

ENTRE DIRE ET VOIR : OFFRANDES POÉTIQUES AUX “MAÎTRES” DU SYMBOLISME PICTURAL

SOLENN DUPAS*

RÉSUMÉ

Durant la période symboliste, Puvis de Chavannes, Moreau et Rops inspirent de nombreux vers d'hommage. Ces offrandes à la croisée des arts sont révélatrices des liens que les poètes et les artistes tissent alors. Elles favorisent également le déploiement d'un dialogue fécond entre le texte et l'image, qui enrichit et renouvelle l'écriture de la dédicace. Par-delà la diversité des formes et des manières, les dons de poèmes entre le dire et le voir reflètent un questionnement sur la création poétique et sur les pouvoirs suggestifs du langage.

MOTS CLÉS: Symbolisme; dédicace; perspective interartistique.

Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse moque la propension “ des auteurs inconnus [à] s'adress[er] mutuellement des louanges ”, à “ étale[r] avec un imperturbable sérieux les petites vanités de leur camaraderie et [à] se décerne[r] des lauriers cueillis en petit comité, qu'ils voient bien vite se dessécher dans l'oubli, sans que personne ne se détourne pour leur jeter un regard” (LAROUSSE, 1869, p. 273). Ces critiques sont le reflet d'un phénomène avéré dans la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment parmi les poètes liés au mouvement symboliste. Soucieux de s'affirmer en dehors des cadres académiques, de s'affranchir des pressions du marché et de la “ littérature industrielle”, ces derniers recourent volontiers à la dédicace pour affirmer des solidarités et des sociabilités électives.

* Solenn Dupas est maître de conférences au département des Lettres de l'université Rennes 2. Auteur de *Poétique du second Verlaine* (2010), elle a également co-édité *Un concert d'enfers* (Arthur Rimbaud, Paul Verlaine) (2017) avec Yann Frémy et Henri Scepi. En collaboration avec Arnaud Bernadet et Bertrand Degott, elle co-dirige actuellement la *Revue Verlaine*.
Email: solenn.dupas@univ-rennes2.fr

Le commentaire caustique de Pierre Larousse minore toutefois la portée, la diversité et la richesse de ces gestes dédicatoires. Les poèmes offerts pendant la période d'épanouissement du symbolisme sont par exemple loin d'être limités à la sphère littéraire. Des musiciens, des peintres et des graveurs apparaissent parmi les divers donataires, invitant à interroger les formes et les enjeux de la dédicace dans une perspective interartistique. On sait combien les deux dernières décennies du XIX^e siècle ont été nourries par les échanges entre artistes et par les questionnements relatifs aux rapports entre les arts, dans la continuité du romantisme. Comme l'ont relevé Pierre-Jean Dufief et Gabrielle Melison-Hirchwald, au moment où la littérature tend à "s'autonomise[r] ", elle en appelle paradoxalement "à toutes les autres formes d'art" (2016, p. 14). Dans ce contexte, les liens entre poésie et musique ont été particulièrement soulignés¹. Mais le dialogue dense et complexe entre le texte et l'image joue alors également un rôle déterminant². Selon Françoise Lucbert, " si la poésie symboliste ne peut exister en dehors de la référence musicale ou sonore, l'expérience visuelle de la peinture n'en reste pas moins constitutive de l'entreprise poétique propre au symbolisme" (LUCBERT, 2005, p. 10). Une riche production de critique d'art, qui a pu être considérée comme une sorte de "laboratoire du symbolisme littéraire" (LUCBERT, 2005, p. 12)³, reflète ces interactions à l'œuvre. On peut dès lors se demander comment les

¹ Sur ce point, voir notamment Jean-Nicolas Illouz (2004, p. 179-207).

² Theodore Reff parle d'un " mariage troublé mais fructueux de la peinture et de la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle qui, en dépit de fréquentes déclarations d'indépendance des partenaires et de liaisons occasionnelles avec d'autres arts, semble rétrospectivement avoir été l'un des traits caractéristiques principaux de la période. " (REFF, 1972, p. 182) Passage cité et traduit par Jean-Paul Bouillon (1980, p. 884).

³ Selon Françoise Lucbert, il " est frappant de constater que plusieurs représentants du symbolisme jettent les bases de leur poétique dans des chroniques d'art. [...] La critique d'art est un moyen efficace de diffuser des idées sur l'art, mais aussi sur la littérature. [...] [C']est en découvrant la richesse et la complexité de l'art pictural que les écrivains délimitent certains principes de base du symbolisme. " (LUCBERT, 2005, p. 85)

poèmes dédiés à des artistes peintres, dessinateurs et graveurs, se situent par rapport à ces dynamiques⁴.

Le propos portera plus particulièrement sur des dédicaces composées pour Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes et Félicien Rops à partir du milieu des années 1880 et jusqu'à la fin des années 1890⁵. Ces personnalités sont bien sûr loin d'être les seuls référents de la génération symboliste, dont les admirations éclectiques se portent notamment vers les représentants de l'impressionnisme et du préraphaélisme, ou encore vers Gauguin et les Nabis. Cependant, ces trois artistes qu'Émile Verhaeren présente en 1886 comme les " maîtres symbolistes de ce temps⁶ " sont régulièrement associés et mis en avant en

⁴ L'étude portera sur des poèmes explicitement dédiés à des peintres et graveurs. Ne seront pas pris en compte les poèmes évoquant des œuvres d'artistes mais dépourvus de mentions dédicatoires. Le corpus sera par ailleurs centré sur des dédicaces publiées, engageant une relation entre donateurs, destinataires et lecteurs. Nous ne traiterons pas des envois d'ordre privé, généralement manuscrits sur des exemplaires isolés (sur cette distinction, voir FARASSE, 2010, p. 15-33).

⁵ Les débuts du courant symboliste sont généralement associés à la publication du " Manifeste littéraire " de Jean Moréas dans le " Supplément littéraire " du *Figaro* le 18 septembre 1886. Le mouvement connaît une progressive dilution durant les années 1890 (sur les détails de cette périodisation, voir notamment ILLOUZ, 2004, p. 41-82). Ajoutons que Moreau, Puvis de Chavannes et Rops décèdent tous trois en 1898.

⁶ Émile Verhaeren emploie cette expression à propos de Moreau, Puvis de Chavannes et Rops dans un essai de définition du symbolisme en peinture (VERHAEREN, 1886) publié quelques jours avant la parution du " Manifeste " de Moréas. S'il faut souligner l'absence de consensus sur les " chefs d'école " du " symbolisme pictural ", tant les références sont diverses chez les critiques d'art symbolistes, un relatif consensus se dégage toutefois concernant les précurseurs de ce courant (LUCBERT, 2005, p. 116). Ces trois artistes représentent incontestablement des repères pour les auteurs de la génération symboliste. En 1896, Joséphin Péladan indique par exemple que " la chose à proclamer et à retenir peut se phraser ainsi : Entre Puvis de Chavannes, l'harmonieux, et Gustave Moreau, le subtil, Félicien Rops, l'intense, ferme le triangle kabbalistique du grand Art. ("Les maîtres contemporains", PÉLADAN, [1896] 1968, p. 428).

tant que figures de référence du “ symbolisme pictural ”⁷. Plus âgés que les jeunes poètes symbolistes, déjà dotés d’une visibilité et d’une certaine reconnaissance au milieu des années 1880⁸, ils font office de points de repère pour les poètes contemporains, à qui ils inspirent des formes diverses d’hommage. Autour d’eux, se constitue un corpus de poèmes offerts d’où émergent par exemple les signatures de Gustave Kahn, Stuart Merrill, Charles Morice et Henri de Régnier, sans exclure des poètes en lien avec la génération symboliste quoique soucieux de défendre leur indépendance, tels Verlaine et Mallarmé.

Cet ensemble fait apparaître des démarches singulières et des caractéristiques transversales que nous proposons d’interroger à la croisée de la poésie et des arts plastiques, dans une perspective à la fois sociale et poétique. La pratique dédicatoire est en effet révélatrice des liens électifs que tissent les poètes et les artistes peintres ou graveurs durant la période symboliste. Mais la question se pose également de savoir dans quelle mesure l’écriture de la dédicace se trouve renouvelée par l’adresse à des maîtres de l’image. Par-delà la diversité des écritures et des approches, ces dons du poème, entre le dire et le voir, ne favorisent-ils pas une conception réflexive de la création partagée avec les dédicataires mais aussi, plus largement, avec la communauté élue des lecteurs ?

