pobres*, Lisboa, Comunicação, 1994.
- BRANDES, Georg, “Friedrich Nietzsche”, in G. Brandes, *Samlede Skrifter*, vol. 7, Kjøbenhavn, Cyldendal, 1901, p. 596–664.
- BRETON, André, *Anthologie de l’humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert – Livre de Poche, 1970.
- BRIESE-NEUMANN, Gisa, *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthal’s*, Frankfurt, Peter Lang, 1985.
- BRUNEL, Camille, *La vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard 2011.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril, LXI^e année, t. 104, 1891, p. 681–692.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le symbolisme », in F. Brunetière, *L’évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Hachette, 1894, p. 229–263.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Symbolistes et décadents », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre, 1888, p. 213–226.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- BRUNO GUERRI, Giordano, *D’Annunzio. L’amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008.
- BUENO, Luís, “O lastro do real no voo da fantasia: representação do sobrenatural no conto regionalista brasileiro”, in L. Bueno, G., M.A. Sales, y V. Augusti (eds.), *A tradição literária brasileira entre a periferia e o centro*, Chapecó, Argos, 2013, p. 34–58.
- BULLEN, A. H. (ed.), *England’s Helicon: A Collection of Lyrical and Pastoral Poems Published in 1600*, London, Lawrence and Bullen, 1899.
- BURCKHARDT, Jakob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin, Verlag – Th. Knauer Nachfolgen, 1928.
- CAILLOIS, Roger, *L’homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1983.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l’homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1981.
- CALVELO, Oscar, “Sobre el narrador de *El amigo Manso*”, *Filología*, XXVIII, n° 1–2, 1995, p. 154–164.
- CALVIN, Jean, *L’institution de la religion chrétienne*, Genève, Philbert Hamelin, 1554.
- CAMI, Pierre Henri, *Mémoires de Dieu le Père*, Paris, Baudinière, 1930.

- CAMPBELL, Matthew, *Irish Poetry Under the Union, 1801–1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994.
- CANDIDO, Antonio, “A literatura e a formação do homem” (1975). In *Textos de Intervenção*, São Paulo, Editora 34, 2002.
- CAPUANA, Luigi, *Gli “ismi” contemporanei*, Catania, Gianotta, 1898.
- CARADEC, François, *À la recherche d'Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en La Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.
- CASAL, Julián del, “Nostalgias,” [online], available at: < <http://www.poemasde.net/nostalgias-julian-del-casal/> >.
- CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.
- CASTRO, Eugenio de, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Torrent y Compañía, 1922.
- CAUDET, Francisco, “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, *Filología*, XXVII, n° 1–2, 1995, p. 5–27.
- CAVANNA, François, *Les Écritures. Les Aventures de Dieu et du Petit Jésus*, Paris, Albin Michel, 1995.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1987.
- CEYLERETTE-PIETRI, Nicole, « Métamorphoses de Narcisse », in *Paul Valéry I, lectures de « Charmes »*. La revue des lettres modernes, n° 413–418, 1974, p. 9–28.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, « Podivný Hašek », *Expresionisté*, Praha, Torst, 2000.
- CHELEBOURG, Christian, “Préface”, in J. Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- CHIARA, Pietro, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978.
- CHIARINI, G., LODI, L., NENCIONI, E., PANZACCHI, E., *Alla ricerca della della verecondia*, Napoli, Perella, 1884.
- CLAVERÍA, Carlos, “Flaubert y La Regenta de Clarín”, *Hispanic Review*, X, n° 2, 1942, p. 116–125.
- CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to ‘Don Quixote’*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 (1978).
- COBLENCE, Françoise, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, trans. K. Vávrová and L. Martínek, Praha, Prostor, 2003.
- COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.

- COELHO, Nelly Novaes, *Aquilino Ribeiro: Jardim das tormentas. Gênese da Ficção Aquiliniana*, São Paulo, Edições Quíron, 1973.
- COLE, Jennifer, “Does ‘Imagism’ Mean Anything? Ezra Pound and ‘Des Imagistes’”, *Peer English*, n° 8, 2013, p. 40–49.
- COLIN, René-Pierre, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires Lyon, 1988.
- COLOMBÍ, Beatriz, “Los raros: Lecturas y polémicas”, en *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Edición al cuidado de María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 277–282.
- COLOMBÍ, Beatriz, “Rubén Darío y el mito de Poe en la Literatura Hispanoamericana”, *Rubén Darío en su laberinto*, in R. Oviedo Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 223–238.
- COMBE, Dominique, « La gloire de Bergson », *Études*, n° 10, t. 401, 2004, p. 343–354.
- CONTARDI, Sonia, “Estudio preliminar”, in R. Darío, *Los raros seguidos de otras crónicas literarias*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 7–36.
- CONTE, Giuseppe, “Maia ed Ermes”, *Verso l’Ellade: dalla Città morta a Maia. XVIII convegno internazionale. Pescara, 11–12 maggio 1995*, Pescara, Ediars, 1995.
- CONTINI, Gianfranco, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze – Milano, Sansoni – Accademia, 1974.
- CORNEVIN, Étienne, « Bonjour, Monsieur Grandville », *Nouvelles Hybrides*, n° 2, Châteauroux, Éditions du Céphalophore entêté, 2003.
- CORNEVIN, Étienne, « Le gai mentir », *Nouvelles Hybrides*, n° 6, Châteauroux, Éditions du Céphalophore entêté, 2007.
- COSTA, Simona, *Gabriele D’Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988.
- CRAWFORD, Robert, *The savage and the city in the work of T. S. Eliot*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- CROCE, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici VI*, Bari, Laterza, 1929.
- CROCE, Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923.
- CUNHA, Euclides da, *Rebellion in the Backlands*, trans. Samuel Putnam, Chicago, The University of Chicago Press, 1944.
- CUNLIFFE, Marcus, *The Literature of the United States*, London – New York – Ringwood – Toronto – Auckland, Penguin Books, 1991.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990.

- CYMBORSKA-LEBODA, Maria, *Dramat pod znakiem Dionizosa, Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin, Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1992.
- CYMBORSKA-LEBODA, Maria, *Eros v tvorcestve Vjacheslava Ivanova. Na puti k filosofii ljubvi*, Lublin, Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Es, 2014.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di Bianca Borletti, Firenze, Sansoni, 1954.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Poesie. Teatro. Prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Milano - Napoli, Riccardo Riccardi, 1966.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Prose di romanzi I*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, [1940] 1989.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria I*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore e gloria II*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.
- DALANÇON, Joël, « Huysmans et Gustave Moreau ou l'illisibilité de la peinture », *La Licorne*, n° 23, 1992, p. 97-109.
- DANESHVAR-MALEVERGNE, Negin, *Narcisse et le mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía*, México, Editora Latino Americana, 1966.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.
- DARÍO, Rubén, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo visto por los modernistas*, introducción y selección de Ricardo Gullón, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DARÍO, Rubén, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989.
- DARÍO, Rubén, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia; advertencia por Juan Carlos Ghiano, La Plata, Universidad de La Plata, 1968.
- DARÍO, Rubén, *Escritos inéditos de Rubén Darío, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes*, Nueva York, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, 1938.
- DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987.
- DARÍO, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Ayacucho, 1991.

- DARÍO, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía “La Vasconia”, 1896.
- DARÍO, Rubén, *Los raros seguido de otras crónicas literarias*, Estudio preliminar Sonia Contardi, Buenos Aires, Losada, 1994.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1975.
- DARÍO, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1983.
- DARÍO, Rubén, *Selected Writings* (trans. A. Hurley, G. Simon and S. White), London, Penguin, 2005.
- DASPRE, André, “Vers les temps meilleurs, d’après Émile Zola, Anatole France et Jean Jaurès”, in A. Abłamowicz (ed.), *Le romanesque français d’une fin de siècle à l’autre*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- DAY, John F., *El cuento modernista hispanoamericano y la exploración de lo irracional*, Austin, University of Texas Press, 1987.
- DE RACHEWILTZ, Mary, “Cantos”, in E. Pound, *Cantos I*, trans. Anna Kareninová, Brno, Atlantis, 2002, p. 173–178.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1991.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française. 1895–1914*, Paris, Honoré Champion, 2013, [1957, 1^{re} éd.].
- DENIS, Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65–66, 23 août 1890.
- DOLENT, Jean, *Petit manuel d’art à l’usage des ignorants, La Peinture. La Sculpture*, Paris, Lemerre, 1874.
- DOSTOEVSKY, Fyodor, *Notes from Underground*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, New York, Vintage, 1993.
- DOTTIN, Mireille, GROJNOWSKI, Daniel, « La Disparition du tableau », *Transpositions, Littérature*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, p. 52–62.
- DREYFOUS, Maurice, *Ce que je tiens à dire*, Paris, Paul Ollendorf, 1912.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Symbole et mythe*, in D. Chauvin, A. Sigano et P. Walter, *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, 2005, p. 331–348.
- EARLE, Peter G., “Unamuno and the Theme of History”, *Hispanic Review*, XXXI, 1964, p. 319–339.
- EASTHOPE, Antony, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999.
- EBELING, Florian, *Tajemství Herma Trismegista. Dějiny hermetismu*, trans. M. Žemla, Praha, Malvern, 2009.
- ÉBERT, Catherine, « Narcisse et Adam : miroir et moire du symbole », in *Synchrétismes, mythes & littératures*, éd. M. B. Collini et P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l’Homme, 2014, p. 273–301.

- ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine, « Narkissos a Kronos », *Revue psychoanalytique psychoterapie*, 2011, vol. 13, n° 2, p. 45–58.
- ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine, « De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence? », in *Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries*, eds. Eva Voldřichová Beránková and Šárka Grauová, Praha, Karolinum, 2016, p. QQQ.
- ECO, Umberto, *The book of legendary lands*, trans. A. McEwen, London, MacLehose Press, 2015.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, trans. Barbora Antonová, Brno, Computer Press, 2004.
- ELIADE, Mircea, *Cosmos and History*, trans. by Willard R. Trask, New York, Harper & Brothers, 1954, p. 156.
- ELIOT, T. S. (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968.
- ELLIOT, Emory (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1988.
- EMERSON, Ralph Waldo, “The American Scholar”, in *Nature; Addresses and Lectures* (1849), [online], available at: < <http://www.emersoncentral.com/addresses.htm> >.
- ERBEN, Karel Jaromír, *Kytice*, Praha, SNKLHU, 1954.
- ERIKSEN, Trond Berg, *Nietzsche og det moderne*, 2nd ed., Oslo, Universitetsforlaget, 2000.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FERGUSON, Robert, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le banquet des anges*. Paris, Plon, 1984.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Sobre Rubén Darío y el regeneracionismo modernista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 500, 1992, p. 201–208.
- FERRATER MORA, José, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.
- FINK, Eugen, *Nietzsche's Philosophy*, trans. G. Richter, London, Continuum, 2003.
- FISCHER, Jens Malte, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler, 1978.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trans. Geoffrey Wall, London, Penguin, 2003.
- FLEMROVÁ, Alice, *Protagonisté italského modernistického románu*, Praha, Univerzita Karlova, 2004.
- FOUCAULT, Michel, “Maurice Blanchot: The thought from outside”, in M. Foucault and M. Blanchot, *Foucault/Blanchot*, trans. J. Mehlman and B. Massumi, New York, Zone Books, 1987.

- FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, éd. F. Ewald, A. Fontana et F. Gros, Paris, Hautes Études, Gallimard/Seuil, 2001.
- FOX, E. Inman, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Austral, 1988.
- FRAGEROLLE, Georges, « Le Fumisme », in É. Coudeau, *Dix ans de bohème*, op. cit.
- FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- FROMM, Erich, *Mýtus, sen a rituál a jejič zapomenutý jazyk*, trans. Jan Lusk, Prague, Aurora, 1999.
- FRUTOS, Eugenio, “El primer Bergson en Antonio Machado”, *Revista de Filosofía*, LXXIII–LXXIV, 1960, p. 117–168.
- GAMBONI, Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n^o 71, 1991/1, p. 9–17.
- GAMBONI, Dario, *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- GANIVET, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Castalia, 1998.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 33, 2004, p. 103–173.
- GARGIULO, Alfredo, *Gabriele D'Annunzio*. Napoli, Perella, 1912 (2nd. ed. Firenze, Sansoni, 1941.)
- GARRETT, Almeida, *Viagens na minha terra*, Porto, Mabreu, 1986.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française 1830–1868*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1927.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne. Tra los montes*, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1843.
- GENETTE, Gérard, *Complexe de Narcisse, Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 21–28.
- GHIRALDO, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- GIDE, André, *Journal 1889–1939*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951.
- GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs. Romans – Récits et soties – Œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1970.
- GILBERT, Mary E. (ed.), *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg, Briefwechsel*, Frankfurt, S. Fischer, 1966.
- GILL, Austin, « Le symbolisme du miroir dans l'œuvre de Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, vol. 11, n^o 1, p. 159–181.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust (Part I)*, trans. David Constantine, London, Penguin, 2005.

- GOETHE, Johann Wolfgang, *The Sorrows of Young Werther*, trans. Michael Hulse, London, Penguin, 1989.
- GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Manette Salomon*, Paris, Callimard, Folioclasique, 1996.
- GONCOURT, Edmond, *Mémoires de la vie littéraire*, édition établie par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Editorial Credos, 1987.
- GORCEIX, Paul, « Introduction à la poétique symboliste », in Novalis, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, préface de P. Gorceix, Paris, José Corti, 1992, p. 347-452.
- GORCEIX, Paul, « Une étude bergsonienne du symbolisme par T. de Visan – Les Belges », in P. Gorceix, *Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle, Mélanges*, t. 1, Paris, Eurédit, 2008, p. 89-103.
- GORCEIX, Paul, « Préface », in T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain* précédé d'Essai sur le symbolisme, Paris, Eurédit, 2007, p. VII-XXX.
- GORFUNKEL, A. Kh., *Filosofiya epokhi Vozrozhdeniya* (Philosophy of the Renaissance), Moscow, Vysshaya shkola, 1980.
- GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, introduction par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- GOURMONT, Remy de, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1911.
- GRANDMONTAGNE, Francisco, « Prólogo » a Marcos F. Arredondo, *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires, Tipografía de La Vasconia, 1897, p. I-XIV.
- GRAUOVÁ, Šárka, « Naturalismus, jako rodný lyrismus Američana », *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, 2013, n° 48, paginace.
- GRIFFIN, Roger, *Modernism and Fascism*, Houndmills, UK – New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- GRIFFIN, Roger, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, Houndmills, Palgrave, 2007.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Au commencement du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.
- GROJNOWSKI, Dniel, *Le Sujet d'À rebours*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- GUIMARÃES, Bernardo. « Dança dos Ossos ». In *Lendas e Tradições*, Rio de Janeiro – Paris, H. Garnier, 1900. [online], available at: < <https://archive.org/stream/lendaseromancesooguimuoft#page/112/mode/2up> >.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1994.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.

- CUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- CUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 73–157.
- GUYAUX, André (ed.), *Silences fin-de siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, PUPS, 2008.
- HALEY, George, “The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro’s Puppet Show”, *Modern Language Notes*, 1965, 80, n° 2, p. 145–165.
- HAMSUN, Knut, “From the Unconscious Life of the Mind”, trans. Robert Ferguson, in K. Hamsun, *Transgression and Worlding*, eds. Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt and Ellen Rees, Trondheim, Tapir Academic Press, 2011, p. 281–289.
- HAMSUN, KNUT, *Knut Hamsun: Selected Letters*, 2 vols., eds. and trans. Harald Næss and James McFarlane, Norwich, Norvik Press, 1990–1998.
- HAMSUN, Knut, *Paa Turné: Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*, ed. T. Hamsun, Oslo, Gyldendal, 1971.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., *Der russische Symbolismus. Band I, Diabolischer Symbolismus*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Band II, Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*, Wien, Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 1998.
- HARDMAN, Francisco Foot, “Antigos e modernos”, in *A vingança da Hiléia*, São Paulo, UNESP, 2009.
- HARTUNG, Stefan, « L’art pour l’art und Parnasse : Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen », in *19. Jahrhundert. Lyrik*, éd. Heinz Thoma, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2009, p. 175–226.
- HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, “Die Zeit des Weltbildes”, *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann, 2003, p. 75–113.
- HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York, Harper and Row, 2001.
- HEMPFER, Klaus W. (ed.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d’art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner, 2000.
- HEMPFER, Klaus W. (éd.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d’art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

- HERDER, Johann Gottfried, *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trans. M. T. Martínez, Madrid, Taurus, 1999.
- HODROVÁ, Daniela, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha, Akropolis, 2006.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, “Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel 1907–1926”, in G. Schuster (ed.). *Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv*, Frankfurt, S. Fischer, 1994.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Death and the Fool [Der Tor und der Tod]*, Boston, Richard G. Badger, 1914.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt, Fischer, 1979.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke. Erfundene Gespräche und Briefe*, Frankfurt, S. Fischer, 1991.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Sämtliche Werke. Reden und Aufsätze II*, Frankfurt, S. Fischer, 1975.
- HOLLIS, Matthew, *Now All Roads Lead to France: The Last Years of Edward Thomas*, London, Faber and Faber, 2011.
- HOMBERGER, Eric, “Chicago and New York: Two Versions of American Modernism”, in M. Bradbury and J. McFarlane (eds.), *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth – New York, Penguin Books Ltd., 1978, p. 151–161.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus, *Opera omnia*, [online], available at: < <http://www.intratext.com/IXT/LAT0532/> >.
- HOUSKOVÁ, Anna, “‘Dovnitř’. Poznámky k obratu v poezii konce století”. *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, 2014, n° 50.
- HULME, Thomas Ernest, “Lecture on Modern poetry”, [online], available at: < https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1908_hulme.html >.
- HULME, Thomas Ernest, “Romanticism and Classicism”, in T. E. Hulme, *Selected writing*, ed. Patrick McGuinness, Manchester, Carcanet/Routledge, 2003, p. 68–83.
- HUMPÁL, Martin, “Hamsuns Mysterier som antiroman”, in *Hamsun i Tromsø IV: Rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse*, 2007, eds. Linda H. Nesby and Henning H. Wærp, Hamarøy, Hamsun-Selskapet, 2008, p. 137–148.
- Humpál, Martin, *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysterier, and Pan*, Oslo, Solum, 1998.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, Paris, Corti, 1999.

- HUSSERL, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1970.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, GF Flammarion, 2004.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En rade*, Paris, Gallimard, Folio, 1984.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En route*, Paris, Gallimard, Folioclassique, 1996.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1986.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève – Paris, Droz – Minard, 1967.
- ISHIDA, Keiko, “T. E. Hulme’s Aesthetics and the Ideology of Proto-fascism”, *Aesthetics*, n° 17/2013, p. 1–12.
- IVANOV, Vjacheslav Ivanovich, *Po zvezdam. Borozdy i mezhi*, V. V. Sapov (ed.), Moskva, Astreĭ, 2007.
- IVANOV, Vjacheslav Ivanovich, *Predchuvstvija i predvestija*, S. V. Stakhorskij (ed.), Moskva, Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva, 1991.
- JAMEK, Václav, « En attendant l'hécatombe : Le rapport Catulle Mendès sur l'état de la poésie en 1900 », *Acta Universitatis Carolinae Philologica, Romanistica Pragensia*, vol. 20, n° 1, 2015, p. 49–79.
- JAMEK, Václav, « Josef Váchal et les débuts de la dérision tchèque », *Facétie et illumination. L'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême*, textes réunis par Xavier Galmiche, Paris – Praha, Presses de l'Université Paris-Sorbonne – Paseka, 1999.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.
- JAPP, Uwe, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.
- JAROŠOVÁ, Helena. *Filosofie těla – klíč k hlubšímu chápání těla a šatu*, VŠUMP, Prague, 2013.
- JARRY, Alfred, *La Chandelle verte. Lumières sur les choses de ce temps*, édition établie et présentée par Maurice Saillet, Paris, Librairie Générale Française, 1969.
- JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982.
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.
- JEANNEROD, Aude, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction? », *La Critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril-juin 2011, p. 341–356.
- JIMÉNEZ, José Olivio, MORALES, Carlos Javier (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *La raíz y el ala: Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pre-textos, 1993. JIMÉNEZ, José Olivio, “Dos símbolos existenciales

