

Introduction

« Souvent je rencontrais un groupe de peintres qui me surprenaient par la lucidité réfléchie de leur idéal et leur désintéressement de toutes futiles polémiques. Pourtant plus d'un se confinait [sic] dans la gangue de quelque système: Paul Sérusier, naguère entrevu au lycée, s'évertuait déjà à établir à force de raisonnements spécieux et de déductions bien conduites la nécessité de se soumettre à quelque canon d'art populaire, et spécialement breton: là selon lui était le salut, et, de fait, son obstination, si elle ne lui a pas procuré la popularité et la richesse, l'a merveilleusement soutenu dans l'accomplissement d'une œuvre austère et réfléchie. Maurice Denis, discrètement, inclinait à un retour vers l'art religieux, vers l'acceptation de disciplines classiques ou, mieux, primitives, vers une recherche d'ingénuité, de naïveté acquises avec discernement, à force de volonté. K.-X. Roussel discutait les principes de ses amis, et s'embarrassait dans ces discussions; Bonnard souriait narquois et émettait quelque remarque déconcertante; Ranson plaisantait, rêvait, se conquérait sur lui-même par la spontanéité d'arabesques endiablées et spirituelles, de l'Abbé Prout, ce guignol spécial et curieux. Enfin, Édouard Vuillard, le plus réfléchi, le plus discret et le plus charmant aussi, écoutait, pensif, interrogeait ou affirmait avec douceur et complaisance.

C'était comme on l'appelait alors, le groupe des nabis¹. »

C'est à travers ce récit quelque peu nostalgique qu'André Fontainas évoque, en 1928, un groupe de peintres parmi les plus marquants de la fin du XIX^e siècle. Créditant la légende d'artistes désintéressés, celui qui fut critique d'art au *Mercur de France*, de 1896 à 1902, résume efficacement l'image développée auprès du public par chacun de ces artistes. Concurrents des néo-impressionnistes dans l'héritage des impressionnistes, les Nabis s'inscrivent dans un courant pictural dont Paul Gauguin passe alors, aux yeux de la critique, pour le représentant majeur et même, le plus souvent, pour l'initiateur.

Ils n'en sont pourtant pas les seuls disciples. Leur manière de peindre et leurs théories ont pris leurs premières formes à Pont-Aven, un petit village de la côte bretonne. En 1903, un des initiateurs de cette mouvance, Émile Bernard consacre un article à « l'École de Pont-Aven », dans laquelle il inclut les Nabis². Cette « école » se fait connaître au grand public en 1889 sous le terme de « synthétiste » dans une expo-

sition pratiquement « artisanale », organisée en marge de l'Exposition universelle, dans le Café de M. Volpini³.

Ce « synthétisme » pictural surgit à un moment où le symbolisme littéraire accède à la pleine notoriété après la publication en 1886 du « Manifeste du symbolisme » par Jean Moréas dans le quotidien *Le Figaro*. Cette étude entend dévoiler les influences (ou, du moins, l'inspiration) de ce courant pictural sur la pratique d'un certain nombre d'écrivains de cette génération.

Cette question pose un premier problème. Le mouvement pictural « synthétiste », tout comme son ascendant impressionniste, revendique pour le peintre une autonomie de pratique par rapport à celle de l'écrivain. Cette tendance aboutit à un rejet explicite du sujet dit « littéraire ». Souhaitant mettre en valeur les éléments propres à leur métier, les Nabis et synthétistes détournent le regard du fond au profit de la forme, du « sujet » au profit du « morceau », en poussant au paroxysme les procédés tech-

niques et en ayant recours à des sujets qui ne s'inscrivent pas dans les traditions académiques de l'allégorie ou de la peinture d'histoire. Ces dernières donnent en effet prise à une critique artistique plus soucieuse du thème traité que de l'œuvre dans son traitement matériel.

Il faut d'ailleurs se souvenir que les genres picturaux sont hiérarchisés dans la pensée académique. Les sujets allégoriques, historiques ou religieux y sont privilégiés par rapport aux genres du paysage ou du portrait. Bernard Vouilloux indique à juste titre que la critique d'art calque ce classement hiérarchique des genres en établissant en miroir une typologie des textes sur l'art⁴. Un sujet littéraire comme peut l'être le personnage d'Ophélie d'*Hamlet* ou un thème mythologique comme Narcisse offre la possibilité au critique d'art de se référer directement à sa connaissance du référent (en l'occurrence, l'œuvre de Shakespeare ou la mythologie grecque) pour commenter l'œuvre d'art. Dans ce cas, la plastique même de la toile serait souvent négligée au profit de considérations que Nabis et synthétistes jugent extérieures à la peinture. À l'inverse, cet évitement du sujet fera l'objet de critiques. Thadée Natanson, critique favorable aux Nabis, s'agace « qu'on reproche [...] sévèrement à quelques peintres [...] de ne pas se préoccuper du "sujet"⁵ » afin de mieux défendre « les jeunes artistes » sur ce point.

