L'oeuvre de Nicolas Minsky dans le contexte du symbolisme français

Daria Kuntsevich

▶ **To cite this version:**

Daria Kuntsevich. L'oeuvre de Nicolas Minsky dans le contexte du symbolisme français. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III; Rossijskij universitet družby narodov (Moskva), 2018. Français. NNT : 2018BOR30001 . tel-01803393

HAL Id: tel-01803393

https://theses.hal.science/tel-01803393

Submitted on 30 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE, FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

L'Œuvre de Nicolas Minsky dans le contexte du symbolisme français

Présentée et soutenue publiquement le 9 mars 2018 par

Daria KUNTSEVICH

Sous la direction de Philippe Baudorre

Membres du jury

Philippe BAUDORRE, Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Vera SHERVASHIDZE, Professeur, Université de la Russie de l'Amitié des Peuples
Michel NIQUEUX, Professeur émérite, Université de Caen
Alexandre STROEV, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Florence CORRADO, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne
Laure THIBONNIER-LIMPEK, Maître de conférences, Universié Grenoble Alpes

L'Œuvre de Nicolas Minsky dans le contexte du symbolisme français

La thèse présente une analyse comparative de l'œuvre du poète, philosophe, journaliste et dramaturge Nicolas Maksimovitch Minsky, l'un des fondateurs du symbolisme en Russie. L'œuvre de Minsky est considérée dans le contexte du symbolisme français. Le présent travail étudie la genèse du symbolisme russe qui s'est partiellement inspiré des notions et de l'esthétique du symbolisme français. Il contient un large corpus des traductions inédites des textes russes jamais étudiés dans le cadre des analyses littéraires. Ces textes apportent des éléments précieux permettant de mieux comprendre la situation socioculturelle et les particularités de la conscience « transitoire » de la fin du XIX^{ème} siècle. L'œuvre de Minsky est née sous l'influence de deux littératures, française et russe. L'approche comparative permet donc de définir sa place dans l'évolution de la culture mondiale et de réaffirmer l'importance des liens culturels entre la France et la Russie.

Works of Nikolay Minsky in the context of French symbolism

The dissertation is devoted to a complex comparative research of works of the poet, philosopher, publicist, playwright and one of founders of symbolism in Russia, Nikolay Maksimovich Minsky, in the context of the French symbolism. The dissertation examines the genesis of early Russian symbolism, which was partially shaped by the concepts and categories of French symbolism. The work presents a large body of texts in Russian, translated into French for the first time and previously not subject to literary analysis; these texts reveal the picture of the socio-cultural situation and the main features of the turn-of-the-century consciousness of the late XIX century. Minsky's work was formed at the junction of influence of French and Russian literature, so the comparative approach to the analysis of the poet's work allows us to determine its place in the development of world culture, as well as to emphasize once again the importance of the cultural ties between Russia and France.

Творчество Николая Минского в контексте французского символизма

Диссертация посвящена компаративистскому исследованию творчества поэта, философа, публициста, драматурга, одного из родоначальников символизма в России, Николая Максимовича Минского, в контексте французского символизма. В диссертации рассматривается генезис раннего русского символизма, сформировавшегося частично благодаря понятиям и категориям французского символизма. В работе представлен большой корпус русских текстов, впервые переведенных на французский язык и ранее не оказывавшихся предметом литературоведческого анализа, которые раскрывают картину социокультурной ситуации и основные особенности рубежного сознания конца XIX столетия. Творчество Минского формировалось на стыке влияния французской и русской литератур, поэтому компаративистский подход к анализу творчества поэта позволяет определить его место в процессе развития мировой культуры, а также в очередной раз подчеркнуть важность культурных связей между Россией и Францией.

Бабушкам, которые по разным причинам никогда не прочтут этот текст

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier M. Anatoliy Karpov, M. Philippe Baudorre, Mme Vera Shervashidze qui ont veillé au bon déroulement du présent travail. Grâce à M. Anatoliy Karpov, bien avant son départ à la retraite en ma troisième année du doctorat, j'ai trouvé le sujet de cette thèse et la motivation de la commencer. Les précieux conseils de Mme Vera Shervashidze m'ont permis de développer ce travail de longue haleine sur une comparaison plus approfondie. Sans doute, cette rédaction n'aurait pu être menée à terme sans la grande disponibilité et sans les encouragements de M. Philippe Baudorre tout au long de mon chemin scientifique. Tous mes remerciements à eux qui ont accueilli mes interrogations, souvent abstraites et m'ont guidée avec attention au fil de mes recherches.

Je suis infiniment reconnaissante au département d'Études Slaves de l'Université Bordeaux Montaigne grâce auquel j'ai découvert un autre monde et acquis une très bonne connaissance du métier d'enseignant. Leur soutien amical ainsi que l'intérêt de mes étudiants m'ont permis d'acquérir une double compétence d'enseignante-chercheuse. Grâce à eux j'ai découvert mes capacités cachées et j'ai compris le sens de mon travail. En particulier, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude envers Mme Florence Corrado. Premièrement, pour son encouragement à finir ce travail qui, à chaque pas, m'a paru interminable, et pour la force spirituelle qu'elle m'a donnée. Deuxièmement, pour sa passion de la poésie que nous partageons. Peut-être un jour nous pourrons publier la traduction des œuvres de Nicolas Minsky en français avec des commentaires ou, encore mieux, écrire notre propre recueil des poèmes.

Je remercie les responsables de L'École doctorale « Montaigne-Humanités » et de mon Équipe TELEM (EA 4195) pour leur confiance et leur aide permanente. M. Éric Benoit et Mme Chantal Duthu m'ont donné leur attention et m'ont permis de réaliser plusieurs projets scientifiques. Sans eux, ce travail n'aurait pas pu commencer, ni aboutir. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance envers M. Michel Niqueux, M. Alexandre Stroev, Mme Florence Corrado et Mme Laure Thibonnier-Limpek pour m'avoir fait l'honneur d'être membres de jury et pour leur lecture attentive.

L'échange avec les doctorants réunis dans la maison de la recherche m'a beaucoup apporté. Je les remercie pour leurs conseils, leur exemple et leurs encouragements. Tout particulièrement un grand merci à Tatiana Nikitina, Yi Zhan et Noëmie Leduc pour leur

soutien et pour leur sens de l'humour. Je leur souhaite beaucoup de réussite dans leurs projets.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers ceux qui ont pris la peine de lire différentes parties du manuscrit. Grâce aux corrections d'Inga Tchernigova, Denis Vuillaume, Jean-Marie Couteyen, Francis Feytout, Johan Le Goff, Olga Konkka, Eugène Razakaboay, Anna Mitura, Mathieu Accot, Franck Devaud, Agnieszka Kostrubiec, Macha Shumava et Maxime Dauba mes lacunes linguistiques sont devenues une opportunité d'approfondir mes connaissances de la langue française. Il n'y a pas de mots assez forts pour exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui ont cru en moi. Merci à eux et aux d'autres amis du monde entier de m'avoir pardonné les changements d'humeur et pour avoir accepté mon absence. Les moments que je passe avec vous me font danser la vie.

Je tiens enfin à remercier ma famille pour leur compréhension absolue, leurs vives émotions et leur patience. Sans votre soutien mon âme n'aurait pas pu rester forte. Grâce à vous je peux continuer à faire des projets d'avenir.

TABLE DES MATIERES

Remerciements 5

TABLE DES MATIERES 7

INTRODUCTION 11

NOTES TECHNIQUES 29

PREMIÈRE PARTIE. L'ART POÉTIQUE DU SYMBOLISME 31

Introduction : Du premier romantisme allemand au symbolisme français et russe 33

Chapitre 1 : Théories du symbole 39

§ 1.1. Origine du terme « symbole » 39

§ 1.2. Symbole et allégorie : approche philosophique 43

§ 1.3. Le symbole : approches linguistique et poétique 48

Chapitre 2 : Rôle du décadentisme dans la naissance du symbolisme 55

§ 2.1. Origine du terme « décadence » 55

§ 2.2. La question de la définition des auteurs décadents en France 57

2.2.1. La formation de la décadence 58

2.2.2. L'esprit décadent 61

§ 2.3. Le contexte culturel en Russie à la fin du XIX^{ème} siècle 67

2.3.1. Minsky comme précurseur du nouveau mouvement littéraire 69

2.3.2. Du populisme à la décadence dans l'œuvre de Minsky 75

Chapitre 3 : Affirmation des nouveaux courants littéraires au tournant du XX^{ème} siècle 91

§ 3.1. Premièrs divergences entre « décadence » et « symbolisme » en France 91

3.1.1. La revue *Le Décadent* et les connotations de la « décadence » 92

3.1.2. Problèmes de définition 98

§ 3.2. Convergence et divergence entre « décadence » et « symbolisme » en Russie 103

3.2.1. Les périodiques russes : *Severnyï Vestnik, Mir iskousstva, Vesy et Zolotoe rouno* 103

3.2.2. Problèmes de définition....110
§ 3.3. L'enrichissement de la langue poétique pour et par les poètes français....116
§ 3.4. Le renouveau de la langue poétique russe : l'exemple de Minsky....123
3.4.1. La nouvelle poésie russe....123
3.4.2. La spécificité des genres lyriques chez Minsky....127
3.4.3. L'esprit décadent dans l'œuvre de Minsky....135
Chapitre 4 : Naissance du symbolisme....145
§ 4.1. En France....145
4.1.1. Le cadre temporel du symbolisme français....145
4.1.2. Les théories symbolistes en France....150
§ 4.2. En Russie....157
4.2.1. Les étapes de la formation du symbolisme russe....159
4.2.2. La concurrence entre deux courants des premiers symbolistes russes....165
4.2.3. Les théories des « nouveaux courants littéraires »....176
CONCLUSION....181

DEUXIÈME PARTIE. LA POÉTIQUE DE MINSKY DANS LE CONTEXTE DES SYMBOLISMES FRANÇAIS ET RUSSE....185

Chapitre 1 : Le culte de l'art et la transformation de la théorie romantique des correspondances en France et en Russie....187
§ 1.1. L'opposition entre l'art et la réalité chez Baudelaire et sa réception par Minsky....187
§ 1.2. La divergence entre la science et la religion chez les symbolistes russes et français....203
§ 1.3. La théorie des « correspondances » de Baudelaire comme traduction de l'ineffable....208
Chapitre 2 : L'harmonie de la poésie en France et en Russie....217
§ 2.1. La musique dans la poésie de Verlaine....218
§ 2.2. La poésie visuelle et sonore de Mallarmé....226
§ 2.3. Musique et poésie chez Minsky....234
2.3.1. La musicalité des poèmes de Minsky....235
2.3.2. Harmonie verlainienne chez Minsky....240

2.3.3. Mise en musique de la traduction de Verlaine faite par Minsky 250

Chapitre 3 : Le « Je » comme translateur de l'Âme du monde 255

§ 3.1. La clairvoyance selon Rimbaud 255

§ 3.2. Le « je » de Minsky ou le processus de la création comme expérience de soi 263

Chapitre 4 : Comprendre l'énigme de l'Univers 275

§ 4.1. L'Absolu de Mallarmé 275

§ 4.2. Le monde d'Idée de Minsky 280

4.2.1. L'écho de la théorie méonique de Minsky 281

4.2.2. Le sens principal du méonisme de Minsky 287

4.2.3. Le drame *Alma* comme confirmation poétique de la théorie du méonisme de Minsky 297

Chapitre 5 : Bilan : symbolisme et quête philosophico-religieuse 301

§ 5.1. Les causes de la disparition du mouvement symboliste en France 301

§ 5.2. Une nouvelle approche de la religion et de la philosophie de Nietzsche en Russie 308

5.2.1. Une nouvelle vision de Nietzsche par Minsky 310

5.2.2. Les Réunions philosophico-religieuses de Saint-Pétersbourg 316

§ 5.3. L'épilogue de la vie de Minsky 321

CONCLUSION 332

CONCLUSION GÉNÉRALE 335

ANNEXES 341

Annexe n° 1. Œuvres de Minsky (par année de parution et en français) 343

Annexe n° 2. Liste des périodiques principaux en France et en Russie de la fin du XIX^{ème} – du début du XX^{ème} siècle 349

Annexe n° 3. Sommaire de *Severnyï Vestnik* 352

Annexe n° 4. Texte complet du poème « Deux voies » de Minsky 353

Annexe n° 5. *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules HURET 354

Annexe n° 6. Texte complet du poème « Mélodie » de Minsky 359

Annexe n° 7. Mallarmé. *Un coup de dés n'abolira le hasard* [épreuves d'imprimerie] 360

Annexe n° 8. Publicaion d'un extrait d'œuvre de Minsky en français 361

Annexe n° 9. Texte complet du poème « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » de Minsky 384

Annexe n° 10. Tableau des convergences et les divergences entre les idées de Minsky et celles des fondateurs du symbolisme français 385

BIBLIORGRAPHIE 387

Œuvres de Nicolas Minsky 387

1. Œuvres poétiques 387

2. Essais 387

3. Drames 387

4. Articles 388

5. Archives où apparaît le nom de Minsky 388

6. Traductions faites par Minsky 389

7. Textes sur Minsky 389

Œuvres poétiques 391

1. Textes des auteurs français 391

2. Textes des auteurs russes 393

Essais, manifestes, articles, etc. 394

1. Textes des auteurs français 394

2. Textes des auteurs russes 395

Ouvrages critiques (symbolisme français) 397

Ouvrages critiques (symbolisme russe) 399

Philosophie 401

Poétique 403

Généralités 404

Ouvrages utilisés mais non cités dans la thèse 408

Index des noms propres 409

Table des tableaux 415

Table des illustrations et des schémas 417

INTRODUCTION

Les changements, plus fréquents qu'aux époques précédentes, des paradigmes politiques et économiques en France autant qu'en Russie pendant le XIX^{ème} siècle ont eu des répercussions dans tous les domaines, y compris au niveau de la conscience de l'art. Dans ce contexte, cette thèse étudie la richesse de la poésie française et son reflet dans l'art de Nicolas Minsky – poète, dramaturge, philosophe, publiciste – ainsi que les raisons du renouveau de la pensée poétique.

La poésie comme autre type de communication

La plus grande réussite de la théorie littéraire a été le fait de considérer le texte comme objet d'études autonome et distinct, ce qui a marqué le début de l'étude approfondie de ce dernier. L'examen du texte est toujours une interprétation, interprétation qui peut toujours détourner de la pensée de l'auteur et fausser le contenu de l'œuvre ou, au contraire, amener à sa lecture approfondie. Le niveau d'interprétation est largement déterminé par l'intuition, elle-même partie de toute connaissance scientifique. Le célèbre critique russe Lidia Guinzbourg écrit à ce sujet dans le livre *Sur la poésie lyrique* [О лирике] : « L'image et le mot littéraires sont polysémiques, symboliques et associatifs par leur nature même et ne peuvent pas être décrits de manière univoque ; ils ne peuvent qu'être interprétés avec toute l'inévitable subjectivité de l'interprétation[1] ». Le lecteur interprète un œuvre conformément à ses propres conceptions socioculturelles. La concrétisation des idées de l'auteur et la vision du monde personnelle de l'auteur sont élucidées différemment par chaque lecteur.

Le texte poétique est un phénomène aux multiples facettes qu'il faut envisager en tenant compte des aspects internes du texte et de ses aspects externes. En tant que système ou ensemble de signes linguistiques, il est plurivoque et, selon la définition d'Iouri Kazarine, comprend trois « macro-composants » – trois dimensions structurelles

[1] GINZBURG L., *O lirike*, 2^{e} éd., Moskva, Intrada, 1997, p. 48. – « Художественный образ, художественное слово, по самой своей природе многозначное, символическое, ассоциативное, однозначно описать нельзя, его можно только интерпретировать со всей неизбежной для интерпретации субъективностью. »

– culturelle, linguistique et esthétique. Le schéma macro-structurel du texte poétique[2], que propose Kazarine dans son livre *Analyse philologique du texte poétique* [Филологический анализ поэтического текста], nous paraît convenir pour justifier notre méthode d'analyse (Tableau 1). Ce schéma montre notamment que l'image poétique du monde se forme dans l'esprit de l'auteur et du lecteur grâce aux unités des dimensions culturelle, linguistique et esthétique du texte poétique. Dans la présente thèse l'analyse des œuvres poétiques se forme selon ces trois angles.

Texte poétique (TP)

Culturel	***Linguistique***		***Esthétique***
	Macrocomposants – niveaux du TP		
Information poétologique du texte poétique :	***Paralinguistiques :***	***Proprement Linguistiques :***	***Spécificités esthétiques du texte poétique :***
Qui, où, quand, etc.	- graphique - rythmique - intonatif - prosodique	- phonétique - dérivation - lexical - syntaxique	Comment, pourquoi, à quelle fin, etc.

Tableau 1 : Le schéma du texte poétique d'Iouri Kazarine

Dans la première ligne nous essayons de présenter l'information poétologique, ou plus précisément la personnalité d'un poète, son contexte culturel qui l'inspirer à créer telle ou telle œuvre. Parallèlement, nous montrons les niveaux linguistique et esthétique de ses textes poétiques.

Chaque œuvre littéraire, ainsi, est un type particulier de situation de communication dans laquelle figurent : a) le système des données du locuteur (auteur) et de l'auditeur (lecteur) : ce schéma reste constant dans une œuvre donnée ; b) le système des données des participants de ces situations décrites dans lesquelles le discours direct, créant l'effet de présence, fait passer le lecteur d'un système à l'autre. En tout cas, le lecteur « devient partie prenante des aspects formels et des jeux de la création[3] », comme

[2] KAZARIN Ju.V., *Filologicheskij analiz poètičeskogo teksta*, Moskva, Ekaterinburg, Akademicheskij proekt, Delovaja kniga, 2004, p. 86.

[3] AQUIEN M. et HONORE J.-P., *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Colin, 2005, p. 121.

l'affirme Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré dans *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e^ siècle*. En même temps, nous nous rendons compte de la divergence entre le lecteur « étranger » et « national ». Tout d'abord, il s'agit de notre propre lecture en tant que chercheurs : la réception d'un texte français par un Russe se distingue de celui d'un Français, et réciproquement. Puis, la compréhension d'un poème par un contemporain se différencie de celle d'un chercheur d'aujourd'hui. Enfin, si on parle de l'influence ou de l'inspiration étrangère, il faut prendre en considération la thèse de Simon Jeune dans son livre *Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation* : « …l'influence étrangère comporte nécessairement une *déformation de l'original*[4]. » La présente étude porte sur le processus littéraire international, plus particulièrement sur la restitution des œuvres françaises par un auteur russe, Nicolas Minsky, donc sont considérés différents types de lecteurs et de lectures.

Cependant tous les poètes ne sont pas convaincus de la nécessité du destinataire. Joseph Brodsky, en particulier, estime dans une interview au journal *Moskovskie novosti* [Nouvelles de Moscou, n° 50 du 23 juillet 1995], que le poète n'a pas un besoin substantiel du public, contrairement à l'écrivain, que le public définit comme tel. Brodsky dit :

> *« Пишущий стихи пишет их не "о" и не "что", даже не "во имя". Он пишет их по внутренней необходимости, из-за некоего вербального гула внутри, который одновременно и психологический, и философический, и нравственный, и самоотрицающий. И тому подобное. И он как бы этот гул в процессе дешифрует[5]. »*
>
> *« Un poète n'écrit ses vers ni "au sujet de" ni sur "quoi" et encore moins "au nom de". Il les écrit par nécessité intérieure, en raison d'une certaine résonnance verbale qui est tout à la fois psychologique, philosophique, morale et auto-destructrice. Et ainsi de suite. Le tout à l'avenant. Pour ainsi dire, il déchiffre cette résonnance dans son procès même. »*

Par conséquent, la poésie ne reflète pas la vie, mais elle la génère. La création naît en-dehors de l'homme, en dehors de son « moi », mais la source de la création est à l'intérieur de l'homme lui-même. Charles Baudelaire écrit : « Toute idée est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne. Toute forme créée, même par l'homme, est

[4] JEUNE S., *Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation*, Paris, Minard, 1968, p. 44.
[5] BRODSKY I., *Bol'šaja kniga interv'ju*, Moskva, Zacharov, 2000, p. 667-668.

immortelle[6]. » Les images verbales, prises dans le contexte de l'œuvre littéraire, peuvent être considérées comme un style unique et comme la composition d'une œuvre littéraire *sui generis*. L'œuvre littéraire porte en elle la marque d'une conception du monde, d'une vision poétique de la réalité, de la langue et du style de son créateur.

Selon l'article « La représentation du "je" dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov » de Jean-Claude Lanne, « Le *je* du texte est une créature, le produit artificiel de la "machine littéraire" qu'est le texte[7]. » Le héros lyrique n'existe pas dans un seul poème distinct, il forme l'unité, sinon la totalité de l'œuvre, ou au moins d'une période, d'un cycle. Généralement, le lecteur ne distingue pas l'auteur de son héros, il les contemple dans leur ensemble ; c'est la raison pour laquelle l'analyse du texte implique d'y étudier également la structure du « je » poétique. En outre, l'auteur laisse toujours une lacune pour qu'elle puisse être « remplie » par le « je » de l'auteur, le « je » du lecteur et le « je » du héros lyrique.

Dans notre travail, nous voudrions tenter de voir comment les poètes russes et français de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles ont favorisé le renouvellement du langage poétique et changé la « fonction » du poète. Pourtant, il faut préciser que le système de versification français est syllabique. Dans la poésie russe le système syllabique de versification s'employait à partir de la moitié du XVII^{ème} siècle jusqu'aux années 1830 (les formes principales étaient : le vers de 8, 11 ou 13 syllabes). Ainsi par exemple, Siméon de Polotsk (1629 – 1680) – écrivain éminent, prédicateur, polémiste – employait ce système dans ses vers inspirés de la prosodie polonaise (*вирши*). La règle principale de composition de ces vers est de respecter le nombre égal de syllabes en dépit de l'accentuation : « Не сила капли камень провива́ет, / но ярко часто на того пада́ет » (« Частость », 1678) – « *La force de la goutte ne brise pas la pierre / mais elle tombe sur elle avec une régularité éblouissante* » (« Fréquence »). Le mot « tombe » [пада́ет] se prononce hors norme pour garder la rime conformément à « se brise » [провива́ет]. Si le déplacement de l'accentuation n'a pas lieu les vers ressemblent à un texte prosaïque, ils deviennent maladroits. La réforme de Vassili Trediakovski (1703 – 1769) manifestée dans *Méthode nouvelle et concise pour composer des vers russes* [Новый и краткий способ к сложению стихов Российских, 1735] et celle de Mikhaïl Lomonosov (1711 – 1765) écrite dans *La Lettre sur les règles de la versification russe* [Письмо о правилах

[6] BAUDELAIRE C., *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*, Paris, G. Crès, 1920, p. 96-97.

[7] LANNE J.-C., « La représentation du « je » dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov », in *Revue des études slaves*, vol. 70 (1998), n° 1, p. 153.

российского стихотворства, 1739] suppriment la versification syllabique. Lomonosov crée une nouvelle métrique, se basant sur l'ouvrage de Trediakovski ainsi que sur la littérature européenne. Dans la poésie russe du XIX^{ème} siècle domine la versification syllabo-tonique. Même s'il y a quelques exemples d'expérimentation avec l'imitation des mètres populaires et antiques (par exemple, *L'Iliade* et *L'Odyssée* ont été traduites en hexamètre par Nikolaï Gneditch). Ainsi, se règle dans le vers l'articulation des syllabes accentuées et inaccentuées. Les syllabes accentuées occupent des positions fortes, les syllabes inaccentuées – des positions faibles. Le mètre fréquent de la versification syllabo-tonique classique est le mètre binaire : ïambe et trochée. Boris Tomachevski souligne dans son livre *Théorie littéraire. Poétique* [Теория литературы. Поэтика, 1996] : « Le mètre ternaire [dactyle, amphibraque, anapeste] est significativement rare dans la versification classique[8]. » Pour la première fois le mètre ternaire s'emploie de manière plus fréquente dans la poésie de Nikolaï Nekrassov (1821 – 1877). À la fin de XIX^{ème} siècle en Russie comme en France surgit une réaction contre les normes strictes de la versification – il s'agit de la tendance à affaiblir et à dissoudre les schémas de l'organisation poétique. Pourtant, en Russie on ressuscite tout d'abord le vers tonique, puis on voit apparaitre le vers libre. L'utilisation du vers libre en France autant qu'en Russie de cette époque fait resurgir la poésie lyrique. Selon Stuart Merrill, « …la seule Poésie lyrique qui puisse prévaloir est la Poésie symbolique, qui est supérieure, par la force de l'idée inspiratrice, à la vaine réalité de la Vie[9]… »

Cependant, la caractéristique commune de la poétique de tous ces courants est qu'ils envisagent l'œuvre littéraire sous l'angle de sa spécificité, soit en s'efforçant de proposer une théorie de l'art poétique, soit en instaurant des normes esthétiques scientifiquement fondées, soit sous forme d'étude empirique de la structure poétique, soit enfin en construisant une histoire du développement des formes littéraires.