- en la obra de José Martí: la máscara y los restos”, in I. A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.
- JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.
- JOUVE, Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Plon, 1968.
- JOZEF, Bella, “Modernismo y vanguardia (del modernismo a la modernidad)”, in I. A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 62–75.
- JRADE, Cathy, AMOR Y VASQUEZ, José, *Imagining a Free Cuba: Carlos Manuel de Céspedes and José Martí*, Providence, Rhode Island, Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies, Brown University, 1996, p. 83.
- JRADE, Cathy, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- JUNG, C. G., *Snové symboly individuuačného procesu (psychologie a alchymie)*, trans. Petr Patočka, Brno, nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.
- KALIVODOVÁ, Eva, “Gertruda Steinová a její ne/modernistické zpoždění v Čechách”, *Svět literatury*, 2015, vol. 25, n° 52, p. 21–26.
- KALIVODOVÁ, Eva, “USA na přelomu století: modernita v krizi?”, *Svět literatury*, 2014, vol. 24, n° 50, p. 16–22.
- KALNICKÁ, Zdeňka, *Archetyp vody a ženy*, Brno, Eritos 2007.
- KAŠTNEROVÁ, Martina. “Sidneyova Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory”. *Svět literatury*, 2014, vol. 24, n° 51, p. 49–65.
- KATOPE, Christopher G., “Sister Carrie and Spencer’s First Principles”, *American Literature*, vol. 41, n° 1 (March, 1969), p. 64–75.
- KELLNER, Swen, *Émile Zola et Paul Cézanne : Deux Artistes – deux Tempéraments*, Paris, Publibook, 2010.
- KEMP, William, « La contribution lyonnaise à la diffusion d’un hispanisme grammatical sous François I^{er} », in G. Defaux (éd.), *Lyon et l’illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000.
- KERNBERG, Otto F., *Normální a patologická láska: pohled současné psychoanalýzy*, trans. Ivo Müller, Praha, Portál, 1999.
- KEULING-STOUT, Frances E., “Two Rivulets. Author’s edition [1876]”. In The Walt Whitman Archive, [online], available at: < http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_61.html >

- KIREJEVSKIJ, Ivan Vasiljevich, *Kritika i estetika*, Ju. V. Mann (ed.), Moskva, Iskusstvo, 1979.
- KIRSNER, Robert, "Galdós and the Generation of 1898", *Hispania*, vol. 33, n° 3, 1950, p. 240-242.
- KOVÁCS, Katalin, « La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers *Salons* de Diderot », *Diderot Studies*, n° 30, 2008, p. 125-141.
- KRAUSE, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa – Calpe, 1955.
- KRONIK, John W., "El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy", *Anales galdosianos*, vol.12, 1977, p. 71-90.
- KUNDERA, Milan, *The Art of the Novel*, trans. L. Asher, New York, Grove Press, 1988.
- KUNDERA, Milan, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, Brno, Atlantis, 2005.
- La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, edición facsimilar, estudio y notas de Boyd G. Carter, Managua, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1967.
- La Basconia - A Journal of the Basque Community in Argentina*, [online], available at: < <http://contentdm.library.unr.edu/cdm/search/collection/baskonia> >.
- La Critique d'art en France 1850-1900*, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989.
- LABAT, Stéphane, *La Poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.
- LACK, Roland-François, « L'École des correspondances : Lautréamont et Rimbaud », *Dix-Neuf*, vol. 14, London, University College, 2010.
- LACRETELLE, Jacques de, *Silbermann*, Paris, Gallimard 1922.
- LAPP, John C. , LAPP, Danielle, *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972.
- LASTRA, Pedro, "Relectura de *Los raros*", *Nuevos asedios al modernismo*, in I. A. Schulman (ed.), Madrid, Taurus, 1987, p. 198-209.
- LAUTRÉAMONT (DUCASSE, Isidore), *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Paris, Librairie Générale Française, 1966.
- LAWRENCE, David Herbert, *Selected Literary Criticism*, New York, The Viking Press, 1956.
- LEE CARRELL, Susan, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire : étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Tübingen, Paris, G. Narr, Editions J.-M. Place, 1982.
- LICHTENBERGER, Henri, "Federico Nietzsche", trad. Soledad Gustavo, *La revista blanca*, 15. 2. 1901.
- LICHTENBERGER, Henri, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan, 1901.

- Littérature et peinture en France (1830–1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, novembre-décembre 1980.
- LITWACK, Leon F. and Jordan, Winthrop D., *The United States Becoming a World Power*, vol. II, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1987.
- LONGLEY, Edna, *Poetry and Posterity*, Highgreen, Bloodaxe Books, 2000.
- LÖNNROTH, Lars, DELBLANC, Sven, GÖRANSSON, Sverker (eds.), *Den Svenska Litteraturen*, 2nd ed., vol. 3: *Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Stockholm, Bonniers, 1999.
- LÓPEZ, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- LOPEZ, Michael, “Emerson and Nietzsche: An Introduction”, *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 1997, Vol. 43, No. 1–4, unpagued, [online], available at: < <http://libarts.wsu.edu/english/Journals/ESQ/emersonandnietzsche.html> >.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, GF Flammarion, 2001.
- LOT, Fernand, *Alfred Jarry. Son œuvre, portrait et autographe*, Paris, Éd. de la Nouvelle revue critique, 1934.
- LOZANO, Carlos, *La influencia de Rubén Darío en España*, León, Nicaragua, Editorial Universitaria, 1978.
- LUCBERT, Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'art », 2005.
- LUFT, David S. (trans. and ed.), *Hugo Von Hofmannsthal and the Austrian Idea: Selected Essays and Addresses (1906–1927)*, West Lafayette, Purdue University Press, 2011.
- LUGONES, Leopoldo, *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (h.), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.
- LUKÁCS, György, *Die Theorie des Romans*, Neuwied – Berlin, Hermann Luchterhand, 1965 (1920).
- LUPERINI, Romano, “Insegnare il Novecento: il modernism”, in *La letteratura e noi*, [online], available at: < <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/blog/interpretazione/83-insegnare-il-novecento-modernismo.html> >.
- MÁCHA, Karel Hynek, *Dílo*, vol. 1, Praha, Fr. Borový, 1948.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa – Calpe – Fundación Antonio Machado, 1989.
- MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902–1939)*, Madrid, Cátedra, 2009.
- MAINER, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.

- MANDEL'STAM, Osip Emil'jevich, *Sobranije sochinenij v trech tomach*, vol. I. G. P. Struve and, B.A. Filippov (eds.), Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967.
- MANN, Thomas, "Nietzsche's Philosophy in the Light of Contemporary Events", Washington, Library of Congress, 1947.
- MANN, Thomas, *Buddenbrooks*, New York, Garden City Publishing, 1940.
- MANN, Thomas, *Death in Venice – Tristan – Tonio Kröger*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- MANN, Thomas, *Ein Appell an die Vernunft. Essays 192 –1933*, Frankfurt, S. Fischer, 1994.
- MANN, Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X*, Frankfurt, S. Fischer, 1960.
- MANN, Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band XII*, Frankfurt, S. Fischer, 1960.
- MANN, Thomas, *Meine Zeit. Essays 194 –1955*. Frankfurt, S. Fischer, 1997.
- MAPES, E. K. (ed.), *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, 1938.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga, "Literatura e regionalismo", in J. A. Segatto, and U. Baldan (eds.), *Sociedade e literatura no Brasil*, São Paulo, UNESP, 1999.
- MARINI-PALMIERI, Enrique, *El modernismo literario hispanoamericano: Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Cambeiro, 1989.
- MARTÍ, José, *Cartas a María Mantilla*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1982.
- MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTÍ, José, *José Martí: Selected Writings*, ed. and trans. E. Allen, New York, Penguin Books, 2002.
- MARTÍ, José, *Páginas escogidas*, II, ed. Roberto Fernández Retamar, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971.
- MARTÍNEZ DOMINGO, José María, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, New York, Peter Lang, 1995.
- MATAMORO, Blas, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa, 2002.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto, "Kodakização" e despolarização do real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Caminho, 2008.
- MATTHIESSEN, Francis Otto, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1968.
- MAUCLAIR, Camille, *Les princes de l'esprit*, Paris, Albin Michel, date de parution non indiquée.

- MAUPASSANT, Guy de, *Pierre and Jean*, London, Penguin Classics, 1979.
- MAUSER, Wolfram, *Hugo von Hofmannsthal: Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziologische Interpretation*, München, Wilhelm Fink, 1977.
- MAZZACURATI, Giancarlo, *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998.
- MCCLATCHY, J. D. (ed.), *The Whole Difference: Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal*, Princeton: Princeton University Press, 2008.
- MCFARLANE, J. W., "The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels", *PMLA*, 1956, vol. 71, p. 563-594.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, préface de P. Citti, Paris, Klincksieck, 1999.
- MEREGALLI, Franco, "Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva", in *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1993, p. 33-42.
- MICHAUD, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1959, vol. 11, n° 1, p. 199-216.
- MICHAUD, Guy, *Le message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.
- MICHAUD, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme, I-III + Documents*, Paris, Nizet, 1947.
- MICHAUX, Henri, *Mes propriétés, Œuvres complètes, I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.
- MICHELET-JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. "Regionalismo", in *História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro – Brasília, José Olympio – Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- MILNER, Max, PICHOS, Claude, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- MISTRAL, Gabriela, "José Martí (I)", in J. Quezada (ed.), *Escritos políticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- MITTERAND, Henri, *Émile Zola. Face aux romantiques*, Bruxelles, Complexe Eds., 1999.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.
- MITTERAND, Henri, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009.
- MITTERAND, Henri, *Zola. Le Roman naturaliste*, anthologie, Paris, Librairie générale française, 1999.
- MOCKEL, Albert, *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes précédés d'une étude par P. Gorceix*, Paris, Honoré Champion, 2009.

- MOLHO, Mauricio, “Instancias narradoras en *Don Quijote*”, *Modern Language Notes*, 1989, n° 2, p. 273–285.
- MOLLOY, Sylvia, “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”, *Revista Iberoamericana*, n° 108–109, julio-diciembre de 1979, p. 443–457.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2001.
- MORA, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima – Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, “Schopenhauer en España (comentario bibliográfico)”, *Δάμωv*, *Revista de filosofía*, 1999, vol. 8, p. 203–232.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, “Valera, Faustino y el mal del siglo”, *Revista de literatura*, vol. 61, n° 122, p. 449–466.
- MORICE, Charles, *La Littérature de tout à l’heure*, Paris, Perrin, 1889.
- MORTELETTE, Yann, « Les Trophées oubliées », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 106, n° 3, 2006, p. 695–707.
- MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- NADLER, Josef, *Die Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, Habel, 1912–1918.
- NÆSS, Harald, “Knut Hamsun and Denmark”, in *Nordic Letters 1870–1910*, eds. M. Robinson and J. Garton, Norwich, Norvik Press, 1999, p. 246–263.
- NEPAULSINGH, Colbert I., “La aventura de los narradores del *Quijote*”, in A. M. Gordon and E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, p. 515–518.
- NESSELROTH, Peter W., *Lautréamont’s Imagery*, Genève, Droz, 1969.
- NEWLIN, Keith (ed.), *A Theodore Dreiser Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*, vol. 2, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra. A New Translation by Graham Parks*, Oxford, Blackwell, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- OGANE, Atsuko, *La genèse de la danse de Salomé*, Tokyo, Presses universitaires de Keio, 2006.
- OJETTI, Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca, [1895] 1899.
- OLIVARES, Jorge, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, 1980, vol. 48, n° 1, p. 57–76.