⁷ La première utilisation du terme “ symbolisme ” dans la critique d’art française apparaît en 1876 – avec une connotation péjorative – dans un texte de Zola (“ Salon de 1876 ”) à propos de deux toiles de Moreau. Le concept de “ symbolisme pictural ” précède donc d’une décennie la naissance “ officielle ” du symbolisme littéraire. (LUCBERT, 2005, p. 86). Le mot “ symbolisme ” met ensuite du temps à apparaître dans les critiques d’art. “ Il faut attendre la publication du manifeste littéraire de Moréas [...] et l’intense activité éditoriale qui en résulte pour que les critiques envisagent d’appliquer le terme à l’univers pictural ”. (LUCBERT, 2005, p. 91) Sur cette question, voir également GAMBONI, 1992, p. 13-23 et BROGNIEZ, 2003, p. 190-219.

⁸ En 1882, Puvis de Chavannes obtient la médaille d’honneur de la Société des artistes français. Chevalier de la Légion d’honneur en 1867, il devient commandeur en 1889. Moreau est quant à lui nommé officier de la Légion d’honneur en 1883 et élu par l’Académie des Beaux-Arts en 1888, avant de devenir professeur à l’École des Beaux-Arts en 1892. Rops obtient pour sa part la Légion d’honneur en 1889.

En premier lieu, ces dons du poème invitent à relativiser l'image solipsiste du poète symboliste, tout entier occupé à livrer le langage à ses propres chatolements. La dédicace procède d'un geste adressé à autrui, d'un don " à la fois intime et spectaculaire, précaire et expos[é]" (FARASSE, 2010, p. 10). En régime interartistique, cette offrande manifeste une relation entre un auteur et un artiste, tout en contribuant à tisser des liens à l'échelle de communautés d'élection plus larges.

La logique du don inscrite dans la dédicace implique une forme de gratuité, puisqu'elle n'inclut pas d'obligation de retour. Mais cette pratique n'en comporte pas moins des enjeux d'ordre symbolique et social⁹. Dans le cas des poèmes dédiés à des peintres déjà bénéficiaires d'une forme de reconnaissance, la dimension qui prime est celle de l'expression de l'hommage. Les textes adressés à Moreau, Puvis de Chavannes ou Rops se donnent à lire comme des présents offerts en signe de reconnaissance. Les marqueurs même de la dédicace soulignent généralement cette déférence. L'indication du nom du dédicataire, précédé de la préposition " à " – plus rarement " pour " – suffit à mettre en relation l'auteur et son dédicataire, souvent interpellé à la deuxième personne du singulier. À ces éléments, s'ajoutent fréquemment des formulations qui renforcent l'expression de la considération. Dans un poème intitulé " À Puvis de Chavannes " publié en 1895, Stuart Merrill souligne l'écart d'âge qui sépare les jeunes auteurs du peintre, en les présentant comme des " enfants " venus " offrir " " [leurs] palmes " à la " vieillesse immortelle " du dédicataire. Il qualifie ce faisant l'artiste de " Maître " :

Ces simulacres peints aux murailles de nos villes
Rappellent par ton art, ô Maître, aux mauvais hommes
Le paradis antique où les pères dont nous sommes
Joignaient des corps plus beaux à des âmes moins viles.
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

⁹ Sur ce point, voir notamment Björn-Olav Dozo et Anthony Glinoe (2009). Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/4282>.

Dans un poème également offert à Puvis, Charles Morice convoque lui aussi ce terme en l’associant à la notion de “ génie ” :

Tu consacres en les signant de ton nom clair,
Maître ingénu, Maître savant, Peintre et Poète
Les panthéons que ta pensée ordonne en fête,
Doux génie exilé dans ce siècle de fer
(MORICE, [1895] 1968, p. 58)

Le titre de “ Maître ” revient encore sous la plume de Verlaine, qui consacre ainsi le peintre à la “ Gloire ” :

Autant, Gloire, de droits et de titres avecque
Tant d’autres, à ton temple ouvert de son vivant
À l’Artiste impeccable, au Maître triomphant.
(VERLAINE, [1895] 1968, p. 60)

Il n’est certes pas exclu qu’une part d’ironie affleure dans ce poème-dédicace où les “ droits ” et les “ titres ” de Puvis de Chavannes se trouvent mis en avant. Lorsque ce sonnet paraît en 1895, l’artiste est effectivement parvenu à la consécration. En 1889, il a même obtenu la croix de commandeur de la Légion d’honneur¹⁰. Considérant la propension de Verlaine à railler les artistes reconnus de façon officielle, on peut se demander si le dernier vers ne fait pas écho à la dédicace ambiguë que Baudelaire avait adressée à Théophile Gautier au seuil des *Fleurs du Mal* (1975, p. 3)¹¹. Au-delà de ces potentielles dissonances voilées, de la part d’un poète considéré comme un précurseur mais réticent à se placer

¹⁰ Françoise Lucbert note la tendance des poètes symbolistes à présenter Moreau et Puvis de Chavannes comme des artistes indépendants, quitte à minorer certaines réalités biographiques liées à leur reconnaissance et à leur notoriété. “ Le critique doit alors trouver des circonstances atténuantes afin d’éviter à l’artiste compromis par sa notoriété d’être mal jugé. ” (LUCBERT, 2005 p. 144-145)

¹¹ “ Au poète impeccable / Au parfait magicien ès lettres françaises / À mon très cher et très vénéré / Maître et ami / Théophile Gautier / Avec les sentiments / De la plus profonde humilité / Je dédie / Ces fleurs malades / C.B.” Sur le caractère ambigu de cette dédicace, voir par exemple BERQUIN (2010, p. 107-125).

sous la bannière des “ cymbalistes¹² ”, la plupart des dédicaces offertes aux “ Maîtres ” du symbolisme pictural témoignent toutefois d’une réelle reconnaissance à leur égard¹³.

Différents types de supports, dont les recueils poétiques, permettent de diffuser ces dédicaces durant les deux dernières décennies du siècle. *Les Fastes* de Stuart Merrill, parus en 1891, comprennent par exemple un poème intitulé “ Ballet ” offert “ à Gustave Moreau ”, parmi diverses pièces adressées à des hommes de lettres, tels Émile Verhaeren, Ephraïm Mickaël, Jean Moréas, Adolphe Retté, René Ghil, Edward Fawcett et Edgar Saltus, ou encore Gaston Dubedat, essentiellement connu pour ses critiques musicales. Merrill dédie également des vers à l’éditeur Clarence Mc Ilvaine, au marchand d’art Jonathan Sturges et à une instance anonyme désignée par des initiales. Dans ces recueils émaillés de dédicaces, les peintres et graveurs se trouvent mis en relation avec des personnalités diverses. Au sein des *Premiers poèmes* de Henri de Régnier, “ Sur un tableau célèbre ”, dédié “ À Gustave Moreau ” dans la section *Poésies diverses (1886-1890)*, jouxte des pièces offertes à Verlaine, Mallarmé, Sully-Prudhomme et Leconte de Lisle dans *Apaisement* [1886], mais aussi les dédicaces des *Épisodes* [1888] adressées à Francis Vielé-Griffin et à Philibert Delorme, tandis que les *Sonnets* (1888-1890) intègrent des poèmes dédiés à Pierre Louÿs et à Claude Debussy, ou encore à des anonymes mentionnés par des initiales. Ces dons de poèmes permettent ainsi à leurs auteurs de dessiner les contours de cercles d’élection éclectiques, en marge des valeurs bourgeoises et de la “ littérature industrielle ”.

Les dédicaces abondent également dans la petite presse, dont on sait le rôle qu’elle joue dans le développement du courant symboliste. Durant les deux dernières décennies du siècle, les petites revues constituent des espaces privilégiés pour mettre en avant des positions esthétiques nouvelles en marge des cadres académiques et des circuits

¹² Réponse de Verlaine à l’*Enquête sur l’évolution littéraire* de Jules Huret [1891] (1972, p. 1135).

¹³ De façon significative, les poèmes réunis en juin 1896 dans le n° 172 de *La Plume* sont regroupés sous l’intitulé “ Hommages poétiques à Félicien Rops ”.

médiatiques institués. Ces lieux d'expressions collectifs sont propices aux rencontres, aux échanges et à l'expression d'admiration dont rendent compte les dédicaces. Les poèmes offerts prennent même parfois la forme d'"albums" collectifs adressés à un unique dédicataire: ainsi *La Plume* consacre successivement des ensembles de ce type à Puvis de Chavannes, dans le numéro 138 du 15 janvier 1895, à l'occasion des soixante-dix ans du peintre, puis à Félicien Rops, dans le numéro 172 du 15 juin 1896. Dans ces albums que précèdent des articles illustrés de reproductions d'œuvres, la dimension collective de la dédicace ne se manifeste pas tant à l'échelle des donateurs, comme dans le cas des recueils incluant des séries de poèmes offerts, qu'entre les poètes donateurs, réunis pour rendre hommage à un même artiste. Les contributions rassemblées pour l'anniversaire de Puvis de Chavannes, en janvier 1895, sont particulièrement révélatrices de cette dimension sociale. Elles sont en effet liées au banquet organisé par *La Plume* en l'honneur du peintre :

L'ALBUM DES POÈTES

On sait que des poètes et des prosateurs ont envoyé au comité Puvis de Chavannes des poèmes manuscrits et des hommages en prose. Ces œuvres réunies en album ont été remises par les soins de M. Rodin, à M. Puvis de Chavannes, à l'issue du banquet de l'hôtel Continental. Voici la liste des écrivains qui ont pris part à cette manifestation : [...]¹⁴. (*La Plume*, [1895], 1968, p. 54-55).