Les diverses définitions actuelles du symbolisme littéraire posent également de nombreuses difficultés lorsqu'il s'agit d'étudier les manifestations artistiques qui en sont proches. René Wellek ne distingue pas moins de quatre définitions différentes du « symbolisme ». Dans l'acception la plus restreinte, le terme peut désigner une « école » dont les activités se sont concentrées dans la capitale française au cours des années 1880 et 1890. Wellek repère ensuite, de manière plus large, la possibilité d'étiqueter « symboliste » une tendance dans les lettres françaises apparue avec Lautréamont et Baudelaire et se prolongeant au-delà du XIX^e siècle jusqu'à Claudel et Valéry. En s'étendant géographiquement, la troisième définition s'appliquerait à un mouvement d'idées repérable sur l'ensemble du continent européen et en Amérique. Enfin, si l'on envisage le terme en tant que concept, il est même indéniable que la littérature a toujours mobilisé des symboles. Cette dernière compréhension généralise à ce point le terme qu'il ne peut être situé ni spatialement ni temporellement⁶.

Dans son article sur le « symbolisme en peinture » et la littérature, Dario Gamboni évoque comme Wellek les problèmes posés par la grande divergence des corpus recouverts par cette appellation dans le domaine des arts visuels. Il résume les usages du terme « symbolisme » entre deux approches, « moderniste » et « révisionniste » :

« La première fait de l'innovation formelle et de son usage sémantique des éléments constitutifs de la théorie et de la pratique symbolistes ; elle s'appuie fortement sur l'art français des années 1885-1895 (le pendant du premier cercle de Wellek) et sélectionne un corpus restreint fortement valorisé qualitativement. La seconde est beaucoup moins sélective et étend son corpus sur les axes stylistique, géographique et chronologique : elle procède principalement par association (notamment avec la littérature symboliste) et sur une base iconographique, et peut concevoir un "symbolisme pompier", contradiction dans les termes du point de vue moderniste⁷. »

Gamboni estime à juste titre que « la première a l'avantage de rendre justice aux tensions et aux divisions du champ artistique de la fin du XIX^e siècle » bien qu'elle ne rende que partiellement des « usages anciens » du terme⁸. Le choix de la première acception soumet certes plusieurs questions dans notre cas. Comment peut-on aborder l'exemple de la Rose-Croix esthétique de Joséphin Péladan, perçue comme anti-moderniste, alors que ce même mouvement ne dédaigne pas l'étiquette de « symboliste » même si cela indispose ceux qui s'estiment être plus « véritablement symbolistes » ? Comment rendre compte de l'influence de mouvements picturaux qui ne sont pas à proprement parler « symbolistes », tel le préraphaélisme anglais, sur le symbolisme littéraire ? Ces questions ne seront pas toutes tranchées malheureusement. Cependant, parler de « moment » ou de « génération » symboliste permettra d'évacuer parfois cette impossible et illusoire distinction entre un « vrai » ou un « faux » symbolisme.

Plusieurs études majeures ont permis de mettre en évidence l'influence considérable de la peinture sur le symbolisme littéraire français. *Pictorialist Poetics* (1988) de David Scott avait déjà montré l'utilisation de la peinture comme instrument d'une poétique dans la littérature française du XIX^e siècle. Scott analyse notamment l'œuvre d'Aloysius Bertrand ainsi que celle d'inspirateurs plus directs du symbolisme comme Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé en mettant en évidence le lien entre la structure spatiale induite par la peinture et la disposition des poèmes en prose sur la page⁹. Apportant une première synthèse de la présence de la peinture dans la critique symboliste, *Symbolist landscapes* (1989) de James Kearns approfondit également plusieurs exemples d'écrivains inspirés par les évolutions picturales : Mallarmé aurait écrit *L'Après-midi d'un faune* sous l'influence du projet d'Édouard Manet (1876)¹⁰, le poète Gustave Kahn aurait constitué sa poétique du vers libre dans *Les Palais nomades* (1887) parallèlement à la formation du pointillisme « scientifique » de Georges

Seurat¹¹, Alfred Jarry aurait pris exemple sur Paul Gauguin dans la conception de son recueil des *Minutes de sable mémorial* (1894)¹², etc. En ne se limitant pas à analyser la « traduction » littéraire d'œuvres picturales, Scott et Kearns s'intéressent à la capacité d'innovation que peut endosser la peinture dans la création littéraire.

Plus récemment, Juliet Simpson s'est spécifiquement intéressée à la figure du critique d'art Gabriel-Albert Aurier, le révélateur symboliste de Paul Gauguin, favorable aux Nabis¹³. Elle a publié plusieurs autres articles qui ont fondamentalement motivé la présente réflexion, particulièrement en ce qui concerne le transfert des théories de l'art décoratif entre texte et image chez Mallarmé, Kahn, Aurier et Jarry¹⁴ ainsi que sur le projet théâtral de Paul Fort conçu en collaboration avec les peintres Nabis¹⁵. L'étude de Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire* (2005)¹⁶, m'a par ailleurs permis d'éclaircir le corpus de la critique d'art des écrivains dans la petite presse symboliste. Elle définit entre autres les fonctions de la critique d'art dans la trajectoire d'un écrivain symboliste ainsi que les effets que peut causer l'apparition d'acteurs concurrents comme le journaliste ou l'historien d'art.