[8] TOMAŠEVSKIJ B.V., *Teorija literatury. Poètika*, Moskva, Aspekt Press, 1996, p. 161. – « Значительно реже в классическом стихосложении встречаются трехсложные размеры. »

[9] Cité par RAYNAUD E., *La mêlée symboliste, 1870-1910 : portraits et souvenirs*, Paris, Nizet, 1971, p. 537.

L'explication du choix d'auteur

Les liens entre le symbolisme russe et le symbolisme français ont été mentionnés par plusieurs chercheurs connus : Georges Nivat, Gueorguiï Kossikov, Dmitriï Oblomievskiï, Lidia Guinzbourg[10], etc. Cependant, le nom de Nikolas Maksimovitch Minsky (de son vrai nom Nikolaï Maksimovitch Vilenkine) apparaît rarement dans les travaux des chercheurs. Même sa date de naissance, le 22 janvier (le 3 février selon le calendrier grégorien) 1856[11] selon le questionnaire rempli par Minsky que nous trouvons dans les Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], reste contestable[12]. La personnalité de cet auteur est passablement méconnue dans le circuit intellectuel de la slavistique en Russie autant qu'en France. Contrairement à ce qui a été dit au tournant du XX^{ème} siècle, aucun nouveau recueil poétique de Minsky n'a paru après 1922. Il n'existe toujours pas d'édition critique de son œuvre. Sa bibliographie est pleine de lacunes. Minsky n'a laissé aucun journal intime, il n'avait pas d'enfants. Son nom est vite tombé dans l'oubli.

En même temps, il est possible de considérer Minsky comme étant à la base du nouveau mouvement littéraire russe pour l'élévation de ses raisonnements philosophiques qui ont poussé ses contemporains à la création d'une nouvelle poésie. Tandis que la plupart des chercheurs affirment que c'est Valéry Brioussov qui est le créateur du symbolisme russe (Georges Nivat[13], Victor Berdinskikh[14], etc.) d'autres soulignent que les œuvres de Minsky anticipent certaines des idées du symbolisme russe (Vladimir Alfonsov[15], Marina Voskresenskaia[16], etc.).

---

[10] OBLOMIEVSKIJ D.D., *Francuzskij simvolizm*, Moskva, Nauka, 1973 ; KOSIKOV G.K. (dir.), *Poèzija francuzskogo simvolizma : Lotreamon, pesni Mal'dorora*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1993 ; ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe*, Paris, Fayard, 1987 ; GINZBURG L., *O lirike*, 1997, *op. cit.*

[11] MINSKY N.M., *F. 1114, Op. 1, Ed. hr. 5. Anketa Minskogo (Vilenkina) Nikolaja Maksimoviča*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva, p. 1.

[12] Selon la tradition établie parmi les chercheurs russes, la date de naissance de Minsky est le 15 (27) janvier 1855, le 15 (27) janvier 1856 ou janvier 1855/1856 : VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka: 1890 - 1910*, Moskva, Respublika, 2004 (janvier 1855 ou 1856) ; BOGOMOLOV N.A. et KELDYS V.A. (dir.), *Russkaja literatura rubeža vekov : 1890 – načalo 1920 godov*, Moskva, IMLI RAN, Nasledie, vol. 2/1, 2001 (1856) ; BERDINSKIH V.A., *Istorija russkoj poèzii : modernizm i avangard*, Moskva, Lomonosov, 2013 (1855) ; BJALY G.A., DOLGOPOLOVA L.K. et NIKOLAEVA L.A. (dir.), *Poèty 1880-1890 godov*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1972 (15[27] 1856), etc.

[13] ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe*, 1987, *op. cit.*

[14] BERDINSKIH V.A., *Istorija russkoj poèzii*, 2013, *op. cit.*

[15] AL'FONSOV V.N., VASIL'EV V.E. et KOBRINSKIJ A.A., *Russkaja literatura XX veka : Školy. Napravlenija. Metody tvorčeskoj raboty*, Sankt-Peterburg, Logos, 2002.

[16] VOSKRESENSKAJA M.A., *Simvolizm kak mirovidenie Serebrjanogo Veka: sociokul'turnye factory formirovanija obščestvennogo soznanija rossijskoj kul'turnoj èlity rubeža XIX-XX vekov*, Moskva, Logos, 2005.

Les premières œuvres de Minsky sont apparues dans le champ littéraire en 1877 : son premier poème « Dans ma patrie » [« На родине »] a été publié dans la revue *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe]. Dans les années 1880, la poétique de Minsky se caractérise par une tonalité libérale-populiste, à la fois en réaction aux évènements historiques et comme une tentative de suivre des tendances littéraires déjà existantes. Il est assez difficile de classer l'œuvre de Minsky dans un mouvement littéraire particulier ; de même, la question des origines de ses positions esthétiques reste problématique. L'étape suivante de la voie littéraire de Minsky (vers 1886 – 1890) est caractérisée par des changements brusques du contenu de sa poésie. À la place de la « voix du peuple » apparaît la « voix du *moi* de l'auteur ». Le poète est l'un des premiers en Russie à « lever le drapeau rebelle » de l'individualisme. Les motifs de la solitude, de la douleur, de la peur, de l'unité de la vie et la mort sont la conséquence de l'indifférence envers tout, sauf envers « soi-même ». En même temps, l'auteur russe élabore sa propre conception philosophique du méonisme[17] basé sur le rejet des autres « moi ». Puis, avant 1905, il reconsidère sa théorie méonique, en la liant avec la religion. Mais en 1906 il est forcé de partir à l'étranger (Paris, Berlin, Londres) où il affronte plusieurs problèmes. Précisons que nos recherches s'arrêtent en 1905 (sauf le recueil poétique et l'article autobiographique publiés en 1922) car les drames et les articles de cette période n'ont pas de points en commun avec le symbolisme. Néanmoins, les chercheurs n'ont jamais accordé d'intérêt à la vie artistique de Minsky à l'étranger. Ce fait nous permet d'ouvrir la perspective de nos futures recherches.

Minsky souhaitait de diverses façons figurer sur les pages des revues et journaux contemporains russes ainsi qu'étrangers. Dans les publications françaises, nous avons examiné les textes publiés par l'auteur lui-même ainsi que les articles au sujet de la vie littéraire russe où le nom du poète a été mentionné. Ainsi, l'objet de notre recherche est la poétique de Minsky, envisagée du point de vue des traditions du symbolisme français dans le contexte de la littérature russe de l'époque. Compte tenu non seulement des textes poétiques mais aussi des revues des deux pays (la Russie et la France), notre objectif est de relever la corrélation théorique et poétique entre l'œuvre de Minsky et celle des fondateurs du symbolisme français.

[17] La traduction convaincante du terme « мэонизм » nous avons trouvé dans : LESOURD F. et MASLINE M., *Dictionnaire de la Philosophie russe*, L'Age d'Homme, 2010, p. 563.

Le corpus et la méthode de l'analyse

La liste des œuvres de Minsky que nous avons analysées contient huit recueils de poèmes et un drame, quatre ouvrages philosophiques, trois articles, ainsi que des publications périodiques en français et en russe (voir l'Annexe n° 1). En outre, nous examinons les textes consacrés à l'œuvre du poète et à ses publications éditées en français à l'étranger ; les traductions poétiques de Minsky, ainsi que la récitation en musique de sa propre poésie, à laquelle les spécialistes de littérature ne prêtaient pas attention auparavant. Ce matériau a été un objet de recherche privilégié pour comprendre la réception du symbolisme français par le poète russe.

Par ailleurs, notre travail présente un vaste corpus de textes russes et français, lesquels ont été pour la première fois traduits en français ou en russe, et qui auparavant ne constituaient pas un objet d'analyse littéraire. Ils montrent l'image de la situation socio-culturelle de la fin du XIX^{ème} siècle : des extraits de journaux et de revues français (*Le Décadent littéraire et artistique*, *La Décadence artistique et littéraire*, *Mercure de France*, etc.), de la correspondance (Verlaine, Minsky et d'autres), des poèmes (Charles Morice, Minsky, etc.), ainsi que quelques travaux d'auteurs français (Jules Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*[18], Morice *La littérature de tout à l'heure*[19], etc). Grâce à l'étude de données archivées (articles, correspondances, commentaires, etc.) et au vaste spectre des publications périodiques (tant en Russie qu'en France) nous sommes parvenue, non seulement à confirmer le caractère scientifique de notre travail mais à élargir le matériau théorique des études littéraires russes et françaises. C'est ainsi que nous avons par exemple éclairci le terme « décadisme » et clarifié le concept de décadence en tant que système philosophico-esthétique des vues et des visions du monde de l'époque.

Il faut souligner l'importance théorique des travaux des spécialistes russes et étrangers, consacrés au symbolisme français et russe comme ceux de Semione

[18] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
[19] MORICE C., *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.

Venguerov[20], Lidia Kolobaeva[21], Gueorguiï Kossikov[22], Irina Mineralova[23], Zara Mints[24], Vera Shervashidze[25] ; Georgette Donchin[26], Georges Nivat[27], Guy Michaud[28], Claude Puzin[29], Philippe Forest[30]. Les travaux de Iouri Appressian[31], Lioudmila Babenko[32], Viktor Vinogradov[33], Jakov Guine[34], Lidia Guinzbourg[35], Viktor Zhirmounsky[36], Iouri Kazarine[37] ; Roland Barthes[38], Umberto Eco[39] ont eu une signification particulière dans le domaine de l'analyse linguistique et littéraire du texte. Dans notre travail, nous avons fait appel aux travaux de philosophes aussi bien russes que français : Alexeï Lossev[40], Vladimir

[20] VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka*, 2004, *op. cit.*

[21] KOLOBAEVA L.A., *Russkij simvolizm*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2000.

[22] KOSIKOV G.K. (dir.), *Poèzija francuzskogo simvolizma*, 1993, *op. cit.* ; KOSIKOV G.K., *Sobranie sochinenij*, Moskva, Centr knigi Rudomino, vol. 2/1 : Francuzskaja literatura, 2011 ; KOSIKOV G.K. et ZINOV'EV A.J., *Zarubežnaja literatura konca XIX - načala XX veka*, Moskva, Akademija, 2003.

[23] MINERALOVA I.G., *Russkaja literatura serebrjanogo veka: poètika simvolizma ; učebnoe posobie*, 5e éd., Moskva, Flinta, 2009.

[24] MINC Z.G., *Blok i russkij simvolizm: izbrannye trudy v treh knigah. [3] : Poètika russkogo simvolizma*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo - SPB, 2004.

[25] ŠERVAŠIDZE V.V., *Zapadnoevropejskaja literatura XX veka : učebnoe posobie*, Moskva, RUDN, 2009.

[26] DONCHIN G., *The influence of French symbolism on Russian poetry*, 'S-Gravenhage, Pays-Bas, Mouton & Co, 1958.

[27] NIVAT G., « Esthétique du symbolisme russe », in *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1982, p. 157-162 ; ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe*, 1987, *op. cit.* ; NIVAT G., « L'« écrivain exhibé » et la presse périodique symboliste », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 28 (juin 1987), no 2, p. 183-192 ; NIVAT G., « Les racines poétiques », in *Vivre en russe*, Lausanne, Suisse, Les Éditions l'Âge d'Homme, 2007, p. 281-287.

[28] MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

[29] PUZIN C., *Le symbolisme*, Paris, Nathan, 2002.

[30] FOREST P., *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Paris, Bordas, 1989.

[31] APRESJAN J.D., *Integral'noe opisanie jazyka i sistemnaja leksikografija*, Moskva, Vostočnaja literatura, vol. 2/2, 1995.

[32] BABENKO L.G., VASIL'EV I.E. et KAZARIN Ju.V., *Lingvisticheskij analiz hudožestvennogo teksta*, Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta, 2000.

[33] VINOGRADOV V.V., *Stilistika. Teorija poètičeskoj reči. Poètika*, Moskva, Akad. nauk SSSR, 1963.

[34] GIN J.I., *Problemy poètiki grammatičeskih kategorij : izbrannye raboty*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe Agentstvo Akad. Proekt, 1996.

[35] GINZBURG L., *O lirike*, 1997, *op. cit.*

[36] ŽIRMUNSKIJ V.M., *Poètika russkoj poèzii*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2001.

[37] KAZARIN Ju.V., *Filologicheskij analiz poètičeskogo teksta*, 2004, *op. cit.* ; KAZARIN Ju.V., *Poètičeskij tekst kak sistema*, Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1999.

[38] BART R., *Izbrannye raboty: Semiotika: Poètika*, Moskva, Progress, 1989.

[39] ECO U., *Rol' čitatelja. Issledovanija po semiotike teksta*, traduit par SEREBRJANYJ S.D., Sankt-Peterburg, Symposium, 2007.

[40] LOSEV A.F., TAKHO-GODI A.A. et MAKHAN'KOV I.I., *Mif, čislo, suščnost'*, Moskva, Mysl', 1994 ; LOSEV A.F., *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1995 ; LOSEV A.F., *Znak. Simvol. Mif : trudy po jazykoznaniju*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1982.

Soloviev[41], Gustav Chpet[42] ; Paul Bourget[43], Friedrich Nietzsche[44], Arthur Schopenhauer[45], Karl Jung[46].

Dans l'étude de la poétique de Minsky, nous avons estimé que la prise en compte d'une seule étape de l'œuvre du poète ne pouvait suffire, contrairement à ce que nous avions d'abord pensé. Ceci explique que nous nous soyons tout d'abord efforcée de montrer le passage de Minsky à une « poésie nouvelle » ainsi que ses liens avec le symbolisme français naissant et en second lieu le fréquent changement des goûts sociaux et littéraires du poète. C'est pourquoi déterminer des « étapes » dans son œuvre s'est révélé une tâche vaine. Pendant toute sa période créatrice, Minsky a été un esprit puissamment novateur. Sa nouveauté consistait à faire la synthèse d'idées contemporaines et de sa propre vision des choses. À ses hymnes à l'Inconnu il ajoutait un hymne à la révolution, tout en jouant également un rôle d'historien de la littérature ; il essaya – modestement – d'en tirer des principes généraux.

Nous avons suivi une démarche analytique et déductive. Il nous faut préciser que le but du présent travail n'est naturellement pas l'analyse de la totalité du symbolisme français et russe, mais celle du contexte des deux courants et de leur influence sur l'œuvre de Minsky. Notons que l'analyse comparée est conduite du point de vue des aspects qui relient Minsky aux symbolistes. Et, pour paraphraser Roland Barthes[47], le contexte définit la méthode artistique de l'écrivain. L'analyse de l'œuvre de Minsky se conduit comme un mouvement comparable à ce qu'il est convenu d'appeler un cercle herméneutique : d'une part, le texte est étudié dans son lien à l'époque et aux genres littéraires ; d'autre part, le texte se présente à nous comme la vie spirituelle de l'auteur, et cette vie spirituelle est elle-même partie d'une époque historique. La compréhension du texte de ce double point de vue, comme un passage du général au particulier et inversement, crée le mouvement du cercle herméneutique.

---

[41] SOLOV'EV V.S. et SOLOV'EV S.M., *Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva*, 2e éd., Sankt-Peterburg, Prosveščenie, vol. 10/7 : 1892-1897, 1911 ; SOLOV'EV V.S., *Sočinenija v 2 tomah*, Moskva, Mysl', vol. 2/2 : Ideja sverhčeloveka, 1988 ; SOLOV'EV V.S., *Velikij spor i hristianskaja politika*, Moskva, Tip. M. N. Lavrova i K°, 1883.

[42] ŠPET G.G., *Sočenenija*, Moskva, Pravda, 1989.

[43] BOURGET P., *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993.

[44] NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par ALBERT H., 75e éd., Paris, Mercure de France, 1939 ; NIETZSCHE F., *L'Antéchrist*, 10-18, 1997.

[45] ŠOPENGAUER A., *Mir kak volja i predstavlenie*, Moskva, Èksmo, 2015 ; SCHOPENHAUER A., *Philosophie et science*, traduit par DIETRICH A., Paris, Libr. Générale Française, 2001.

[46] JUNG K.G., *Psihologija i alhimija*, traduit par UDOVIK S., Moskva, AST, 2008.

[47] BARTHES R., « La mort de l'auteur », in MARTY É. (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 491-495.

Nous avons également utilisé dans notre travail une démarche systématique, consistant à recourir aux méthodes biographique, comparative, culturelle et historique en liaison avec l'analyse textuelle (définitions des thèmes et des sujets, étude de la sémantique du texte). Les matériaux ont également été étudiés dans une perspective interdisciplinaire. L'appel à l'expérience d'autres disciplines – l'histoire, la philosophie – nous a aidé à mettre en évidence les particularités socio-culturelles d'une époque, ce qui a permis d'enrichir notre travail de recherche.

Le symbolisme français comme exemple littéraire pour Nicolas Minsky

Le symbolisme est un mouvement littéraire apparu en France et assimilé en Russie, qui devint un mode de vie et une forme de pensée. En France, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé sont les premiers poètes qui tentèrent de rompre avec les stéréotypes et les clichés de leurs prédécesseurs : les naturalistes, les réalistes, l'école du Parnasse et du romantisme.

La littérature, comme la vie, ne peut pas se développer sans réévaluation de l'expérience des prédécesseurs et des contemporains. La perception des textes littéraires est une vaste question qui comprend la première perception, les considérations du contenu idéologique de l'œuvre, son appréciation esthétique, et ce qui en résulte : l'influence des textes littéraires sur la personnalité du lecteur. Il faut prendre en considération le fait que le caractère de la perception d'un texte est défini non seulement par l'œuvre mais aussi par les particularités du récepteur. La question de la « réfraction » du texte dans la perception individuelle est donc inévitable. Dans ce qui suit, nous rappellerons la différence entre deux concepts centraux : « perception » et « réception ». Si la première impression du lecteur est liée au terme de « perception », sa réaction se rapporte au terme de « réception. » L'acte de réception comprend un jugement de deux types : implicite ou explicite. C'est pourquoi le lecteur joue un rôle crucial dans la formation de l'image de l'écrivain et de son statut dans le monde littéraire.

En outre, à la suite de Hans Robert Jauss, éminent représentant de la pensée de la réception littéraire, nous prendrons en compte la différence de la réception en fonction du temps. En effet, Jauss souligne dans *Pour une esthétique de la réception* trois aspects théoriques majeurs :

- la diachronie, c'est-à-dire la « réception des œuvres littéraires à travers le temps ».
- la synchronie, ou « le système de la littérature en un point donné du temps, et la succession des systèmes synchroniques ».
- le « rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général[48]. »

Selon l'aspect diachronique, nous avons étudié dans la présente thèse la manière dont évolue dans le temps la réception de l'œuvre de Minsky (de la renommée en Russie et en France à l'inconnu). Puis nous avons pris en considération le fait que Minsky écrivait non seulement dans le contexte de la poésie russe da la fin de XIX^{ème} et du début de XX^{ème} siècle (Sémion Nadson, Dimitri Merejkovski, Alexandre Dobrolioubov, Ivan Konevskoï, Fiodor Sologoub, etc.), mais aussi dans celui du symbolisme français. Le lien avec le nouveau mouvement littéraire étranger change aussi la réception de ses contemporains. Remarquons qu'il a beaucoup vécu en France (il est mort en émigration, à Paris). En outre, il a beaucoup traduit : par exemple, il a fait paraître, en collaboration avec sa femme Lioudmila Vilkina (1873 – 1920), *Les Œuvres complètes de M. Maeterlinck*[49] (1915) en russe[50]. Il gardait donc le lien entre deux cultures mais les changements historiques et littéraires ont d'abord marqué son œuvre puis la réception de ses compatriotes.

L'intérêt de Minsky pour la littérature française (francophone) devient évident à la lecture de ses œuvres comme des commentaires de ses contemporains (Alexandre Blok[51], Nikolaï Mikhaïlovski[52], Gueorgui Tchoulkov[53] et d'autres). Par exemple, Brioussov écrit dans l'article « N. Minsky. Essai d'une caractérisation » [« Н. Минский. Опыт характеристики »] : « Mais au début des années 1890 l'œuvre de Minsky a été marquée par un bouleversement brusque et fécond. Celui-ci a été provoqué, d'une part, par le travail intérieur de la pensée, d'autre part, sous l'influence de certains nouveaux écrivains européens[54]. » Brioussov parle non seulement de l'importance des auteurs européens,

---

[48] JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit par MAILLARD C., Paris, Gallimard, 1978, p. 63.

[49] METERLINK M., *Meterlink M. Polnoe sobranie sočinenij*, traduit par MINSKY N.M. et traduit par VIL'KINA L., Petrograd, T-vo A.F. Marks, vol.1, 1915.

[50] Car l'œuvre de Maeterlinck dépasse l'objet de la présente étude, il nous semble intéressant de développer le sujet des traductions de Minsky dans les futures recherches.

[51] BLOK A.A., *O literature*, Moskva, Federacija, 1931, p. 337.

[52] MIHAJLOVSKIJ N.K., *Literaturnaja kritika : stat'i o russkoj literature XIX - načala XX veka*, Leningrad, Hudožestvennaja literatura, 1989, p. 605.

[53] ČULKOV G.I., *Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki*, Moskva, 1909, p. 249.

[54] BRJUSOV V.J., « N. Minsky. Opyt harakteristiki. 1908 », in *Sobranie sočinenij*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1975, vol. 7/6, p. 237. – « Но в начале 90-х годов в творчестве Минского произошел резкий и благодетельный перелом. Отчасти внутренней работой мысли, отчасти под влиянием некоторых новых писателей Запада… »

mais il souligne la place des réflexions philosophiques dans la construction des textes poétiques de Minsky. Zinaida Guippious écrit dans ses mémoires : « Quant aux écrivains novateurs français, ils étaient peu connus chez nous. Le jeune Balmont, qui venait d'apparaître, était singulier, bien qu'il n'ait pas abandonné, en apparence, les vieux schémas, et Brioussov n'était pas encore là. Seul Minsky récitait ses vers et s'efforçait de me passionner, mais il n'était pas capable de produire la moindre nouveauté[55]. » Il s'ensuit des paroles de Zin. Guippious, que Minsky s'intéressait lui-même aux auteurs français et qu'il tenait à les faire connaître au lecteur russe. Pourtant, Guippious met également l'accent sur un certain conservatisme de la poésie de Minsky, se référant, évidemment, à son œuvre précoce. En revanche, les chercheurs d'aujourd'hui ne lient presque pas le nom de Minsky avec les symbolistes français. Il nous semble donc raisonnable de chercher à comprendre dans quelle mesure cet auteur russe a été en rapport avec l'œuvre des poètes français.

Si nous avons choisi de mener ce travail, c'est d'abord en raison du manque d'études comparées approfondies des débuts des symbolismes français et russe, et surtout du rôle de Minsky dans le développement de la littérature contemporaine à son époque. Il est important de préciser que dans la critique russe, l'œuvre de Minsky a été examinée de manière fragmentaire sous différents aspects, mais presque jamais en rapport avec le symbolisme français. En France, il paraît impossible d'avoir une image complète de l'œuvre de ce poète et philosophe puisque les chercheurs français ne vont pas au-delà des articles écrits à son sujet. La présente étude est la première tentative d'étude approfondie de l'œuvre de cet écrivain non seulement dans le contexte de la littérature russe, mais aussi française ; elle est motivée par la nécessité d'élargir l'image existante de l'œuvre de Minsky dans le contexte littéraire contemporain de son époque. En outre, pour avoir une image complète de la genèse du début de symbolisme russe, l'étude approfondie de l'œuvre de Minsky comme l'un des fondateurs de ce mouvement littéraire, présente certainement un grand intérêt.

L'œuvre de Minsky s'est formée à la jonction de l'influence de la littérature russe et française, de sorte que l'approche historique et culturelle, ainsi que l'approche comparative de l'œuvre du poète, permettent de déterminer sa place dans le processus

[55] GIPPIUS Z.N., *Dmitrij Merežkovskij*, http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml, 1943. – « Что касается тогдашних французских новаторов, то их у нас мало знали. Появившийся только что молодой Бальмонт был своеобразен, хотя внешне из старых рамок не выходил, а Брюсов совсем еще не появлялся. Только Минский читал и старался меня увлечь, а сам был менее всего способен на какое бы то ни было новшество. »

du développement de la culture européenne, et de souligner une fois de plus l'importance des liens culturels entre la Russie et la France.