Julien Schuh a montré comment ces événements festifs étaient conçus par Léon Deschamps et rapportés dans la revue avec le souci de "m[ettre] en scène" (SCHUH, 2007, p. 83) une collectivité pour la faire exister. Les longues listes des participants, mêlant auteurs et artistes

¹⁴ Suivent une centaine de noms d'écrivains, qui ne se limitent pas à la sphère symboliste. Parmi eux : Léon Dierx, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, François Coppée, Pierre Quillard, Jean Moréas, Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Remy de Gourmont, Louis Duchosal, Ernest Raynaud, Albert Mockel, Henri de Régnier, Émile Bergerat, René Ghil, Saint-Paul-Roux, Robert de Montesquiou-Fezensac, Stuart-Merrill, Georges Rodenbach, Adolphe Retté, Max Elskamp, Francis Vielé-Griffin, José-Maria de Heredia, etc.

plus ou moins reconnus, mais aussi hommes politiques et journalistes, étaient publiés avec soin. Ces banquets constituaient des “ rituels de légitimation ” dotés d’une “ double fonction de reconnaissance d’un maître et de cohésion du groupe¹⁵ ” (SCHUH, 2007, p. 80). Ils avaient notamment pour objectifs d’apaiser les tensions au sein de la sphère littéraire, de susciter des liens entre maîtres et nouveaux venus et de souder la “ grande famille artiste¹⁶ ” en rapprochant les différents domaines de la création. Les albums poétiques de *La Plume* offerts à Puvis de Chavannes et à Rops sont tout à fait représentatifs de ces dimensions. Leurs auteurs peuvent être perçus comme la vitrine d’un groupe d’élection solidaire, soucieux de se reconnaître entre artistes à la croisée des différentes formes d’expression.

INSCRIPTIONS DU PICTURAL¹⁷ DANS LES DONNS DE POÈMES

La dédicace offerte à des peintres et graveurs comporte donc une fonction sociale, en ce qu’elle permet de mettre en relation des

¹⁵ Dans le n° 138 de *La Plume*, Joseph Canqueteau publie une chanson satirique intitulée “ Au banquet de Puvis de Chavannes ”, qui raille l’intervention de “ M^ossieur Brun’tière ”, incarnation de l’académisme aux yeux des jeunes poètes. Il évoque ce faisant la volonté de Léon Deschamps de faire exister l’événement à travers la presse, sur un mode hyperbolique : “ De Valenciennes à Biarrits / On ne parlait dans les gazettes / Que d’la grand’ levé’ de fourchettes / En l’honneur du maître Puvis. ” (15 janvier 1895) (CANQUETEAU, [1895]1968, p. 60) Comme le souligne Julien Schuh, cette dimension médiatique participe pleinement du fonctionnement des banquets de *La Plume* (SCHUH, 2007, p. 86).

¹⁶ Léon Deschamps : “ Maintenant l’Olympe est fermé. Nous avons fêté nos aînés des Lettres, de la Peinture, de la Sculpture et de la Musique comme il convenait et ces réunions amicales ont eu le résultat souhaité: la fraternité remise en honneur parmi tous les membres de notre grande famille artiste. C’était notre vœu le plus cher et le but de nos peines. ” (DESCHAMPS, [1894]1968, p. 151) Comme le rapporte Julien Schuh, Léon Deschamps avait choisi de convier des artistes à la présidence de certains banquets : le sculpteur Rodin (9 décembre 1893), Puvis de Chavannes lui-même (10 février 1894) et le musicien Ernest Reyer (le 7 avril 1894) (SCHUH, 2007, p. 94).

¹⁷ Suivant Liliane Louvel, on définira le “ pictural ” comme “ l’apparition d’une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle. ” (LOUVEL, 2002, p. 15)

individualités créatrices représentatives de divers champs artistiques. Mais cette articulation entre les domaines du poétique et des arts plastiques a également une incidence sur les modes d'écriture de la dédicace. Les poètes sont en effet tentés de faire référence aux œuvres picturales de leurs dédicataires pour mieux leur rendre hommage. Le lien établi entre les individus se décline ainsi sur un plan poétique, en mettant en tension le texte et l'image.

Il est vrai que cette dimension s'affirme de façon plus ou moins marquée selon les poètes. Les références aux créations picturales de Moreau, Puvis de Chavannes et Rops prennent parfois des formes extrêmement diffuses. Chez certains auteurs, inscrire le pictural dans l'offrande poétique ne semble pas relever d'une priorité. Dans le numéro spécial de *La Plume* consacré à Félicien Rops, par exemple, les références aux œuvres de ce dernier sont parfois limitées à des échos thématiques généraux. Paul Redonnel se contente de donner la parole au Diable en déclinant des motifs chers au dédicataire du poème :

Mais il faut que la Terre adore Lucifer ;
Je suis grand comme Dieu : moi, j'invente LA CHAIR,
La volupté des seins et la splendeur des hanches
(REDONNEL, [1896] 1968, p. 472).

“ [L]a femme ” “ à sa proie attachée ”, l'érotisme et la fascination pour Satan peuvent ici rappeler la série des *Sataniques*, mais ces éléments traversent plus largement l'œuvre de Rops¹⁸. De même le vicomte de Colleville, dans la longue pièce qu'il dédie à ce graveur, le situe par rapport à de nombreuses références littéraires (Tacite, Michelet, Carlyle...) et artistiques (Angelico, Grünewald, Memling...), sans mentionner aucune

¹⁸ Huysmans met également ces éléments en avant dans l'article qu'il consacre au graveur pour le numéro spécial de *La Plume* en 1896 : “ dans son œuvre satanique, [Rops] a choisi pour principal personnage la femme, maléficiée par le Diable et vénéficiant à son tour l'homme qui la touche. ” “ Il a restitué à la Luxure si niaisement confinée dans l'anecdote, si basement matérialisée par certaines gens, sa mystérieuse omnipotence ” (HUYSMANS, [1896] 1968, p. 396 e p. 401).

de ses compositions en particulier. Si le poème met en avant le motif du “ Phallus ”, qui constitue un élément récurrent dans ses dessins et gravures, l’approche s’avère pour le reste très générale, sous le signe de la “ sublime luxure ”. (COLLEVILLE, [1896] 1968, p. 473-475)

Ce traitement n’est pas seulement imputable aux sulfureuses audaces de Rops, puisqu’on le retrouve dans des vers dédiés au plus orthodoxe Puvis de Chavannes. Dans *La Plume*, Louis Duchosal adresse ainsi au peintre un poème quasiment dépourvu de références à sa création. Adoptant une posture d’*humilitas*, le poète suisse offre un simple chant d’hommage en mode mineur :

Je suis un pauvre oiseau de Genève, ô forêt !
Qui chante sur la plus tremblante de tes branches
Une pâle chanson [...]
(DUCHOSAL, [1895] 1968, p. 56)

Les derniers vers évoquent Puvis siégeant aux pieds d’un idéal de “ Beauté ”, “ Sur un trône de pourpre et d’or et d’harmonie ”, mais ces quelques notations chromatiques ne paraissent pas caractéristiques de la manière du peintre. Ernest Jaubert, pour sa part, mentionne “[L]a fresque” du maître, en référence à ses larges compositions décoratives. Pour autant, il ne se rapporte pas à des œuvres précises, ni même à des thèmes chers à Puvis. L’éloge, construit autour d’une antithèse entre la ruine annoncée du monde et la pérennité d’une création appelée à résister à l’épreuve des “ Ans exterminateurs ”, repose essentiellement sur les ressorts du discours. Pour appuyer cette variation sur le *topos* de l’*exegi monumentum*, Jaubert use d’ailleurs d’une insistante figure dérivative autour de la notion d’immortalité (“ Chavannes, génie immortel / Dont l’immortalité féconde immortalise / [...] Notre âme refleurie [...]”) [...]” (JAUBERT, [1895] 1968, p. 56). Gustave Kahn évoque dans son adresse au même peintre un “ temple ” “ cerné ” “ par des bosquets ”, comme en écho aux décors antiques que l’artiste affectionnait. Mais le paysage n’est qu’esquissé dans ces vers :

Les graves nymphes de l'histoire
graveront aux portes d'ivoire
d'un temple, par des bosquets cerné
le nom de Puvis et sa gloire,
(KAHN, [1895] 1968, p. 57)

Le cadre spatial n'est pas tant traité pour lui-même, qu'en tant que composante d'un discours de compliment reposant sur une promesse d'immortalité. Dans ces pièces, la portée encomiastique repose en fait davantage sur des leviers rhétoriques que sur une exploitation des relations entre texte et image.