- OLMEDO MORENO, Miguel, *El pensamiento de Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, Madrid, Taurus – Revista de Occidente, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Las Atlántidas*, in *Obras completas*, vol. 3, 1917–1925, Madrid, Taurus, 2006.
- ORTEGA, Julio, “Vuelta a Rubén Darío”, *Revista de la Universidad de México*, n° 50, abril 2008, p. 1–5.
- OTTEN, Michel, « Albert Mockel, théoricien du Symbolisme », in A. Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 1–53.
- PAATZ, Annette, “‘No teniendo voz hablo’: Acerca del enfoque narrativo de *El amigo Manso*”, in H. Stenzel and F. Wolfzettel (eds.), *Estrategias narrativas y construcciones de una “realidad”*: *Lecturas de las “Novelas contemporáneas” de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 125–145.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”, *Anuario de Letras*, vol. II, 1962, p. 233–244, [en línea], disponible en
- PAGES, Neil Christian, “On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche”, *Scandinavian Studies*, 2000, vol. 72, n° 2, p. 163–180.
- PALACIO, Jean (de), *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, Praha, Academia, 2010.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PÉLADAN, Joséphin, « Ernest Hébert », *Le Figaro*, 18 février 1911.
- PÉLADAN, Joséphin, *Amphithéâtre des Sciences mortes*, III, *Comment on devient artiste (esthétique)*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *Ernest Hébert, son œuvre et son temps, d’après sa correspondance intime et des documents inédits*, Paris, Delagrave, 1910.
- PÉLADAN, Joséphin, *L’Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *La Licorne*, Paris, Mercure de France, 1897.
- PÉLADAN, Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884.

- PELÁN, Jiří, « Francouzský parnasismus », in A. Haman, D. Tureček et autres, *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*, Brno, Host, 2015, p. 38–93.
- PELÁN, Jiří, “Milánská bohéma a Carlo Dossi”, in J. Pelán, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha, Torst, 2000, p. 197–207.
- PERA, Cristóbal, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, Bern, Peter Lang, 1997.
- PERCY, Carol, “Ezra Pound and the Chinese Written Language”, unpagéd [online], available at: < <http://homes.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/6362Pickardz.htm> >.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (ed.), *História crítica da literatura Portuguesa (Do fim-de-século ao Modernismo)*, vol. 7, Lisboa – São Paulo, Verbo, 1995.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, “Cousas do sertão: Coelho Netto e o tipo nacional nos primeiros anos da República”, *História Social*, 22/23, primeiro e segundo semestres de 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1998.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Editorial Hernando, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 1970.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Nazarín*, Madrid, Alianza, 1992.
- PERRU, Olivier, « Le vitalisme bergsonien dans l'Évolution créatrice », in *Repenser le vitalisme. Histoire et philosophie du vitalisme*, introduit et dirigé par P. Nouvel, Paris, PUF, 2001, p. 167–179.
- PEYRE, Henri, *La littérature symboliste*, Paris, PUF, 1976.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Érudition imaginaire*, Paris, Droz, 2009.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880–1900)*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- PIRANDELLO, Luigi, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.
- Poetry Foundation, [online], available at: < <http://www.poetryfoundation.org/> >.
- POKORNÝ, Vít, “Renan, Unamuno a lekce svobody”, *Souvislosti*, n° 3, 2013, p. 13–22.
- POPKIN, R. H., *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.
- POUND, Ezra, “A Few Don'ts by an Imagiste”, *Poetry*, vol. 1, n° 6, March 1913, p. 200–206. *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjpp/> >.

- POUND, Ezra, "A Retrospect", 1918, [online], available at: < http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm >.
- POUND, Ezra, "Guido's Relations", 1929, in L. Venuti (ed.), *Translation Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2012, p. 26–33.
- POUND, Ezra, "How I Began", *T.P. 's Weekly*, 6 June, 1913, p. 707.
- POUND, Ezra, "Patria Mia" series, *The New Age*, vol. 11, n° 19–27, Vol. 12, No. 1–2, Vol. 13, No. 1–6, 1912–1913. *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> >.
- POUND, Ezra, "What I Feel about Walt Whitman", [online], available at: < <https://www.poets.org/poetsorg/text/what-i-feel-about-walt-whitman> >.
- POUND, Ezra, *ABC of Reading*, New York City, New Directions, 2010.
- POUND, Ezra, *Cantos I*, trans. Anna Kareninová, Brno, Atlantis, 2002.
- POUND, Ezra, *Chtěl jsem napsat ráj* (I Wanted to Write Paradise), Petr Mikeš (ed.), trans. Kamil Bednář, Jitka Herynková and Petr Mikeš, Brno, Votobia, 1993.
- POUND, Ezra, *Ripostes*, London, Stephen Swift and Co. Ltd., 1912.
- POUND, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, New York City, New Directions, 1996.
- POVLSEN, Steen Klitgård, "Nietzsche in Denmark", in *European and Nordic Modernisms*, eds. M. Jansson, J. Lothe and H. Riikonen, Norwich, Norvik Press, 2004, p. 163–176.
- PRADO, António Arnoni, "Nacionalismo literário e cosmopolitismo", in *Trincheira, palco e letras*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- PRAVDIVCEV, Vitalij, *Záhadná zrcadla. Tajemství zrcadel a jejich vliv na člověka. Brána do jiného světa*, Bratislava, Eugenika, 2004.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1931], Firenze, Sansoni, 1976.
- PRIORE, Mary del, *Do outro lado. A história do sobrenatural e do espiritismo*, São Paulo, Planeta, 2014.
- PROCHÁZKA, Martin, HRBATA, Zdeněk, *Romantismus a romantismy*, Praha, Karolinum, 2005.
- PROUST, Marcel, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 2001.
- PROUST, Marcel, *In Search of Lost Time*, vol. 6 and 7, trans. A. Mayor and T. Kilmartin, London, Vintage Books, 2000.
- PROUST, Marcel, *Remembrance of Things Past*, vol. 2, trans. C. K. Scott Moncrieff and S. Hudson, Ware: Wordsworth Editions Limited, 2006.
- PUTNA, Martin C., *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík*, Praha, Academia, 2006.

- QUILLER-COUCH, Arthur, “Preface to the First Edition”, in A. Quiller-Couch, (ed.), *The Oxford Book of English Verse 1250–1918*, 2nd ed. Oxford, Oxford University Press, 1939, p. vii–xi.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
- RAIMONDI, Ezio, “Dal simbolo al segno: il D’Annunzio e il simbolismo”, *Strumenti critici*, vol. 9, October 1975, n° 28.
- RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas – Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2009.
- RASCH, Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, München, C. H. Beck, 1986.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1963.
- RECKERT, Stephen, “O signo da cidade”, in *O imaginário da cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- REGALADO GARCÍA, Antonio, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990.
- REICHLER, Claude, *La Diabolie. La séduction, la Renardie, l’écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- REYES CANO, Rogelio, PIÑERO, Pedro M. (eds.), *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- REYNAUD, Maria João, “Raul Brandão: entre dois fins-de-século”, in C. Rocha, H. Carvalhão Buescu and R. M. Goulart (eds.), *Literatura e cidadania no século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2011.
- REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- RIBEIRO, Aquilino, *Jardim das tormentas*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.
- RIBEIRO, Aquilino, *Um escritor confessa-se*, Lisboa, Bertrand Editora, 2008.
- RICHER, Jean, « Un auto-portrait fantaisiste de Charles Nodier », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 120, octobre–décembre 1965.
- RICKS, Christopher, “The Making of *The Golden Treasury*”, in Ch. Ricks (ed.), *The Golden Treasury*, London, Penguin, 1991, p. 437–450.
- RIO, João do, *Religiões no Rio*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

- RODÓ, José Enrique, *La América nuestra*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- RÖHR, Heinz Peter, *Narcissmus – vnitřní žalář: vznik poruchy, průběh a možnosti jejího překonání*, trans. Petr Patočka, Prague, Portál, 2001.
- ROJAS, Gonzalo, “Darío y más Darío”, *Atenea*, II Sem. 2009, p. 193–205.
- ROSA, João Guimarães, *The Devil to Pay in the Backlands*, trans. James L. Taylor and Harriet de Onís, New York, Alfred A. Knopf, 1963.
- ROSSI, Paolo, *Clavis universalis. El arte de la memoria y el arte combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ROTTEM, Øystein, “‘Humbug det også, bare humbug, moderne dekadencehumbug –’. Nietzsche, Hamsun og Den store illusjon”, in Ø. Rottem, *LystLesninger: Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur*, Oslo, Cappelen, 1996, p. 46–67.
- RUBENS, E. Félix, “Cide Hamete Benengeli, autor del Quijote”, *Comunicaciones de literatura española*, Buenos Aires, 1972.
- RULAND, Richard, BRADBURY, Malcolm, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London, Routledge, 1991.
- SABINA, Karel, *Prodaná nevěsta*, Praha, SNKLU, 1963.
- SAENEN, Frédéric, « Fumisteries. Naissance de l’humour moderne », *La Cause littéraire*, [online], available at < <http://www.lacauselitteraire.fr/fumisteries-naissance-de-l-humour-moderne-1870-1914> >.
- SALARIS, Claudia, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*, Bologna, Mulino, 2002.
- ŠALDA, František Xaver, *Kritické projevy*, vol. 9, Praha, Československý spisovatel, 1954.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- SALVADOR, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- SALVADOR, Álvaro, *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- SANDBURG, Carl, *Cornhuskers*, New York, Henry Holt and Company, 1918.
- SANDBURG, Carl, *In Reckless Ecstasy*, Galesburg, III, Asgard Press, 1904, [online], available at: < <https://archive.org/details/inrecklessecstaooollgoog> >.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil, *Ángel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, Gredos, 1994.
- SCHLOSSER, Julius (von), *Die Kunstilliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924.
- SCHMIGALLE, Günther, “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío. Problemas, soluciones y hallazgos”, *Rubén Darío en su laberinto*, in R. Oviedo Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Verbum, 2013, p. 69–83.