À travers cette étude, j'attire l'attention sur un courant ou un groupe pictural spécifique. Laurence Brogniez a procédé de même en analysant minutieusement l'influence du préraphaélisme sur l'esthétique du symbolisme littéraire en France et en Belgique. Dans son ouvrage intitulé *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*¹⁷, elle s'appuie sur les multiples discours qui entourent l'œuvre picturale, quel que soit leur lieu d'énonciation : critique d'art, critique littéraire et textes littéraires. La circulation des images mobilisées tant dans les textes critiques que dans d'autres catégories d'écrits a permis de déterminer « à quel point l'analyse de la peinture préraphaélite [a] été formatrice, voire révélatrice, pour certains [écrivains] ». La critique d'art aurait donc fait office de « laboratoire à de nouvelles pratiques textuelles, qu'il s'agisse de l'élaboration d'un nouveau roman, affranchi de la vocation documentaire du naturalisme, ou d'une poétique construite sur le mode du déchiffrement, ayant affiné la notion de symbole au contact d'œuvres conçues comme énigmes, mystères ou rébus¹⁸ ». L'exemple du préraphaélisme comme tremplin à la constitution d'une esthétique littéraire pousse sans doute un critique de *L'Ermitage*, Edmond Pilon, à considérer, dans une affirmation reprise par Brogniez en exergue à sa conclusion, que « la déplorable bien que judicieuse manière de comparer une œuvre peinte à une œuvre écrite prévaut quelquefois et exprime d'une façon plus exacte les beautés

qui les caractérisent¹⁹ ». Brogniez évite de ne prendre en considération que des auteurs consacrés : Paul Verlaine, Jean Lorrain et Maurice Maeterlinck côtoient dans son corpus des auteurs tels que William Ritter, Édouard Rod ou Gabriel Sarrazin. Elle intègre tant les *majores*, c'est-à-dire les auteurs que l'on continue à lire aujourd'hui, que les *minores*, ceux qu'on ne lit plus et dont on a parfois même oublié l'existence²⁰. Cette démarche est essentielle pour pouvoir juger, dans une perspective historique, de l'influence des représentations sur la littérature. En effet, les écrivains de la fin du XIX^e siècle, dans leurs relations, ne peuvent anticiper les hiérarchisations, consacrant ou dépréciatives, à venir. Au moment d'évaluer les effets d'un courant pictural sur la littérature, il est indispensable d'effectuer cette mise à plat de la « valeur », sans laquelle l'aperçu donné apparaîtrait biaisé. En effet, que ce soit par mimétisme ou par opposition, si la référence à l'art est identifiée à une prise de position, celle-ci ne peut se décrire que structurellement. Dans sa thèse de doctorat consacrée aux relations entre la poésie et la peinture de 1869 à 1895, Joël Dalançon défend la même option d'intégrer *majores* et *minores* dans le but d'interroger de manière complète les rapports entre la peinture et la littérature²¹.

Les influences picturales subies par la génération symboliste sont multiples. Laurence Brogniez n'omet pas d'évoquer l'étendue du « musée imaginaire des symbolistes » où l'on peut croiser « Botticelli et Léonard de Vinci, Monet et Seurat, Gustave Moreau et Puvis de Chavannes, Odilon Redon et Paul Gauguin²² ». D'après elle, l'« influence » préraphaélite ne serait *in fine* qu'une « inspiration » tant il serait « périlleux de distinguer dans ce répertoire la part propre qui revient aux préraphaélites²³ ». Ce fait est d'ailleurs en partie à l'origine des acceptions si divergentes de ce que l'on peut ranger derrière l'étiquette du « symbolisme en peinture ». Le présent ouvrage souhaite, par son objet, apporter une contribution à l'étude des influences (ou inspirations) picturales sur la littérature française à la fin du XIX^e siècle.

Outre les monographies historiques comme celle de Fritz Hermann²⁴, les historiens d'art ont inventorié les nombreuses participations des peintres synthétistes et Nabis à des projets littéraires autour de l'illustration et des théâtres. À cet égard, on se référera au livre de Claire Frèches-Thory et d'Antoine Terrasse, *Les Nabis*²⁵, ainsi qu'au catalogue de la plus importante exposition qui ait été consacrée au groupe²⁶. Ce dernier volume aborde notamment la participation des peintres aux institutions théâtrales (les théâtres d'Art, de l'Œuvre et des Pantins)²⁷, mais aussi les gravures nabis, en ce compris les projets d'illustration²⁸.