Toutefois dans d'autres dédicaces poétiques, le discours d'hommage intègre des références davantage marquées aux œuvres des " maîtres ". Ces échos peuvent d'abord se déployer de façon allusive et indirecte. Au moment de s'adresser à Puvis de Chavannes en janvier 1895, Stuart Merrill décrit un paysage situé dans une Antiquité arcadienne, caractéristique de nombreuses compositions du peintre. Ces vers évoquent un lieu intemporel et idéal, propice à l'épanouissement de l'art :

Préludant sur la lyre à l'ombre rose des marbres,
Les filles et les fils de ta Muse aux yeux sages,
Couchés ou droits selon la ligne des paysages
D'où s'élève à l'entour la prière des arbres,

Chantent les jours du monde où les hommes, tels qu'en rêve,
Vivaient, amants des bois, des champs et des fontaines
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

L' " ombre rose des marbres ", les " bois ", peuvent ici rappeler " Le bois sacré cher aux arts et aux muses " du Musée de Lyon¹⁹, ou la fresque qui décore la Sorbonne²⁰. Cependant les références ne sont pas davantage

¹⁹ Cette fresque est reproduite en noir et blanc, à la verticale, dans l'un des textes qui précèdent " L'Album des poètes " dans *La Plume*. ([1895] 1968, p. 47).

²⁰ Cette fresque est également reproduite en noir et blanc, en diagonale, dans l'un des textes qui précèdent " L'Album des poètes " (*La Plume*, [1895] 1968, p. 45).

précisées, comme si Merrill avait souhaité livrer une sorte de synthèse générale de différentes œuvres du dédicataire. Le poème comporte certes quelques notations d'ordre formel, concernant par exemple la position des personnages, " Couchés ou droits selon la ligne des paysages " (MERRILL, [1895] 1968, p. 57). Mais il ne consiste pas en une transposition d'une œuvre identifiée. Le poète réinvestit plutôt des éléments caractéristiques de l'œuvre de Puvis dans une évocation librement recomposée.

Cette liberté transparait également à travers le poème " Ballet " que Stuart Merrill dédie " à Gustave Moreau " dans *Les Fastes* en 1891 (MERRILL, 1891, p. 64). Dans ces vers, les " danseuses du Désir ", qualifiées de " Salomés ", constituent une sorte de figure collective renvoyant aux différentes œuvres que la fille d'Hérodiade²¹ a inspirées au peintre à partir des années 1870. Le sonnet, qui n'évoque pas Hérode ni saint Jean-Baptiste, ne se rapporte pas à une toile de Moreau en particulier. Merrill n'en manifeste pas moins un intérêt pour les caractéristiques formelles de l'œuvre du peintre, lorsqu'il évoque les " casques " de " cristal azur ", les " tissus de tulle roidis d'or " et les " bracelets barbares " qui pendent aux bras des danseuses. La profusion de bijoux et de parures, qui rappelle la manière de Moreau, est mise en relief par les pluriels. En outre, différentes notations de couleurs et de lumière (" Toisons fauves ", " lèvres incarnadines ", " leur lunaire des décors ") confortent cet effet visuel dans les quatrains.

Le poème d'Henri de Régnier " Sur un tableau célèbre ", dédié " À Gustave Moreau " (RÉGNIER, 1899, p. 320-323), est encore représentatif de ce type de transposition libre. Dans ces huit quatrains en alexandrins, le poète ménage un effet d'attente en n'indiquant pas d'emblée le titre de l'œuvre à l'origine des vers. Les allusions convergent toutefois rapidement vers " Orphée "²², une toile présentée au Salon de 1866, qui a effectivement

²¹ En 1872, Moreau peint une " Salomé dans la prison ", sur un petit format. " Dans les années suivantes, [il] fait en quelque sorte le tour du sujet, à différents moments ou sous différents angles : avant, pendant, après la décapitation du saint " (LACAMBRE, 1997, p. 57).

²² Rappelons qu'en 1882, dans *Le Sang des dieux*, Jean Lorrain avait déjà consacré à cette œuvre un poème dédié à Moreau.

marqué l'un des premiers succès de Moreau²³. Le peintre y montre une jeune fille debout, recueillant la tête d'Orphée sur sa lyre²⁴. Précisément, le poème de Régnier est centré sur une femme interpellée à la deuxième personne du singulier, qui porte son regard " fixe et las " sur une " Tête exsangue ". L'identité du défunt, dont le corps est resté " oublié " " en les roseaux du fleuve ", se devine grâce à la référence à la " lyre " et à des éléments relatifs au mythe du poète thrace. Les " thyrses " des Ménades rappellent la mort d'Orphée, " lacéré de mains folles ou viles / Parmib l'obsène ivresse et les rires ardents", et le poème finit par évoquer la mort de " l'orphique song d'or " (v. 48). Régnier retient certains éléments qui rappellent le décor du tableau, à l'instar du cours d'eau, des " gorges ", des " monts " et des " plaines ". Il mentionne encore la " robe violette " de la jeune fille, " où meurent des opales ", en référence au vêtement orné de parures caractéristiques des œuvres du peintre. Cette dimension plastique, toutefois, n'est pas soulignée plus avant dans le poème²⁵. Et dans l'ensemble, Régnier y manifeste une part significative de liberté. La façon de qualifier le personnage féminin de " veuve ", l'image de sa chevelure " Vers[ée] " sur la tête d'Orphée, l'évocation de ses pieds meurtris sur les routes, s'éloignent du référent pictural. Tout se passe comme si le poète avait avant tout cherché à restituer l'effet produit par la toile, entre étrangeté et mélancolie. Le champ lexical de la tristesse traverse en effet le poème,

²³ L'œuvre est acquise par l'État pour le musée des Artistes vivants, au palais du Luxembourg.

²⁴ Le livret du Salon de 1866 comporte la mention suivante à propos d'" Orphée " : une " jeune fille thrace recueille pieusement la tête et la lyre d'Orphée, portées par les eaux de l'Hèbre aux rivages de la Thrace. " Moreau invente cet épisode dans lequel la jeune fille, entre " muse " et " ménade ", n'est pas identifiée. Des échos peuvent être perçus avec l'image de Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste, ou de Judith portant celle d'Holopherne, mais aussi avec le motif de la pietà (COOKE, s.d.)

²⁵ Les commentateurs ont noté l'attention moindre souvent accordée à la forme picturale dans les critiques d'art de la période symboliste (voir notamment GAMBONI, 1989, en particulier p. 121). Certains écrivains critiques d'art se sont cependant montrés sensibles à la matérialité des toiles de Moreau. Maclair, Huysmans, Aurier, ont notamment cherché à en " transpos[er] la substance colorée afin d'en prolonger textuellement la magie " (LUCBERT, 2005, p. 230).

depuis l'évocation d'un " exil triste " (v. 8) jusqu'à la référence aux pleurs de l'Érèbe. En définitive, ces poèmes ne livrent pas des transpositions poétiques fidèles, mais plutôt des variations à partir d'œuvres identifiables grâce à des faisceaux d'indices disséminés²⁶.