- SCHMITT, Charles B., *Cicero Scepticus: A Study of the Influence of the Academica in the Renaissance*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1972.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I-II*, Stuttgart, Reclam, 1987.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Colonia, Könemann, 1997.
- SCHULMAN, Iván A., “Modernismo/modernidad: Metamorfosis de un concepto”, in *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 11–38.
- SCIASCIA, Leonardo, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.
- SCOTT, Bonnie Kime (ed.), *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, Champaign: University of Illinois Press, 2007.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola. Le réalisme symbolique*, Paris, Corti, 1989.
- SEGHES, Pierre (éditeur), *Le Livre d'or de la poésie française*, Verviers, Marabout, 1968.
- SEGRE, Cesare, OSSOLA, Carlo (eds.), *Poesia italiana, 4. Ottocento*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira, *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- SENNEQUIER, Geneviève et coll., *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, Somogy, 2000.
- SERAIO, Matilde, “I cavalieri dello spirito”, in A. Fogazzaro. *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori, 1945.
- SHAW, Donald L., “A Reply to *Deshumanización* – Baroja and the Art of the Novel”, *Hispanic Review*, vol. 25, n° 2, 1957, p. 105–111.
- SHAW, Donald L., “Ganivet’s *España filosófica contemporánea* and the interpretation of the Generation of 1898”, *Hispanic Review*, vol. 28, n° 3, 1960, p. 220–232.
- SHAW, Donald L., *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*, London – New York, 1972.
- SJØLYST-JACKSON, Peter, *Troubling Legacies: Migration, Modernism and Fascism in the Case of Knut Hamsun*, London – New York, Continuum, 2010.
- SMITH, T. R. (ed.), *Baudelaire: His Prose and Poetry*, New York, Boni & Liverlight, 1919.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España, 1890–1970*, Madrid, Gredos, 2004.
- SOLLORS, Werner and Greil, Marcus (eds.), *A New Literary History of America*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- SOLMI, Sergio, “Nietzsche e D’Annunzio”, *Il Verri*, March 1975, n° 9.
- SOLOGUB, Fedor, *Svet i teni. Izbrannaja proza*, B. I. Sachenko (ed.), Minsk, Mastackaja literatura, 1988.
- SOMMARUGA, Angelo, *Cronaca bizantina*, Milano, Mondadori, 1941.

- STAKHORSKIJ, Sergej Vsevolodovich, *Vjacheslav Ivanov i ruskaja teatral'naja kul'tura nachala XX veka*, Moskva, Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva, 1991.
- STEIN, Gertrude Fernhurst, Q.E.D., and *Other Early Writings*, ed. L. Katz, New York, Liveright, 1973.
- STEVENSON, Randall, *Modernist Fiction: An Introduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1992.
- STRELKA, Joseph, « Comparative Criticism and Literary Symbolism », in *Perspectives in Literary Symbolism*, J. Strelka (ed.), University Park & London, The Pennsylvania State University Press, 1968, p. 1–28.
- ŠUMAN, Závíš, « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancred de Visan », in *Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries*, eds. Eva Voldřichová Beránková and Šárka Grauová, Praha, Karolinum, 2016, p. QQQ.
- ŠUMAN, Závíš, « Pnutí mezi symbolismem a modernou: Kalíšek na kostky Maxe Jacoba », *Svět literatury*, vol. 24, n° 50, 2014, p. 28–33.
- ŠUMAN, Závíš. « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta universitatis Carolinae philologica I, Romanistica pragensia*, vol. 20, n° 1, 2015, p. 41–47.
- TAEGER, Annemarie, *Die Kunst, Medusa zu töten*, Bielefeld, Aisthesis, 1987.
- TELLINI, Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *Arthur Rimbaud et le futoir zutique*, avant-propos de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011.
- The New Age*, Vol. 10 – 12 (1912–1913). *The Modernist Journals Project*, [online], available at: < <http://dl.lib.brown.edu/mjp/> >.
- THOMAS, Edward, “Note by the Compiler”, in E. Thomas (ed.), *Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air*, London, Grant Richards, 1907, p. vii–x.
- THOMAS, Edward, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 1: Autobiographies. Guy Cuthbertson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2011.
- THOMAS, Edward, *Prose Writings: A Selected Edition*, vol. 2: England and Wales, Guy Cuthbertson and Lucy Newlyn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2011.
- THOMAS, Edward, *The Annotated Poems of Edward Thomas*, Edna Longley (ed.), High-green, Bloodaxe Books, 2008.
- THOMAS, Edward, *The South Country*, London, Everyman, 1993.
- THOMAS, Edward. “Introduction”, in R. Jefferies, *The Hills and the Vale*, Edward Thomas (ed.), London, Duckworth, 1909. Reproduced as e-book, Project Gutenberg.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

- TIGERSTEDT, E. N. (ed.), *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, 2nd rev. ed., vol. 4: *Fem decennier av nittonhundratalet*, tome 2, Stockholm, Natur och Kultur, 1966.
- TJUTCHEV, Fedor Ivanovich, *Stikhotvorenija*, N. J. Berkovskij (ed.), Moscow – Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969.
- TOSI, Guy, "D'Annunzio découvre Nietzsche", *Italianistica* II, 1973, n° 3, paginace.
- TOSI, Guy, "D'Annunzio parnassien, 'byzantin' et symboliste" (1886–1894), *Revue des études italiennes*, N. S., vol. 26, April–December 1980, n° 2–4.
- TOSI, Guy, "Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli", *Italianistica*, vol. 7, 1978, n° 1.
- TOSI, Guy, *D'Annunzio en Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
- TOURNIER, Michel, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.
- TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1979.
- TOZZI, Federigo, *Opere* (1987), Milano, Mondadori 1995.
- TRILLING, Lionel, "A Speech on Robert Frost: A Cultural Episode", *Partisan Review*, Summer 1959, vol. 26, p. 445–452.
- TRYPHONOPOULOS, Demetres P., ADAMS, Stephen J. (eds.), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Westport, CT: Greenwood Press, 2005.
- UNAMUNO, Miguel de, "¡Adentro!" (1900), [online], available at: < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152842.pdf> >.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 1986.
- UNAMUNO, Miguel de, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1992.
- VALERA, Juan, *Las ilusiones del doctor Faustino*, Madrid, Castalia, 1970.
- VALVERDE, José María, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- VAN LAAN, Thomas F., "Ibsen and Nietzsche", *Scandinavian Studies*, 2006, vol. 78, n° 3, p. 255–302.
- VENUTI, Lawrence (ed.), *Translation Studies Reader*, Oxford, Routledge, 2012.
- VĚŠÍNOVÁ KALIVODOVÁ, Eva, "Jižanský mýtus o pádu člověka", in A. Housková and Z. Hrbata (eds.). *Román a genius loci: Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu – Mlejnek, 1993, p. 116–134.
- VIÇOSO, Vítor, *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.
- VISAN, Tancredé (de), « L'idéal symboliste. Essai sur la mentalité lyrique contemporaine », *Mercur de France*, le 16 juillet 1907, p. 193–208.

- VISAN, Tancred (de), « La Philosophie de M. Henri Bergson et l'esthétique contemporaine (1) », *La vie des Lettres*, vol. 1, avril 1913, p. 124-137.
- VISAN, Tancred (de), *Essais sur la tradition française*, Paris, M. Rivière, 1922.
- VISAN, Tancred (de), *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911.
- VISAN, Tancred (de), *Paysages introspectifs*, Poésies. Avec un *Essai sur le symbolisme*, Paris, Henri Jouve, 1904.
- VOJTĚCH, Daniel, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha, Academia, 2008.
- VOJVODÍK, Josef, "První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a 'přísnou vědou', entuziasmem a uměním extrému", in V. Papoušek et al., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905-1923*. Praha, Academia, 2010, p. 55- 68.
- VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva, "'Rytíři zapadajícího slunce.' Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře", in A. Housková and V. Svatoň (eds.), *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*, Praha, FF UK, 2012, p. 9-16.
- VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva, "Spécificité de la mythologie décadente : le cas de Salomé", *AUC, Philologica I, Romanistica Pragensia XX*, 2015, p. 9-26.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- WHITMAN, Walt, *Two Rivulets*, Camden, NJ, Author's Edition, 1876.
- WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- WYSLING, Hans, "Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay", in P. Scherrer and H. Wysling (eds.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern and München, Francke Verlag, 1967.
- YNDURÁIN, Domingo, "Teoría de la novela en Baroja", *Cuadernos hispanoamericanos*, 1969, vol. 233, p. 355-389.
- ZANETTI, Susana (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- ZAVALA, Iris, "Darío y el ensayo", in R. Darío, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989, p. 10-28.
- ZEA, Leopoldo, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, México, Editorial SepDiana, 1979.
- ZEMGULYS, Andrea, *Modernism and the Locations of Literary Heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- ZENKOVSKIJ, Vasilij Vasiljevich, *Istorija ruskoj filosofii*, I-IV, Leningrad, Ego, 1991, vol. I/1.
- ZIMA, Petr Václav, "Oscar Wilde a Hugo von Hofmannsthal: drama a mondénní konverzace", in D. Tureček (ed.), *Národní literatura a komparatistika*, Brno, Host, 2009.

- ZIMA, Pierre V., *La Négation esthétique. Le Sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2002.
- ZOLA Émile, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881.
- ZOLA Émile, *Thérèse Raquin suivi du Capitaine Burle*, Paris, Flammarion, 1883.
- ZOLA, Émile, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2012.
- ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.
- ZOLA, Émile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881.
- ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881.
- ZOLA, Émile, *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Charpentier, 1906.

Abstracts

The Crisis in European Culture: The Philosophy of History in Russian Symbolism

From among the many characteristics descriptive of spiritual life at the turn of the twentieth century, this chapter focuses on the revival of the Romantic vision of the cosmos as an organic, dynamic and creative whole. This vision served as the basis both for the epistemological reflections on the differences between the humanities and the empirically oriented sciences (W. Dilthey, W. Windelband) and also for “Anti-modern Modernism” in literature (M. Kundera), which developed alongside Avant-garde movements and continued the emancipatory efforts of the Illumination. “Anti-modern Modernism” was deeply rooted in Russian culture, which since the beginning of the nineteenth century had responded critically to Western rationalism and individualism (I. Kireyevsky, A. Khomyakov). This response found its strongest expression in the concept of *sobornost*, which attempted to capture the communal nature of individual spiritual activities. In the Symbolist era, this tendency is represented by the philosophers V. Solovyov and V. Ivanov (Ivanov’s concept of “mystical anarchism”). Historical events and everyday life were both seen as a manifestation of cosmic powers. Motifs typical of this vision were an intense feeling of connection to the Earth, the aestheticisation of life (upside down Dandyism), a fascination with relics and collections (A. Remizov, K. Vaginov), and the re-evaluation of the image of Saint Petersburg not only as an extraneous element in the Russian environment but also as a kind of familiar chaos.