La personnalité de Minsky dans le circuit intellectuel de la slavistique d'aujourd'hui en Russie et en France

La problématique de l'œuvre de Minsky a été abordée dans quelques thèses récentes. Nous pouvons mentionner notamment les travaux des spécialistes russes. L'œuvre de Minsky a été étudiée avec profondeur par le critique russe contemporain Sergueï Sapojkov qui initialement ne lui avait consacré qu'un seul chapitre de sa thèse intitulée « La poésie russe des années 1880-1890 du point de vue de l'analyse systémique : de S. Ja. Nadson à K.K. Sloutchevski (courants, cercles, styles)[56] » (1999), dans laquelle il a étudié l'activité littéraire du poète jusqu'en 1886 et présenté la littérature russe du début du siècle comme un système dynamique. Plus tard Sapojkov a rédigé un article intitulé « Sur les annotations de V.Ja. Brussov en marges des œuvres de N.M. Minsky[57] » (2004), dont le contenu nous a incitée à développer un des passages de cette thèse. Sapojkov est également l'auteur des publications suivantes : « L'actuel et l'éternel dans la première poésie de N.M.Minsky. (Histoire de la censure et de la création du recueil interdit des « Poèmes » de l'année 1883)[58] » (2005). La linguiste Natalia Roussanova éclaire « L'aspect rhétorique des textes du premier symbolisme : l'exemple de l'œuvre de Nicolas Minsky[59]» (2011). Olga Samsonova, scientifique russe examine la personnalité de Minsky du point de vue culturel et ethnologique dans sa thèse « L'œuvre de N.Minsky : le phénomène de l'autodétermination ethnoculturelle de l'écrivain[60] » (2009). Ce sujet a été abordé bien avant dans ses articles : « Transformation de la légende d'Agasphère dans la poésie de N.Minsky[61] » (2006), « Le thème de la mort dans la poésie

[56] SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza: Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*,Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet, Moskva, 1999.

[57] SAPOŽKOV S.V., « O čitatel'skih pometah V.JA. Bjusova na poljah sočinenij N.M. Minskogo », in *Kirill i Mefodij : Duhovnoe nasledie*, 2004.

[58] SAPOŽKOV S.V., « Zlobodnevnoe i večnoe v rannej poèzii N.M. Minskogo. Cenzurnaja i tvorčeskaja istorija zapreščennogo sbornika « Stihotvorenij » 1883 goda », in *Izvestija Akademii nauk. Serija literatura i jazyk. Moskva*, vol. 64 (2005), n° 1, p. 22-31.

[59] RUSANOVA N.V., *Ritoričeskij aspekt tekstov rannego simvolizma: na primere tvorčestva Nikolaja Minskogo*,Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj gornyj universitet, Sankt-Peterburg, 2011.

[60] SAMSONOVA O.N., *Tvorčestvo N.M. Minskogo: fenomen ètnokul'turnogo samoopredelenija pisatelja*,Išimskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. P.P. Eršova, Išim, 2009.

[61] SAMSONOVA O.N., « Transformacija legendy ob Agasfere v lirike N. Minskogo », in *Gumanitarnoe znanie: Serija Preemstvennost'*, (2006), n° 9, p. 86-88.

lyrique de N.Minsky[62] » (2006), « Sur la question de l'individualité créatrice de N.M.Minsky[63] » (2008). Par conséquent, dans la critique littéraire russe, l'œuvre de Minsky n'a pas été examinée pleinement. Dans la critique française le nom de Minsky est injustement oublié. Seul l'article « La place de N. Minskij dans le renouveau de la pensée à la fin du XIX[e] siècle[64] » d'Any Barda, où l'approche philosophique de Minsky est présentée comme le point de départ des nouvelles recherches poétique russe, a été publié en 1983. Nous avons trouvé ce texte dans la collection de libre accès sur le site Persee et notamment il faut souligner que la numérisation de périodiques en France autant qu'en Russie, nous a permis de pallier en partie le problème d'accessibilité des revues.

Notre étude vise à décrire le symbolisme comme un phénomène originaire de France et qui s'est ensuite développé et propagé en Europe jusqu'en Russie. Le but principal de notre travail est l'étude de l'œuvre de Minsky, l'interprétation dans ses textes poétiques et philosophiques, de l'expérience de ses prédécesseurs, dans le contexte des littératures française et russe de cette époque. Dans ce but, nous avons jugé nécessaire de mener à bien les tâches suivantes :

- déterminer le degré d'importance du symbolisme français dans le contexte de la littérature russe ;
- étudier dans quelle mesure l'influence des fondateurs du symbolisme français (plus particulièrement, de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Artur Rimbaud et Stéphane Mallarmé) a affecté la création de Minsky, et leur effet sur sa poésie et son esthétique ;
- relever les traits spécifiques du style littéraire de Minsky ;
- étudier l'influence du point de vue philosophique de Minsky sur son esthétique ;
- déterminer la place du poète dans le processus littéraire.

[62] SAMSONOVA O.N., « Mortal'nye motivy v lirike N. Minskogo », in *Ot teksta k kontekstu*, (2006), n° 5, p. 78-82.

[63] SAMSONOVA O.N., « K voprosu o tvorčeskoj individual'nosti N.M. Minskogo », in *Ot teksta k kontekstu*, (2008), n° 7, p. 107-109.

[64] BARDA A., « La place de N. Minskij dans le renouveau de la pensée à la fin du XIXe siècle », in *Cahier du monde russe et soviétique*, vol. 24 (septembre 1983), n° 3, p. 241-246.

La structure de la thèse

En analysant les textes de Minsky, nous cherchons à révéler l'évolution historique de la vision du monde du poète et les changements qui en ont découlé. Le travail de thèse est divisé en deux parties : *L'art poétique du symbolisme* et *La poétique de Minsky dans le contexte des symbolismes français et russe*.

Il était nécessaire de commencer la recherche par le développement de l'art européen du tournant du XX^{ème} siècle. La première partie débute par une brève présentation de l'origine du symbolisme, notamment son lien avec le romantisme allemand. Car l'antinomie de la vision du monde des romantiques devient incluse dans la sémantique du terme « symbole » chez les symbolistes, il nous paraît logique de développer cette partie de la thèse par la nature du concept de symbole. Dans le premier chapitre « Théories du symbole » nous exposons l'interprétation du terme dans les différentes traditions : philosophique, linguistique et poétique.

Puis, la caractéristique de l'état socioculturel général de cette époque et l'émergence des symbolismes sont présentées à travers la confrontation des notions de symbolisme et de décadentisme dans les deuxième et troisième chapitres : « Rôle du décadentisme dans la naissance du symbolisme » et « Affirmation des nouveaux courants littéraires au tournant du XX^{ème} siècle ». On met en relief la différence entre trois termes : « décadence », « décadisme » et « symbolisme ». Avant de présenter les convergences et divergences entre ces notions, nous nous concentrons sur l'origine du terme « décadence » et sur la formation de l'esprit décadent en France. Le pessimisme de l'époque, le sentiment de peur et d'inquiétude apparaît non seulement en littératures française mais aussi russe de la fin du XIX^{ème} siècle. La réaction des contemporains aux œuvres des nouveaux poètes est présentée à travers les périodiques français et russe. Dans la première partie de la thèse nous attachons aussi beaucoup d'importance à l'analyse du développement de la voie poétique de Minsky. D'abord nous expliquons les raisons de la naissance de l'esprit décadent et de l'interprétation de la poétique des symbolistes français dans sa poésie aux motifs populistes. Puis nous révélons ses renouveaux qui brisent les traditions littéraires. Le quatrième chapitre « Naissance du symbolisme » montre les affirmations théoriques des symbolismes. Ainsi nous mettons en relief le fait que Minsky a été le premier à s'inspirer de l'œuvre de maîtres français, à

indiquer la nécessité du changement en littérature, à devenir le pionnier du symbolisme russe.

La deuxième partie de la thèse vise à élucider le rôle de la poésie française dans l'expression de la personnalité de Minsky, les convergences et les divergences dans l'expression de sa subjectivité, les fonctions du mot dans la poétique, l'originalité du style. Pour cette raison, dans un premier temps, nous proposons dans chaque chapitre une étude des spécificités de la poétique des précurseurs du symbolisme français, plus particulièrement, de Baudelaire (1821 – 1867), Verlaine (1844 – 1896), Rimbaud (1854 – 1891) et Mallarmé (1842 – 1898). Puis nous montrons la transition entre les principes fondateurs du symbolisme français et ceux de l'œuvre de Minsky. De plus, nous définirons la réception de l'auteur et de ses œuvres par ses contemporains en Russie : les hommes de lettres – Valéri Brioussov (1873 – 1924), Andreï Biély (1880 – 1934), Gueorgui Tchoulkov (1879 – 1939) ; l'éditeur de *Severnyj Vestnik* – Lioubov Gourevitch (1866 – 1940) ; les journalistes – Édouard Meching (1875 – 1933) et Piotr Pilskiï (1876 – 1941) ; le critique littéraire – Akim Volynski (1861 – 1926), etc. Ainsi, nous décrirons des textes consacrés à Minsky dans des sources françaises : *le Mercure de France, l'Humanité nouvelle, la Revue, le Radical, l'Aurore, l'Ouest-Eclair*, etc. Grâce aux articles trouvés, nous pouvons définir les raisons pour lesquelles un écrivain connu est devenu un écrivain exclu du milieu littéraire ou un « anti-modèle » de l'époque. La réception contradictoire par les contemporains de la naissance du premier symbolisme russe, ou plus précisément, des œuvres de Minsky, nous permettra de mieux justifier nos conclusions. L'analyse de l'œuvre de Minsky a été effectuée selon six axes thématiques, qui constituent les chapitres de la deuxième partie : le culte de l'art comme transformation de la théorie romantique des correspondances ; la musicalité de la poésie ; le « je » du poète ; la notion de l'Absolu ; l'épilogue de la vie de Minsky.

Au terme de ce travail de comparaison synthétique de deux différentes formes du symbolisme nous présentons une bibliographie développée et des annexes. Notamment une bibliographie des publications de Minsky selon leur parution, les tableaux des principaux périodiques français et russes avec leurs dates de publication et les noms des fondateurs et responsables de publication. En outre, en annexes sont ajoutées aussi nos traductions des poèmes de Minsky et de l'enquête de Huret.

NOTES TECHNIQUES

Les citations courtes en langue étrangère sont traduites directement dans le corps de la thèse, les phrases d'origine sont insérées dans les notes de bas de page. Dans le cas de citations plus longues, nous les incorporons immédiatement en deux langues. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont celles de l'auteur de la thèse. En outre, nous introduisons la version originale de certains termes ou expressions (en caractères latins) susceptibles de présenter un intérêt pour les lecteurs russisants. Les textes publiés avant 1917 sont présentés dans l'orthographe actuelle. Les poèmes sont proposés en deux langues avec leur traduction littérale. Les références bibliographiques de chaque œuvre poétique ne sont pas incorporées dans le texte car les recueils, les anthologies, etc. sont réunis dans la Bibliographie sous la section : Œuvres poétiques (Textes des auteurs français ; Textes des auteurs russes).

Ainsi, nous impliquons deux systèmes d'écriture : 1) la transcription courante française ; 2) la translittération des caractères cyrilliques en caractères latins, selon la tradition de la slavistique (Tableau 2). Le premier s'emploie dans le corps du texte pour faciliter la lecture. Le deuxième s'applique dans les notes bibliographiques. Par exemple, dans le corps de la thèse le nom d'auteur russe s'écrit Brioussov, en revanche dans la bibliographie le même nom apparaît comme Brjusov. Les titres des œuvres sont présentés en traduction française avec la version d'origine entre les crochets : livre *À la lumière de la conscience : Pensées et rêveries sur le but de la vie* [При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни, 1890] ; article « Une vielle discussion » [« Старинный спор », 1884], poème « O toi, mon âme prophétique ! » [« О вещая душа моя! »]. Alors que, dans les références bibliographiques les mêmes titres sont translittérés : *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, etc. La première énonciation d'une revue russe s'intercale en caractères latins avec la traduction entre crochets, puis elle se réduit : première citation – *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe] ; deuxième citation – *Vestnik Evropy.*

Cependant, la transcription du nom de Nicolaï Maksimovitch Minskiï pose différents problèmes. Dans les articles français elle est variée : Minsky, Minski, Minskiï, Minskij. Également, apparaît la confusion avec le patronyme (Maksimovitch), notion qui *a priori* n'existe pas dans la langue française. Dans certains cas nous trouvons « M. N. Minsky » où « M. N. » qui n'indique pas le nom et patronyme confondus mais Monsieur Nikolas Minsky ou Minsky Nicolas. Dans la présente thèse l'écriture du nom d'auteur est

suivante : Nicolas Minsky. Elle se justifie par les données des Archives nationales russes de littérature et d'art (RGALI) plus précisément par la carte de visite française où il est indiqué : « Nicolas Minsky. 32, rue George-Sand, Paris 16e[65]. »

Les deux systèmes d'écriture utilisés sont présentés dans le tableau suivant[66] :

Caractères cyrilliques	Caractères de la transcription française courante	Caractères de la translittération	Caractères cyrilliques	Caractères de la transcription française courante	Caractères de la translittération
а	a	a	**р**	r	r
б	b	b	**с**	s, ss	s
в	v	v	**т**	t	t
г	g, gu	g	**у**	ou	u
д	d	d	**ф**	f	f
е	ie, é, e	e	**х**	kh	h
ё	io	jo	**ц**	ts	c
ж	j	ž	**ч**	tch	č
з	z	z	**ш**	ch	š
и	i	i	**щ**	chtch	šč
й	ï	j	**ъ**	---	‘
к	k	k	**ы**	y	y
л	l	l	**ь**	---	‘
м	m	m	**э**	e	è
н	n	n	**ю**	iou	ju
о	o	o	**я**	ia	ja
п	p	p			

Tableau 2 : Systèmes d'écritures

[65] MINSKY N.M., *F. 998, Op. 1, Ed. hr. 2009. Pis'ma Minskogo Nikolaja Maksimoviča Mejerhol'du V. È. L.*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva, p. 4.

[66] Nous prenons pour la base le tableau d'Olga Konkka, en le modifiant légèrement : KONKKA O., *À la recherche d'une nouvelle vision de l'histoire russe du XXème siècle à travers les manuels scolaires de la Russie postsoviétique (1991-2016)*, phdthesis, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux, 2016, p. 10.

PREMIÈRE PARTIE.
L'ART POÉTIQUE DU SYMBOLISME

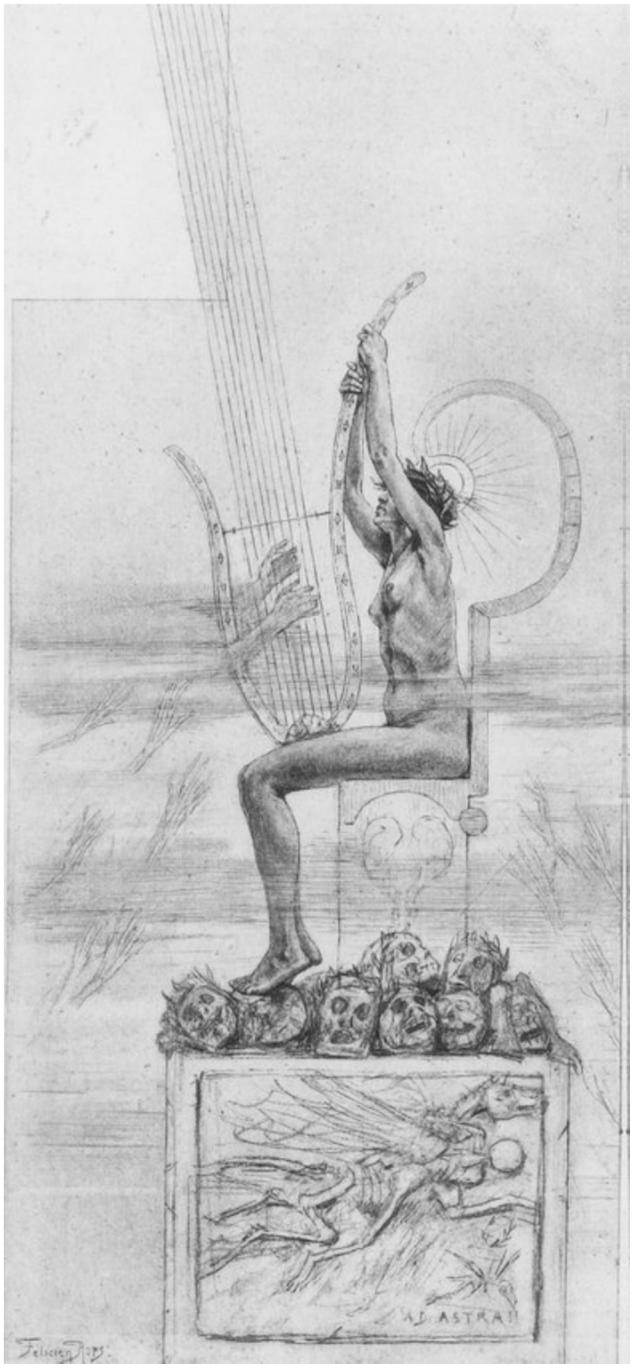


Figure 1 : Frontispice de Félicien Rops[67]

[67] Source de l'image : MALLARME S., *Les poésies de S. Mallarmé*, Bruxelles, Edmond Deman, libraire, 1899.

Introduction : Du premier romantisme allemand au symbolisme français et russe

La vision du monde des poètes français de la fin du XIX^{ème} siècle se rapproche de celles des premiers romantiques allemands. Cette vision d'un monde français en crise est parfaitement représentée par l'écrivain Marcel Schwob (1867 – 1905) dans *Cœur double. Les portes de l'opium* (1891) :

> *« Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues ; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles ; d'autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendait sur toutes choses[68]. »*

L'antinomie de la vision du monde montrée par Schwob rappelle le lyrisme romantique : les hommes de lettres, refusant des jugements axiologiques, manifestent leurs contradictions internes. L'impossibilité d'existence harmonique s'explique par l'incertitude de l'avenir. L'âme comme un « gouffre » et le monde comme un « gouffre sans limites » s'ouvraient de nouveau devant eux.

La nouvelle conception du monde provoque des changements en littérature. Les romantiques allemands du Cercle d'Iéna (1797 – 1804) avaient été les premiers à tenter d'élargir les bornes du discours poétique et de le « ressusciter ». D'après eux[69], le vocabulaire de tous les jours est incapable de transmettre la poétique du mystère qu'ils recherchent. Les romantiques, en créant une nouvelle expressivité, détruisent les liens entre les mots et les images. Ils se consacrent à un but important : enrichir la langue qui ainsi élargit le sens du texte écrit. Cette conclusion s'appuie sur l'idée de Novalis qui se demandait si le sens d'un poème doit s'épuiser en son contenu. Autrement dit, l'œuvre vit sa « vie » donnant naissance à la poésie de l'humeur où les images complémentaires et divergentes se réunissent : les couleurs intenses se marient avec les demi-tons, la

[68] SCHWOB M., *Œuvres, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen ; Préfaces de Pierre Jourde et Patrick Mac Guinness ; Chronologie de Bernard Gauthier et Alexandre Gefen*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 104.

[69] Cf. : LEVY-BRÜHL L., « Les Premiers romantiques allemands », in *Revue des Deux Mondes*, vol. 101 (1890), p. 120-147 ; SCHLEGEL F. von, *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens*, Paris, Parent-Desbarres, 1837 ; AYRAULT R., « Friedrich Schlegel et le concept de "poésie romantique": 2) Le Dialogue sur la poésie », in *La genèse du romantisme allemand. 1797-1804*, Paris, Aubier, 1976, vol.2, p. 294-311.

musique – avec le silence. Grâce à la fusion des images les premiers romantiques allemands s'évertuent à transmettre l'idée de l'éternité.

Selon les romantiques d'Iéna, le poète joue le rôle principal dans ce processus. Comme le prophète il pénètre jusqu'aux profondeurs de l'inconnu et du mystère, en s'identifiant avec l'Âme du monde, tandis que la poésie, selon Samuel Coleridge (1772 – 1834), lui donne « la faculté d'évoquer le mystère des choses[70]. » Parmi les idées principales des romantiques allemands, les symbolistes français et russes mettent en relief l'affirmation de l'art comme la base de l'univers au centre duquel se trouve le poète.

La foi dans l'infini des forces créatives du poète est développée par Novalis (1772 – 1801) dans sa théorie de l'« idéalisme magique » où il affirme l'unité du « je » humain et du « je » universel : « La possibilité de l'autolimitation est la possibilité de toute synthèse, de tout miracle, et c'est par un miracle que le monde a débuté[71]. » Leur réunion permet de mieux comprendre les émotions du « je » personnel, de connaître une réalité telle qu'il n'y a pas de frontières entre l'homme et la nature, entre « moi » et l'univers. Le dualisme de l'âme où s'unissent « moi » et « non-moi » (l'esprit, la nature, le monde) permet de découvrir les profondeurs cachées de l'existence, tandis que la fantaisie et les rêves donnent la possibilité de pénétrer dans l'Âme du monde et de la transformer en poésie. Henri-Maurice Peyre souligne dans *Qu'est-ce que le symbolisme ?* que pour « Novalis, le seul des romantiques allemands à qui les symbolistes auraient pu se rattacher… », « …[la] descente en soi, si elle est profonde, devient aussi une ascension[72]. » Nous préférons développer cette opinion. Suivant les idées de l'« idéalisme magique » de Novalis et la perception du processus créatif comme l'incarnation du divin des poètes du Cercle d'Iéna, les symbolistes affirment que le vrai poète devient omniscient. D'après la *Philosophie de l'art* (1802) de Friedrich Schelling (1775 – 1854) l'art est la plus proche réapparition de l'idée de l'Absolu – « l'émanation de l'Absolu[73] » – puisqu'il faut considérer la beauté comme la particularité essentielle de l'art qui n'existe pas sans beauté. Dans ce cas, il nomme Dieu l'Absolu qui constitue tous les éléments de l'univers.

Chez les romantiques allemands l'idée d'union de l'homme avec Dieu se transforme en individualisme qui englobe tout. L'homme n'a plus besoin de Dieu car il devient son

[70] Cité par CASSOU J., *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, Paris, Somogy, 1979, p. 160.
[71] NOVALIS, *Le brouillon général*, Paris, Ed. Allia, 2000, p. 203.
[72] PEYRE H., *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 147.
[73] ŠELLING F.V., *Filosofija iskusstva*, traduit par POPOVA P.S., Sankt-Peterburg, Krenov, 1996, p. 186.

propre Dieu. En l'absence de Dieu, l'unité du monde est altérée. La philosophie d'Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) devient l'une des sources principales du culte de l'individualisme et du subjectivisme. Le philosophe affirme que les forces qui sont à l'origine de l'être humain ne peuvent pas être conçues par la raison mais par l'intuition. L'objection des idées sociales, la révision des valeurs de la morale, la perte de la foi ainsi que la conscience scientifique sont opposées à la passion pour l'idéalisme.

Pour les symbolistes, qui développent les idées de Schelling, l'Absolu ce n'est pas Dieu mais la divinité du poète. Selon eux, le poète devient un translateur (qui transmet les idées impassiblement) de l'Âme du monde, il aspire à la connaissance de soi, il trace un chemin entre le visible et l'invisible. Au lieu de Dieu, les symbolistes croient plutôt en l'inconcevable, comme par exemple chez Mallarmé en France, et chez Minsky en Russie, la croyance en Dieu est remplacée par la croyance dans le néant (concept d'absence absolue). La notion d'Absolu se déplace vers le « Dionysos » de Nietzsche, l'« Idée » de Mallarmé ou le « méon » [мэон] de Minsky. L'Absolu concerne désormais la divinité du poète et Dieu est remplacé par l'inconcevable, le néant. Quand le poète perd les raisons de la foi, et quand la réalité empirique n'existe plus, il atteint un état qui le mène aux sentiments douloureux, le pessimisme profond et le dégoût envers lui-même.

Les premiers romantiques allemands mettent en usage un nouveau concept – « création de la vie » [жизнетворчество] – où la vie du poète est inséparable de l'art. Autrement dit, mettre sa vie en accord avec son art. Il faut remarquer à la suite de Biély, que pour les décadents, et également pour les symbolistes (français et russes) aussi, « la sphère de l'art est la vie elle-même[74] » [« сферой искусства является сама жизнь »]. Puis à partir de l'idée des romantiques, ils élargissent leur conception – l'art devient le type majeur de cognition spirituelle de l'univers, et la création de la vie se dirige vers la reproduction des mystères de ce monde. Richard Wagner (1813 – 1883) dans son article « À propos de la création des poèmes et de la musique » [О сочинении стихов и музыки, 1879] prend l'exemple d'Homère et explique que seul un homme clairvoyant qui « a vu non seulement la réalité mais la vérité qui était au-dessus de la réalité[75] » peut devenir un vrai poète. Selon le compositeur, la synthèse des arts et la synthèse de la vie en son ensemble s'approchent de cette « vérité ». Ainsi Wagner explique la notion de la synthèse en la mettant en parallèle avec le drame. Selon son avis, c'est seulement dans un drame

[74] BELYJ A., « O simvolizme », in *Trudy i dni*, (1912), nº 2, p. 6. – « сферой искусства является сама жизнь. »
[75] BARSOVA I.A. et OŠEROV S.A. (dir.), *Vagner Rihard. Izbrannye raboty*, Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 668. – « видел не действительное, а истинное, возвышающееся над всей действительностью. » *Sauf mention contraire, toutes les traductions en français sont celles de l'auteur.*

qu'un véritable lien entre la poésie (le texte du drame), la musique, la sculpture (les décors), la peinture (les décorations et les costumes) et l'architecture (le bâtiment) se construit. Le compositeur remet le rôle principal à la musique car elle seul peut transmettre la profondeur des émotions humaines.