Pour terminer ce parcours, il convient de signaler les pièces dans lesquelles le geste d'hommage s'accompagne de références plus explicites et appuyées à des œuvres plastiques. Dans *La Plume*, Émile Michelet intitule ainsi un poème " Jeune Fille au bord de la Mer (d'après Puvis de Chavannes) ". Le passage du singulier au pluriel, dans ce titre, n'empêche pas le lecteur de reconnaître une référence à la toile " Jeunes filles au bord de la mer²⁷ ". Cette modification n'est d'ailleurs pas gratuite : le poète ne représente en effet que l'une des trois jeunes femmes peintes par Puvis, celle qui occupe la position centrale sur le tableau. " Svelte, droite, piétée à l'angle des récifs / Elle tord ses cheveux dorés dans l'air sonore ". Certains éléments du poème sont fidèles au référent pictural. On retrouve notamment les vagues, le bord de mer et les récifs. Mais une fois encore, le poète ne s'astreint pas à une transposition exacte de la toile. Michelet décrit par exemple le regard de la jeune femme, alors que le personnage central a le dos tourné chez Puvis. Peu soucieux de restituer les propriétés formelles du tableau, il semble se concentrer sur la vie intérieure du personnage qui " rêve de beaux hymens mélancoliques / Avec des dieux venus sur les flots pacifiques " :

Elle attend votre essor, fêtes ultérieures !
Cependant que parmi le firmament les heures,
Vont comme un vol silencieux de cygnes noirs.
(MICHELET, [1895] 1968, p. 57)

²⁶ Françoise Lucbert note que les auteurs de critique d'art ne cherchent en général pas à proposer " des descriptions à la lecture desquelles les peintres reconnaîtraient leurs travaux [dans la seconde moitié du siècle]. Leur critique est créatrice dans le sens où elle fait passer la visée poétique avant la restitution des œuvres picturales " (LUCBERT, 2005, p. 173).

²⁷ Cette œuvre qui date de 1879 ne fait pas partie des compositions reproduites dans le numéro de *La Plume* consacré à Puvis de Chavannes.

Dans “ L’Album des poètes ” dédié au même artiste, Verlaine systématise cette manière de citer des titres d’œuvres picturales:

“ Victor Hugo ” soleil dont tous sont le Memnon,
Donnant à nous sa lyre étoilée et fleurie,
Extase du poète, orgueil de la patrie,
Honneur du genre humain qui se lève à son nom ;

“ Picardia nutrix ”, campagne courageuse,
Race blonde aux corps blancs qu’a brunis le grand air ;
“ Ludus pro patria ”, beaux éphèbes, sang fier
Et chair forte et des yeux où rit la mort songeuse ;

“ Geneviève ” paissant ses ouailles, tandis
Que l’oignent de douceur tel saint et tel évêque,
Et, le Hun, éloigné, rêve de paradis. [...]
(VERLAINE, [1895] 1968, p. 60).

Si certains de ces intitulés s’avèrent approximatifs, le lecteur n’en reconnaît pas moins aisément des références à “ La Ville rendant les hommages à Victor Hugo ”, qui orne l’escalier de l’Hôtel de Ville de Paris, puis “ *Ave Picardia Nutrix* ”, installée au musée d’Amiens, et “ *Ludus pro patria* ”, dont le titre est exactement rapporté. La mention “ Geneviève ” renvoie enfin à une série de compositions consacrées à la sainte, dont “ La rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain ” (“ tel saint et tel évêque ”) et “ Sainte Geneviève ravitaillant Paris ” (“ “Geneviève” paissant ses ouailles ” affamées par le “ Hun ”)²⁸. Loin de s’attarder sur ces différentes œuvres, le poète en condense le contenu en quelques mots, en faisant reposer l’expression de l’hommage sur la dimension cumulative des références.

Signalons encore les extraits des *Ropsiaques* de Pierre Caume²⁹, dans le numéro de *La Plume* en hommage à Félicien Rops. L’offrande y

²⁸ Aucune de ces œuvres n’est reproduite dans le numéro de *La Plume* consacré au peintre.

²⁹ Pseudonyme de Louis-Eugène Lefèvre. Le recueil *Les Ropsiaques* paraît à Londres en 1898, chez C. Hirsch.

procède également d'une succession de citations d'œuvres, qui se trouvent cette fois développées à l'échelle d'un ensemble de poèmes. Après un premier sonnet simplement intitulé " À Félicien Rops ", qui reprend des motifs génériques en guise d'introduction, Caume décline une série de sonnets dont les titres reprennent précisément ceux des gravures de Rops. " Satan semant l'ivraie " est ainsi directement inspiré par la gravure qui porte ce titre dans la série des *Sataniques*. Les quatrains s'ouvrent sur une description du diable qui, " Grand, grand comme le mal " " Et laid comme le Vice ", fait s'écrouler " l'Opéra ", tandis que " Notre-Dame résiste à son pied racornu³⁰ ". Les tercets se concentrent ensuite sur sa singulière semaison, en concordance exacte avec la gravure de Rops :

Il s'en va donc semant, dans les sillons fertiles
De Paris corrompu, le grain empoisonné
Qui produira la ronce et les herbes subtiles.

Il sème, dur tyran après l'homme acharné,
Les stupides bourgeois, les ingrats (ces reptiles),
Les femmes, tes meilleures complices, Damné³¹ !
(CAUME, [1896] 1968, p. 476)

Le poète il est vrai, de nouveau, délaisse les particularités plastiques de l'œuvre au profit du propos qui la sous-tend. Cette orientation se confirme dans les poèmes suivants, dont " Le semeur de paraboles ", titre repris d'une autre gravure de Rops (CAUME, [1896] 1968, p. 476). Dans " La tentation de saint Antoine ", un sonnet inspiré par l'une de ses

³⁰ Ce détail concernant le " pied racornu " du diable relève d'une invention du poète, Satan étant représenté chaussé de sabots sur la composition de Rops.

³¹ Rops avait accompagné sa gravure de cette légende : "Terrible et gigantesque, vêtu comme un paysan, Satan, le semeur biblique passe à grandes enjambées par dessus les contrées habitées par les hommes. En ce moment, sous un clair de lune blafard, il traverse Paris. Son pied droit se pose sur les tours de Notre-Dame. D'un geste puissant, il jette à travers les espaces les FEMMES qui remplissent son tablier flottant, graine funeste des crimes et des désespoirs humains. Et sous les larges bords de son chapeau breton, son regard étincelle d'une joie malaisante". (RAMIRO [Eugène Rodrigues-Henriques], 1887, p. 174-175).

plus célèbres compositions du graveur, Pierre Caume donne la parole à la femme en croix, pour faire entendre les paroles envoûtantes qu'elle adresse au " Bel ermite pensif " :

Je suis l'Illusion, triste, gaie, ou frivole ;
Un cyclone enlaçant de désirs orageux
Aura vite emporté ton chagrin nuageux,
Et ton front brillera d'une ardente auréole.
(CAUME, [1896] 1968, p. 189-290)

Même lorsque les référents picturaux se trouvent ainsi mis en avant, les poètes continuent donc à affirmer leur liberté créatrice. Ce phénomène n'est pas sans lien avec les problématiques qui sous-tendent la critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Certains dons poétiques offerts à des peintres peuvent en effet se lire à la lumière de la formule célèbre de Baudelaire : " Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie³² " (BAUDELAIRE, 1976, p. 418). Les offrandes les plus marquées par la présence d'un référent pictural semblent finalement converger avec les analyses de Peter Cooke relatives au délaissement du " signe plastique " en faveur du " signe iconique " chez les écrivains d'art à cette période. Ces derniers ont tendance à privilégier " l'objet peint au personnage ou à l'être représenté, qu'ils enlèvent du domaine immobile de la peinture [...] pour l'inscrire dans le domaine littéraire des signes successifs. " (COOKE, 2002, p. 52-53). Tout se passe en fait comme si les poètes, au moment de s'adresser à des artistes pour évoquer leurs œuvres dans une logique d'hommage, cherchaient également à mettre en valeur les ressources du langage face aux pouvoirs de l'image.

OFFRANDES AUX PEINTRES, HOMMAGES À LA POÉSIE

Nombre de ces poèmes dédiés semblent d'abord inscrire la poésie dans une conception unitaire des arts, en soulignant les points

³² Dans la continuité de Baudelaire, Adolphe Retté affirme que " [l]es critiques écrites par les poètes *devraient* être des poèmes " (RETTÉ, 1892, p. 90).

de rapprochement entre les différentes formes d'expression et leur capacité à se rehausser mutuellement. De façon significative, Charles Morice présente ainsi Puvis de Chavannes comme un " Peintre et Poète " (MORICE [1895], 1968, p. 58) dans les vers qu'il lui adresse. L'idée d'une " compénétration des arts " (VERHAEREN, 1886, p. 289-290), pour reprendre une formule de Verhaeren, s'applique d'autant mieux à Moreau, Puvis de Chavannes et Rops qu'ils ont pu être considérés comme des artistes " littéraires ", en raison de leurs sujets de prédilection. Les motifs associés à la poésie, en particulier, sont récurrents dans leurs compositions, ce que les poètes ne manquent pas de mettre en valeur. Ce n'est sans doute pas un hasard si Régnier choisit d'évoquer une toile consacrée au poète Orphée dans ses vers dédiés à Moreau (RÉGNIER, 1899, p. 320-323). Verlaine débute quant à lui son poème dédié à Puvis de Chavannes en se référant à une fresque en l'honneur de Victor Hugo (VERLAINE [1895], 1968, p. 60). En même temps qu'à Puvis, c'est au maître du romantisme et à ses successeurs, comparés à Memnon, que Verlaine rend hommage, en mettant en abyme son geste d'offrande. Notons que Puvis se prête particulièrement à cette vision artistique unitaire, en ce qu'il se plaisait lui-même à représenter de concert les différents domaines de la création. Dans " Le bois sacré cher aux arts et aux muses " ou " Le bois sacré " de la Sorbonne, les muses sont peu différenciées, comme si elles étaient rapprochées à travers une quête commune d'idéal et d'harmonie. Sans surprise, le motif de la lyre qui apparaît régulièrement dans les œuvres de ces artistes est également récurrent dans les poèmes qui leur sont offerts. Stuart Merrill semble concevoir cet instrument comme une sorte de trait d'union entre les arts, dans ses vers dédiés à Puvis de Chavannes :