Spain 1900: The Renaissance of Modernity

The chapter focuses on the paradigm shift in Spanish thought which took place around the year 1900. A new conception of man’s place in the cosmos and of the function of art and literature created a rift between the realist generation (Galdós, Clarín, Valera, Pardo Bazán) and the generation of 1898 (Unamuno, Baroja, Azorín, Machado). The new literature is

characterised by the appearance of a number of distinctive features: the intellectual, and the intellectual as a character in the novel, as in certain works of Baroja and Azorín; existential and autobiographical themes; the conception of the novel as a device for wondering about existence and the intimate problems of the soul; the rejection of rhetoric as an insincere way of speaking about oneself; the collapse of reason, and the appearance of a new type of reason, influenced by Kant, Schopenhauer and Nietzsche; and a new attention to the novel-writing techniques of Cervantes. These features weave a net of new references and introduce Spanish culture to the issues under discussion in Europe and in modernity. Around the year 1900, however, modernity in Europe is coming to an end. Spain therefore returns to modernity – to the modernity it never (quite) had – at the moment of its dawn.

American Modernism in Broader Perspective

The chapter explores a theoretical approach to Modernism, or modernisms, as individual or societal reactions to the experience of crises in the social order (values, systems and mechanisms that position people – individually and in groups – in communities, and that influence or determine their agency) in advanced, secularised modernity between the mid-nineteenth century and the end of the First World War, and, drawing on the work of Roger Griffin in *Modernism and Fascism* (2007), focuses on cultural and societal developments in the United States of America during the period in question. (The second decade of the twentieth century is used as “time marker”; modernisms may, by their very nature, extend beyond it.) The chapter considers the (unique) characteristics of American modernity that rise from the very beginnings of “Western” democracy. In the context of the “accelerated modernity” of the USA, the thinking and literary output of a number of representatives of the American Renaissance (Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Walt Whitman, Herman Melville) are examined from the perspective of a possible modernist dynamic, while developments that took place in the second half of the nineteenth century, especially after the Civil War, are interpreted as a result of the rise of capitalism (social, economic and cultural) in the northern states, which saw the concept of transcendentalist individualist achievement completely overtaken by materialism. The chapter compares and contrasts the literary and cultural reactions to these developments

of “the Gilded Age” by writers of the genteel tradition (Edith Wharton and Henry James), and by those of American Naturalism (principally Theodore Dreiser), and seeks to explain the American “Progressivism” (political, social and cultural) of the early twentieth century as a manifestation of the popular belief that a reformation of modern progress is possible. Together with the Chicago Renaissance, these progressivist activities are interpreted as an attempt at modernist reform, social or aesthetic, of a society living in denial of what others saw as a period of degeneration. In contrast, the emigration – and literary output – of two American intellectuals, Gertrude Stein and Ezra Pound, are interpreted as reflecting the need for the United States of America to undergo an existential and aesthetic modernist revolution.

Shadows in the Backlands: The Brazilian regionalist short story at the turn of the twentieth century

The intellectual and spiritual climate of the turn of the nineteenth and twentieth centuries was torn between adherence to positivist certainties and an enduring interest in the mystery of the unmapped and the unsolved. In Brazil, endeavouring to get in step with the modern world, one particular zone of unexplored shadows was provided by rural communities and their archaic thought. This chapter follows the metamorphosis of the supposedly supernatural from the marvellous, represented by the short-story “Dance of the Skeleton” by Bernardo Guimarães, to the uncanny and fantastic proper, as represented by “The Haunted House” by Afonso Arinos.

Laughter without Borders. Some Observations on Developments of Humor in the Belle Époque

I call radical laughter any laughter that extends in any way the limitations which the society imposes on us. My chapter deals with the manifestation of this kind of humour in history of French literature with a special emphasis on the „Belle Époque“ era in which the radical laughter developed in the strongest way. After a short recapitulation in which I characterize the status of laughter within the French Civilization by pointing out to Rabelais and more generally to the starting point of „laughter without borders“, my chapter evaluates and deals with the radical humour throughout the 19th Century, from frenetic Romanti-

cism and Lautréamont passing by collective activities of „zutistes“ and „fumistes“ to Alfred Jarry and his „pataphysique“. The chapter also analyzes critically the period’s theories and philosophy of laughter (Baudelaire, Bergson). They seem quite shocking to me because of their narrow and inadequate perspective and also due to their retrograde bias. They significantly contributed to neutralization of radical humour in France. The conclusion outlines briefly the development of radical humour in the French 20th-Century Literature and it also offers intercultural comparison with Czech attitude towards humour in order to show, why and how the conceptions of it might differ within different social environments. The chapter focuses on the fact that there is an idea of „generally convenient“ use of laughter („le bon usage du rire“) and I don’t hide that the overriding aim of my chapter consists in a resolute defense of laughter against its imperious and gloomy detractors and preachers who are not able to laugh.

The “knights of the spirit” and their crusade against Verism: The state of Italian prose in the 1890s

In the early 1890s, Italian writers begin to show an inclination towards the spiritualisation and aestheticism of art, a trend highlighted in the article “Knights of the Spirit” by Matilde Serao (1894). This chapter explores whether these authors created a genuine literary movement with its own poetics, or whether that movement simply represented a reaction to the fall of the myth of positivism, a reaction that contributed to the denial of the narrative method of Italian *verismo*. The chapter also deals with the influence of “fashion”, consensus and social contagion on literary works and how they are received. Authors symbolic of the realist-idealist controversy analysed in the essay include Giovanni Verga and Gabriele D’Annunzio, and their critical fortunes are traced up to the time of the First World War.

The Hispanic Poetic Renaissance

It is possible to understand the parallel between the Renaissance at the beginning of the Modern era and the renewal at the turn of the nineteenth and twentieth centuries as western civilisation’s cyclical ability to renew itself. The two periods have certain features in common: the rejection of previous philosophies (scholasticism, positivism), the expansion

of the essay as the genre of free thought, the cult of beauty, the search for the kind of renewal that would herald a new era. The motive force behind the cultural and literary renewal in Hispanic-America was the Cuban poet and essayist José Martí, who refused to imitate the dominant civilisations in nineteenth-century Latin America and insisted on a turn inward, to the authentic self, a change in which poetry played a key role.

In Darío's gallery of eccentrics: Eugénio de Castro

The context of the initial publication of Darío's essays *Los raros* (The Eccentrics, 12 October 1896) is "Buenos Aires: Cosmopolis", as Darío called the city that held a place of special significance throughout his career. In September 1896, in the Ateneo, Darío gave a lecture on Eugénio de Castro, the text of which he was to include later at the end of *Los raros*. In the exotic gallery that is *Los raros*, his portrait of the great Portuguese cultivator of pure art – respected by conservative institutions – seems rather removed from those of "the cursed poets" (Lautréamont, Rachilde, Hannon, Richepin, Bloy, Villiers de L'Isle Adam) and all of the characters immersed in scandal (Max Nordau, Poe, Verlaine). Order is provided to the seeming labyrinthine heterogeneity of *Los raros* through the system of interconnections by which the characters create a continuous chain that twists and turns in an infinite spiral of names, sources, titles, predicates, criticisms, citations and translations. A similar kind of intertextuality affects the poems of *Prosas profanas* (Profane Hymns), which were headed by the dedication "To Eugénio de Castro". Darío introduced his character as being a product of the Romance triangle of French Symbolism, the absence of pure art in a stagnating Spain, and the presence of Portuguese art in the intellectual movement of the day.

A Symbolist Naturalism? Émile Zola as a Literary Critic

There are three different periods in Zola's theoretical thinking. The first one (1866–1871) is dedicated to the progressive assertion of the "naturalist" aesthetic, emerging since 1866. During the second one (1875–1881) Zola claims a convincing victory over his detractors and dominates the Parisian cultural life. After 1882 the writer ceases sending theoretical texts to French newspapers. He continues defending young intellectuals against censorship and accuses of crime military and political power (the Dreyfus affair), but his texts about naturalism itself become rare.

By the end of his life Zola is paradoxically approaching a new “symbolist” aesthetic and denying partly his former engagement in favour of the experimental novel.

The Elitist Conception of Culture and Literature in the Essays and Lectures of Georg Brandes and Knut Hamsun

The chapter focuses on the elitist nature of selected essays and lectures of Georg Brandes and Knut Hamsun, who contributed substantially to a major re-orientation of Scandinavian literature in the 1890s. The texts under discussion, from around 1890, represent an appeal for exceptional literary works written by spiritual aristocrats, and directly or indirectly dismiss contemporary Realism and Naturalism. Hamsun in particular argues that a truly valuable literature cannot be understood and appreciated by the ordinary reader, a standpoint which can be regarded as characteristic of many modernist writers.

Between Critique and Fiction: Writing a Novel in 1884

One of the major characteristics of *fin-de-siècle* literature, which defines art novel, was the ambiguity between a theoretically referential critique and a novel. This ambiguity is so significant that when in 1883 Huysmans presented his collection of critiques *L'Art Moderne*, he declared that he wished to write it “as a novel”. In contrast, in 1895, his novel *La Cathédrale* appeared to him as a complement to his “critical series”. Modes and challenges of this ambiguity are then analysed.

De l'un au deux : dans l'entre-deux. Symbolisme ou décadence?

This chapter aims to analyze the difference between Decadence and Symbolism. As the recent research of the *Fin de siècle* leads to postulate their frontier isn't compact, we would contribute to this reevaluation of the *fin-de-siècle* dynamic by demonstrating the subtlety of this frontier on its deepest levels. This target conducted us to Stéphane Mallarmé's *Hérodiade* and to a vocative segment where Mallarmé's protagoniste claims at the mirror « Ô Miroir! ». Our analytical main skill is the concept of « nano-reading ». We apply it on some of binary or ternary patterns which concentrate at the same time artistic and gnoseologic preoccupations of the *Fin de siècle* (unity *versus* duality, natural *versus* artificial, temporal *versus* atemporal etc.) and which are all accessible through the specular reflexion.