Les images wagnériennes ont attiré l'attention de Charles Baudelaire (1821 – 1867). Le 8 avril 1861, il écrit un essai « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » dans lequel il admire les idées du compositeur. Il déclare que les choses sont organisées d'après le principe d'analogie puisque Dieu a créé ce monde compliqué et inséparable comme l'ensemble de tous les objets en lui. Selon Baudelaire, la nature est un temple où les odeurs, les couleurs et les sons se répondent : « Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, *d'une intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*[76]. » La nature est la source primaire de l'existence humaine, elle change constamment et elle peut révéler les sens cachés de la vie. Par conséquent, le but de la poésie consiste à déchiffrer le sens caché de l'univers à l'aide des correspondances.

La notion de « la dualité du monde » des premiers romantiques allemands devient le contenu sémantique du terme « symbole » : les poètes français des années 1885 – 1895 mentionnent souvent l'ascension au pays du rêve, l'univers de l'Idée. Selon les romantiques allemands, le symbole est le moyen de relier le fini et l'infini, le spirituel et le sentimental. Par exemple, Frédéric Schlegel dans son essai sur Lessing [« О Лессинге »][77] affirme que la vision intégrale du monde ne s'incarne que dans la poésie et que le symbole est toujours un mystère qui contient en soi l'idée de l'infini. Mais la dimension du symbole n'est pas seulement verticale, elle est aussi horizontale, car il relie le poète à son lecteur. Grâce à la création poétique les signes de la communication entre le poète et le lecteur, c'est-à-dire les mots, deviennent des symboles. Et plus le symbole est polysémique, plus il ouvre à l'imaginaire. Ainsi, l'expérience personnelle du poète comme du lecteur a une grande importance.

Soulignons les positions majeures du romantisme qui constituent la base de la pratique littéraire symboliste littéraire et relevons les différences entre certains points esthétiques (Tableau 3) :

[76] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 2004, p. 852.
[77] Cf. : ŠLEGEL' F. fon, « O Lessinge », in *Èstetika. Filosofija. Kritika*, traduit par POPOVA J.N., Moskva, Iskusstvo, 1983, vol. 2/1, p. 254.

Romantisme	Symbolisme
Points communs	
Conception de l'art comme principe de l'univers au centre duquel se trouve le poète.	
Conception de l'art comme « création de la vie » en tant que moyen de la compréhension spirituelle de l'univers et de ses mystères permettant aux poètes de s'approcher de la vérité.	
Polysémie des images.	
Aspiration à la mystique et au mystère.	
Beauté des objets grâce à leur sens caché, suprématie de l'esprit sur la matière.	
Unité des différents sens : l'ouïe, la vue, la perception tactile, l'odorat.	
Différences	
Inspiration poétique venant de Dieu.	Le poète comme translateur impassible de la voix de l'Âme du monde, de l'inconnu.
Culte du « moi ».	Dégoût envers soi-même.
Notion de la dualité du monde ou du passage entre deux mondes.	Image du monde s'élargissant : passage de la dualité du monde vers l'infini.
La Beauté comme particularité majeure et nécessaire de l'art.	La Beauté comme objet d'une quête constante du poète, indépendamment des notions du « bien » ou du « mal ».

Tableau 3 : Les convergences et divergences entre les esthétiques romantique et symboliste

Le tableau ci-dessus permet d'un côté de mieux comprendre les liens entre deux tendances littéraires et de l'autre, d'observer les convergences et les divergences typologiques entre eux. Cependant, nous souhaitons mettre l'accent sur l'importance de la première période du mouvement romantique en Allemagne dans la formation du symbolisme. Cette corrélation des différents mouvements littéraires dans deux pays aux étapes historiques éloignées nous incite à nous demander si ce phénomène littéraire peut se répéter. Pour répondre à cette question il est nécessaire de comprendre d'abord le sens du symbolisme. À cet égard, nous préférons commencer par la théorie du symbole.

Chapitre 1 : Théories du symbole

La poésie se caractérise par ses qualités expressives : se démarquant du langage usuel, de nouvelles images sont utilisées et des significations nouvelles sont trouvées aux mots. Notamment grâce à l'utilisation de symboles, différentes lectures de l'œuvre sont possibles. Les poètes emploient les symboles pour élargir le sens, et évoquer les côtés mystérieux de l'univers et de l'homme. Il s'agit dans ce chapitre d'élucider la notion de symbole, sans prétendre à l'exhaustivité. Il est d'abord question de l'origine du terme « symbole », ce qui nous renvoie à la philosophie de Platon, car nous soulignons les rapports entre le monde de l'Idée des symbolistes et sa théorie des formes intelligibles. Puis nous passons à la définition même du symbole et nous approchons du mouvement littéraire symboliste.

§ 1.1. Origine du terme « symbole »

Intéressons-nous à l'origine du mot « symbole ». Issu du grec « συμβολον[78] », composé du préfixe « συμ[79] » (« avec ») et du radical « βολη[80] » (« lancer, jeter un projectile »), il peut signifier soit que deux objets ont été jetés simultanément ou encore que deux objets séparés ont été assemblés. Claude Puzin dans l'œuvre *Le symbolisme* lui donne la définition suivante : « un objet coupé en deux, un tesson par exemple, et dont les moitiés réunies pouvaient, le cas échéant, servir de signe de reconnaissance. Deux parties forment un tout, une dualité renvoie à une unité fondamentale[81]. » Le dualisme impliqué par le terme « symbole » est déjà confirmé par son étymologie. Pour illustrer le concept du symbole et sa dualité, on peut se référer au mythe de Platon concernant les androgynes :

> *« Il y avait l'androgyne, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle ; <…> la forme de chaque être humain était celle d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis. Chacun avait*

[78] BAILLY A., *Dictionnaire grec-français*, Hachette, 1999, p. 1821.
[79] *Ibid.*, p. 1819.
[80] *Ibid.*, p. 367.
[81] PUZIN C., *Le symbolisme*, 2002, *op. cit.*, p. 4.

quatre mains, un nombre de jambes égal à celui des mains, deux visages sur un cou rond avec, au-dessus de ces deux visages en tout point pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles[82]*. »*

Les androgynes étaient si forts physiquement, intelligents et arrogants, qu'ils se rebellèrent contre les dieux. En guise de punition, ils furent séparés ; depuis, tragiquement, l'homme est condamné à chercher éternellement son autre moitié. L'image de deux parties d'un objet est une explication primitive de la notion du symbole mais elle révoque le thème de voie et de quêtes continus que nous observons chez les symbolistes.

Notamment avec le temps, le mot prend un sens plus large. Le symbole se réfère à une idée qui mène à une signification cachée, qui trace les grandes lignes d'un raisonnement et qui nécessite un déchiffrement. Dans une interview avec Jules Huret (1863 – 1915), à *l'Enquête* duquel nous reviendrons encore dans la deuxième partie de la présente thèse, un poète et essayiste symboliste Charles Morice (1860 – 1919), invité à expliquer ce qu'est un symbole, répond :

« Quant au symbole, c'est le mélange des objets qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, en une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu[83]*. »*

Le sens du symbole est de donner une image du monde à travers un processus d'immersion des éléments particuliers dans les éléments premiers de l'existence, comme l'écrit Boris Pasternak (1890 – 1960) dans son poème « Août » [« Август »] – « ...l'image du monde donnée en mots » (« …*образ мира, в слове явленный* »). Il est préférable de préciser que le symbole est d'abord une image ; l'idée ne vient qu'ultérieurement. La définition que nous pouvons trouver dans le dictionnaire de la langue française aussi confirme ce fait :

« 1. Objet ou fait naturel perceptible, identifiable, qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées "naturelle" (dans un groupe social donné) avec quelque chose d'abstrait ou d'absent. 2. Élément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées[84]*. »*

---

[82] PLATON, *Les mythes de Platon: anthologie*, Paris, Flammarion, 2004, p. 134.

[83] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 85.

[84] *Le Grand Robert de la langue française*, http://gr.bvdep.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/robert.asp, consulté le 30/10/2015.

Dans cette définition, à aucun moment le symbole n'est vu comme un guide vers l'abstraction. Au contraire, le symbole est un chemin qui élève vers l'inconnu, mais ne permet pas de l'atteindre. Cette image nous renvoie encore une fois à Platon, à sa célèbre allégorie de la caverne (« Le livre VII » de *La République*), où des hommes enchaînés dans une caverne ne voient que des ombres projetés sur les murs. Ce que l'homme peut percevoir, les réalités de son monde, ne sont que des analogies : « …ils prendraient pour des objets réels les ombres qu'ils verraient[85]. » L'allégorie de Platon peut avoir une double interprétation : si l'observateur se trouve dans la caverne et partage l'expérience des prisonniers, ils tiennent les ombres pour la représentation de la réalité ; si l'observateur est hors de la caverne il voie sa propre réalité et la perspective des hommes enchaînés lui apparaît erronée. Ajoutons une autre vision : l'observateur se trouve dans la caverne mais il ne partage pas le destin des prisonniers car il se tourne vers la lumière. Platon montre probablement, que la vraie réalité se trouve dans un monde abstrait qui ne peut être atteint. Cette lumière (*absolu* – абсолютное бытие) pour Platon existe de manière éternelle et indépendamment de l'homme. Les symbolistes la nomment « Le Monde de l'Idée », auquel on ne peut parvenir que par la sacralisation de la réalité et par l'élévation des normes vers l'idéal. En déchiffrant un symbole, l'homme « se tourne vers la lumière » de sa « caverne ». Dans ce cas, les symboles reflètent la vraie réalité (contre le monde / la réalité de la raison) ou l'existence de l'abstrait. Selon le poète symboliste russe Viatcheslav Ivanov (1866 – 1949) dans l'œuvre *Les pensées sur le symbolisme* [Мысли о символизме] : « Le symbole est un mot qui est en passe de devenir chair, mais qui n'y parvient pas. Si tel avait été le cas, il ne s'agirait plus d'un symbole, mais de la réalité théurgique elle-même[86]. » Dès que nous réalisons l'image cachée derrière le symbole, sa force est atténuée.

En conséquence, le symbolisme du texte est marqué en pointillé et non par une image concrète. On peut essayer de définir la formule de la « substance » du symbole de cette manière : $C = C_1 + C_2 + \ldots + C_n$ où « C » représente le symbole et les « C_i » (avec i = 1, 2,…) des interprétations possibles du symbole. Ces « sous-symboles » – nommons-les ainsi (la formule présente notre point de vue et donc elle peut être contestée) – peuvent chacun avoir leur propre interprétation. Les variantes de ces liens symboliques sont très diverses. Dans le symbole, l'image n'est pas statique, elle est transcendantale et dans la

[85] PLATON, « Livre VII », in *Œuvres complètes. Tome quatrième, La République*, librairie Garnier frères, 1936, p. 248.

[86] IVANOV V., « Mysli o simvolizme (1912) », in TOLMACEV V.M. (dir.), *Rodnoe i vselenskoe*, Moskva, Respublika, 1994, p. 197. – « Символ – слово, становящееся плотью, но не могущее ею стать; если же бы стало, то было бы уже не символом, а самою теургическою действительностью. »

plupart des cas, elle mène à une série de nouvelles images. Il est possible de développer nos raisonnements par l'affirmation de Michel Foucault dans *Les mots et les choses…* (1966) : « …un art donc de nommer et puis, par un redoublement à la fois démonstratif et décoratif, de capter ce nom, de l'enfermer et de le celer, de le désigner à son tour par d'autres noms qui en étaient la présence différée, le signe second, la figure, l'apparat rhétorique[87]. » Foucault écrit sur une image donnée qui révèle des idées. Le symbole est donc une structure sémiotique efficace pour garder l'information. Cette efficacité provient du fait que deux traitements de l'information sont possibles via le symbole. L'information peut être traitée « en parallèle » (selon l'axe paradigmatique) mais aussi « en série » (selon l'axe syntagmatique). De plus, selon la façon de lecture et le but du lecteur les axes peuvent se croiser ou rester en parallèle. Dans ce contexte, la structure du symbole peut transmettre beaucoup d'informations. Les poèmes de la fin des travaux de Mallarmé, dont tous les éléments sont de nature dualiste, confirment cette idée. Par exemple son texte poétique « À la nue accablante… » :

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibonde faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

[87] FOUCAULT M., *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2010, p. 58.

La première lecture du sonnet évoque le thème marin (*écume, mât, noyé, sirène*) dont la « *basse* » de la « *trompe* » fait « *échos* » dans la mer. Après une lecture plus attentive, la rime qui relie « *tu / de laves / (les échos) esclaves / vertu »*, puis *« tu / baves / les épaves / dévêtu* », enfin « *faute / haute / éployé* » et « *qui traîne / noyé une / sirène* », nous amène à l'image d'un dialogue intense. Une autre lecture, semble-t-il, peut y voir la description d'un homme (*le mât dévêtu*) épuisé par ses échecs (*épaves, avarement)* qui se bat contre le néant (*perdition, abîme*). Bien évidemment, il y aurait d'autres lectures encore car le symbole demande des interprétations infinies. Il faut alors comprendre la différence entre les notions de symbole et d'allégorie qui parait subtile.

§ 1.2. Symbole et allégorie : approche philosophique

En France autant qu'en Russie les représentants de la nouvelle poésie évoquent tout de suite la notion du symbole et s'appuient sur l'idée de la pluralité des niveaux de langue. Anatole Baju (1861 – 1903) dans la revue *Le Décadent* (1886) précise que « La poésie n'aurait même jamais dû être autre chose : le symbole est sa forme définitive comme primordiale[88]. » Le symbole est alors une définition fermée et cyclique : il est la base d'une idée et sa forme finale. Plus tard en 1892 Dimitri Merejkovski (1865 – 1941) développe cette idée. Il publie son recueil de poèmes sous le titre *Les Symboles* [Символы] dont l'épigraphe elle-même rappelle un symbole et son rôle dans la poésie :

Все преходящее	*Alles Vergängliche*	*Tout ce qui est transitoire*
Есть только Символ (symbole).	*Ist nur ein Gleichnis...*	*N'est qu'une image/parabole.*

L'épigraphe russe est la traduction des paroles de *Faust* de Goethe, que nous introduisons parallèlement dans le présent texte. Ainsi, Goethe écrit que tout ce qui est transitoire (terrestre) est un écho du monde éternel. Il est remarquable que Merejkovski traduise le mot « image » par « Symbole » en gardant la majuscule qui enrichit le sens du mot pour en faire un Absolu voire un nom divin. Les auteurs sont au-dessus de la matière, ils voient non

[88] Cité par MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, 1947, *op. cit.*, p. 747.

seulement l'objet en tant que tel mais aussi son symbole. Dans ce contexte il convient de proposer l'affirmation d'Adrien Remacle dans l'enquête de Jules Huret : « …on est symboliste ou rien, en art, puisque l'art est le symbole. Le symbolisme, c'est la recherche de l'inconnu par le connu, du non humain par l'humain[89]. » Le symbole est non seulement un moyen qui mène vers l'idée divine mais il est aussi cette idée même. En outre, l'auteur peut aspirer à l'inconnu mais il n'est pas susceptible de le concevoir. Pour mieux comprendre le sens du mot « symbole » il est nécessaire de le comparer avec la notion d'« allégorie ».

Dans les études littéraires contemporaines, Svend Johansen qui a travaillé sur le style des symbolistes, place le symbole au faîte de son schéma des formes poétiques[90] (Figure 2) :

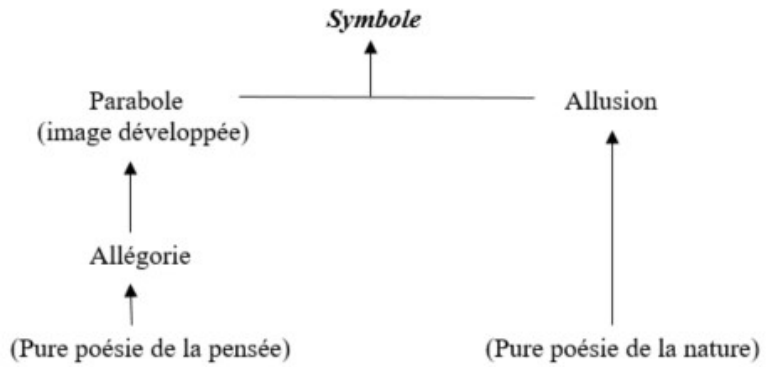


Figure 2 : Schéma des formes poétique de Svend Johansen

L'auteur du livre met les deux formes finales (pure poésie de la pensée / de la nature) entre parenthèses car il ne les intègre pas dans la notion du symbole – elles expliquent la nature de son origine. Selon Johansen, le symbole comprend l'allégorie mais ils ont un caractère opposé. La définition de l'allégorie sous-entend que l'image émane de l'idée, dans le symbole au contraire l'idée vient de l'image. C'est-à-dire, l'allégorie représente une notion claire, nette et détaillée ou une œuvre de la raison ; en revanche, le symbole est une création dans laquelle les marges entre l'idée et l'image sont presque invisibles et se devinent intuitivement. Le lecteur approche du monde du poète par ses tentatives pour dévoiler le sens caché. Pour mieux illustrer l'argument, citons l'extrait de l'article « Le Symbolisme » (*Art moderne*, 24 avril 1887) d'Émile Verhaeren :

[89] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 107.
[90] JOHANSEN S. et LAURENT-LUND H., *Le symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 155.

« Le Symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée : il est un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est point démonstratif, mais suggestif ; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail ; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit[91]*. »*

La base de ces opinions, probablement, se trouve dans les théories du philosophe Karl Solger (1780 – 1819), disciple de Friedrich Schelling, qui affirme dans son œuvre *Erwin. Quatre dialogues sur le beau et l'art* [« Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве », 1815] que le beau dans l'art aspire à la réalisation en deux formes : sensible (symbole) et spirituelle/idéale (allégorie). Une attention particulière doit être accordée au fait que, selon le philosophe, la trajectoire de l'art est orientée vers le symbole et l'allégorie et non dans l'autre sens.

Ainsi, Solger comprend le symbole sous deux aspects : universel et particulier (2 versions). Dans le sens universel (Figure 3), le symbole est un fait de l'existence d'une idée, de sa vie réelle et non pas simplement son image. D'où il est possible de conclure que chaque œuvre d'art est un symbole.

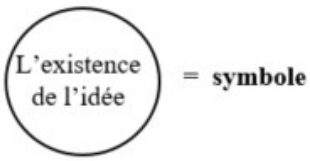


Figure 3 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens universel

Dans le sens particulier, le symbole se considère d'une part du point de vue de l'idée, de l'autre – de la réalité. Dans le premier cas (Figure 4), le symbole est une *idée* dans la réalité. Ce qui peut s'interpréter comme l'inclusion de l'idée dans la réalité.

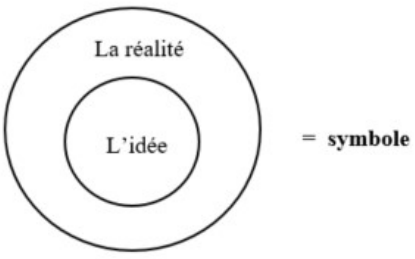


Figure 4 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens particulier (Version 1)

[91] VERHAEREN É., « Le Symbolisme », in *Impressions. Troisième série : Parnassiens et symbolistes*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 114-115.

Dans le deuxième cas (Figure 5), il s'agit de la réalité *de l'idée.* Ce qui signifie que l'idée existe parallèlement à la réalité.

Figure 5 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens particulier (Version 2)

Par conséquent, selon Solger, la condition nécessaire de l'existence du symbole est la liaison ou la coprésence entre l'idée et l'être. Le trait distinctif entre le symbole et l'allégorie, selon Solger, est le fait que « le symbole passe entièrement dans la matière, tandis que dans l'allégorie, au contraire, la matière devient la réalité[92]. » L'allégorie est la réalisation d'une idée, à l'opposé du symbole qui fait naître les idées à partir d'une image. Selon le philosophe, le beau est considéré comme une idée, il devient un symbole. Par contre, si le beau est considéré comme un processus, il devient une allégorie.

Il est possible de comparer les thèses de Solger à celles de Schelling (sa délimitation du schéma d'avec un symbole et une allégorie). Dans sa *Philosophie de l'art* [Философии искусства, 1802 – 1805] Schelling écrit :

> *« Тот способ изображения, в котором общее означает особенное или особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или общее изображается через особенное, есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не означает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ[93]. »*
>
> *« Le schématisme [1] est un type de la représentation où le général signifie le particulier ou le particulier se contemple à travers le général. L'allégorie [2] est un type de représentation où le particulier signifie le général ou le général est tracé à travers le particulier. Le symbole [3] est une synthèse de l'un et de l'autre où ni le*

[92] SOLGER K.V.F., *Èrvin. Četyre dialoga o prekrasnom i ob iskusstve*, traduit par MIHAJLOV A.V., Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 17. – « символ целиком переходит в материю, тогда как в аллегории, наоборот, материя – в действительность. »

[93] ŠELLING F.V., *Filosofija iskusstva*, 1996, *op. cit.*, p. 106.

général ne signifie le particulier, ni le particulier ne signifie le général mais où les deux sont unis. »

Notamment, Schelling souligne que l'allégorie se compose de particularités qui donnent un résultat visible, tandis que le symbole est une union du visible, et donc du concret, avec l'idée qui est inconcevable. Le symbole est l'image d'une idée et en même temps cette idée elle-même. Selon Schelling, l'esprit humain est schématique car il a tendance à désigner des particularités par des mots généraux. Tandis que l'action que l'homme accomplit est allégorique, et l'allégorie donc se rapporte au processus. Le symbole étant solidaire de l'ineffable, l'art qui tend à s'approcher de l'Inconnu est donc symbolique. Nous pouvons d'abord mettre en rapport la théorie de Solger sur l'union entre l'idée et l'être avec les idées de Schelling. Puis nous insistons sur l'analogie de l'idée de Solger, selon laquelle chaque œuvre d'art est un symbole, avec celle de Schelling. Nous pouvons encore illustrer la différence entre les trois notions abordées par la figure ci-dessous (Figure 6) :

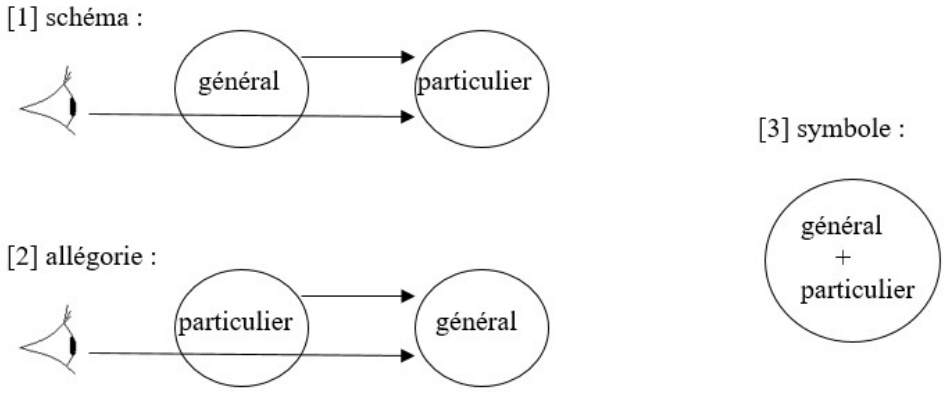


Figure 6 : Délimitation du schéma d'avec un symbole et une allégorie selon Schelling

Le nouvel art doit devenir l'art de la synthèse, du symbole, et le symbole c'est le signe de la profondeur de l'existence cachée et sans limite. L'allégorie, selon l'opinion vigoureuse du critique littéraire et sémiologue français Tzvetan Todorov (1939 – 2017) dans son livre *Théories du symbole* (1977) est « …transitive, arbitraire, pure signification, expression de la raison[94]. »

La distinction entre l'allégorie et le symbole dans l'approche philosophique peut être développée dans un sujet de la recherche à part, mais nous nous sommes concentrée

[94] TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 243.

sur l'axe philosophique chez les romantiques. Les synthèses présentées dans ce chapitre révèlent la base de l'esthétique symboliste. En se focalisant sur des observations formulées ci-dessus, il est possible de conclure que le symbole porte sur le fait de « sortir des limites immanentes d'un objet pour aller vers un autre objet et de ne pas l'absorber mais garder et multiplier la plénitude de son propre être[95]. » Les œuvres symboliques comprennent l'indétermination de l'idée. Le symbole est toujours ouvert pour des explications diverses donnant la possibilité au lecteur de finir l'image. Ces réflexions philosophiques nous permettent donc de développer les approches linguistique et poétique de la notion de symbole dans le chapitre suivant.