Préludant sur la lyre à l'ombre rose des marbres,
Les filles et les fils de ta Muse aux yeux sages, [...]
Chantent les jours du monde [...].
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

Outre la poésie et l'image, ces dons mettent aussi la musique à l'honneur. Souvent perçue comme une forme d'expression affranchie des

logiques de la représentation, cette dernière a pu être considérée comme un horizon du langage poétique. La conception des arts qui affleure à travers ces dédicaces n'est finalement pas sans faire écho à la notion wagnérienne de *Gesamtkunstwerk*³³, d'œuvre d'art totale :

Je crus ne pouvoir m'empêcher de reconnaître, écrit Wagner, que les divers arts, isolés, séparés, cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté en définitive leur puissance d'expression, essayer pourtant de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limites, qui résultait précisément de leur réunion. [...] Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer à la réalisation supérieure de son objet. (WAGNER, 1941, p. 38-39; apud NEC-TOUX, 1998, p. 179)

On sait combien cet héritage, comme celui des "correspondances" établies par Baudelaire entre "[l]es parfums, les couleurs et les sons" (BAUDELAIRE, 1975, p. 10), a nourri la génération symboliste³⁴. Au moment d'évoquer la capacité des "cerveaux subtils" à "saisi[r] avec une si étonnante lumière les correspondances", Émile Verhaeren en conclut que "la poésie est picturale et musicale autant que littéraire". (VERHAEREN, 1886; apud ILLOUZ, 2004, p. 250) Charles Morice met pour sa part l'accent sur la capacité des poètes à embrasser les autres formes de création, à les synthétiser :

³³ Cette conception ne consiste pas en un simple retour à la logique de l'*ut pictura poesis* horatien, qui a pu être interprété comme une stricte équivalence entre les arts, et que Lessing s'est employé à critiquer dans *Laocoön* (1766) en rappelant les spécificités de la peinture (art de l'espace) et de la littérature (art du temps). Le modèle de la réunion des arts hérité des travaux de Wagner met en avant des buts communs aux arts, leur capacité à susciter des émotions et à élever l'esprit, sans nier les moyens spécifiques dont ils disposent. Sur ce point, voir par exemple Dario Gamboni (1989, p. 102).

³⁴ Avec Françoise Lucbert, il est intéressant de noter que Teodor de Wyzewa rédige des comptes rendus de Salon portant le titre "Peinture wagnérienne" entre 1885 et 1886, dans *La Revue wagnérienne* fondée par Édouard Dujardin (LUCBERT, 2005, p. 94).

L'union de tous les arts, c'est le vœu suprême du génie humain, [...]. C'est pourquoi tout grand peintre est un poète. C'est pourquoi aussi tous les poètes peuvent, du domaine général où ils exercent leur art, envisager plus librement, je le crois, que tout autre artiste les domaines plus spéciaux des autres arts et aimer, par exemple, des peintres très différents d'eux : ces différences se résolvent en harmonie dans la conception générale du poète. (MORICE, 1893; apud GISPERT, 2003, p. 144)

Sans doute peut-on lire en ce sens le poème “ Ballet ” de Stuart Merrill, qui mêle des allusions aux “ Salomés ” peintes par Moreau à des notations sonores. Le poème évoque le “ tinte[ment] ” des “ pas mesurés ” au son des “ cordes des kinnors ”, esquissant le décor phonique dans lequel évoluent les “ danseuses du Désir ” (MERRILL, 1891, p. 64). Offrir un poème à un peintre ne constitue-t-il pas une occasion rêvée pour tenter une synthèse des arts en montrant comment le rapprochement avec d'autres formes d'expression peut enrichir le langage poétique, susciter de nouvelles images, de nouvelles impressions ?

La conception unitaire des arts s'articule en ce sens à une valorisation des pouvoirs de la poésie, lorsqu'elle ne traduit pas une approche logocentrée de la création. Cette orientation se confirme lorsque les poètes entreprennent de livrer des interprétations des œuvres des maîtres, afin d'éclairer les symboles qu'elles recèlent, ou du moins d'en révéler toute l'intensité. On n'est pas loin alors de l'idée d'un don de la poésie à la peinture “ muette ”. Rappelons que pour les symbolistes, le symbole n'est pas “ un instrument d'éloquence ” ni une “ cheville rhétorique ”, mais “ la condition essentielle de l'art. ” (CAMPA, 1998, p. 57) Dans leurs critiques d'art, les écrivains abordent les œuvres plastiques en soulignant des éléments concordants avec leur propre conception de la création³⁵. Albert Aurier, pour qui la peinture représente un “ merveilleux

³⁵ Dario Gamboni souligne les réticences que Moreau et Puvis de Chavannes ont pu éprouver à l'égard de ces formes d'appropriation “ symboliste ” de leurs œuvres (GAMBONI, 1989, p. 72).

langage destiné à traduire l'Idée ” (AURIER, 1890, p. 27; apud LUCBERT, 2005, p. 224), s'exprime par exemple en ces termes dans un article consacré à Gauguin en février 1891 : “ Le but normal et dernier de la peinture, ai-je dit, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. Sa finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage spécial, les idées. ” L'artiste, à ses yeux, doit être “ *l'Exprimeur des Êtres absolus* ” (AURIER, 1891; apud ILLOUZ, 2004, p. 262). Gustave Kahn semble partager ce point de vue dans ses vers offerts à Puvis de Chavannes. Il y évoque des “ hiérophantes ”, ces prêtres de l'Antiquité grecque chargés d'instruire les futurs initiés dans les religions à mystères (T. L. F: s.d), qui “ expliqueront dans les soirs des temps ” :

l'allègre allure des hauts sentiments
aux groupes recueillis de la foule
et leur rediront les printemps
de l'ancien symbole qui s'écoule.
(KAHN, [1895] 1968, p. 57)

Le poème suggère que les œuvres du peintre contribuent à traduire des Idées par le symbole, à rebours des orientations réalistes rivées au réel, des médiocres conventions.

Certains poètes semblent même se mettre au service de leurs dédicataires artistes, en proposant une lecture, sinon une exégèse, des symboles inscrits dans leurs compositions. Comme le rappelle Françoise Lucbert à propos des critiques d'art de la période symboliste, il ne s'agit pas alors de livrer une explication, ni un enseignement, mais plutôt de “ communiquer quelque chose du mystère de l'art ” (LUCBERT, 2005, p. 214), à travers une approche relevant de l'interprétation partielle et subjective. Le poème ouvre une voie que les lecteurs sont invités à emprunter afin de mieux comprendre les œuvres des “ Maîtres ”. Dans les vers de Charles Morice dédiés à Puvis de Chavannes, le recours aux majuscules oriente nettement vers une appréhension symbolique de l'œuvre du peintre :

La Foule et le Héros, la Sainte et la Déesse,
Tout un monde divin, tout un monde réel
De la réalité divine de ton rêve.
(MORICE, [1895] 1968, p. 58)

Morice rend hommage au travail intellectuel de Puvis, à sa façon de “ consacr[er] ” “ les panthéons ” “ ordonn[és] ” par sa “ pensée ”. Il met en lumière la capacité de l’artiste à donner à voir “ l’Infini ” qui “ se rythme et vibre et se reflète / Au vol pur des oiseaux ”. Le don du poème semble ainsi s’accompagner d’une invitation à aborder les œuvres plastiques en dépassant la surface et la concrétude des signifiants pour atteindre une “ réalité divine ”. La récurrence du champ lexical du sacré, dans ces vers offerts, converge avec l’idée d’une religion, d’un *lien* cultivé à travers les arts. Cette approche empreinte d’idéalisme, renvoyant à l’idée d’un “ Livre du monde ” qu’il s’agirait de déchiffrer, doit favoriser une forme de connaissance poétique, intuitive et “ synthétique ”³⁶. Le poème paraît donc bien offert aux lecteurs, au-delà des dédicataires, afin de les aider à déceler les significations cachées au plus grand nombre dans les compositions des “ Maîtres ”.