Un travail conséquent demeure non publié: il s'agit de la thèse de Solange Vernois, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, qui dresse un tableau descriptif et varié des multiples apports des Nabis à des projets impliquant des écrivains²⁹. C'est à travers le prisme d'un « air du temps » esthétique, marqué par la synthèse des arts selon Wagner et l'idée baudelairienne des correspondances ainsi que par la vogue des idées anarchistes, que Vernois analyse ces contributions. Elle en déduit la récurrence de plusieurs principes majeurs: l'innovation grâce à l'abolition des frontières entre les différents arts, la volonté d'intégrer l'art à la vie quotidienne par le biais d'un enthousiasme pour l'art décoratif et la mise en scène d'une rupture des codes inspirée par les attentats anarchistes.

Malgré l'étendue du travail accompli, le travail de Vernois ne recouvre guère les objectifs de ce travail. Tout d'abord, la question d'une inspiration des écrivains en provenance de l'art des Nabis et synthétistes n'est pas ou très peu évoquée. La conception de l'auteur, limitée aux aspects esthétiques, lui fait par ailleurs considérer les projets des Nabis comme le seul fruit d'un enthousiasme désintéressé. Or, pour ces peintres, les collaborations et les rapprochements avec des écrivains constituent de toute évidence un mode d'entrée efficace dans le champ culturel. La faveur d'un certain nombre d'écrivains contribue à les faire exister dans un marché de l'art désormais soumis à la libre circulation des valeurs. La correspondance de Maurice Denis avec son ami, Aurélien Lugné-Poe, acteur et directeur du Théâtre de l'Œuvre, atteste qu'outre un intérêt évident pour la littérature de leur temps, les Nabis font véritablement campagne pour intéresser des écrivains à leur art (voir épilogue). Enfin, si la pensée anarchiste peut avoir joué un rôle catalysant, la dynamique de rupture des codes demeure inhérente à la définition d'avant-garde picturale qui a émergé avec les impressionnistes³⁰.

La problématique de cet ouvrage effectue le chemin inverse de celui suivi par Solange Vernois. Plutôt que d'interroger les rapports entre Nabis et écrivains du point de vue des peintres, c'est celui des écrivains qui sera interrogé. Ce dernier aspect a jusqu'à présent été peu abordé dans sa globalité. Certaines collaborations ont bénéficié d'un éclairage plus attentif comme *Le Voyage d'Urien* (1893) d'André Gide, illustré par Maurice Denis³¹. Cet intérêt s'explique peut-être par la consécration ultérieure de l'écrivain français. Néanmoins, si le lien entretenu par les lithographies à l'égard du texte de Gide a été dûment analysé, l'on n'a pas encore interrogé le texte en sens inverse: que doit la

plume de Gide aux travaux et théories de Maurice Denis, alors même que l'écrivain sollicite le peintre avant d'avoir écrit son œuvre³²? D'autres exemples soulèvent davantage de perplexité comme le texte de *Noa Noa* (1901) coécrit par Paul Gauguin et Charles Morice, pour lequel on s'est jusqu'à présent dispensé d'analyser le travail du poète en allant jusqu'à le dévaluer (chapitre VII).

Au point de vue méthodologique, il a d'abord fallu délimiter les conditions de rassemblement des groupes de peintres et d'écrivains dans une perspective d'histoire culturelle, en tenant compte de leur proximité ou de leur éloignement, ainsi que des sources communes d'inspiration. Une histoire des collaborations dans les revues littéraires et les théâtres a été dressée, ainsi qu'un tableau des différents projets qui ont uni de manière concrète les peintres et les écrivains. Afin de traiter ce matériel, le croisement d'outils relevant de la sociologie de la littérature et des arts avec des méthodes d'analyse textuelle et esthétique a conduit ce travail à s'inspirer de deux brillantes études de cas qui s'attachent, en l'occurrence, à l'œuvre du peintre Odilon Redon et à celle du poète Aloysius Bertrand.

La première, *La Plume et le pinceau* (1989) de Dario Gamboni, a fait date dans l'étude des rapports entre peinture et littérature à la fin du XIX^e siècle. D'après l'auteur, dans les premiers temps de sa carrière, Redon ne se serait pas opposé à une interprétation de ses gravures comme des transpositions d'œuvres littéraires, entretenant d'excellents contacts avec ses critiques attitrés, comme Joris-Karl Huysmans ou Émile Hennequin. Ce n'est qu'au moment où sa reconnaissance se serait confirmée, dans les années 1890, que Redon aurait décidé de s'affranchir de la « tutelle » littéraire. Il aurait rejeté *a posteriori* tout le cadre de réception de ses œuvres antérieures en affirmant ne s'être jamais inspiré de la littérature et n'avoir puisé ses idées que de son imagination personnelle. À travers son étude, Gamboni présente Redon comme un cas exemplaire du processus d'autonomisation des peintres par rapport à la littérature à partir de la fin du XIX^e siècle. Sa démonstration s'appuie sur une méthode sociologique inspirée de la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Gamboni entend, de cette façon, dépasser une simple exposition des faits ainsi qu'un comparatisme trop subjectif, basé sur la notion de *Zeitgeist*, un « air du temps » inspirant une série de formes en vogue à travers diverses formes artistiques. Son approche consiste à tenir compte des positions et des intérêts spécifiques aux champs pictural et littéraire dans l'évolution d'un champ culturel global. Si le rapprochement entre « tel écrivain ou tel groupe d'écrivains » et « tel artiste ou tel groupe d'artistes » peut être expliqué