§ 1.3. Le symbole : approches linguistique et poétique

En poésie symboliste le sens premiers des mots perd de son importance en faveur d'une approche synesthésique mélangeant différentes perspectives du réel. Le système des correspondances dans le vers initie donc un bouleversement en poésie. Ce principe rapproche le paradigme symboliste des formes d'art primordial fondées sur les mythes. Le mythe naît de la volonté de comprendre le monde, d'en rechercher le sens, de trouver l'âme de la réalité. Les poètes essaient de comprendre en se tournant vers le passé : l'Assyrie, l'Egypte antique ; en recherchant la sagesse éternelle de l'Orient, de l'Inde. Ils mènent une conversation avec les images qu'ils se font des cultures pour essayer de retrouver le sens oublié des choses.

Dans le symbolisme russe plus tardif, nous trouvons chez le poète et écrivain Andreï Biély (1880 – 1934) la définition du symbole comme notion métaphysique et esthétique. La langue devient un « texte vivant » et les poètes créent le mythe du « mot ». Dans son article « Emblématique du sens » [Эмблематика смысла, 1904], il tente de définir le sens du « symbole » :

> *« 1) Символ есть единство. <…> 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания. 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний <…> 11) Символ есть единство формы и содержания. <…> 18)*

[95] ŠELLING F.V., *Filosofija iskusstva*, 1996, *op. cit.*, p. 7. – « выйти за имманентные границы предмета по направлению к другому предмету, не только не поглощая, но сохраняя и приумножая полноту его собственного бытия. »

Смысл познания и творчества в Символе. <...> 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла. <...> 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается[96]*. »*

« 1) Le Symbole est une unité. <...> 3) Le Symbole est l'unité des emblèmes de la création et de la cognition. 4) Le Symbole est l'unité de la création des contenus des émotions <...> 11) Le Symbole est l'unité de la forme et du contenu. <...> 18) Le sens de la cognition et de la création est dans le Symbole. <...> 21) Le système du symbolisme est une figure emblématique du sens pur. <...> 23) Le Symbole s'ouvre en symbolisations ; là il est créé et conçu. »

Dans cette liste sont marquées les vingt-trois notions du « Symbole » (nous avons accentué les plus substantielles et non répétitives). Le Symbole (nous gardons la majuscule de l'auteur), selon Biély, représente un groupe d'éléments de sens multiples. Essayant de décrire l'univers du Symbole comme notion métaphysique il fait un parallèle entre le Symbole et l'emblème. Premièrement (1), il affirme que le Symbole ne peut pas être absolu car la notion de l'absolu se remplace facilement par l'idée de l'être créateur ou par l'emblème. Autrement dit, le Symbole ne peut être un emblème. Il déclare par contre que l'emblème est un ensemble de symboles imagés (la notion du symbole au pluriel n'est pas mise en majuscule par l'auteur). Deuxièmement (2), que le Symbole soit absolu implique l'attribution d'un sens divin ; et par suite, Biély conclut que la divinité, dans la notion du Symbole, est déterminée par l'ensemble des symboles qui la constituent. La théorie de la création selon Biély peut être illustrée dans la Figure 7 (1 et 2) :

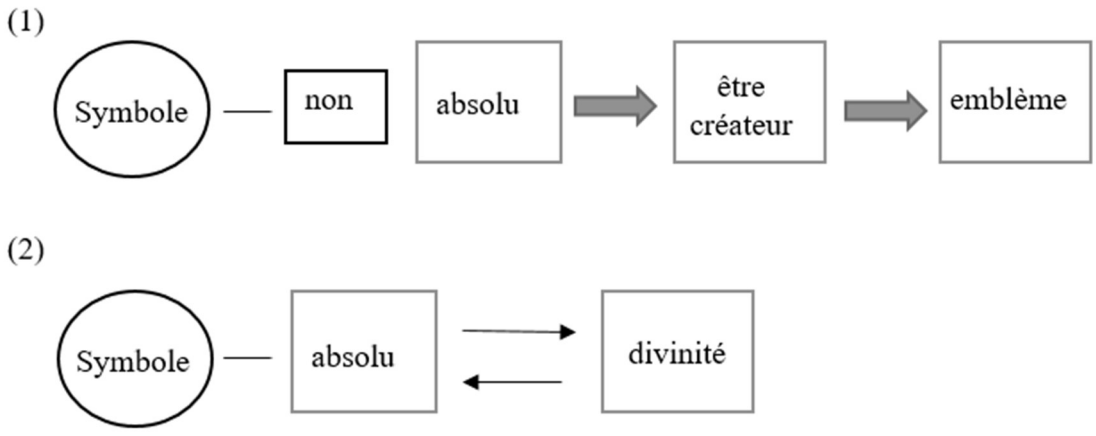


Figure 7 : La théorie du Symbole selon Andreï Biély

[96] BELYJ A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, p. 75.

Le Symbole est susceptible de devenir absolu quand il implique le sens divin. Dans ce cas-là, l'art crée un nouveau monde ou un nouvel être réel. Le concept de « symbolisme » chez Biély, c'est la réalité complexe construite d'après des lois précises. Le symboliste s'inspire, dans la vie et dans l'art, de l'image triple de l'univers : la sonorité, le caractère imagé et le symbolisme. Néanmoins, « le mot » ici n'est pas un simple matériau pour le traitement artistique. Biély pense que le mot doit recevoir un corps, s'unir avec l'acte de vie du poète, transmettre la magie de son âme. Le symbole est un critère de la valeur de la symbolique métaphysique, théosophique et théurgique.

Un art nouveau devait être celui de la synthèse et du symbole, tandis que le symbole était un signe de l'être essentiel, caché et illimité. Les signes de la communication naturelle dans la création artistique deviennent les symboles. Selon la conception philosophique du langage, Gustav Chpet (1879 – 1937) explique dans son livre *Les Fragments Esthétiques* [Эстетические фрагменты, 1922 – 1923] que le symbole est : « la mise en rapport de la sphère du sensible et de celle du pensable, de l'idée, de l'idéalité, de l'expérience réelle (les émotions) et de la sphère idéale, expérience de celui qui interprète[97]. » Concevoir le symbole uniquement comme un principe de ressemblance lui paraît erroné. À son avis, le symbole est *sui generis suppositio* (une sorte de supposition/substitution). Ceci suggère que l'expérience personnelle d'un interprète acquiert une grande importance.

Du point de vue de la philosophie du langage et de la linguistique nous pouvons expliquer cette importance de la réception du lecteur et de l'interprète par la théorie de Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835) qui affirmait dans *L'Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais* (1836) que, « …la langue est une instance continuellement et à chaque instant en cours de transition anticipatrice. <...> la langue est non pas un ouvrage fait [Ergon], mais une activité en train de se faire [Energeia][98] », dont « Ergon » est un résultat de la création et « Energeia » est son processus. Humboldt propose donc une conception dynamique de la langue qui est pensée non seulement comme un produit final, mais comme un processus dynamique de sa réalisation. De plus, il affirme que l'énergie de la langue prime sur son évolution intemporelle. C'est-à-dire, la transition de sa forme interne prise dans le moment est plus vivante que le processus historique de sa création

[97] ŠPET G.G., *Sočenenija*, 1989, *op. cit.*, p. 357. – « сопоставление порядка чувственного со сферою мыслимого, идеи, идеальности, действительного опыта (переживания) со сферою идеального, опыт осмысливающего. »

[98] HUMBOLDT W. von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, traduit par CAUSSAT P., Paris, Edition du Seuil, 1974, p. 183.

constante. En même temps, cette action consiste en différents types de lecture. Le récepteur du texte est libre dans son interprétation ce qui rend le texte vivant. Nous trouvons presque la même position chez Mallarmé (1842 – 1898) dans « Le mystère dans les lettres » (1896) où il désigne la lecture par « cette pratique[99] ». Il suggère que l'acte de lecture révèle d'une expérience spécifique.

Un linguiste et philosophe du langage russe, Aleksandr Potebnia (1835 – 1891), développe les idées de von Humboldt dans son travail *La pensée et la langue* [Мысль и язык, 1862]. Il attire l'attention sur la forme interne du mot et sur le symbolisme du langage :

> *« …в поэтическом, следовательно, вообще в художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие); и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ[100]. »*
>
> *« …dans une œuvre poétique et, par conséquent, dans une œuvre d'art en général, il y a les mêmes éléments que dans le mot : le contenu (ou l'idée) qui correspond à l'image sensuelle ou le concept développé à partir de lui ; la forme interne, l'image qui indique ce contenu et correspond à la représentation (qui n'a également de valeur que sous la forme du symbole, d'une allusion à l'ensemble de perceptions sensorielles ou à un concept) ; et, enfin, la forme externe dans laquelle l'image littéraire est objectivée. »*

Selon Potebnia tout a de l'importance dans le texte poétique : la forme externe du mot (le son) ; le contenu du mot, c'est-à-dire son sens essentiel, et sa forme interne qui sert à découvrir son ou ses sens cachés. Dans ce cas-là, la pluralité du symbole est la condition majeure de son existence. Si le symbole perd sa forme interne, il perd avec cela sa force poétique. Les symbolistes donnent aussi une idée active, efficace au mot-symbole, capable de créer un sens nouveau et même un monde nouveau. C'est un des points de départ de leur conception de l'art comme théurgie, création de mythe. Andreï Biély, en développant

[99] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 287.
[100] POTEBNJA A.A., *Mysl' i jazyk*, Moskva, Labirint, 1999, p. 161.

une analyse de la théorie de Potebnia dans l'article « La pensée et la langue. (La philosophie de la langue d'A. A. Potebnia) » [« Мысль и язык. (Философия языка А. А. Потебни) », 1910], le compare à Mallarmé :

> *« От лингвистики, грамматики и психологии словесных символов приходит Потебня к утверждению мистики самого слова; идя в совершенно обратном направлении, символист Маллармэ от веры в мистику слова переходит к парадоксальнейшей мысли о мистике самой грамматики[101]. »*
>
> *« De la linguistique, de la grammaire et de la psychologie des symboles verbaux Potebnia vient à l'affirmation du mysticisme de la parole ; dans une direction diamétralement opposée le symboliste Mallarmé passe de la croyance au mysticisme de la parole à l'idée paradoxale du mysticisme de la grammaire. »*

Biély met en parallèle non seulement les idées de l'homme de science et du symboliste français mais aussi la science et la littérature en général. Il est remarquable que les deux soulignent le symbolisme et le mysticisme des paroles. Le symbole devient le signe qui équilibre la relation entre signifiant et signifié qui se construit sur le système de correspondances. En conséquence, la quête du contenu caché par l'image artistique est la base de la représentation du symbole. Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que la parole poétique, grâce à son potentiel créateur, se réfère à Energia. En même temps, le mot par son sens commun correspond à Ergon.

Dans le présent chapitre nous avons exposé les traditions philosophiques, linguistiques et poétiques d'interprétation du terme « symbole ». Ces dernières ont permis de former la notion « symbole » dans l'étude des lettres moderne. Pour la tradition russe, la définition la plus juste est donnée par Lidia Kolobaeva dans son livre *Le symbolisme russe*. Selon elle, le symbole est « l'image de la nature du signe, qui est arbitraire à la base. Il se présente comme une image où le visible, le concret, le fait apparaissent seulement comme un hiéroglyphe ou un secret caché[102]. » Le symbole est inclus dans le mot lui-même, et le mot est inclus dans le symbole. À notre avis, le principal facteur de création des symboles est l'asymétrie initiale à l'intérieur de tout système symbolique. Les liens entre les structures sont non-équivalents : le mot-symbole capable de créer une nouvelle dimension et un invariant symbolique peut être interprété de

[101] BELYJ A., « Mysl' i jazyk. (Filosofija jazyka A.A. Potebni) », in *Logos*, (1910), n° 2, p. 251.

[102] KOLOBAEVA L.A., *Russkij simvolizm*, 2000, *op. cit.*, p. 18. – « образ знаковой природы, условный в основе. Он мыслится как образ, в котором видимое, конкретное, событийное выступает лишь неким иероглифом, лежащей за ней тайны. »

plusieurs manières. En conséquence, le poète devient l'intermédiaire entre l'homme et l'Âme du monde. Tandis que le lecteur les comprend selon son expérience personnelle.

Dans la tradition française la définition de Claude Puzin dans son livre *Le symbolisme* nous semble plus complète et convenable : « Un mot, une image, une couleur deviennent des symboles, quand ils suscitent, par leur forme, par leur nature, une association d'idées avec quelque chose d'autre qu'eux-mêmes, abstrait ou absent. Appels en quelque sorte de l'imagination, ils suggèrent plutôt qu'ils ne signifient[103]… » Selon son interprétation, le symbole est inconcevable et même l'essai de le traduire par des pensées et non par des émotions contredit sa nature. Dans les deux pays le symbole reste la notion d'une idée abstraite qu'il est impossible de dévoiler.

En même temps, nous pouvons affirmer que la définition du terme « symbole » a été faite bien avant l'apparition du symbolisme. Dans les chapitres suivants nous analyserons la spécificité de ce mouvement littéraire qui se base plutôt sur l'appréhension du sens primordial du symbole que sur son utilisation comme figure de style.

[103] PUZIN C., *Le symbolisme*, 2002, *op. cit.*, p. 4.

Chapitre 2 : Rôle du décadentisme dans la naissance du symbolisme

Le terme décadentisme ne se distingue souvent pas de celui du symbolisme. En revanche, pour mieux comprendre l'origine du mouvement symboliste il est préférable de confronter ces deux notions. En outre, cela permettra de présenter le contexte socioculturel en France autant qu'en Russie de la fin du XIX^{ème} siècle. Avant d'aborder la question du décadentisme, comme notion, école ou style, nous nous arrêtons sur l'origine du terme de décadence.

§ 2.1. Origine du terme « décadence »

Le mot « décadence » est apparu dans la langue française aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Il est formé à la base du substantif « decadentia », traduit du latin médiéval comme « le déclin ». Le mot « decadentia » est lui dérivé du verbe latin « decadere[104] » (« s'affaiblir », « disparaître », « diminuer ») qui a été formé par l'ajout d'un préfixe au mot « cadere » (« tomber »). La notion de « chute » est déjà présente dans la racine du mot et va s'enrichir de nouvelles nuances au cours des siècles suivants.

Désiré Nisard a utilisé ce concept pour la première fois dans la sphère de la littérature dans ses *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*[105] en 1834. Un an plus tard (1835), dans le *Dictionnaire de l'Académie française,* on lui donne cette définition officielle : « Commencement de dégradation, de ruine, de destruction <…> Il n'est presque plus d'usage au propre. Il se dit figurément de tout ce qui déchoit, de tout ce qui va en déclinant[106]. » Jusqu'en 1860, il n'y a pas eu de changements significatifs dans la connotation de « décadence ». À cette date, il faut noter l'emploi de ce terme par Maxime du Camp, l'ami de Théophile Gautier, dans ses pensées sur l'architecture du temple – « plaine de magnifiques décadences[107]. »

[104] « Décadence », in *Larousse : dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, 1996, p. 208.
[105] NISARD D., *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Bruxelles, L. Hauman, vol. 2/1, 1834.
[106] *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin-Didot frères, vol.1, 1835, p. 480.
[107] DU CAMP M., *Le Nil : Égypte et Nubie*, Paris, A. Bourdilliat, 1860, p. 289.

L'un des premiers à avoir utilisé le terme de « décadence » pour définir le style de l'époque fut Gautier (1811 – 1872), qui utilise notamment ce mot dans la préface du recueil des œuvres de Charles Baudelaire : « le style de décadence », « les idiomes de décadence », « poète de décadence ». Selon Gautier, le style de décadence « n'est autre que l'art arrivé à [un] point de maturité extrême <...> : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, <…> le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance[108]. » Lorsqu'il parle des « idiomes de la décadence », Gautier paraphrase le poème de Baudelaire *Franciscæ meæ Laudes* : « Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine, – suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle, – est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne ?[109]..»

En tâchant d'approfondir l'idée qu'a Baudelaire sur le phénomène de « décadence », Gautier cite parallèlement ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe » : « Il me semble que deux femmes me sont présentées » ; l'une représente la nature, « répugnante de santé et de vertu » ; « l'autre une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et original l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche[110]… », c'est-à-dire qu'elle représente la conscience. Dans cet extrait, Baudelaire (avant Gautier) trace l'opposition des styles « classiques » et « décadent ». Le dernier (« la belle ») nie les valeurs et les traditions antiques et classiques tout comme l'aspiration vers le primordial naturel. Il les remplace par l'artificialité magnifique, l'habilité, la forme extérieure. Baudelaire préfère le style décadent quand bien même les « sphinx pédagogiques [lui] reprocheraient de manquer à l'honneur classique[111]. »

Ainsi, la « théorie de la décadence » commence déjà à émerger dans les années 1860. Les principaux points et idées qui seront vingt ans plus tard au cœur de la polémique autour de cette notion sont déjà formulés. Pour la théorie de Gautier, comme précédemment mentionné, les idées de Baudelaire ont été fondamentales, notamment

[108] GAUTIER T., « Charles Baudelaire », in *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, vol.1, p. 17-18.
[109] BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 125.
[110] GAUTIER T., « Charles Baudelaire », *op. cit.*, p. 56.
[111] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 589.

son opposition entre « classicisme » et « décadence » en tant que tendances opposées dans l'art (principalement en littérature). La décadence commence donc à être définie comme un style artistique avec son propre langage littéraire, son système d'images et ses auteurs.

Puis les années 1880, comme l'affirme l'historien Michel Winock dans son ouvrage récent *Décadence fin de siècle*, se caractérisent en France par la Grande Dépression. Selon lui, il y a deux manières de décrire cette période : « ou bien retracer la construction enfin réussie du régime républicain, ou alors inventorier les manifestations d'un sentiment largement partagé d'abaissement inéluctable[112]. » Il se produit l'explosion de la thématique décadente. Les contemporains distinguent la notion de déclin comme esprit du temps ; le « décadentisme » se définit en tant que tendance artistique et le mot « décadent » apparaît. En ce temps, à la connotation négative de « la décadence » s'oppose une perception positive et cela soulève des discussions parmi les contemporains.

L'analyse du développement sémantique du mot « décadence » en France a montré que, dès son apparition il a élargi au fur et à mesure sa signification. Nous observons le passage du sens littéral (le déclin de l'empire) au sens métaphorique (le déclin spirituel) ; ensuite pendant un siècle tout reste sans changements et en première moitié du XIX^{ème} siècle devient possible le jeu du sens direct (le déclin), et du sens figuré (le déclin moral, la décadence de l'art) du mot « décadence ». Dès les années 1860 il s'emploie aussi pour la désignation du style de l'art et dix ans plus tard sa connotation commence à changer et les premières discussions apparaissent. Dans les paragraphes suivants nous essaierons de montrer le processus de la formation des décadences française et russe.

§ 2.2. La question de la définition des auteurs décadents en France

La fin du XIX^{ème} siècle se caractérise par la diversité du potentiel artistique des poètes de cette époque. Ils ont fait preuve de courage et d'audace, utilisant des mots nouveaux, des rimes embrouillées et de nouveaux mètres, permettant ainsi à la poésie de se développer. Il convient de noter que l'histoire du symbolisme en tant que tendance poétique est originaire de France, il est donc pertinent de commencer ce travail à partir

[112] WINOCK M., *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 13-14.

de la position française. En se référant à la littérature française des vingt dernières années du XIX^{ème} siècle, nous rassemblons d'une part plusieurs courants notamment le symbolisme, la mouvance de « l'art pour l'art » ou la décadence. D'autre part, nous parlons des esthètes indépendants qui s'intéressent à l'irréel, à l'idéal et à l'illusoire. Il est possible de les unir sous la notion commune de « littérature fin de siècle ». Pour la plupart des contemporains, cette définition devint synonyme de « décadence » :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

Paul Verlaine. « Langueur »

Dans le présent paragraphe nous tâchons d'exposer l'esprit décadent en France durant cette période et son importance pour l'apparition du mouvement symboliste.

2.2.1. La formation de la décadence

Au milieu des années 1880, des cercles de jeunes poètes aux noms étranges se forment : les *Hirsutes*, les *Hydropathes*, les *Zutistes*. Ils ont leur habitude dans différents cafés du Quartier Latin. Outre les jeunes, des poètes de la génération précédente s'y manifestent aussi : Maurice Rollinat (1846 – 1903), Émile Goudeau (1849 – 1906), Laurent Tailhade (1854 – 1919).

Le club littéraire le plus célèbre était celui des *Hydropathes*, créé par Goudeau. Les participants n'y buvaient que de l'eau (sans toutefois refuser l'absinthe). Leurs rencontres se sont tenues de 1878 à 1880 dans différents cafés et salles. Dès 1879, ils ont publié le journal *L'Hydropathe*. Noël Richard dans son livre *À l'aube du Symbolisme*[113] propose une liste des poètes et écrivains qui participaient à ces rencontres. Nous pouvons noter Léon Bloy (1846 – 1917), Paul Bourget (1852 – 1935), Gustave Kahn (1859 – 1936), Jules Laforgue (1860 – 1887), François Coppée (1842 – 1908), Jean Moréas (1856 – 1910) ou Charles Cros (1842 – 1888, qui sera un des initiateurs du cercle des *Zutistes*), etc. Plusieurs

[113] RICHARD N., *À l'aube du symbolisme : hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961, p. 24.

noms de cette liste ont aussi fait partie d'autres cercles ou sociétés. La raison d'existence des réunions des *Hydropathes* était de permette aux jeunes poètes de présenter leurs œuvres en public, il ne s'agissait pas d'une doctrine ou d'un manifeste. Ces poètes tentaient de renouveler et de secouer la réalité environnante et de s'affranchir d'une littérature obsolète de leur point de vue. La « décadence » a reflété l'esprit de la société moderne, incapable de « lire les longs romans d'aventures avec des descriptions qui ne finissent pas[114] », comme l'affirme Anatole Baju dans *L'école décadente* (1887). Dans le même esprit de contemporanéité, de nombreuses revues de l'époque avaient l'adjectif « moderne » dans leur nom : *La vie moderne* (avril 1879), *Paris moderne* (mars 1881), *L'Art moderne* (décembre 1882), *La revue moderniste* (décembre 1884), etc. Néanmoins, à cette époque, aucune nouvelle école n'a été créée et la nécessité d'en fonder une ne s'est pas fait sentir. Cependant, les nouveaux poètes, réunis en petits groupes, ont mené la lutte contre les idées de l'art établi, naturalisme et Parnasse en tête. La première action collective a été une collection de huit sonnets publiée dans *La Revue wagnérienne* en 1886 où « Hommage » de Stéphane Mallarmé et « Parsifal » de Paul Verlaine occupaient les premières places.

Au début des années 1880, le problème de la compréhension de la « décadence » comme phénomène revêt une importance particulière. L'un des événements les plus importants de cette période a été l'édition du livre *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de l'écrivain et essayiste Paul Bourget. Dans ce livre, les thèmes majeurs de l'esthétique décadente ont été décrits. C'est sans doute pour cette raison que l'œuvre a servi de révélateur pour la compréhension de la « décadence » comme mouvement esthétique. Dans le chapitre sur Baudelaire, Bourget insère une partie consacrée à la « Théorie de la décadence ». En analysant le style et les principaux motifs des œuvres de Baudelaire, l'auteur dégage une théorie de la décadence comme tendance littéraire et phénomène particulier de l'époque. Il établit un lien entre le déclin social en France en 1860 et l'apparition de ce nouveau style poétique : avec la « désintégration » morale et la dégradation des conditions de vie dans le pays, « la désintégration » de la langue a suivi.

Une attention particulière doit être accordée au sens que Bourget donne au mot « décadence » : « Par le mot décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune[115]… » Il utilise aussi une métaphore, comparant la société à un organisme et l'individu à une

[114] BAJU A., *L'école décadente*, Paris, L. Vanier, 1887, p. 10.
[115] BOURGET P., *Essais de psychologie contemporaine*, 1993, *op. cit.*, p. 14.

cellule. Pour qu'un organisme travaille efficacement et correctement, il faut que ses organes (de plus petits organismes) soient actifs. Les cellules constituant ces organes doivent donc fonctionner vigoureusement. Cependant, leur activité se doit d'être encadrée – les normes de la sociabilité les y obligent. Quand l'individu devient social mais se distingue de l'organisme en raison de la cohérence qui l'unit avec tel ou tel organe, l'organisme entre en décadence ou en « décomposition » car les organes ne subordonnent plus leurs énergies. En revanche, si les cellules entrent en déclin et deviennent indépendantes des organes, une sorte d'anarchie se met en place. Ce processus entraîne le déclin de l'organe et puis de l'organisme.