Cependant, cette conception ne suffit pas à épuiser les ressorts des dédicaces poétiques composées à la croisée du dire et du voir. En effet, tous les poètes de la génération symboliste n’envisagent pas le symbole à l’aune d’interprétations univoques, selon une perspective proche de l’allégorie. Nombre d’entre eux l’associent à des signifiés plus diffus, sous l’angle de la suggestion. Certains poèmes offerts mettent surtout l’accent sur les résistances du sens, sur le mystère. C’est le cas dans la première pièce des *Ropsiaques* de Pierre Caume, qui évoque la figure du sphinx en écho à la gravure composée pour le frontispice des *Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly. Le sujet poétique, “ troublé ” et “ tordu ” par le “ doute ”, demande à l’artiste quel “ démon [l’]a fait lire en son crâne fendu / Les éternels secrets de ce suppôt du Diable : / La Femme ? ”. Cette question reste sans réponse, de sorte que le sujet en vient à affirmer : “ Mais l’Énigme

³⁶ Sur ce point, voir notamment: ILLOUZ, 2004, p. 167.

survit devant moi confondu ” (CAUME, 1886, p. 475). Les vers suivants accumulent une série d’interrogatives qui confirme le trouble de l’instance poétique :

Quels éclairs ont nimbé tes fillettes pâlies ?
Quel stupre assez pervers, quel amour dévasté
Met des reflets d’absinthe en leurs mélancolies ?
(CAUME, [1896] 1968, p. 475)

L’hommage ne procède pas ici d’une élucidation de l’œuvre picturale, mais d’une mise en relief de son pouvoir évocateur, irréductible à une signification unique et stabilisée. Comme si le poète, tout en s’adressant à Rops, invitait le lecteur à appréhender les œuvres du dédicataire en s’absorbant dans leur épaisseur mystérieuse.

Difficile de conclure ce parcours sans évoquer la dédicace que Mallarmé offre à Puvis de Chavannes dans le numéro de *La Plume* consacré au peintre³⁷. Entre le titre “ Hommage ” et le terme ” gloire ” qui en constitue la clausule, ce sonnet en heptasyllabes témoigne à la fois d’une inscription dans le cadre du don interartistique et d’une réelle singularité. Les tercets mettent en valeur le nom du peintre en marquant un décrochage dans la mise en page:

Par avance ainsi tu vis
Ô solitaire Puvis
De Chavannes
 jamais seul

De conduire le temps boire
À la nymphe sans linceul
Que lui découvre ta gloire
(MALLARMÉ, [1895] 1968, p. 57)

³⁷ Ce poème se rattache à la pratique mallarméenne du vers de circonstance, que Jean-Nicolas Illouz analyse à travers la mise en œuvre d’une “ pensée critique de la communauté poétique ” (ILLOUZ, 2009, p. 221-239).

L'antithèse entre l'image de l'ermite "solitaire" et la figure de l'artiste "jamais seul" fait sens dans le contexte du banquet organisé par *La Plume*, qui est l'occasion de célébrer collectivement le peintre tout en louant sa singularité et son indépendance. Bertrand Marchal a par ailleurs montré que la structure du poème, construit comme un "diptyque en deux volets superposables", relevait précisément d'un hommage à un "peintre d'allégories" (1985, p. 223-224): dans les quatrains, apparaît un paysage dominé par une figure de pâtre, qui peut rappeler "Vision antique" ou "Le chant du berger": "[S]ur le fond d'une aurore emblématique", le personnage semble "précéder la naissance du jour à la manière d'un précurseur ou d'un prophète dont le bâton, scandant le pas, fait jaillir une source nouvelle" (1985, p. 223-224). Les tercets se concentrent ensuite sur le signifié, à savoir l'éloge de l'artiste guide de son temps: tel le berger, Puvis est le "hérald muet d'un avenir qu'il ouvre à chaque pas." (1985, p. 223-224)

Par-delà ces marques d'hommage, le poème rompt cependant avec les attentes des lecteurs. Si les figures du "pâtre" et de la "nymphe" peuvent être appréhendées en résonance avec certaines œuvres de l'artiste, l'absence de ponctuation et la syntaxe particulièrement contournée du poème lui confèrent de prime abord une forme d'opacité, une dimension énigmatique. On sait que Mallarmé n'appréhende pas le symbole dans une perspective idéaliste, selon une logique de transcendance du sens, mais à partir d'une conception immanente du verbe poétique. Le lecteur est invité à se concentrer sur la signifiante du poème, sur les jeux d'échos, de glissements de sons et de sens, qui "éveille[nt] dans les mots une pluralité sémantique insoupçonnée"³⁸ (ILLOUZ, 2004, p. 173). Ce commentaire s'applique particulièrement à "Hommage", où apparaissent de multiples jeux homophoniques. L'adjectif substantivé "sourde", qui se rapporte à

³⁸ On peut se rappeler ces considérations de Mallarmé dans une lettre adressée à Coppée le 5 décembre 1886: "ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme." (MALLARMÉ, [1872-1898] 1995, p. 329).

“Aurore” au vers 4³⁹, fait par exemple écho au subjonctif du verbe *sourdre* au vers 8⁴⁰. Une homonymie se présente également entre l’adjectif (v. 1) et le substantif (v. 5) “gourde”, tandis que le terme “vis”, peut actualiser le verbe “vivre” au présent ou “voir” au passé simple au vers 9. Mallarmé multiplie ainsi les résonances, en concevant le texte comme une chambre d’échos. Il met à l’épreuve les combinaisons courantes entre les mots et les significations pour dépasser les limites de “l’universel reportage” et conférer un pouvoir de suggestion au langage. Ce faisant, le poète invite le lecteur à accueillir les résonances inattendues entre les sons et le sens, pour s’approcher du Mystère qui sourd du langage en privilégiant l’intuition, l’émotion, le rêve. En définitive, on peut se demander dans quelle mesure cet “Hommage” adressé à Puvis ne se déploie pas comme une réponse en contrepoint à la manière du peintre⁴¹. Ou du moins, comme une manière de souligner les pouvoirs évocatoires du langage en regard des conceptions univoques et figées du symbole⁴², ainsi que la capacité du poème à opérer

³⁹ Micéala Symington évoque également un emploi substantival de “sourde” au sens de “petite bécassine”, archaïsme attesté par *Le Littré* (SYMINGTON, 2006, p. 182).

⁴⁰ Jany Berretti livre le commentaire suivant, à propos des “mots d’une syllabe se terminant par OURDE ([uRd]) [dans “Hommage”] – bourde, gourde, lourde, sourde –” : “les termes ainsi réunis par leur signifiant ont en commun un élément de signifié : une certaine idée cotonneuse de difficulté, de maladresse. Or le dernier mot, *sourde*, présente une surprenante homonymie. C’est à la fois un adjectif au féminin suggérant une impression de fermeture impénétrable, l’absence de communication et d’éclat, et le subjonctif présent d’un verbe rare (*sourdre*) impliquant le jaillissement – cela contre le ton général du paradigme.” (BERRETTI, 2006.)

⁴¹ On sait que l’intérêt de Mallarmé se tourne plutôt vers les impressionnistes, vers Manet en particulier. Ses liens avec Odilon Redon sont également connus. De son côté, il n’est pas certain que Puvis ait pleinement apprécié cette composition. Dans une lettre publiée par *La Plume*, il remercie certes tous les participants au banquet, dont “cette brillante pléiade de poètes à qui il doit ce merveilleux album, présent royal s’il en fut !” (CHAVANNES, [1895] 1968, p. 52). Mais selon Edward Lucie-Smith, “Lorsque Mallarmé lui adressa un sonnet, Puvis de Chavannes s’empressa de le rejeter en le qualifiant d’“insanité”, et déclara qu’il était déplaisant d’être considéré comme le parrain naturel de choses pareilles.” (1999, p. 83).

⁴² Nous rejoignons ici l’analyse de Micéala Symington : “Le poème, réponse à un fait artistique, est ainsi [pour Mallarmé] une forme supérieure à celle qui l’inspire. [L]a poésie [...] inspirée par la peinture, la dépasse finalement.” (2006, p. 183-184).

une synthèse des arts, en “ repre[nant] ” “ [son] bien ” (MALLARMÉ, [1895] 2003, p. 212) à la musique, mais aussi aux arts visuels. Plus que jamais, le don offert au peintre semble ici se présenter comme une adresse au lecteur et comme un hommage rendu en miroir à la poésie.