par « l'homologie des positions qu'ils occupent dans leurs champs respectifs³³ », Gamboni tient compte du fait que les enjeux diffèrent souvent d'un champ à l'autre. En reprenant le concept d'économie symbolique, il montre que la valeur attachée à une œuvre ne dépend pas que de l'artiste qui la produit, mais d'un ensemble de discours, au sein duquel la critique d'art des écrivains joue un rôle incontournable. *La Plume et le pinceau* démontre que les valeurs attribuées à une œuvre picturale, à un moment donné, circulent « à travers champs » et peuvent être utilisées par les écrivains au profit d'objectifs qui leur sont propres.

Gamboni, en historien d'art, a privilégié le point de vue de l'œuvre picturale. D'autres chercheurs, œuvrant dans une optique littéraire, ont tiré bénéfice de son approche. Nicolas Wanlin s'est attaché à analyser les liens de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand avec la peinture d'un point de vue sociologique. Le recueil de poèmes, sous-titré « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », pose d'emblée la question de ce qu'implique cette référence artistique dans le titre d'une œuvre littéraire. La problématique de Nicolas Wanlin ne consiste aucunement à évaluer une quelconque fidélité d'une dite transposition écrite par rapport à l'œuvre peinte, mais plutôt à observer ce que cette référence picturale peut apporter au recueil et à la carrière du poète. Afin de baliser les limites de sa recherche, Wanlin tend à réfuter la notion de transposition d'art qui prétend proposer un texte comme équivalent structurel d'un tableau. Il nuance aussitôt son propos en rappelant que « ni le matériau ni les techniques de l'art verbal ne sont comparables à ceux des arts plastiques, si ce n'est par métaphore³⁴ ». En effet, cette différence fondamentale n'empêche pas les écrivains de se référer à l'art pictural ou de tenter explicitement des transpositions et ce, parce que justement ceux-ci dégagent une « valeur³⁵ » de l'art pictural. Wanlin explique les analogies entre peinture et littérature grâce au principe selon lequel la référence artistique d'un texte fonctionne dans un sens double : « l'œuvre d'art visée procure de la valeur au texte littéraire ; celui-ci modélise en retour la valeur culturelle attachée à l'œuvre d'art ». Il conclut par le choix d'une sociologie pragmatique pour analyser son objet :

« Autrement dit, c'est parce qu'une interdépendance sociale conditionne la production des œuvres qu'une représentation plastique des textes se diffuse. La motivation sociologique qui sous-tend la référence artistique ne disqualifie donc pas la portée imaginaire de l'analogie [entre la peinture et la littérature], nécessaire pour que le lecteur se représente l'œuvre. Il n'y aurait aucun sens à dire que la poésie n'est pas pittoresque, n'est pas sculpturale, n'est pas picturale, etc. Ces analogies se retrouvent

sous la plume de tous les critiques, favorables ou non au phénomène, du XIX^e et du XX^e siècles³⁶. »

Certes, il existe donc « une différence radicale entre les moyens mis en œuvre par les arts³⁷ » de la littérature et de la peinture. Toutefois, il faudrait formuler autrement l'idée de Wanlin. Si ce dernier exprime l'« impossibilité de “transposer” un art dans un autre³⁸ », c'est qu'il est lui-même placé dans la nécessité de sortir le recueil de Bertrand de certaines interprétations antérieures, ne sanctionnant qu'une efficace de l'œuvre littéraire dans une fidélité au référent pictural³⁹. N'étant pas placé devant les mêmes impératifs, il suffira de dire qu'il n'y a de transposition que par « métaphore », mais que celle-ci existe indubitablement, si l'on tient compte du fait que l'écrivain qui transpose *croit* en cette transposition.

En admettant que le discours d'un artiste sur son œuvre recouvre une série d'intentions, il est nécessaire d'adopter une démarche descriptive pour comprendre le fonctionnement des rapports esthétiques entre la peinture et la littérature. Cela suppose que les discours portés sur les œuvres emportent l'adhésion d'un certain nombre d'acteurs dans les champs littéraire et pictural. Pour l'exprimer simplement, un écrivain qui transpose une œuvre picturale *croit* à ce geste artistique. Il n'est possible d'analyser ses méthodes qu'en adoptant, pour un temps, son point de vue tout en tentant de s'en détacher, par ailleurs, pour en déchiffrer l'intentionnalité. Il y a donc « transposition » dans ces termes et l'objectif tend à cerner les moyens qu'un écrivain met en œuvre pour la réaliser. Il m'importera d'identifier des éléments du discours des écrivains et des artistes sur leurs œuvres qui révèlent la volonté explicite de manifester une parenté. Mon parti pris sera de baser cette référence sur des éléments concrets, aussi minimes soient-ils.