This analysis permits us to show how the frontier between Decadence and Symbolism inscribe itself into a topic of ontologic implications perpetually oscillating between the similarity and the dissimilarity of both esthetics.

Inadequacy and the Bourgeois Age: Thomas Mann and Hugo von Hofmannsthal

The chapter sets out to compare two *fin-de-siècle* German-speaking authors, Thomas Mann and Hugo von Hofmannsthal, and to offer a specific “German” interpretation of certain phenomena of the period, such as Dandyism and Aestheticism. Mann’s concept of the Bourgeois Age as a spiritual way of life is highly germane to the German-speaking world. It is a notion of a “middle way” that rejects any kind of excess and embodies a strong sense of moral obligation. German “Decadence” thus lacks any of the explicit anti-social element that we see in Dandyism, and is merely one expression of the general process of “*Entbürgerlichung*” (de-bourgeoisization). Aestheticism is critically reflected upon, especially in the work of Hugo von Hofmannsthal, whose early period culminates in an attempt at a new “*Dingpoetik*” in “The Letter of Lord Chandos”.

Proust and Literature. The elusiveness of the past against the “defeatism of the heart”

Considering the insoluble romantic conflict between the subject and the world, that we conceptualise as “defeatism of the heart”, this chapter shows Proust’s ideas on art as well as his fictional work. For Proust, the singularity of any being is still crucial but unlike the romantic point of view, it mediates – through a methodical creation of a work of art – the knowledge of what is universal; Proust talks about “les lois mystérieuses” revealed in a “classical” work. In Proust’s opinion, metaphor represents the embodiment of a dynamism between the singular and the universal: it associates two very important moments, analysis and mystery. What may guarantee a long lifetime for the work of art is author’s singular and individual literary style.

Out in the Open: The Pocket Book of Edward Thomas

This chapter compares the figurations of the English poetic tradition in Palgrave’s *Golden Treasury* and Edward Thomas’s *The Pocket Book of Poems and Songs of the Open Air*. By adopting a new way of seeing the tradition, Thomas

also enabled a new approach to the larger issues of English patriotism and nature poetry, as well a way of departing from nineteenth-century political and cultural values, even while rejecting the direction taken by Modernist writers. In conclusion, the chapter explores the political implications of Thomas's new poetry of the English land, against the context of Modernism and Fascism.

The Poet Gabriele D'Annunzio: From Parnassianism to Symbolism

D'Annunzio's poetics is characterised by a certain inner tension: as a lyrical poet his primary interest is in autobiographical subjects, but those are systematically stylised according to the cultural trends of the day, as represented by the Parnassianists, English Pre-Raphaelites and French Symbolists. In terms of his themes, D'Annunzio is attracted both by a passive attitude to life – an onlooker's indifference – and by a vigorous kind of activism that verges on the aggressive. An overview of his poetic works corroborates these constant changes. In stylistic terms, the development of D'Annunzio's poetics may be charted as a journey from Parnassianism to Symbolism, while during the 1880s and 1890s the two poetics seem to come together. The Parnassianist influence is evident in the collections from *Primo vere* to *La chimera* (1879–1890), while the Symbolist inspiration appears as early as *Intermezzo di rime* (1883) and came to a head in the period 1895–1904 in the books of poems from *Elegie romane* to *Alcione*. D'Annunzio develops three distinct variants of Symbolism. *Intermezzo* embodies Symbolism of the decadent kind, in which man is perceived merely as an object of biological determination and erotic enslavement. In the Symbolism of *Poema paradisiaco*, the poet rejects the power of the Schopenhauerian will and contemplates the flow of life from an exalted aesthetic stance. The most distinct variant of D'Annunzio's Symbolism is that which culminates in *Alcione*: here his poetry resounds with a panic-stricken, lecherous, sensual vitalism, which has nothing in common with Schopenhauer's "Wille" and instead finds a philosophical correlate in Nietzsche's "Wille zur Macht".

The myth of the dead city in Portuguese fiction at the turn of the nineteenth and twentieth centuries

The chapter deals with the myth of the dead city and focuses on urban imagery in Portuguese fiction at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The analysis of short stories and novels by Fialho de Almeida,

Raul Brandão and Aquilino Ribeiro reveals a variety of urban forms: the city is by turns dying, suffering, buried, decomposed and submerged. In the narratives of Fialho de Almeida, the real city of Lisbon, inhabited by people from across the whole spectrum of society, appears mostly as a dark space transformed by the prism of expressionism. Almeida's imagery is followed by the works of Raul Brandão, which focus on the pain, misery and tragic existence of the poorest of the poor. Finally, Aquilino Ribeiro offers a fantastical image of a submerged city. Each of these urban representations, in which particular attention is paid to the social world, anticipate the symbolic topography of Portuguese literature from later in the twentieth century.

“My Heart Made a Pilgrimage”: The Topos of the Journey in Hispano-American Modernist Prose

At the turn of the twentieth century, Hispano-American writers travel to many different countries and continents. But they also travel in time and undertake spiritual journeys, searching for God, the mystery of the Universe, or their own identity. Their eternal aim is the Beauty and Harmony which they fail to see in the world around them. “The journey” therefore represents a key topos in both their lives and their literary works. Using the example of Rubén Darío, his short stories and his unfinished novel *The Gold of Mallorca* (which has significant autobiographical characteristics), the chapter seeks to demonstrate how this topos both influences and determines Modernist prose.

Late Laboratory of French Symbolism: Tancred de Visan's Vitalism

The present chapter aims to describe and evaluate the main aesthetical and philosophical criteria as they appear in Tancred de Visan's articles and books dealing with Symbolism. In his approach to poetry and more generally to literature we might identify two basic convictions. He claims that the poets should aspire to a complete representation of human soul and they should thus refrain from a limited rationalist vision. The poetry should be given a mission which is not dissimilar to what Bergson calls « intuition ». This method shall lead a poet to a synthesis integrating both the senses and the reason. Such aspiration to a synthesis is then seen as an ideal means to express the complex nature of Life which constitutes Visan's supreme and many times repeated requirement. Based on these

two criteria, Visan evaluates the achievements of Parnasse and Symbolist poets. I suggest that Visan's readings and evaluations are generally somewhat misleading. He mainly seems to overrate the Parnasse call for objectivity and for the exact imitation. These hasty assertions are not anymore tenable nowadays, partly because they deliberately served the purpose of polemic. On the other hand, Visan's analytical skills and his ability to clearly demonstrate the aesthetical criteria are still very convincing. In particular Visan's distinction between what he calls « vision périphérique » and « vision centrale » serves well the characterization of Parnasse and Symbolist poetry and preserves thus its heuristic feasibility.

About the authors

Dr. Gema Areta Marigó (b. 1961) is an eminent Spanish academic who specialises in Hispano-American poetry. She is a docent in Hispano-American literature at the Universidad de Sevilla, where she is soon to be awarded a professorship. In 1990 she received a doctorate at the same university; her thesis on the poetics of Peruvian poet José María Eguren was published in 1993. She is an expert on Cuban, Peruvian and Argentinian poetry, and has a special focus on facsimile editions of the avant-garde periodicals *Verbum* (2001), *Espuela de Plata* (2002), and *Nadie Parecía: Cuaderno de lo Bello con Dios* (2006). She was also editor of *Ensayos selectos* (Selected Essays, 2015) by the Cuban writer Virgilio Piñera, and has lectured at universities in Puerto Rico, Brazil, France and the Czech Republic.

Eva Blinková Pelánová PhD (b. 1978) read Czech, German and Romance studies at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP). She was awarded the Prix Gallica for her doctoral thesis “Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval” (German inspiration in the work of Gérard de Nerval), which was published in 2014. During her doctoral studies she lectured in modern French literature at the Faculty of Arts, CUP, and since 2013 has lectured at the Pedagogical Faculty, specialising in world literature. She has had numerous articles published, largely in the journal *Svět literatury* (World of literature); she also translates fiction.

Docent Catherine Ébert-Zeminová (b. 1968) is a writer and Romanist who specialises in twentieth-century French literature, with a focus on the relationship between literature and psychoanalysis. She studied at the École Normale Supérieure (rue d’Ulm), Université Paris VII-Jussieu, and Charles University, Prague (CUP). She now works in the Department of French Language and Literature at the Pedagogical Faculty, CUP. She has had many articles published in *Literární noviny* (Literary news), *Aluze*, and *Svět literatury* (World of literature), and is the author of two monographs: *Textasis: Anagogie interpretačního vztahu* (Textasis: The anagogy of

interpretative relations, 2011) and *Textterritorium: V souřadnicích moderního francouzského písemnictví* (Textterritorium: In the co-ordinates of modern French literature, 2014).

Alice Flemrová PhD (b. 1970) studied Italian and Spanish philology at Charles University, Prague, where she was also awarded her doctorate in 2004. Her main interests lie in Italian literature from the turn of the nineteenth and twentieth centuries (two monographs: *Italo Svevo a jeho literární postava* [Italo Svevo and his literary character] and *Protagonisté italského modernistického románu* [The protagonists of the Italian modernist novel]; and articles in foreign publications), the authors of the Italian South (studies on Pirandello, Brancati, and others), and contemporary prose (postscripts to her own translations, and the anthology *Hořký život* [Bitter life]). In collaboration with the Italian Cultural Institute in Prague she organised two international conferences: one on the poetics of laughter in Italian literature at the beginning of the twentieth century (2014), and the other on esotericism, occultism and the fantastical from the *fin de siècle* to the avant-gardes (2016).

Šárka Grauová PhD (b. 1965) studied English and Portuguese philology at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP), where she also defended her doctoral thesis “Překlad jako kulturní fenomén. George Steiner: *Po Babelu*” (Translation as a cultural phenomenon. George Steiner: *After Babel*). She teaches Portuguese-language literatures in the Institute of Romance Studies at the Faculty of Arts, CUP. She translates from English and Portuguese into Czech (i. a. G. Steiner, Machado de Assis, M. de Andrade, V. Ferreira, C. Buarque), is editor-in-chief of the Luso-Brazilian Library series, which publishes translations of works by Portuguese and Brazilian authors, and chair of the Society of Czech Lusitanists.

prof. Anna Housková (b. 1948) worked for 17 years at the Institute for Czech and World Literature at the Academy of Sciences, and since 1993 has lectured at the Faculty of Arts, Charles University, Prague. She is a former director of the Institute of Romance Studies at the faculty. She specialises in modern Hispanic-American literature, especially the genres of the essay and the novel. She has published two monographs, *Imaginace Hispánské Ameriky* (The Imagination of Hispanic-America, 1998)

and *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela* (Vision of Hispanic-America: Landscape, Utopia, Quixotism in Essays and Novels, 2010), and written a commentary on the anthology of Latin-American essays *Druhý břeh Západu* (The Other Shore of the West, 2004). She has edited comparatist anthologies and is currently editor of the journal *Svět literatury* (World of Literature). She has lectured at a number of universities around the world and in 2006 was awarded the Spanish Orden de Isabel la Católica.

prof. Martin Humpál (b. 1968) teaches Scandinavian literature in the Institute of Germanic Studies at the Faculty of Arts, Charles University, Prague. As well as numerous articles, postscripts and book reviews, his books include *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels, Hunger, Mysteries, and Pan* (1998), and, with Helena Kadečková and Viola Parente Čapková, *Moderní skandinávské literatury 1870–2000* (Modern Scandinavian literatures 1870–2000, 2006; 2nd, revised edition, 2013).