Pour Bourget, dans le style de décadence, le même phénomène se produit avec le texte : « …l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot[116]. » La « décomposition » du fonctionnement de la société, et parallèlement celle du livre, constitue l'essence même du phénomène de la décadence. On peut résumer sa pensée par le fait que la « décadence » n'est pas uniquement le « déclin » de la société (et par extension de l'œuvre), mais surtout sa « décomposition » en plusieurs éléments indépendants qui conduisent à la destruction des modèles habituels. L'originalité de l'approche de Bourget dans le traitement du phénomène de la décadence est qu'il lui attribue néanmoins une influence positive sur la littérature. Selon Bourget, la décadence met l'accent sur les particularités de chaque artiste et est source de nombreux chefs-d'œuvre : « Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme[117] ? » – pose Bourget la question rhétorique, appelant les écrivains modernes à suivre Baudelaire qui, pour lui, a su allier la pensée et la forme. Cette « décomposition », selon l'écrivain, est un fait, un phénomène de l'époque qu'il est impossible d'éluder.

Ainsi, nous pouvons considérer le livre de Bourget comme la première « théorie de la décadence » et le vrai manifeste de son esthétique qui a eu un écho. D'une certaine manière, Bourget a esquissé le héros-décadent que nous retrouverons en Jean des Esseintes, le personnage principal du roman *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907). Nous renverrons à cette importante référence au paragraphe suivant.

[116] *Ibid.*
[117] *Ibid.*, p. 15.

2.2.2. L'esprit décadent

Pourquoi l'identité des décadents est-elle si peu connue ? Voici quelques pistes permettant de répondre à cette question. Premièrement, les œuvres des auteurs de cette période sont difficiles à classer ou à délimiter, car de nombreux poètes changeaient leur vision du monde ou n'appartenaient à aucun courant poétique. Deuxièmement, les écrivains de cette génération ont été rarement pris au sérieux. Ils révélaient la misère de l'homme, le privaient de sa transcendance divine (sous l'influence de la philosophie d'Arthur Schopenhauer et *La Philosophie de l'inconscient* de Karl von Hartmann), en remettant en question la hiérarchie des valeurs. Dans sa lettre du 13 novembre 1872, à l'époque de l'apparition de ces nouveaux esprits, Gustave Flaubert (1821 – 1880) écrivait à Ivan Tourguéniev (1818 – 1883) : «…mes cause personnelles de chagrin, *l'état social macabre*. <…> J'ai toujours tâché de vivre dans une tour d'ivoire. Mais une marée de merde en bat les murs, à la faire crouler. Il ne s'agit pas de politique, mais de *l'état mental* de la France[118]. » Parmi les artistes, une sensibilité semblable apparaît souvent. Nous pouvons également citer les paroles au sujet des jeunes poètes, nommés les symbolistes, prononcées bien plus tard, en 1891, par Émile Zola dans l'interview à Jules Huret :

> *« Mais que vient-on offrir pour nous remplacer ? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste" recouvrant quelques vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie[119]…»*

Il est possible de confirmer que les nouveaux poètes (décadents et symbolistes) se heurtent à une critique âpre pendant des années. Ainsi, la réaction des contemporains souligne l'énergie de leur lecture. Autrement dit, les commentaires montrent que la nouvelle poésie intéresse le public et provoque des réactions.

Or, la littérature du courant décadent offrait au lecteur contemporain de multiples découvertes. Sans former d'école, sans leader, le décadentisme était ouvert à de nouvelles sensations et à de nombreux styles, ce qui renvoie à l'instabilité de l'idée créatrice et de

[118] ZVIGUILSKY A. (dir.), *Gustave Flaubert - Ivan Tourguéniev. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1989, p. 123.
[119] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 171.

l'art en général. Cependant, les décadents créaient leur propre réalité en opposant la réalité « authentique », créée par l'art, à la réalité empirique. Le décadentisme littéraire a débuté vers 1884, avec la parution du roman de Joris-Karl Huysmans *À rebours.* Ces cinq années ont été ainsi marquées par la parution de plusieurs œuvres décadentes : nous allons en examiner quelques-unes.

La publication du roman de Huysmans *À rebours* révèle le moment crucial pour l'histoire de la notion de « décadence ». Ce texte continue à être considéré comme le manifeste littéraire du décadentisme. Tout en reflétant les tendances du processus historique et culturel des dernières années, le roman en offre également une analyse détaillée. L'histoire du duc des Esseintes est devenue l'histoire de toute une génération avec ses aspirations, sa grandeur et ses incertitudes. Bien que le mot « décadent » ne soit pas directement appliqué au personnage du roman, la décadence de Jean des Esseintes était exprimée implicitement, laissant le lecteur découvrir l'essence complexe et subtile du décadent français des années 1880.

Si Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* a regroupé et analysé dans ses essais les principales tendances du décadentisme, l'auteur du roman *À rebours* a fait le même travail d'une façon artistique, en créant l'image du décadent typique, le duc des Esseintes. En même temps, Bourget, mais probablement aussi Huysmans, perçoivent la décadence non seulement comme ambiance et humeur de la société, mais aussi comme un style de vie et de littérature. Tous les deux croient que la décadence est une étape naturelle et nécessaire de l'histoire de la civilisation. Pour mieux illustrer cette confirmation il est préférable de citer Huysmans :

> *« En effet, la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvrent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise[120]. »*

Comme style littéraire, le décadentisme est riche, raffiné et reflète les tendances de l'époque sans être « déclinant ». Même si en 1891, dans l'Enquête d'Huret, Huysmans apparaît parmi « Les Naturaliste », par ce livre il rompt avec la tradition du naturalisme.

[120] HUYSMANS J.-K., *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004, p. 228.

La popularité immédiate du roman de Huysmans a encouragé le développement de la littérature sur le décadentisme. Ainsi, l'année 1884 a été marquée par la parution d'un autre livre très important, *Le Vice suprême* de Joséphin Péladan (1858 – 1918). Ce roman consacré au phénomène du décadentisme est à la fois un article philosophique et une œuvre d'art. Il s'agissait du premier des vingt-un volumes de l'éthopée *La Décadence latine* de Péladan. Le roman est entièrement consacré à la description et à l'analyse critique des états d'esprit, des idées, des modèles des comportements sociaux et des relations de l'époque. Péladan a représenté son siècle comme celui de la « décadence », c'est-à-dire la stagnation et la dégradation morale imminente et irréversible, qui mène inévitablement à la destruction de la culture des peuples occidentaux, à *finis latinorum*. Par la « décadence », il sous-entendant l'état de la société européenne qui se caractérisait essentiellement par la « perversité[121] » de la pensée. Elle entraînait la perversion des notions de pudeur et de fierté, confondait « le vice » et « la vertu », « le bien » et « le mal », menant ainsi à la régression de l'art. Cependant, selon l'affirmation du professeur Michel Niqueux exposée dans son article « La femme fatale russe chez Joséphin Péladan (1858-1918) », l'art chez Péladan comme religion « est destiné à rendre visible l'invisible[122]. » L'époque de la décadence est marquée par l'incroyance : la religion et l'Église perdent leur influence, « le péché mortel », c'est-à-dire, la dépravation délibérée de la pensée, est omniprésent. La religiosité cependant, permet à l'homme de développer un lien avec l'idéal, l'invisible.

En outre, selon Péladan, la décadence de la société coïncide avec la « décadence esthétique[123] » qui constitue un nouveau style, ce qui la justifie au point de la rendre, dans une certaine mesure, attirante pour l'auteur. Remarquons que le mot « décadence » signifie déjà non seulement l'époque, mais aussi le courant artistique qui lui correspond. Comme le temps et la création sont inséparables, la décadence est perçue comme le courant et le style qui caractérisent une période bien précise, celle qui correspond au déclin d'une grande époque qui a atteint le stade de la « maturité absolue ». Reflétant l'esprit de son époque, le livre de Péladan a suscité un grand intérêt. Son auteur a été ainsi élevé au rang de nouveau « théoricien » de l'époque de la décadence qu'il n'a pourtant pas cessé de condamner. Joséphin Péladan fait partie des figures les plus énigmatiques de son époque. Il s'est auto-proclamé « Sar » (dans le sens « un magicien »), et, ayant appartenu

[121] PELADAN J., *La décadence latine. I, Le vice suprême*, Paris, A. Laurent, 1886, p. 14.

[122] NIQUEUX M., « La femme fatale russe chez Joséphin Péladan (1858-1918) », in *Regards comparatistes : les littératures slaves, Slavica Occitania*, (2000), nº 10, p. 265.

[123] PELADAN J., *La décadence esthétique*, Paris, E. Dentu, vol.1, 1888, p. 99.

à *l'ordre occultiste des Rose+Croix*, il quitta ce dernier pour fonder son propre ordre de la *Rose-Croix* catholique dans l'esthétique du Temple et du Graal.

Le Crépuscule des dieux (1884) d'Élémir Bourges (1852 – 1925) représente une autre publication significative. Dans ce livre inspiré du drame musical homonyme de Richard Wagner (1876), l'auteur traduit avec conviction et émotion les sentiments qui envahissent le duc Charles d'Este condamné à l'exil à Paris avec sa famille. Après la vie de perversité décadente, le duc éprouve une chute fatale qui affirme la destruction de l'ancien monde. Le dérèglement de la haute société présenté dans ce livre traduit l'état du monde. Bien que Bourges remette en question les valeurs éthiques et montre la misère de l'homme, son œuvre ne reste pas ignorée. Dans l'article « Les Crépuscules des dieux » consacré à Bourges, Jean Cocteau (1889 – 1963) disait que ce roman était « de la race des livres tombés du ciel[124]. » Dans ce commentaire il est possible de noter un autre type de lecture : l'esthétique du texte est plus importante que sa conformité aux normes de la morale publique et de la religion.

Nous estimons que l'année 1884 peut être considérée comme importante pour l'histoire de l'évolution sémantique du mot « décadence ». Elle correspond à la nouvelle étape de la polémique autour de cette notion, qui a envahi les revues et les livres. Les débats autour du décadentisme n'étaient pas dépourvus d'attaques ironiques contre l'esthétique décadente. On peut citer notamment la parution, le 2 mai 1885, de la brochure parodique *Les déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette* tirée à cent dix exemplaires. Dix exemplaires ont été signés par les auteurs Gabriel Vicaire et Henri Beauclaire, les autres étaient anonymes. Le livre a connu un grand succès, surtout chez les adversaires du décadentisme. Louis Marquèze-Pouey dans son livre *Le mouvement décadent en France* considère que les vers de « Floupette » parodient ceux de Verlaine et de Mallarmé et probablement aussi de Moréas[125]. La satire visait autant les tendances morales que littéraires du décadentisme. Marquèze-Pouey qui a bien étudié le style de ce recueil est arrivé à la conclusion que les auteurs ont détourné les méthodes lexicales et stylistiques des décadents : « prédilection pour les termes rares, archaïsmes, latinismes, termes scientifiques, utilisés avec plus ou moins d'à propos, créés même à l'occasion[126]…»

[124] COCTEAU J., « Les crépuscule des dieux », in *Le Divan*, (1923), p. 173.

[125] MARQUEZE-POUEY L., *Le mouvement décadent en France*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 146.

[126] *Ibid.*, p. 148.

Pendant un certain temps, la brochure a été (ou est restée) au centre de l'attention. Sur les pages des revues *Le Temps* et *XIX siècle* Paul Bourde (1851 – 1914) et Jean Moréas (1856 – 1910) se sont lancés dans les débats. Le premier a traité la décadence d'« école de poètes réfugiés <...> dans un monde absolument artificiel[127] » (*Le Temps*, 6 août 1885, « Les Poètes Décadents », Chronique de Paul Bourde). Le second, au contraire, l'a qualifiée de phénomène engendré par le romantisme flétrissant. En outre, Moréas nomme les représentants de la nouvelle littérature les « symbolistes [128] », qui « cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole[129] » (*XIX siècle,* 11 août 1885, « Les Décadents », Réponse de Jean Moréas) et qui donnent un espoir à l'art. Une attention particulière doit être accordée à l'opposition que fait Moréas entre le symbolisme et la décadence. Pour lui la décadence est associée au déclin connoté négativement, il préfère donc la notion du « symbolisme ». Cette convergence entre les deux définitions sera étudiée plus attentivement dans les paragraphes suivants.

La première femme à s'imposer dans le monde très masculin des décadents a été Rachilde. C'est le pseudonyme de l'écrivain Marguerite Eymery (1860 – 1953), épouse du fondateur et de l'éditeur de la célèbre revue *Mercure de France* Alfred Vallette (1858 – 1935). Elle était très admirée par Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire et bien d'autres contemporains. Ses *Monsieur Vénus*[130] (1884, préfacé par Maurice Barrès) et *La Tour d'Amour*[131] (1899) sont à l'origine de sa renommée scandaleuse. Verlaine applaudissait *Madame Adonis* (1888) de Rachilde : « J'avoue que j'ai été intrigué jusqu'au bout, et c'est bien, n'est-ce pas ? l'effet que vous avez voulu produire. <…> Bravo et encore bravo[132] ! » *Madame Adonis* est un roman dont l'héroïne principale est un hermaphrodite étrange et suspect. Chez Rachilde, la femme qui incarne la volonté irrationnelle, les origines biologiques, est perçue comme une tentation diabolique, comme une coupe de la volupté. Le rôle de femme change, elle devient dominatrice et provoque une peur chez les hommes. Michel Winock dans le livre *Décadence fin de siècle* expose un argument important : « La misogynie de l'époque s'accouple à l'idée de décadence, de déchéance, de dégénérescence. La figure de la femme-homme en fournit le spectre annonciateur,

[127] MOREAS J., *Les premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889, p. 13-14.
[128] *Ibid.*, p. 30.
[129] *Ibid.*, p. 27.
[130] RACHILDE, *Monsieur Vénus: roman*, Repr., Paris, Flammarion, 1998.
[131] RACHILDE, *La tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1994.
[132] VERLAINE P., *Lettres inédites à divers correspondants*, Genève, Nizet, 1976, p. 258.

augurant la fin d'un monde[133]. » La nouvelle littérature prive la femme de sa féminité, met en évidence ses vices humains et l'éloigne de l'Église.

Les thématiques décadentes se produisent parallèlement dans les textes poétiques. En 1884, Moréas a publié les recueils *Les Syrtes* (1884) et *Les Cantilènes* (1885). Nous y décelons les particularités de la mentalité décadente et l'influence de l'œuvre poétique de Verlaine et Mallarmé :

… C'est le Passé, c'est la Passé
Qui pleure la tendresse morte.
C'est le bonheur que l'heure emporte
Qui chante sur un ton lassé.

« Remembrances ». *Les Syrtes*

Plus tard, en 1887, même Gustave Kahn, qui ne se considérait pas comme décadent, a publié un recueil de poèmes *Les Palais nomades* dont la thématique décadente est imprégnée de lenteur et de tristesse : « …*malheurs profonds* », « *Masques douloureux aux barreaux »*, « *Ton allure si lente est le pas de mon rêve* ». Les œuvres de Moréas et de Kahn sont très proches dans leur composante émotionnelle. Leurs héros lyriques sont lassés d'affronter la réalité brutale et les « fantômes » du passé.

Pendant le XIX^{ème} siècle la notion de « décadence » a eu des changements sémantiques du sens, « la destruction d'un objet » et « la dégradation de l'empire, de la nation » ; la signification du déclin, la décadence politique, la caractéristique du style dans l'art et même la conception qui lutte avec « la vulgarisation » de la langue et la littérature (le réalisme et le naturalisme). L'homme ressent une appartenance à un ordre mondial, mais il n'est pas capable de tout comprendre, ce qui fait naître en lui un sentiment de peur et d'inquiétude : « *Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! <…> / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* » (Baudelaire, « Le voyage », 1859). Les nouveaux écrivains en France cherchent les thèmes choquants et les modes d'expression surprenants. Dans le paragraphe suivant nous observerons le développement des motifs décadents en Russie et essayerons de les comparer à ceux constatés en France.

[133] WINOCK M., *Décadence fin de siècle*, 2017, *op. cit.*, p. 77.

§ 2.3. Le contexte culturel en Russie à la fin du XIX^{ème} siècle

Au tournant du siècle, alors que tout « se brise » en France autant qu'en Russie, naît la sensation de la catastrophe et de l'abandon de l'univers face au déferlement d'éléments inconnus. En grande partie, c'était lié aux recherches avides de nouvelles formes de l'expression esthétique. Dans l'article la « Fin du siècle » [« Конец века », 1905], Léon Tolstoï écrit :

> *« Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения*[134]*. »*
>
> *« Le Siècle et la fin du siècle dans la langue évangélique ne signifient pas la fin et le début du siècle en tant que mesure temporelle, isl signifient la fin d'une conception du monde, d'une foi, d'un mode de communication entre les gens et le début d'une autre conception du monde, d'une autre foi, d'un autre type de relation. »*

Les motifs apocalyptiques et eschatologiques accompagnent le pressentiment d'une catastrophe totale et de la tragédie de la modernité. Fiodor Tiouttchev (1803 – 1873) pressentait déjà cette scission du « moi » dans le poème « O toi, mon âme prophétique ! » (1855)[135] :

О вещая душа моя!	*O toi, mon âme prophétique !*
О, сердце, полное тревоги,	*O toi, mon cœur plein de tourments,*
О, как ты бьешься на пороге	*Comme tu bats quand tu pressens*
Как бы двойного бытия!..	*Ton essence dissymétrique !*

L'idée de l'avenir provoque une peur. Apparaissent à la conscience non seulement une image du gouffre mais aussi la condamnation des errances éternelles. Dans la poésie de Minsky, comme chez d'autres artistes, nous en trouvons la confirmation : « *И невозможно нам предвидеть и понять, / В какие формы дух оденется опять, / В каких созданьях воплотится* » (Минский, « Как сон пройдут дела и помыслы людей… ») – « *Il est impossible de prévoir et de comprendre, / Quelles formes l'esprit*

[134] TOLSTOÏ L.N., *Proizvedenija, 1904 – 1906*, Moskva, Sankt-Peterburg, Gos. izd-vo, vol. 90/36, 1928, p. 231.
[135] Traduit par Paul Garde.

revêtira de nouveau, / Dans quelles créatures il s'incarnera » (Minsky, « Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler… ») ; « *Друзья! Мы спустились до края! / Стоим над разверзнутой бездной…* » (Брюсов, « Свиваются бледные тени ») – « *Amis ! Nous sommes descendus jusqu'au bord ! / Nous nous trouvons devant l'abîme béant* » (Brioussov, « Des ombres pâles s'entrelacent »). Les changements historiques provoquent le rejet du réel mais en même temps l'avenir paraît obscur.

Les nouveaux mouvements littéraires, dans les différents pays où ils apparassent, sont mentionnés et analysés comme des phénomènes de transition, comme une réaction contre la littérature du moment. Même en France dans la revue *L'Humanité nouvelle* l'auteur de l'article (E.S.) sur l'œuvre de Nikolaï Nekrassov souligne la spécificité de l'époque de la fin du XIX^{ème} siècle. Il marque la convergence entre deux pays (Russie, France) : « toujours à la recherche d'une nouvelle voie [la Russie], de nouvelles formules, fait analogue à celui qui se passe actuellement en France. Une époque littéraire est morte, la nouvelle n'est pas commencée. Nous traversons une étape, un état transitoire, un interrègne littéraire[136]. » Le mot « interrègne » montre bien non seulement l'instabilité des mouvements littéraires, mais également celle des hommes en général.

Les motifs décadents furent typiques d'un courant de la nouvelle tendance russe à l'approche de la fin du siècle. Ce mouvement, que les critiques nommaient et continuent de nommer « les décadents[137] » est représenté essentiellement par le groupe des écrivains de Saint-Pétersbourg : Nicolas Minsky, Dimitri Merejkovski, Zinaida Guippious (épouse de Merejkovski, 1869 – 1945), Fiodor Sologoub (1863 – 1927). Le présent paragraphe est consacré aux phénomènes littéraires qui conduisent les hommes de lettres russes au symbolisme. Par ailleurs, nous montrerons le rôle de Minsky dans ce processus. Néanmoins soulignons, que dans la présente thèse nous abordons sommairement cette première période de l'œuvre de Minsky car ce sujet avait été soumis à une analyse méticuleuse dans la thèse de Sergueï Sapojkov « La poésie russe des années 1880 – 1890 sous le prisme d'une analyse systématique : de S. Nadson à K. Sloutchevsky,

[136] E. S., « La littérature russe. Expression de la vie russe », in *L'Humanité nouvelle : revue internationale : sciences, lettres et arts*, vol. 1 (1897), p. 548.

[137] Cf. : VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, Sankt-Peterburg, Trud, 1904 ; GOFMAN M. (dir.), *Kniga o russkih poètah poslednego desjatiletija: Kritičeskie očerki Valerija Brjusova, Modesta Gofmana, B. Diksa i dr.: Stihotvorenija i avtografy – avtobiografii K. D. Bal'monta, Valerija Brjusova, Ivana Konevskogo i dr*, Sankt-Peterburg, T-va M.O. Vol'f, 1909 ; MIHAJLOVSKIJ N.K., *Literaturnaja kritika*, 1989, *op. cit.* ; MINERALOVA I.G., *Russkaja literatura serebrjanogo veka*, 2009, *op. cit.*

courants, cercles, styles[138] » (1999) et dans celle de Lioudmila Chtchennikova « La poésie russe des années 1880 – 1890 comme phénomène historico-culturel[139] » (2003).

2.3.1. Minsky comme précurseur du nouveau mouvement littéraire

En Russie la montée révolutionnaire des années 1870, suivie d'une réaction profonde, la déception après l'abaissement de la vague révolutionnaire, les nouvelles recherches (parfois vagues) ont provoqué le besoin d'impératifs poétiques, de réflexions lyriques, de confessions. Les écrivains d'une « nouvelle conscience » définissent la période entre les années 1880 et 1890, dite du « présymbolisme » d'après la définition du slaviste autrichien Aage Hansen-Löve, non comme un courant ou une école littéraire mais comme le moyen d'atteindre la connaissance primordiale du monde. Ainsi écrit Sergueï Sapojkov, l'homme des lettres contemporain et spécialiste de l'œuvre de Minsky :

> *« …художественное явление, которому в истории русской лирики была отведена особая миссия – заполнить тот культурный вакуум, какой остро чувствовался всеми участниками литературного движения в период смены классического стиля новым, совмещающим в себе элементы декадентской и модернистской поэтики[140]. »*
>
> *« …le phénomène artistique auquel, dans l'histoire de la poésie lyrique russe, on a remis une mission privilégiée, celle de remplir ce vide culturel, qui était ressenti par tous les participants du mouvement lors du changement du style classique, par un nouveau style de la vie combinant des éléments de la poétique décadente et moderniste. »*

Cette période, très compliquée et de nature ambiguë, présente une liaison étroite entre les aspects philosophiques, esthétiques, littéraires et artistiques. La notion de la décadence littéraire n'est donc pas encore apparue. « La nouvelle littérature » devient l'aboutissement de la situation historico-culturelle, de l'esprit de l'époque. C'est dans cette

---

138 SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza: Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*, 1999, *op. cit.*

139 ŠČENNIKOVA L.P., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov kak kul'turno-istoričeskij fenomen*,Ural'skij gosudarstvennyj universitet im. A.M. Gor'kogo, Ekaterinburg, 2003.

140 SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza: Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*, 1999, *op. cit.*, p. 4.

atmosphère qu'émerge une conscience individualiste que l'on pourrait décrire comme phénomène de « l'homme de la fin du siècle »: « *Но скорбь великая растет в душе у всех... / Каким путем, куда идешь ты, век железный? / Иль больше цели нет и ты висишь над бездной ?..* » (Мережковский, « Конец века », 1891) – « *Mais l'affliction immense grandit dans l'âme de tous…/ Quelle voie choisis-tu, siècle de fer ? Ou, peut-être, il n'existe plus de but et tu es devant le gouffre ?..* » (Merejkovski, « La fin du siècle »). Minsky écrit aussi sur le malheur du peuple, sur le chagrin russe : « *Нам эти слезы без числа / Родная муза сберегла* » – « *Ces larmes sans fin / La muse natale les a gardées pour nous* », – proclame-t-il dans le poème « Notre malheur » (« Наше горе », 1879). Il augure aussi l'inévitabilité de la révolution dans le poème « Avant l'aurore » (« Пред зарею », 1878) où il propose les paroles du prophète Isaïe comme épigraphe : « *Le matin approche mais il fait encore nuit* » (« *Приближается утро, но еще ночь* »). Il peint l'image allégorique du sommeil opprimant à la veille de l'aube, dont le sens radical a été intelligible pour tous.