Ces réseaux de dédicaces construisent et donnent à voir des communautés d'élection sous le signe de la rencontre entre les arts, tout en explorant à travers l'écriture les relations entre le texte et l'image. L'inscription du pictural dans le poème témoigne d'une sensibilité pour les productions plastiques des dédicataires, mais elle permet également de faire apparaître des points de convergence avec les préoccupations des poètes. En même temps qu'elles évoquent les pouvoirs de l'image, ces offrandes reflètent un questionnement sur les horizons suggestifs de la poésie. De façon emblématique, Mallarmé investit l'espace de la dédicace pour le mettre à l'épreuve, en soulignant d'autant plus les pouvoirs propres du langage. Au risque de l'inconfort, les lecteurs sont ainsi invités à capter les échos évocatoires inscrits au cœur de l'hommage. La double dimension du “ don ”, à la fois geste d'offrande et manifestation d'un talent, d'une faculté, trouve alors sa pleine réalisation.

ENTRE DIZER E VER: POEMAS DEDICADOS AOS “MESTRES” DO SIMBOLISMO PICTÓRICO

RESUMO

Durante o período simbolista, Puvis de Chavannes, Moreau e Rops inspiram inúmeros versos de homenagem. Permeando artes distintas, esses poemas que os autores lhes dedicam são reveladores dos elos que os poetas e artistas estabelecem entre si naquele momento. Essas dedicatórias favorecem também o estabelecimento de um diálogo fecundo entre o texto e a imagem, que enriquece e renova a escrita encomiástica. Para além da diversidade de formas e maneiras, esses poemas dedicados a artistas plásticos se firmam entre o dizer e o ver, refletindo um questionamento sobre a criação poética e sobre o poder sugestivo da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE : Simbolismo ; dedicatórias; perspectiva interartística.

BETWEEN SAYING AND SEEING: DEDICATED POEMS TO THE “MASTERS” OF
PICTORIAL SYMBOLISM

ABSTRACT

During Symbolist period, Puvis de Chavannes, Moreau and Rops inspire many verses of homage. These offerings at the crossroads of the arts reveal the bonds that poets and artists weave then. They also encourage the deployment of a fruitful dialogue between text and image, which enriches and renews the writing of the dedication. Beyond the diversity of forms and ways, the gifts of poems between saying and seeing reflect a questioning on poetic creation and the suggestive powers of language.

KEYWORDS: Symbolism; dedication; interartistic perspective.

RÉFÉRENCES

AURIER, Albert. Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin. *Mercure de France*, t.II, no. 15, mars 1891, p. 155-165.

AURIER, Albert. Les isolés. Vincent Van Gogh. *Mercure de France*, t. I, no. 1, janvier 1890, p. 24-29.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. In: _____. *Œuvres complètes*. t. I. (Claude Pichois, éd.). Paris: Gallimard, 1975. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes*, t. II. (Claude Pichois, éd.) Paris: Gallimard, 1976. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. p. 415-496.

BERQUIN, François. Le paradoxe de l'archer (Charles Baudelaire). In: FARASSE, Gérard (dir.). *Envois et dédicaces*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2010. p. 107-125.

BERRETTI, Jany. Pour la traduction expérimentale. *Palimpsestes*, 2006. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/251?lang=en>.

BROGNIEZ, Laurence. *Préraphaélisme et Symbolisme*. Paris: Honoré Champion, 2003.

CAMPA, Laurence. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*. Paris: Ellipses, 1998.

- CANQUETEAU, JOSEPH. Au banquet de Puvis de Chavannes. *La Plume*, n. 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 60.
- CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*, II, Satan semant l'ivraie. *La Plume*, n° 75, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 475-476.
- CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*, III, Le semeur de paraboles. *La Plume*, n° 75, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 476.
- CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*. Londres: C. Hirsch, 1898.
- CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*, I, À Félicien Rops. *La Plume*, n° 75, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 475.
- COLLEVILLE, Vicomte de. La Luxure, Pour Félicien Rops. *La Plume*, n° 75, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 473-475.
- COOKE, Peter. Critique d'art et transposition d'art: autour de *Galatée* et d'*Hélène* de Gustave Moreau (Salon de 1880). *Romantisme*, 2002/4, n° 118, p. 37-53.
- COOKE, Peter. Orphée. *Musée critique de la Sorbonne*, s.d. Disponible sur: <http://mucri.univ-paris1.fr/orphee>
- DESCHAMPS, Léon. La Quinzaine artistique et littéraire. *La Plume*, n° 120, 15 avril 1894. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 150-151.
- DOZO, Björn-Olav et GLINOER, Anthony. Littérature et don. In: *Don et littérature*. *CONTEXTES*, n.° 5, 2009. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/4282>.
- DUCHOSAL, Louis. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 56.
- DUFIEF, Pierre-Jean et MELISON-HIRCHWALD, Gabrielle. *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*. Paris: Champion, 2016.
- FARASSE, Gérard. Bref traité des envois illustré d'exemples choisis chez les bons auteurs. In: FARASSE, Gérard (dir.). *Envois et dédicaces*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2010. p. 15-33.
- GAMBONI, Dario. Le Symbolisme en peinture et la littérature. *Revue de l'art*, n° 96, 1992. p. 13-23.

- GAMBONI, Dario. *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- GISPERT, Marie (dir.). *La Critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2003.
- HUYSMANS, Joris-Karl. L'œuvre érotique de F. Rops. *La Plume*, n° 138, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 396 et p. 401
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004. Coll. Références.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. Mallarmé: 'à une tombe ou à un bonbon': éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*)". In: _____. (org.), *L'Offrande lyrique*. Paris: Hermann, 2009. p. 221-239.
- JAUBERT, Ernest. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- KAHN, Gustave. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau, Maître sorcier*. Paris: Gallimard, RMN, 1997.
- LAROUSSE, Pierre. Dédicace. In: _____. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. t. VI. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1869. p. 273.
- LOUVEL, Liliane (dir.). *Texte Image, Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- 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, 2005.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Le Symbolisme*. Trad. Mona de Pracontal. Paris: Thames & Hudson, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. Hommage. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance complète, 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*. Bertrand Marchal (ed.). Paris: Gallimard, 1995, p. 329. Coll. Folio Classique.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. *Divagations. Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, 2003. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. p. 204-213.

MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*. Paris: José Corti, 1985.

MERRILL, Stuart. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.

MERRILL, Stuart. Ballet. *Les Fastes*. Paris: Léon Vanier, 1891. p. 64.

MICHELET, Émile. Jeune Fille au bord de la Mer (d'après Puvis de Chavannes). *La Plume*, n° 138, 15 janvier de 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.

MORICE, Charles. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 58.

MORICE, Charles. Paul Gauguin. *Mercur de France*, décembre 1893, p. 289-300.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé : un regard clair dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*. Paris: Adam Biro, 1998.

PÉLADAN, Joséphin. Les maîtres contemporains. *La Plume*, n° 75, 15 juin 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 413-428.

RAMIRO, Erastène. [Eugène Rodrigues-Henriques] *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris: Conquet, 1887.

REDONNEL, Paul. La face de Satan éclairait les grimoires..., À Félicien Rops. *La Plume*, n° 75, 15 juin de 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 472.

REFF, Theodore. Degas and the litterature of his time. In: FINKE, Ulriche (dir.) *French 19th century painting and literature*. Manchester: Manchester University Press, 1972.

REFF, Theodore. Mise au point théorique et méthodologique. Trad. Jean-Paul Bouillon. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov.-dez. 1980, p. 880-899.

RÉGNIER, Henri de. *Premiers poèmes*. Paris: Mercure de France, 1899.

RÉGNIER, Henri de. Sur un tableau célèbre. In: _____. *Premiers Poèmes*. Paris: Mercure de France, 1899, p. 320-323.

RETTÉ, Adolphe. Paradoxe sur la critique. *L'Ermitage*, août de 1892. p. 90-93.

SCHUH, Julien. Les dîners de *La Plume*. *Romantisme*, 2007/3, n° 137, p. 79-101.

SYMINGTON, Micéala. *Écrire le tableau: l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Bruxelles: Peter Lang, 2006.

TRÉSOR de la langue française informatisé. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Disponible sur: <http://www.atilf.fr/tlfi>.

VERHAEREN, Émile. Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff . *L'Art moderne*, 12 de septembre de 1886. p. 289-290.

VERLAINE, Paul. Victor Hugo... . *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 60.

VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes*. (éd. Jacques Borel). Paris: Gallimard, 1972. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

WAGNER, Richard. *Quatre Poèmes d'opéra précédés d'une Lettre sur la musique*. 3^{ème} édition. Paris: Mercure de France, 1941.

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