Docent Václav Jamek (b. 1949) is a prominent Czech writer, translator, literary critic, commentator and university lecturer. He received the prestigious Prix Médicis and Globe européen for his prose work *Traité des courtes merveilles* (Treatise on frail miracles, 1989). His collection of works of literary criticism, commentaries and dialogues entitled *Duch v plné práci* (Spirit at full work?, 2003) was awarded the Tom Stoppard Prize. He is an experienced translator of francophone literatures (Segalen, Perec, Tournier, Modiano, Bove, Michaux, Koltès). In 1999, he was awarded the French Ordre des Arts et des Lettres by the French Minister of Culture.

Eva Kalivodová PhD (b. 1957) has worked in the Institute of Translation Studies at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP), since 1991. She specialises in American literature and culture, including from the perspective of comparative literature and the history of translation. She is also interested in the literary history of gender, and questions of gender and translation. In 1998 she co-founded the Centre for Gender Studies at the Faculty of Arts, CUP, and worked as its director until 2002. She has been on several specialist internships abroad. She is author of *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? O rodu v životě literatury* (Browning or Klášterský? Krásnohorská or Byron? Gender in the Life of Literature, 2010)

and co-author of *Ponořena do Léthé* (Immersed in the Lethe, 2003), *Tajemná translologie* (Mysterious translology, 2008), and *Volání rodu* (The Call of Gender, 2014).

prof. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (b. 1965) is professor of French literature specialised in the late nineteenth century at the Université de Picardie Jules Verne, Amiens, and also head of the Department of Modern Literature. Her published works include numerous scholarly monographs and articles. She is a member of the editorial board of several prestigious journals, such as *Romanesques*, *Rocambole*, and *Revue de lectures et d'études valésiennes*, and regularly organises international conferences on French literature.

prof. Jiří Pelán PhD (b. 1950) studied French, Italian and comparative literature at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP). Since 1991 he has been teaching in the Institute of Romance Studies at the same faculty. Between 1992 and 2015 he was head of the Department of Italian Studies, and was habilitated in 2000. He works in collaboration with the University of South Bohemia, where he was made professor in 2016. He was the main editor on the *Slovník italských spisovatelů* (Dictionary of Italian Writers, 2004) and has published three works of his own: *Kapitoly z francouzské a italské literatury* (On French and Italian Literature, 2000), *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét* (Bohumil Hrabal: Towards a portrait, 2002, 2nd edition 2015), and *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury* (On French, Italian and Czech literature, 2007). He was awarded the French Ordre des Arts et des Lettres in 1991, the Josef Jungmann Prize for Translation in 1997, and the Italian Ordine al Merito della Repubblica Italiana in 1999.

Dora Poláková PhD (b. 1978) graduated in international territorial studies at the Faculty of Social Sciences, Charles University, Prague (CUP), and read Hispanic studies at the same faculty, where she received her doctorate in 2007. Her thesis was on the novel *La saga/Fuga de J. B* by Spanish author Gonzalo Torrente Ballester. Since 2011 she has been an assistant lecturer in the Institute of Romance Studies at the Faculty of Arts, CUP, where she teaches Hispanic-American literature. She specialises in the modernist era and the genre of the novel.

Docent Justin Quinn PhD (b. 1968) is an Irish writer, Anglicist and Americanist, and translator of Czech poetry. He lectures at the Pedagogical Faculty at the University of West Bohemia, Plzeň, Czech Republic, and also at the Faculty of Arts, Charles University, Prague. He received his doctorate from Trinity College, Dublin, and was made docent by Charles University. He has published six collections of poetry. His collection *Waves and Trees* and the novel *Mount Merion* have been published in Czech as *Vlny a stromy* (translated by Tomáš Fürstenzeller, 2009) and *Mezi vilami* (translated by Tereza Límanová, 2016). He has translated the poems of Petr Borkovec into English (*From the Interior: Selected Poems*, 2008) and is now working on a translation of the verse of Bohuslav Reynek. His study *Between Two Fires: Transnationalism and Cold War Poetry* was published by Oxford University Press in 2015; the Czech translation, *Ve dvojm ohni: Transnacionalismus a poezie studené války*, is soon to be published by Karolinum Press, Prague.

Docent Juan Antonio Sánchez Fernández PhD (b. 1970) studied Spanish philology at the Complutense University of Madrid, and also studied at the University of Konstanz and at Harvard. He specialises in Spanish literature of the Golden Age (*Celestine*, Renaissance poetry, the picaresque novel, *Quixote*) and *fin-de-siècle* literature. In 2015 he received his habilitation from Charles University, Prague (CUP), for his monograph on *Celestine* and his lecture on *Quixote* and modernity. Since 2000 he has been working in the Institute of Romance Studies at the Faculty of Arts, CUP. He also translates Czech and German philosophy into Spanish.

Štěpán Sirovátka (b. 1982) read Czech studies and classical philology at the Faculty of Arts, Charles University, Prague. Since 2012 he has been a doctoral student at the Institute of Czech and Comparative Literature in the same faculty, where he leads seminars on Czech and European Decadence, and is writing his doctoral thesis on the work of Jiří Karásek of Lvovice with a focus on the category of physicality. He is also interested in poetics from the perspective of the specific reception of Antiquity as represented in decadent literature, for example his article “Decadence and S. K. Neumann: An Attempt at a Classical Interpretation” was published (in English) in *Mundo Eslovo* (Journal of Slavic Studies) in 2013.

prof. Vladimír Svatoň (b. 1931) studied Russian and Czech language at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP). He worked in the Institute of Czech and World Literature (1969–1992) at the Academy of Sciences. Since 1993 he has worked in the Institute of Czech and Comparative Literature, especially the doctoral studies programme, and also works in collaboration with the Institute of East European Studies. He received his professorship in 2002. He specialises in the romantic current in Russian literature and Russian thought from Romanticism to Symbolism. He has published three monographs: *Z druhého břehu* (From the Other Shore, 2002), *Proměny dávných příběhů* (The Metamorphoses of Ancient Narratives, 2004) and *Román v souvislostech času* (The novel in the context of time, 2009). Since 1991 he has been editor-in-chief of *Svět literatury* (World of Literature). He initiated the publication in Czech of a number of works of Russian literature and literary science by authors such as V. F. Odoyevsky, V. M. Zhirmunsky, B. M. Eichenbaum, and L. S. Vygotzky.

Silvie Špánková PhD (b. 1974) works in the Institute of Romance Languages and Literatures at Masaryk University, Brno, Czech Republic, where she also received her master's degree. She defended her doctoral thesis *António Lobo Antunes: rozpětí románu* (António Lobo Antunes: the Span of the Novel) at the Faculty of Arts, Charles University, Prague. She specialises in Portuguese prose of the nineteenth and twentieth centuries and the novels and short stories of African Lusophonic authors. She has written numerous scholarly articles, postscripts and text books.

Záviš Šuman PhD (b. 1979) read Czech and Romance studies at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP), where he also received his doctorate. He had scholarships at Oxford University and the Université Paris IV-Sorbonne. He now works as an assistant lecturer at the Faculty of Arts, CUP, where he specialises in seventeenth-century French literature. His doctoral thesis *Konceptualizace mores ve francouzském dramatickém básnictví: Studie o francouzské tragédii v 17. století* (The conceptualization of mores in French dramatic poetry: A study of the seventeenth-century French tragedy) is soon to be published by Karolinum Press, Prague. He is an editor of the upcoming publication *Sebrané spisy Jakuba Demla* (The collected works of Jakub Deml). He won the Prix Gallica in 2013.

Docent Eva Voldřichová Beránková PhD (b. 1975) studied French philology at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CUP) and Slavonic literature at the Université Paris IV-Sorbonne as part of a joint doctorate (cotutelle). Since 2013 she has been a docent in the Institute of Romance Studies at the Faculty of Arts, CUP and head of its French department. She specialises in French literature from the turn of the nineteenth and twentieth centuries, literary theory, the history of film, and the francophone Quebec novel. She has published two monographs: *La face cachée, dostoïevskienne, d'Albert Camus* (The Hidden Dostoevskian Face of Albert Camus, 2002) and “Učíme člověka ke svému obrazu”: Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělem stvoření (nejen) v budoucí Evě Villierse de l'Isle Adam (“Let us make man in our image”: Pygmalion, Golem and the automaton as three versions of the myth of artificial creation (not just) in *The Future Eve* by Villiers de l'Isle Adam, 2012).

Summary

Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries

This monograph, penned by an interdisciplinary team of philologists from the Faculty of Arts of Charles University and their European colleagues, examines European and American literatures from the turn of the nineteenth and twentieth centuries, tracing not only the trends common to the whole cultural region but also the differences manifested in particular national literatures. The book is divided into two parts: the first explores the transformation of paradigms in literature and literary criticism; the second offers portraits of individual writers, figures and myths from the period broadly understood as the “epoch of Symbolism”.

The book attests very clearly to the fact that despite local differences, Euro-American literatures faced a common set of problems that included the crisis of modern culture, the confutation of Positivism, the relativisation of art forms and genres, and the problematisation of the subject.

The book makes a contribution to a re-evaluation of this period and to a greater awareness of its significance for self-reflection by and a possible renaissance of modern culture.

Eva Voldřichová Beránková, Šárka Grauová (eds.)
Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries

Vydala Univerzita Karlova, Filozofická fakulta,
nám. Jana Palacha 2, Praha 1

Obálku s použitím detailu obrazu Egona Schieleho *Podzimní slunce* (1912)
navrhla Jana Vahalíková
Sazba z písma Fedra Dusan Neumahr
Vyrobila Togga, spol. s r. o., Praha
Vydání první, Praha 2016