Par exemple, la dédicace d'un texte à un peintre peut créer une relation explicite. À la fin du XIX^e siècle, le fait de dédier un texte à un écrivain est monnaie courante dans le champ littéraire de diffusion restreinte. Gérard Genette distingue à cet égard la dédicace d'œuvre de la dédicace d'*exemplaire*⁴⁰. C'est ici la première acception qui nous intéresse en tant que garante d'une « caution publique⁴¹ ». Faisant rarement l'objet d'une étude attentive, la dédicace occupe pourtant une place non négligeable dans l'ensemble « des signes grâce auxquels un auteur indique sa position et ses ambitions littéraires, s'inscrit dans un réseau, bref, organise sa stratégie de reconnaissance⁴² ». D'après Paul Aron, les dédicaces, « à l'instar des préfaces ou des articles critiques [...] servent moins à assurer la publicité de l'œuvre en direction du public qu'à *signaler* l'existence de liens entre auteurs solidaires ou alliés⁴³ ». Elles révèlent une infor-

mation qu'il importe néanmoins de prendre dans sa juste mesure. En l'occurrence, le fait qu'un texte porte une dédicace à destination d'un peintre n'implique pas qu'il s'agisse d'une transposition d'art, mais cela suppose qu'aux yeux du dédicateur, le dédicataire s'accorde suffisamment aux valeurs esthétiques de l'œuvre dédiée. Un écrivain ne dédie pas un texte à un peintre s'il suppose d'emblée que ce dernier ne peut en apprécier la portée. De même, un dédicateur ne peut qu'être conscient qu'une dédicace engage publiquement sa réputation ainsi que celle du dédicataire. Cette opération implique donc également l'attribution d'une valeur symbolique au bénéfice de l'œuvre du peintre auquel le texte est dédié. Or, ce fait est essentiel dans mon développement puisque c'est l'écrivain qui est à l'origine de cette valeur et qu'elle sera par conséquent motivée par ses propres intérêts.

Lorsque cela sera possible, l'isolement d'une figure de style ou d'un trait esthétique qui peut être lié explicitement à cette dédicace s'assimilera au principe d'une référence picturale. Si des figures ou des traits similaires (pour ne pas dire identiques) se répètent dans d'autres textes ultérieurs de l'auteur qui a usé d'une dédicace, j'y percevrai la récurrence de cette référence même si ces nouvelles occurrences ne sont plus placées sous une dédicace (*cf. tableau suivant*).

L'exemple des collaborations directes entre peintre et écrivain (mise en scène ou illustration de texte), lorsqu'elles sont assumées publiquement par ce dernier, permet également d'en déduire l'intention, de marquer une proximité avec le peintre. Ce principe impose que l'écrivain, au moins, soit à l'origine de ce lien : lorsque Pierre Bonnard illustre *Parallèlement* de Verlaine en 1900⁴⁴, après le décès du poète, on ne peut évaluer que l'intention de l'éditeur, Ambroise Vollard, ou du peintre, et non celle de l'écrivain.

Le corpus des écrivains analysés dans ce travail se compose donc notamment des écrivains ayant dédié un

texte à un des peintres synthétistes, de ceux qui ont collaboré directement avec eux ainsi que des critiques qui les ont soutenus au cours des années 1890. En fournissant d'abord un cadre historique aux relations entre les peintres Nabis et synthétistes et les écrivains, seront évoqués les divers lieux ayant permis les rencontres, comme la galerie du Barc de Boutteville ou les locaux de *La Revue blanche*, ainsi que ceux qui permettent l'émergence de projets artistiques communs comme les théâtres d'Art et de L'Œuvre (chapitre I). L'image que les écrivains se font des Nabis et synthétistes ainsi que l'attitude adoptée à leur égard constitue l'étape suivante de l'étude (chapitre II et III). L'inventaire d'un nombre limité de traits esthétiques communs aidera à préciser les « valeurs » desquelles plusieurs écrivains souhaitent se rapprocher. Dans ce cadre, les discours critiques, portés sur des œuvres littéraires et picturales, révéleront l'usage d'étiquettes ou de caractéristiques attribuées aux peintres, également applicables et appliquées aux écrivains (chapitre IV). L'objectif sera de définir la manière dont peuvent converger œuvres littéraires et picturales aux yeux de leurs contemporains. Les prises de position autonomistes des peintres évoquées plus haut posent enfin une difficulté aux écrivains. On observera comment ces derniers peuvent rendre compte de la peinture et intégrer des éléments picturaux dans leur écriture (chapitre V), tout en respectant ce souhait des peintres que l'on se préoccupe davantage de la forme plutôt que du sujet de leurs œuvres. La transposition d'éléments picturaux, comme la couleur ou la ligne, sera successivement abordée (chapitres VI et VII). Les définitions des Nabis comme rénovateurs du regard par le biais d'un usage original de la ligne et de la couleur conduiront à évaluer l'incidence de ces valeurs dans l'écriture et le projet littéraire des écrivains qui les soutiennent.