Les premiers pas du modernisme russe (comme mouvement littéraire) ont été liés à la crise du système politique des populistes. Le refus des théories révolutionnaires provoque un passage aux utopies libérales chez une partie des artistes, et l'éloignement complet de la politique chez les autres. Parmi des premiers écrivains, dont la création poétique commence par des motifs populistes, il convient de citer les noms suivants : l'œuvre de Vladimir Soloviev (1853 – 1900) des années 1870-1880, les premiers poèmes de Dimitri Merejkovski, de Nicolas Minsky, de Konstantin Fofanov (1862 – 1911), de Constantin Sloutchevski (1837 – 1904) et en outre Alexis Apoukhtine (1840 – 1893), Sergey Andreyevsky (1847 – 1918), Arseniï Golenichtchev-Koutouzov (1848 – 1913) et Sémion Nadson (1862 – 1887).

La critique littéraire moderne n'a retenu que quelques noms même si les contemporains (russes et français), distinguaient souvent l'importance de ces auteurs. Viatcheslav Ivanov par exemple, par opposition aux autres, nommait Minsky, Sloutchevski, Nadson et Apoukhtine, « de vrais poètes possédant du talent, de l'âme et de la volonté de vivre (qui) se sont révélés pendant les années 1880[141]. » En 1893 dans la revue *le Mercure de France*, l'un des plus grands organes du symbolisme français, paraît un article de Louis Dumur (1863 – 1933) sur les poètes-symbolistes russes. Minsky y est exposé comme l'un des principaux représentants de ce courant (avec Fofanov,

[141] Cité par BERDINSKIH V.A., *Istorija russkoj poèzii*, 2013, *op. cit.*, p. 49. – « Подлинными поэтами, обладавшими талантом, душой и волей к жизни, проявили себя в 1880-е годы. »

Merejkovski, Andreyevsky, Golenichtchev-Koutouzov et Apoukhtine[142]). Remarquons que Dumur fait une faute en réunissant ces auteurs sous le titre des symbolistes russes modernes. De cette liste seule l'œuvre de Minsky et Merejkovski dépassent les frontières de l'époque transitoire, et ces poètes deviennent eux-mêmes les premiers théoriciens du symbolisme précoce.

Parmi les poètes cités, Nadson joue un grand rôle dans la formation du courant littéraire suivant. Son œuvre incarne le passage de la conception du monde romantique à la nouvelle vision chaotique du monde. Minsky et Merejkovski commencèrent leur cheminement artistique « dans l'esprit » de Nadson mais, vers la moitié des années 1880 et après avoir pris du recul sur leurs idées, ils ont senti le besoin de se libérer de l'ancienne théorie. Presque tous partagent un élément esthétique majeur, qui les rapproche des premiers romantiques allemands et des symbolistes français : la représentation de l'art comme *axis mundi* dont le centre était la personnalité du poète : « *Я – творец всех миров, Я – предел полноты, / Я – начало и цель, Я – вершина и дно…* » (Минский, « Зеркало ») – « *Je suis le créateur de tous les mondes, la limite du plein, / Je suis le commencement et la fin, le sommet et le fond…* » (Minsky, « Miroir ») ; ou comme l'affirme Fofanov dans le poème « L'univers est à l'intérieur de moi et je suis dans l'âme de l'univers... » [« Вселенная во мне, и я в душе вселенной… »] :

…Покуда я живу, вселенная сияет,	*…Tant que je vis, l'univers brille,*
Умру – со мной умрет бестрепетно она;	*Je mourrai- il mourra avec moi sans crainte ;*
Мой дух ее живит, живит и согревает,	*Mon esprit le rend vivant et le chauffe,*
И без него она ничтожна и темна.	*Sans lui il est vain et obscur.*

Le poète est présenté comme source vivifiante de l'univers et en même temps son but d'existence. L'interdépendance entre l'un et l'autre explique l'éternité du monde.

Le rôle de l'artiste chez Nadson diffère de celui de Minsky et Merejkovski. Il développe les motifs « de la poésie triste[143] » remplie de thèmes religieux qui prennent son commencement dans la poésie de Nikolaï Nekrassov (1821 – 1877) et des populistes. Nadson déclare dans son poème « La liberté a un ennemi qui est plus dangereux que les chaînes… » (« Есть у свободы враг опаснее цепей… », 1884) :

[142] DUMUR L., « Les poètes russe contemporains », in *Mercure de France*, (avril 1893), n° 40, p. 295.

[143] SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza: Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*, 1999, *op. cit.*, p. 35. – « скорбная поэзия. »

Есть у свободы враг опаснее цепей,

Страшней насилия, страданья и гоненья;

Тот враг неотразим, он – в сердце у людей,

Он – всем врожденная способность примиренья.

La liberté a un ennemi qui est plus dangereux que les chaînes,

Plus terrible que la violence, la douleur, les persécutions

C'est un ennemi irrésistible, il est dans le cœur des hommes,

Il est la capacité dès la naissance de se mettre d'accord.

L'homme devient sa propre source de la douleur. La poésie de Nadson est marquée par les motifs de la souffrance, de la patience et de la foi en un futur meilleur. Le poète, comme beaucoup d'autres romantiques, dote son héros lyrique des fonctions du prophète inspiré par Dieu : « *Беспокойной душевною жаждой томим / <…> / Я не жил, – я горел !* » – « *Par la soif spirituelle je suis tourmenté / <…> Je ne vivais pas, – je brûlais.* » Ce lien fort entre le poète et Dieu trouve son reflet dans les années 1900 chez les symbolistes russes de la deuxième vague. Viatcheslav Ivanov notamment, comme le confirme Florence Corrado dans sa thèse consacrée aux œuvres des poètes de cette époque, « cherche à retrouver le lien entre l'homme, le Christ et le Cosmos, dans lequel réside selon lui la réponse à la question de l'être et du sens qui caractérise tout l'Âge d'Argent[144]. »

Pourtant, les auteurs-contemporains qui suivaient les motifs de Nadson changent leurs perspectives poétiques. Par exemple, à cette époque le héros romantique de Minsky qui mène une discussion avec l'univers et ne se focalise pas seulement sur sa personnalité, mais dépasse l'image de l'envoyé de Dieu et tend vers une image démoniaque : « *Я – Прометей, я – труженик, кузнец, – / Достал огонь с небес для жизнетворной цели* » (« Огни Прометея ») – « *Je suis Prométhée, je suis travailleur, forgeron / J'ai trouvé le feu sacré dans un but créateur* » (« Les feux du Prométhée ») se transforme en « … *Я разбил богов, / Разрушил храм – и пал в изнеможенье* » (« Сон ») – « *J'ai détruit les dieux, / Démoli le temple, et je suis tombé de fatigue*… » (« Un songe ») ; « *Рабом я не был даже Бога, / Возмездья и наград не ждал. / Но сам Творца судил я строго / И лишь свободой оправдал* » (« Мои друзья! Когда умру я… ») – « *Je n'ai pas été serviteur, même de Dieu, / Je n'attendais ni châtiment ni récompense. / Mais je jugeais, sévère, le Créateur / Et ne*

[144] CORRADO F., *Le statut du verbe dans la poésie et la philosophie de l'Âge d'Argent*, Université Jean Moulin (Lyon 3), Lyon, 2005, p. 146.

justifiais que la liberté. » (« Amis ! Quand je mourrai… »). Notamment, les motifs de la tristesse ont séduit Minsky et il leur est resté fidèle au long de sa vie créatrice. En revanche, déjà vers la moitié des années 1880 on peut trouver des preuves de son rejet du christianisme et de la foi en un futur meilleur :

Мой бог не в небесах,	*Mon Dieu n'est pas au ciel,*
Мой бог не на земле,	*Mon Dieu n'est pas sur terre,*
Не в праведных делах,	*Il n'est ni dans la bienfaisance*
Не в кающемся зле. <…>	*Ni dans le mal qui se repent. <…>*
И, может быть, ты прав,	*Et peut-être as-tu raison,*
Сказав: «Бог это – я».	*En disant : « Dieu c'est moi. »*
« Мой бог не в небесах… »	« Mon Dieu n'est pas au ciel… »

En outre, le rôle du poète change : sa personnalité est toujours au centre de l'univers mais il n'est plus à l'origine de sa souffrance, il participe au processus de la création du monde. L'explication de ces changements nous la repérons d'abord dans les faits historiques. La nouvelle vague de terreur qui suit la sanglante guerre turco-russe (1877 – 1878) et qui se termine par l'assassinant du Tsar-libérateur le 1 mars 1881 indique le point de départ des motifs populistes chez Minsky. Puis nous trouvons un jugement critique à propos de Nadson publié par Minsky en 1885, où il marque sa dissidence : « Comme un prolétaire il regarde avec une envie méchante la richesse folle du siècle[145]. » La meilleure interprétation nous la découvrons chez Nadson, qui explique en 1887 dans ses *Essais littéraires* [Литературные очерки] leur opposition par l'attachement du Minsky aux tendances inspirées de la littérature française : « Même ce relativement grand talent qu'est M. Minsky n'a pas évité ce phénomène[146]. » Outre l'inspiration française, l'importance de l'œuvre de Nadson dans la formation du talant littéraire de Minsky est incontestable.

Pourtant, l'œuvre de Nadson ne s'associe pas avec le symbolisme russe. Entre ces deux poètes c'est Minsky qui porte le titre du précurseur de ce mouvement littéraire. Dans le livre *Les lointains et les proches* [Далекие и близкие, 1912] Valéri Brioussov connu

[145] MINSKY N.M., « S. Nadson », in *Nov'*, (1885), nº 11, p. 488. – « Он, как пролетарий, смотрит на безумную роскошь века с злобной завистью. »

[146] NADSON S., *Literaturnye očerki (1883-1886)*, Sankt-Peterburg, Skorokhodov, 1887, p. 180. – « Даже такой сравнительно крупный талант, как г. Минский, и тот не избежал этого явления... »

pour son attitude sceptique par rapport à la personnalité de Minsky, souligne le rôle de celui-ci et de Merejkovski dans la formation du symbolisme russe :

> *« Минский и Мережковский, первые попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение "новой поэзии". К этим двум деятелям присоединились несколько позднее Ф. Сологуб и З. Гиппиус, еще позже – К. Бальмонт и пишущий эти строки, – и это было первое поколение русских "символистов и декадентов". С согласной деятельности маленькой "школы", сгруппировавшейся вокруг этих "зачинателей", приходится считать эпоху возрождения нашей поэзии. В деятельности вожака новых движений конца XIX века – лучшее право Н. Минского на внимание историка литературы*[147]*. »*
>
> *« Minsky et Merejkoski furent les premiers à essayer d'assimiler consciemment à la poésie russe les thèmes et les principes caractéristiques de la "la nouvelle poésie" qui devenait alors célèbre. À ces deux personnalités s'ajouteront plus tard F. Sologoub et Z. Guippious, puis – C. Balmont et celui qui écrit ces lignes [Brioussov]. Ils formeront ensemble la première génération "des symbolistes et des décadents russes". C'est dans l'activité de cette "école" réunie autour de ces "pionniers" que nous pouvons reconnaitre le début de la renaissance de notre poésie. En ce qui concerne l'activité de guide des nouveaux mouvements de la fin du XIX*ème *siècle – c'est N. Minsky qui a droit à toute l'attention de l'historien de la littérature. »*

D'abord il faut souligner que Brioussov unit deux concepts : le poète-symboliste et le poète-décadent. Nous espérons achever la première partie de la thèse en les dissociant. Ainsi, selon Brioussov, nous pouvons appeler Minsky et Merejkovski les « pères » du symbolisme russe car c'est dans leurs discussions philosophiques que leurs contemporains s'initieront à la nouvelle poésie. Pour le confirmer il est nécessaire d'analyser le développement de la voie poétique de Minsky. Nous essayerons de le faire dans les paragraphes suivants.

147 BRJUSOV V.J., *Sobranie sočinenij v 7 tomah. Tom 6 : Stat'i i recenzii 1893-1924 : Iz knigi « Daljokie i blizkie. » Miscellanea*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1975, p. 238.

2.3.2. Du populisme à la décadence dans l'œuvre de Minsky

Comme un grand nombre de ses contemporains, il s'avère difficile de considérer Minsky – poète, philosophe, publiciste, dramaturge – comme uniquement un poète symboliste ou décadent. Il est difficile de réunir ses œuvres autour d'un seul axe littéraire. Conjuguant des éléments issus de différentes pratiques poétiques, il est à l'origine du symbolisme russe de la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, la culture russe du XIX^{ème} siècle, se développait sous le signe d'une synthèse des arts. En l'occurrence, nous partageons l'avis d'Alexandre Blok (1880 – 1921) qui affirme que : « le regroupement des poètes par écoles, en fonction de leur "attitude envers le monde", et de leur "mode de perception" est un travail inactif et ingrat[148]. » Néanmoins, Minsky a été présenté comme : « un néoromantique[149] » (Semione Venguerov), « un présymboliste[150] » (Zara Mints, Aage Hansen-Löve), « un décadent[151] » (Akim Volynski), « un symboliste[152] » (Sergueï Sapojkov). Pourtant, à cause des motifs populistes dans sa première poésie, il est difficile de lui donner le titre de poète symboliste véritable. Ainsi, Sapojkov examine les premiers textes du poète dans le cadre de la période « d'interrègne[153]. » Cette étape de l'œuvre de Minsky se caractérise par l'auto-énonciation du poète qui se base sur l'expérience des contemporains. En respectant la tradition littéraire, Minsky déjà essaie de créer sa propre conception poétique. Il se trouve donc entre deux pôles, ce qui explique en partie la définition de Sapojkov.

Il faut souligner que dans le recueil de poésies choisies *De l'obscurité vers la lumière* [Из мрака к свету, 1922], faisant le bilan de sa vie, Minsky la divise lui-même en plusieurs périodes. À propos de la première il écrit :

> *« Над поэзией стоял стон некрасовских бурлаков. Лучшие из молодежи шли на муки во имя народа, который выдавал их урядникам. Правительство ссылало и вешало. <…> Прибавьте религиозные сомнения. Тупое*

[148] BLOK A.A., *O literature*, 1931, *op. cit.*, p. 88. – « группировка поэтов по школам, по "мироотношению", по "способам восприятия" – труд праздный и неблагодарный. »

[149] VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka*, 2004, *op. cit.*, p. 214.

[150] MINC Z.G., *Blok i russkij simvolizm*, 2004, *op. cit.* ; HANSEN-LÖVE A.A., *Russkij simvolizm. Sistema poètičeskih motivov. Rannij simvolizm*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe Agentstvo « Akademičeskij Proekt », 1999.

[151] VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, 1904, *op. cit.*

[152] SAPOŽKOV S.V., « Zlobodnevnoe i večnoe v rannej poèzii N.M. Minskogo. Cenzurnaja i tvorčeskaja istorija zapreščennogo sbornika « Stihotvorenij » 1883 goda », *op. cit.*

[153] SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza: Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*, 1999, *op. cit.*

самодовольство радикальной печати, в избытке гражданской честности, объявившей религию и метафизику ретроградным вздором. Прибавьте Достоевского <…> Толстого <…> Что оставалось поэзии, кроме ***отчаяния, нытья, усталости****?*[154] *»*

« Sur la poésie se faisait entendre la plainte des haleurs nekrassoviens. La meilleure jeunesse affrontait les tourments au nom du peuple qui la livrait à la police. Le gouvernement l'envoyait à l'exil ou à la pendaison. <…> Ajoutez-y les doutes religieux. La stupide complaisance de la presse radicale déclarant, par excès d'une honnêteté civique, la religion et la métaphysique comme une futilité rétrograde. Ajoutez-y Dostoïevski. <…> Tolstoï <…> Qu'est-ce qui restait à la poésie, à part ***le désespoir, la plainte, la fatigue*** *? »*

Le poète a vécu une longue vie (1856 – 1937) au cours de laquelle il a changé à plusieurs reprises de perception du monde et ce recueil le souligne bien. Dans la préface l'auteur explique ses recherches poétiques. Pourtant, il ne distingue pas nettement les étapes de son œuvre, en les regroupant seulement par motifs. Minsky divise ce recueil par cycles et le travail de chaque lecteur consiste à restituer les périodes indiquées. Remarquons que le poète tend à organiser un livre unique et nous y trouvons les poèmes symbolistes avec leurs aspirations à l'Inconnu tout au long de l'ouvrage. En revanche, le cycle « Les chants de guerre » [« Песни о войне »] ou la poésie narrative « Les Nuits blanches. Les chants civiques » [« Белые ночи. Гражданские песни »] à motifs civiques évidents sont loin de la vision du monde symboliste. La poésie de Minsky se développe en conformité avec les principales tendances de la littérature. Parmi les poèmes précoces populistes nous classons ceux qui sont réunis dans les cycles suivants : « Une Obscurité rouge » [« Красная тьма »], « Hors du temps » [« В безвременье »], « Dans le filet des jours » [« В сетях дней »], « In memoriam », « La Deuxième naissance » [« Второе рождение »], « Miroirs et voiles » [« Зеркала и покровы »], ainsi que les cycles « Les Chants d'amour » [« Песни любви » ; il y en a cinq]. Il nous semble que dans l'extrait présenté Minsky écrit sur ces textes poétiques. Dans le passage suivant nous essayerons d'expliquer ce qu'on sous-entend par la poésie populiste.

[154] MINSKY N.M., *Iz mraka k svetu. Izbrannye stihotvorenija*, Berlin, Peterburg, Moskva, Izd-vo Z.I. Gržebina, 1922, p. 6.

À la fin des années 1870, Minsky suit les tendances majeures existantes et grâce à cela il devient assez vite connu. À cette époque prédomine encore la littérature populiste pour laquelle l'amour du peuple est l'une des principales idées. Dans la rubrique « Les écrivains sur eux-mêmes » de la revue *Novaia russkaia kniga* [*Nouveau livre russe*, 1922] Minsky expose les points les plus importants de ce mouvement littéraire : « le réalisme dans la description de la vie quotidienne et le rejet de toute métaphysique et de toute religion, menant, soi-disant, à l'arriération politique[155]. » Ce qui contredit complètement les principes du symbolisme car il s'agit de la « combustion de la personne dans les flammes de l'amour pour le peuple, pour l'humanité et, en réalité, pour personne[156]. » Ses conclusions ont été faites par Minsky en 1922. Pourtant, au début des années 1880 il était encore adepte des idées populistes. Cependant, à notre point de vue, par cette accentuation répétitive tardive (1922) de l'insuffisance de la métaphysique et de la religion dans la période nekrassovienne Minsky souligne ses aspirations vers ces sphères.

L'année 1877 est devenue fructueuse pour l'auteur. Il participe activement à la vie de *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe]. Dans les années 1880, la poétique de Minsky se caractérise par une tonalité libérale-populiste due à la réaction face aux évènements historiques : la « croisade vers le peuple[157] » (fin 1873 – début 1874) de l'*intelligentsia* (des intellectuels) et la reconstitution du groupe populiste (ancien groupe révolutionnaire) *Zemlia i Volia* [Terre et Liberté, 1875]. Schématiquement, le but de l'intelligentsia consiste à instruire et faire la propagande révolutionnaire parmi les paysans. Par ailleurs, le slogan des paysans – l'exigence « de la terre et la liberté » – est à la base de cette propagande. « Dans sa patrie » [« На родине », janvier 1877] est le premier poème publié dans cette revue par Minsky. En outre, déjà le titre du poème renvoie involontairement au poème homonyme du célèbre écrivain populiste Nekrassov que nous traduisons ci-dessous :

[155] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », in *Novaja russkaja kniga*, 1922, p. 40. – « реалистическое изображение быта и отрицательное отношение к метафизике и религии, ведущим, будто бы, к политической отсталости. »

[156] *Ibid.* – « сгорание своей личности на костре любви – к народу, человечеству, и, в сущности, ни к кому. »

[157] KARACUBA I., KURUKIN I. et SOKOLOV N., *Vybiraja svoju istoriju : razvilki na puti Rossii ot Rjurikovichej do oligarkhov*, Moskva, AST : Corpus, 2015, p. 345-376.

Роскошны вы, хлеба заповедные	*Que vous êtes beaux, blés interdits*
Родимых нив, –	*Des champs chéris,-*
Цветут, растут колосья наливные,	*Des épis épais poussent, fleurissant,*
А я чуть жив!	*Et moi, je suis à peine vivant !*
Ах, странно так я создан небесами,	*Ah, si étrange, le ciel m'a créé.*
Таков мой рок,	*Tel est mon destin,*
Что хлеб полей, возделанных рабами,	*Que le pain des champs, par des esclaves cultivés*
Нейдет мне впрок!	*Ne me fasse pas de bien !*

Dans le poème « Dans sa patrie » de Minsky il y a une partie intitulée « Le chant maternel » [« Песня матери »] qui rappelle les grandes lignes des motifs nekrassoviens. Les images des champs, des paysans-esclaves y apparaissent :

Был у нас и сад, и нива,	*…Nous avions un jardin et un champ,*
Был и дом родной –	*Nous avions la maison paternelle*
Как довольна и счастлива	*Si contente et heureuse*
Я жила с семьей.	*Je vivais avec ma famille.*
Так и прожили б все годы,	*Nous aurions vécu ainsi des années,*
Да случился грех,	*Mais un malheur est survenu,*
Захотели вдруг свободы, -	*Nous avons voulu la liberté,-*
И избили всех.	*Et on nous a tous battus. <…>*

Accusant Minsky d'avoir beaucoup emprunté à la « musique » nekrassovienne, Akim Volynski (1861 – 1926) – critique littéraire russe, contemporain de Minsky – écrit à propos du talent évident mais pas très original du poète :

> *« Он тоже начал некрасовскими мотивами, с разочарованной гражданственности, в которой, однако, не было непосредственности и силы, но был какой-то головной энтузиазм. Никто не замечал грубых несовершенств его стиха, и к тому же в то время вопросы чистой художественности считались неуместными, почти компрометирующими для серьезной гражданственной критики[158]. »*

[158] VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, 1904, *op. cit.*, p. 210.

« Il a aussi commencé par reprendre des motifs nekrassoviens, d'un esprit civique déçu dans lequel, pourtant, il n'y avait pas de simplicité et de force, mais un enthousiasme délibéré. Personne ne remarquait les imperfections rudes de son vers et, en plus, à cette époque-là, la question de la pureté poétique était vue comme inappropriée, presque compromettante pour la critique sociale sérieuse. »

L'éditeur de *Severnyï Vestnik* – Lioubov Gourevitch (1866 – 1940) expose une opinion semblable dans la lettre au journaliste Édouard Meching (1875 – 1933) : « Je vous ai écrit quelques pages sur le poète Minsky, le plus remarquable, d'entre eux [des décadents], du point de vue de l'esprit. » Et puis elle ajoute : « Ses poèmes sont intéressants, mais ils ne touchent pas le cœur. Chez lui il y a très peu de spontanéité[159]. » Les deux auteurs reprochent à Minsky l'absence de franchise / de simplicité / de spontanéité [*непосредственность*]. Ils soulignent la complexité de ses poèmes et en même temps l'insuffisance de la « divinité » de sa poésie. Néanmoins, selon Volynski, l'imperfection de l'œuvre du poète s'explique par la tradition littéraire.

Nous trouvons encore beaucoup de jugements sévères chez ses contemporains qui refusent parfois de reconnaître en lui un vrai poète. Par exemple, le journaliste Piotr Pilskiï (1876 – 1941) remarque dans ses *Articles critiques* [Критические статьи, 1910] que « Minsky n'est pas un poète <…> il est tout affecté, il sait faire beaucoup de choses mais ne perçoit rien ni de la vie, ni de la nature. <…> il manquait de sagesse mais se perdait dans des subtilités[160]. » Et puis il continue : « Ses images n'ont pas de sang, elles n'ont pas de corps, elles ne respirent pas, et donc elles ne sont pas vivantes[161]. » En tant que symboliste, Minsky doit devenir le translateur de l'Âme du monde alors que selon ses contemporains il n'écoute pas l'univers mais crée soigneusement sa propre réalité. La poésie de Minsky est vue comme un type de « poésie intelligente ». Le poète explique lui-même dans un poème la source de cette « pensée froide[162] », si on utilise le terme d'Andreï Biély employé dans *Entre deux révolutions* [Между двух революций, 1934] : « *То, что вы зовёте вдохновеньем, / Я зову прислушиваньем чутким* » (« *Ce que vous appelez*

[159] PAVLOVA M.M. et JAKOVLEVA K.V., « Russkie Modernen – Zinaida Gippius i Nikolaj Minsky : Iz pisem Ljubovi Gurevič k Èdgaru Mešingu », in *Russkaja literatura*, (2010), nº 2, p. 118. - « Я написала Вам несколько страниц о поэте Минском, наиболее значительном в умственном отношении из всех них [декадентов] », « Его стихи интересны, но не трогают чувства. В нем слишком мало непосредственного. »

[160] PIL'SKIJ P.M., *Kritičeskie stat'i*, Sankt-Peterburg, Progress, 1910, p. 62-63. – « Минский не поэт. <…> весь надуманный, многое умеющий, но ничего не воспринимающий ни от жизни, ни от природы. <…> не был мудр, а только мудрил. »

[161] *Ibid.*, p. 72. - « Его образы не напоены кровью, не имеют тела, не умеют дышать и от этого не живут. »

[162] BELYJ A., *Meždu dvuh revoljucij*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1990, p. 157. – « холодная мысль. »

inspiration / Je l'appelle écoute sensible »). Ainsi, l'auteur est un translateur impassible d'idées sacrées. Cette impassibilité a provoqué peu de commentaires positifs. Dans les archives et les articles qui lui sont consacrés, nous trouvons une critique plutôt rigoureuse à toutes les étapes de son circuit poétique.