<i>Textes dédiqués à des peintres synthétistes</i>			
Auteur	Texte dédiéqué	Dédicataire	Source
Claude Anet	« Madame Duret, née Barthes » (chapitre)	À Édouard Vuillard.	<i>Petite ville</i> , Paris, Éditions de la Revue blanche, 1901.
	« Le Duc de Vouzins-Bauffers » (chapitre)	À Pierre Bonnard.	
Romain Coolus	« Les Étoiles crevées. Prose légendaire » (conte symbolique)	Pour Pierre Bonnard.	<i>RB</i> , août 1894.
	« Le Prince Herbert » (conte symbolique)	À Édouard Vuillard.	<i>RB</i> , janvier 1895.
	« La Vraie Mort » (nouvelle)	Pour Édouard Vuillard.	<i>RB</i> , 15 avril 1901.
Paul Fort	Poème n° XC	À Émile Bernard.	<i>Ballades</i> , Paris, Mercure de France, 1896.
	Tout le recueil	Ce petit livre à mon cher ami Émile Bernard	<i>Plusieurs choses</i> , Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894.
	« Chemin vers la Foi...? » (poème)	À Émile Bernard	<i>Monnaie de fer</i> , Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.
	« Le couchant » (poème)	À Émile Bernard	<i>Il y a là des cris</i> , Paris, Mercure de France, 1895.
Henri Ghéon	« Deux chansons »	À F. Vallotton	<i>Le Réveil</i> , novembre-décembre 1896.
Remy de Gourmont	« Visions innocentes. Lia »	Pour Armand Seguin	<i>MF</i> , t. XIV, avril 1895.
André-Ferdinand Herold	« L'ascension des Pandavas » (conte)	À Paul Ranson.	<i>Le Centaure</i> , printemps 1896.
Alfred Jarry	« Ia orana Maria » (poème)	<i>D'après et pour Paul Gauguin</i>	Manuscrits publiés de manière posthume.
	« Manao tupapau » (poème)		
	« L'homme à la hache » (poème)		
	« Du Bois d'amour » (chapitre XIV)	À Émile Bernard.	<i>Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien</i> [1898].
	« Comment on se procura de la toile » (chapitre XXXII)	À Pierre Bonnard. [À Paul Sérusier dans le manuscrit <i>Lormel</i>]	<i>Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien</i> [1898].
	« De l'île fragrante » (chapitre XVII)	À Paul Gauguin.	<i>Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien</i> [1898].
Louis Lormel	« Lacrymæ rerum (1891) » (poème en prose)	À Émile Bernard, d'après un de ses tableaux.	<i>Tableaux d'âme</i> , Paris, Sansot, 1908 (publié sans dédicace: <i>L'Art littéraire</i> , avril 1893).
	« Paysages d'âme. Rêve » (poème en prose)	À Émile Bernard.	<i>L'Art littéraire</i> , octobre 1892.
Jules Méry	« Roland » (poème)	À Paul Sérusier.	<i>La Voix sacrée</i> , Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891.
Thadée Natanson	« Le don de contredire » (essai philosophique)	À Édouard Vuillard.	<i>RB</i> , novembre 1892.
Paul Percheron	« Paysage » (poème en prose)	À Kerr Roussel.	<i>RB</i> , janvier 1892.
	« Fatalité » (poème en prose)	À Édouard Vuillard.	<i>RB</i> , janvier 1892.
Saint-Pol-Roux	« Dimidium... » (nouvelle)	À Paul Sérusier	<i>De la Colombe au corbeau par le paon</i> , Paris, Mercure de France, 1904.
Gabriel Trarieux	Tout le recueil	À Maurice Denis.	<i>Confiteor 1888-1890</i> , Paris, Comptoir d'éditions, 1891.

Notes

1. André FONTAINAS, *Mes souvenirs du symbolisme* [1928], Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1991, p. 68.
2. Émile BERNARD, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *MF*, t. XLVIII, n° 168, décembre 1903, p. 675-682.
3. Pour les éléments les plus complets concernant cette manifestation, voir Clément SIBERCHICOT, *L'Exposition Volpini, 1889. Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval: une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.
4. Bernard VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994, p. 85.
5. Thadée NATANSON, « Expositions. Un groupe de peintres », *RB*, t. V, n° 25, novembre 1893, p. 340.
6. René WELLEK, « What is symbolism? », dans Anna BALAKIAN (dir.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, p. 17-28.
7. Dario GAMBONI, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, vol. 96, n° 1, 1992, p. 13-14.
8. *Ibid.*, p. 14.
9. David SCOTT, *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 116-146.
10. James KEARNS, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, London, The Modern Humanities Research Association, 1989, p. 87-122.
11. *Ibid.*, p. 123-144.
12. *Ibid.*, p. 145-163.
13. Juliet SIMPSON, *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*, Berne, Peter Lang, « Le Romantisme et après en France », 1999.
14. Juliet SIMPSON, « Symbolist Aesthetics and the Decorative Image/Text », *French Forum*, vol. 25, n° 2, mai 2000, p. 177-204.
15. Juliet SIMPSON, « Defiant Acts: The Théâtre d'Art, Décor, and the Radical Symbolist "Total Work" », dans Kathryn GROSSMAN, Michael E. LANE, Bénédicte MONICAT, Willa Z. SILVERMAN (éd.), *Confrontations. Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 174-186.
16. Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, « Critique d'art », 2005.
17. Laurence BROGNIEZ, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003.
18. *Ibid.*, p. 345.
19. Edmond PILON, « Chroniques. Les Poésies », *L'Ermitage*, sixième année, n° 10, octobre 1895, p. 168.
20. Nous empruntons cette terminologie à Alain VAILLANT, utilisée notamment dans *L'Histoire littéraire*, Paris, Colin, « U-Lettres », 2010, p. 23.
21. Voir l'introduction méthodologique de Joël DALANÇON, *Poésie et peinture des Fêtes galantes de Verlaine aux Complaintes de Laforgue (1869-1895)*, vol. 1, thèse de doctorat, université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 1986, p. 1-14.
22. Laurence BROGNIEZ, *Préraphaélisme et symbolisme*, *op. cit.*, p. 347.
23. *Ibid.*
24. Fritz HERMANN, *Die Revue blanche und die « Nabis »*, Munich, Mikrokopie g.m.b.H., 1959.
25. Claire FRÈCHES-THORY, Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002.
26. *Nabis 1888-1900*, cat. exp. [Zurich, Kunsthaus, 28 mai-15 août 1993; Paris, Grand Palais, 21 septembre 1993-3 janvier 1994], Munich-Paris, Prestel Verlag-Réunion des Musées nationaux, 1993.
27. Geneviève AITKEN, « Les Nabis, un foyer au théâtre », dans *Nabis 1888-1900*, *op. cit.*, p. 399-423. Pour le volet théâtral des collaborations entre Nabis et écrivains, voir: Jacques ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957; Geneviève AITKEN, *Artistes et Théâtres d'Avant-Garde. Programmes de théâtre illustrés. Paris 1890-1900*, cat. exp. [musée de Pont-Aven, 27 juin-26 octobre 1992], Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1991; *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, cat. exp. [Paris, musée d'Orsay, 12 avril-3 juillet 2005], Paris-Milan, Musée d'Orsay-5 Continents, 2005; Patricia Eckert BOYER, *Artists and the avant-garde theatre in Paris 1887-1900*, cat. exp. [Washington, National Gallery of Art, 7 juin-7 septembre 1998], Washington, National Gallery of Art, 1998.
28. François FOSSIER, « Les Nabis et l'art graphique », dans *Nabis 1888-1900*, *op. cit.*, p. 424-471. Voir, du même auteur, le catalogue plus exhaustif suivant: *La Nébuleuse nabis. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Réunion des Musées Nationaux-Bibliothèque nationale, 1993.
29. Solange VERNONIS, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, thèse de doctorat d'état, Paris I-Sorbonne, 1996.
30. Il importe d'indiquer ici qu'« influence anarchiste » n'implique l'adhésion à un idéal politique. Si l'on excepte Félix Vallotton ou Henri-Gabriel Ibels (qui d'ailleurs évolue rapidement en dehors du groupe même des Nabis), on peut difficilement soupçonner des sympathies anarchistes chez Maurice Denis ou Paul Ranson.
31. Voir notamment Anne-Marie CHRISTIN, « Un livre double: *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893) », *Romantisme*, vol. 14, n° 43, 1984, p. 73-90; Frédéric CANOVAS, « Urien l'innommable, Gide l'insaisissable: les noces difficiles du texte et de l'image », *Word & Image*, vol. 13, n° 1, janvier-mars 1997, p. 58-68.
32. Jean-Michel Wittmann n'aborde ce texte qu'en faisant abstraction du fait que les illustrations ont été conçues en même temps que le texte (*Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 1997).
33. Dario GAMBONI, « À travers champ. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique », *Lendemain. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, n° 36, 1984, p. 26.
34. Nicolas WANLIN, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, PUR, « Interférences », 2010, p. 16.
35. *Ibid.*, p. 21-32.
36. *Ibid.*, p. 30-31.
37. *Ibid.*, p. 15.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 20.
40. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987, p. 110.

I N T R O D U C T I O N

41. *Ibid.*, p. 132.

42. Jean-Frédéric CHEVALIER, « Dédicace », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, 3^e édition, Paris, PUF, « Quadrige Dicos Poche », 2010, p. 178.

43. Paul ARON, « Dans le champ des honneurs », *Textyles*, n° 11, 1994, p. 14.

44. Paul VERLAINE, *Parallèlement* [1889], lithographies de Pierre Bonnard, Paris, Imprimerie nationale & Ambroise Vollard, 1900.