Les liens avec la tradition littéraire

Néanmoins, ses poèmes étaient connus du lecteur russe ainsi que du lecteur français. Tandis qu'en Russie la poésie précoce de Minsky suscite du mécontentement, en France, on mentionne ses poèmes dans un grand article du Dictionnaire de P. Larousse : « Nous préférons cependant les poésies de Minsky, publiées dans le "Message d'Europe" (1875-1886) ; elles sont écrites dans une langue plus pure, qui rappelle parfois les meilleurs poèmes de Lermontov, et la pensée en est plus imagée et plus virile[163]. » Les auteurs du Dictionnaire comparent les motifs civiques de Minsky et ceux de Nadson, à qui l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg a attribué le Prix Pouchkine pour son recueil de poèmes en 1886. Selon eux, Minsky est plus attrayant pour le lecteur français. Les étapes consacrées au symbolisme restent sans attention.

À la fin des années 1870, les poèmes de Minsky sont vraiment remplis d'allusions aux motifs patriotiques semblables à ceux de Nikolaï Nekrassov, d'Alexandre Pouchkine (1799 – 1837) et de Mikhaïl Lermontov (1814 – 1841). Minsky s'adresse souvent au peuple, en utilisant le pronom « tu », pour souligner leur union spirituelle : « *Я вижу вновь тебя, таинственный народ, / О ком так горячо в столице мы шумели* » (« В деревне ») – « *Je te revois, peuple mystérieux, / Dont nous avons si ardemment discuté dans la capitale* » (« À la campagne ») ; « *Ни одиночество, ни вечное молчанье / Твой гордый дух сковать испугом не могли. / Ты рвался к небесам из темных недр земли…* » (« Казбеку ») – *« Ni la solitude, ni le silence éternel / N'ont pu encercler ton esprit fier / Tu t'élançais vers le ciel du tréfonds de la terre...* » (« À Kasbek ») ; « *Твой стих, как божий дух, прольет в сердца отраду, / И братьев и друзей создаст тебе во всех* » (« Вакханкой молодой ко мне она вошла… ») – *« Ton vers comme un esprit divin remplira le cœur de joie, / Et tous seront tes frères et tes amis* » (« Comme une bacchante

[163] *Grand dictionnaire universel du XVIIII siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artiste, scientifique, etc*, Genève, 1982, p. 1802.

jeune, elle est entrée chez moi… »). Chez Minsky « toi / tu » n'a pas seulement trait aux êtres animés, mais aussi aux notions abstraites : « *И стал твой жребий – скорбь, и имя – слово брани… / О, родина моя! О, родина терзаний!* » (« На чужом пиру ») – *« La peine, voilà ton destin, et l'injure, voilà ton nom. / Ô, ma patrie ! Ô, la patrie des tourments !* » (« Au festin étranger »). Dans la plupart de ces textes il appelle à la patrie troublée. À la suite de la comparaison faite dans l'article du Dictionnaire, notons que la poésie de Nadson est dépourvue d'un lien pareil avec le peuple, il cherche, au contraire, à s'éloigner de lui :

Я рос тебе чужим, отверженный народ,
И не тебе я пел в минуты вдохновенья.
Твоих преданий мир, твоей печали гнет
Мне чужд, как и твои ученья.

J'ai grandi, étranger à toi, peuple misérable,
Ce n'est pas pour toi, que j'ai chanté dans mes moments d'inspiration.
Le monde de tes légendes, le poids de ton chagrin
Me demeurent étrangers, ainsi que tes doctrines

En Russie la préoccupation pour le destin du peuple est inévitablement liée à la foi en Dieu, son seul protecteur. C'est pour cette raison qu'au début des années 1880 la foi en Dieu se manifeste avec netteté dans les œuvres de Minsky : « *Пред алтарем я слезы лил, / Рыдал и Господа молил…* » (« Пророк ») – « Devant l'autel, j'ai versé mes larmes, / J'ai sangloté et j'ai prié Dieu.... » (« Prophète »), alors que déjà en 1885 Minsky abandonne ses « idoles » et les motifs religieux :

Наставники мои! О, Пушкин величавый,
Мятежный Лермонтов! Давно ль вас гений славы
Бессмертьем увенчал, а в вы мне
Певцами кажетесь счастливейших столетий, <…>
Увы, мне чужд язык поэзии привольной,
Мой демон нежных слов не шепчет никогда.
Мой демон слез не льет, когда слезой невольной
Туманит мне глаза любовь иль красота. <…>
В душе, в людской душе, в прекрасном храме мира,

Нет больше божества – и даже нет кумира!..

Mes précepteurs ! Ô, Pouchkine somptueux,

Lermontov rebelle ! Cela fait-il longtemps que le génie de la gloire

Vous a couronnés de l'immortalité, et pour moi,

Vous êtes des poètes des siècles les plus heureux, <...>

Hélas, la langue de la poésie libre me demeure étrangère,

Mon démon ne me suggère jamais de mots tendres.

Mon démon ne pleure pas, quand d'une larme incontrôlée

L'amour ou la beauté me brouille le regard. <...>

Dans l'âme, dans l'âme humaine, dans ce temple magnifique du monde,

Il n'y a plus de divinité – et même d'idoles !

D'une part l'auteur oppose les sources divine et démoniaque de la création poétique et il en résulte la prédominance de son génie du mal. D'autre part Minsky choisit entre deux « idoles » : ce qui est dans la vie réelle (les précurseurs ou contemporains) et ce qui est au-delà de l'existence. Finalement, il se décide à prendre le chemin vers l'Inconnu. Cependant, même si le nom de Minsky n'apparaît pas à côté de ceux de Pouchkine ou Lermontov, il côtoie encore longtemps celui de Nekrassov. En 1897, par exemple, quand les positions théoriques de Minsky sont déjà modifiées, la revue internationale française *L'Humanité nouvelle* le présente, dans un article consacré à Nekrassov, comme un nouvel écrivain bien affirmé[164]. Il est à noter que l'auteur français ne développe pas un parallèle entre les œuvres de Minsky et Nekrassov, mais suggère les buts communs de Minsky et des auteurs français, notamment, célébrer la vie dans toutes ses manifestations. Ainsi, l'auteur insiste sur le fait que les poètes aspirent à connaître le monde et transmettre aux lecteurs leurs nouvelles sensations. Pour atteindre cet objectif, Minsky a dû s'éloigner des sujets obsolètes.

[164] E. S., « La littérature russe. Expression de la vie russe », *op. cit.*, p. 548.

Le rejet des idées populistes et l'apparition des motifs décadents

Nous estimons que Minsky se tourne vers une nouvelle littérature et rejette les idées populistes à partir de 1883 quand son premier recueil de poèmes a été censuré. À cette période, l'incertitude quant à l'efficacité de la lutte par la poésie prend le relais de la réflexion civique :

Отрады нет ни в чем. Стрелою мчатся годы,
Толпою медленной мгновения текут.
Как прежде, в рай земной нас больше не влекут
Ни солнца знания, ни зарево свободы <…>
Добро и зло слились. Опять хаос царит,
Но божий дух над ним, как прежде, не парит

« Дума », 1885

Rien n'apporte de joie. Les années s'envolent comme une flèche,
Les moments s'écoulent comme une foule lente.
Comme avant, ne nous entrainent plus au paradis terrestre
Ni le soleil de la connaissance, ni la lueur de la liberté <…>
Le bien et le mal se sont joints. Le chaos règne de nouveau
Mais l'esprit de Dieu ne flotte plus sur lui comme autrefois.

« Une pensée »

L'article de Minsky « Une vieille discussion » [« Старинный спор »] paru dans le journal *Zaria* [L'Aurore] du 29 août 1884 à Kiev est un des précurseurs de l'émergence des idées décadentes. Par le choix du titre le poète insiste sur le fait qu'il s'agit d'un processus ayant une longue histoire : « une discussion sur l'art s'est enflammée et s'est approfondie dans votre journal, une vieille discussion, tantôt remise, tantôt reprise[165]. » D'une part, il écrit sur la polémique autour d'un extrait du livre *Ma confession* [Исповедь] de Tolstoï, publié dans *Zaria* le 20 juillet le 1884. D'autre part, il précise que cette vieille

[165] MINSKY N.M., « Starinnyj spor », in *Zarja*, (1884), nº 193, p. 1. – « вспыхнул и разгорелся в вашей газете спор об искусстве, старинный, так часто замиравший и воскрешавший в нашей литературе. » Le texte, qui nous avons trouvé aux archives de la Bibliothèque nationale de Russie (Saint-Pétersbourg) et qui n'a jamais été publié ni en russe, ni en français, présente un intérêt particulier et nous invisagons le traduire et analyser dans l'article séparé.

discussion s'explique historiquement par l'existence de deux points de vue contradictoires sur l'art : soit on lui confère une valeur en lui-même, soit on le soumet au service du bien public. Le rédacteur du journal, Ieronim Iasinskiï (1850 – 1931), donne son explication de la situation dans son livre *Le roman de ma vie : Livre de mémoires* [Роман моей жизни: Книга воспоминаний, 1926] : « En été le poète Minsky est venu à Kiev. Je l'ai impliqué dans *Zaria* et nous y avons commencé, pour animer le journal, une polémique amicale sur les limites entre la pensée littéraire et la pensée scientifique[166]. » Nous voulons croire que les raisons de l'existence de cette discussion sont plus profondes car Minsky s'oppose aux idées de Tolstoï (sur un ton respectueux) et exprime son point de vue avec conviction.

Selon les idées exposées dans cet article, « la jouissance esthétique[167] » est la condition unique et primordiale de l'existence de la poésie, qui s'oppose à l'affirmation de l'art comme prédication morale par Tolstoï. Pour Minsky, la représentation réaliste de la vie, qu'il célébrait jusqu'alors, ne suscite pas de plaisir, et dans cette optique-là, la vision objective du monde mène à la dégradation de l'art. Le poète évoque déjà l'importance de la fiction poétique qui doit être « plus vivante que la réalité[168] ». Par ce texte Minsky met en évidence son rejet des pensées populistes et se rapproche des idées symbolistes, même si ni le mot « décadence », ni le mot « symbolisme » n'ont été encore prononcés. La chercheuse de l'Université de Tartu, Zara Mints (1927 – 1990), dédie un paragraphe de son livre *Blok et le symbolisme russe* [Блок и русский символизм] à « Une vieille discussion », soulignant par là le caractère primordial de ce texte critique dans la formation du symbolisme russe. Mints conclut : « Et pourtant, l'"esthétisme" d'"Une vieille discussion" ne signifiait ni la négation du "reflet de la nature" dans l'œuvre d'art, ni l'affirmation de la nature non-éthique de l'art, il s'agissait seulement de souligner son rôle dans la vie de l'homme[169]. »

Après avoir renoncé à ses anciennes idées, Minsky s'écarte de la problématique sociale et aspire à l'Inconnu et au mystère. La moitié des années 1880 est une frontière vers laquelle s'approche le héros lyrique de Minsky, une ligne de démarcation derrière

---

[166] JASINSKIJ I., *Roman moej žizni: Kniga vospominanij*, Moskva, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926, p. 167. – « На лето приехал в Киев поэт Минский. Я втянул его в "Зарю" и мы затеяли с ним, для оживления газеты, дружескую полемику о границах литературного и научного мышления. »

[167] MINSKY N.M., « Starinnyj spor », *op. cit.* – « доставление эстетического удовольствия. »

[168] *Ibid.* – « живее действительности. »

[169] MINC Z.G., *Blok i russkij simvolizm*, 2004, *op. cit.*, p. 161. – « И все же «эстетизм» «Старинного спора» не означал ни отрицания «отражения природы» в художественном произведении, ни утверждения внеэтичности искусства – речь шла лишь о стремлении указать на его особую роль в жизни человека и человечества, на его специфику". »

laquelle s'ouvre le domaine de l'inconnu et apparaît la réflexion sur « la fin du siècle », sur « la mort des dieux », sur la crise de l'individualisme. On y répercute les thèmes proches de la poétique décadente, ceux de la mort et de la peine éternelle. Cette étape est marquée par l'occurrence de l'épithète « dernier » : « …*Последний жертвенник устрой* » (« Весталки ») – « …*Construis un dernier autel* » (« Les vestales », 1882), « *Не утешай меня в моей святой печали. / Зари былых надежд она – последний луч, / Последний звук молитв, что в юности звучали, / Заветных слез последний ключ*» (« Другу ») – « *Ne me console pas dans mon chagrin sacré. / De l'aube des espoirs anciens, il est le dernier rayon, / Le dernier son des prières entendues dans ma jeunesse, / Des larmes promises la dernière source* » (« À un ami, 1885 »), « …*И день им посылал последние лучи* » (« Херсонес ») – « *Et le jour leur a envoyé ses derniers rayons* » (« Kherson », 1886), etc.

Son premier « rejet du peuple » se réalise dans le livre spirituel *À la lumière de la conscience : pensées et rêveries sur le but de la vie* [При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни, 1890] qui est l'une des premières tentatives pour donner une explication philosophique du symbolisme. Nous y consacrerons un paragraphe à part dans la deuxième partie de la thèse. Minsky y révèle le rôle du Mal et proclame l'égoïsme comme principale force motrice de l'homme. Il affirme que la première génération des décadents, dont il fait partie, « a tourné le dos au monde et a clamé un artiste libre, s'auto-adorant, se proclamant divin[170] » au nom de l'amour pour l'homme et du service de son bien, ce qui leur a permis d'arriver aux nouveaux sommets de la pensée humaine. La prise de conscience de leur incapacité à appeler le peuple à la liberté de la pensée a poussé les intellectuels à renoncer aux idées matérialistes et au positivisme. Minsky exprime, avec la même force qu'eux, son mécontentement envers le monde dans le livre *À la lumière de la conscience*... De plus, il tente de trouver le sens de la vie en dehors d'une réalité qu'il n'arrive pas à changer.

Son livre suscite l'intérêt envers lui non seulement comme poète mais aussi comme philosophe. Merejkovski écrit dans *Des causes de la décadence et des tendances nouvelles de la littérature russe contemporaine* [О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, 1893] sur Minsky :

> *« Меня мало интересует метафизическая система Минского <…> Но мне кажется глубоко искренней и весьма знаменательной для умственной*

[170] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 41. – « отвернувшись от людей, обратилось к влюбленной в себя, самообожествленной, творчески свободной личности. »

эпохи, переживаемой нами, исповедь поэта. <…> Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге – все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, <…> возникает снова, но уже без прежней красоты, почти без образов, во всей своей трагической наготе, обостренное, невыносимо-мучительное – в философском трактате, похожем на исповедь, и в философской лирике, похожей на страницы из дневника человека, больного медленной, но смертельной болезнью[171] *»*

« Le système métaphysique de Minsky m'intéresse peu <…> Mais la confession du poète me semble profondément sincère et très significative pour l'époque intellectuelle d'aujourd'hui <…> Les questions sur l'infini, sur la mort, sur Dieu – tout ce que les positivistes voulaient rejeter de force, <…> apparaît de nouveau, mais sans ancienne beauté, presque sans images, dans toute sa nudité tragique, de manière aiguë et insupportablement pénible dans un traité philosophique qui ressemble à une confession et dans une poésie lyrique philosophique qui ressemble aux pages du journal intime d'une personne malade d'une affection lente mais mortelle. »

Tout d'abord, soulignons que la critique des idées progressistes, la révision des valeurs morales, la perte de la foi dans la connaissance scientifique et dans le positivisme dominant jusqu'à cette époque sont opposées à la passion pour la philosophie idéaliste. Pour cette raison, les idées novatrices de Minsky n'intéressent pas Merejkovski mais lui semblent importantes. Puis, Merejkovski et Minsky se connaissent à partir des années 1880, nous en trouvons la confirmation dans les mémoires de Zinaida Guippious : « …[Merejkovski] me parlait beaucoup de Minsky[172]. » Les deux sont proches dans leurs pensées philosophiques, néanmoins, à partir de la parution de son livre, Minsky se heurte à une critique mordante (non seulement de la part de Merejkovski), et on cesse de le publier. Ce n'est qu'en 1895 qu'il réapparaît sur les pages de *Severnyï Vestnik* et devient secrétaire de cette revue, grâce à Lioubov Gourevitch.

L'œuvre de Minsky de la première période commence à s'affirmer par la prise de conscience de la réalité, par les tentatives de l'expliquer à travers le prisme des impressions de l'auteur, mais aussi grâce à l'union spirituelle du héros lyrique avec le peuple dont il partage le destin pénible. De plus, le jeune poète (dans les années 1880 Minsky avait 24 ans) désireux de trouver sa place dans le milieu littéraire, emprunte des

[171] MEREŽKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka i o novyh tečenijah sovremennoj russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, B. M. Vol'f, 1893, p. 90-91.
[172] GIPPIUS Z.N., *Živye lica*, Moskva, Intrada, 1997, p. 225.

chemins battus, un parcours bien compréhensible, suivant les tendances littéraires existantes. Au contraire, l'œuvre des années 1890 se caractérise d'abord par le refus des idées populistes, ensuite par l'immersion sans fond en lui-même, par la subjectivité rare de la perception poétique et par la dématérialisation du monde extérieur. Selon nous, c'est un premier chemin vers le symbolisme russe. Déjà en 1885 Minsky écrit le poème « À un ami » où il transmet l'état d'esprit de son époque :

…Мы потеряли всё: бессмертие и бога,
И цель, и разум бытия.
Кумиры прошлого развенчаны без страха,
Грядущее темно, как море пред грозой,
И род людей стоит меж гробом, полным праха,
И колыбелию пустой.

Nous avons tout perdu : l'immortalité et dieu,
Et le but, et la raison de l'existence.
Les idoles du passé sont découronnées sans peur,
Le futur est sombre comme la mer devant l'orage,
Et les peuples se tiennent entre un cercueil rempli de cendres
Et un berceau vide.

La dualité de l'existence, le scepticisme et la mélancolie sont caractéristiques de cette période littéraire de Minsky. Notons, qu'en France, Anatole Baju écrira seulement deux ans plus tard dans sa brochure *L'École décadente* (1887) que c'est une époque « où on semble avoir acquis la sombre et épouvantable certitude du Néant[173]. »

Pourtant, Volynski estime que les années 1890 sont devenues fatales pour Minsky. Car il abandonne l'aspiration involontaire à son intégrité totale et « entre dans une duplicité volontaire, accentuée à tout moment et alimentée sans relâche, mais qui va à l'encontre de sa nature humaine, de ses méditations philosophiques. Maintenant il est tout entier en proie à cette duplicité, à ce mirage de notions exsangues, à cette malédiction d'une logique artificielle, bien que compliquée, qui ne cesse d'épuiser son âme[174]. »

[173] BAJU A., *L'école décadente*, 1887, *op. cit.*, p. 10.

[174] VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, 1904, *op. cit.*, p. 211. – « он вошел в сознательную двойственность, постоянно подчеркиваемую и непрерывно поддерживаемую, наперекор человеческому естеству, его философскими измышлениями. Теперь

Volynski ajoute qu'il devient chaque jour de plus en plus fade parce qu'il a trahi la nature de la poésie, se consacrant à la prose et aux articles philosophiques et critiques dans lesquels il était plus facile de faire de la propagande pour des idées décadentes. En conséquence, selon Volynski, la poésie de Minsky devient trop philosophique pour le lecteur contemporain (rejoignant l'idée de Merejkovski). Il est à noter que le même auteur parlait un peu plus tôt du manque de « simplicité » dans la première poésie de Minsky. Il en résulte que l'œuvre du poète et philosophe est remplie de réflexions profondes tout au long de sa création artistique.

Nous partageons le point de vue d'Akim Volynski ; il est difficile de dire que Minsky est sûr de sa doctrine philosophique. Il hésite et doute sans cesse de ses opinions. Les thèmes de sa poésie et de sa philosophie sont multiples et contradictoires : l'amour non partagé – la haine des gens ; la négation complète de Dieu – les appels effrénés au Très-Haut ; les motifs nationaux – le mode de vie ascétique, etc. Mais ce qui est sûr, c'est que la notion du « mal » chez Minsky est relativisée. Nous en trouvons la confirmation dans sa théorie du néant et dans ses textes poétiques : « *Нет двух путей добра и зла, / Есть два пути добра* » (« Il n'y a pas deux voies du bien et du mal / Il y a deux voies du bien »). L'harmonie se compose de l'unité des contraires, chaque homme est « binaire », le « moi » et le « non-moi » sont subordonnés l'un à l'autre. Le choix d'une seule voie mène à la destruction du monde et non à sa transfiguration.

En revanche, nous ne sommes pas d'accord avec l'affirmation de Volynski selon laquelle la gloire de Minsky s'affaiblit en abandonnant la poésie pour la prose et les articles critiques et philosophiques dans lesquels il est plus facile de faire de la propagande pour les idées décadentes. Notons que Volynski a été le rédacteur de *Severnyï Vestnik* (revue qui a eu des tendances populistes dans les années 1880), ce qui explique qu'il préfère la poésie précoce de Minsky et ne peut donc être objectif. Pour conclure, il convient de noter que le critique littéraire écrit que : « Ses [de Minsky] poèmes étaient lus, ils provoquaient déjà le mécontentement du public libéral, mais lui créaient aussi des adeptes qui devenaient son soutien parmi les cercles littéraires[175]. » Bien que Minsky oppose son être intérieur et ses goûts profondément artistiques aux goûts et aux représentations de l'art des bourgeois, de la foule, cela provoque parfois le résultat

он весь в этой двойственности, в этом мираже бескровных понятий, в этом проклятии искусственной, хотя и сложной логики, истощившей всю его душу. »

[175] *Ibid.* – « .Стихи его читались, вызывая уже неудовольствие либеральной публики, но создавая ему приверженцев или выдвигая сотоварищей среди литературных кружков. »

opposé – la foule l'admire. Le texte existe si le lecteur le lit, malgré les rumeurs et les opinions.

Le rejet des traditions culturelles pousse les nouveaux auteurs, en Russie autant qu'en France, à produire des changements en littérature. À cette étape décisive apparaît la nécessité de former une école littéraire. Pourtant, avant que s'impose le nom de « symbolisme », ce terme se trouve étroitement associé à la « décadence », y compris dans les discours des auteurs se considérant comme décadents. Le chapitre suivant est consacré aux convergences et divergences entre ces deux notions. Pour mieux présenter ce phénomène nous nous adresserons aux périodiques français et russes.

Chapitre 3 : Affirmation des nouveaux courants littéraires au tournant du XX^{ème} siècle

À la fin des années 1880, en Russie autant qu'en France, la décadence est confirmée comme phénomène, processus de développement de la civilisation, elle entre dans la vie quotidienne littéraire et y joue un rôle important. Les périodiques des deux pays deviennent la principale source de la transmission des nouvelles tendances littéraires. Dans le présent chapitre nous essayerons de montrer comment les nouveaux auteurs (à l'exemple de Minsky) tentent d'apparaitre dans les pages des journaux littéraires. Nous présenterons d'abord les revues principales de cette période, ce qui nous permettra d'étudier plus précisément la question du lien entre décadence et symbolisme. Ainsi, nous soulignerons que les nouveaux poètes admettent l'imperfection, la pauvreté du langage et la nécessité de son renouvellement. En conséquence, leurs recherches d'une nouvelle expression se produisent au sein de périodiques.

§ 3.1. Premièrs divergences entre « décadence » et « symbolisme » en France

Pour mieux montrer la corrélation entre les nouveaux mouvements littéraires en Russie et en France il est préférable de commencer ce paragraphe par le phénomène français, plus précisément par la confrontation entre des idées exposées dans les pages des revues *Le Décadent* et *La Décadence.* Puis nous présenterons les différents jugements des membres de rédactions de *Severnyï Vestnik* [Le Messager du Nord], *Mir iskousstva* [Le monde de l'art], *Novyï Pout* [La nouvelle voie], *Vesy* [La Balance], *Zolotoe rouno* [La Toison d'or] envers les nouveaux poètes russes et leurs liens avec la littérature française. Grâce à la consultation des périodiques russes et français qui constituent une source essentielle et authentique d'information, nous avons pu découvrir plus en détails ces nouvelles tendances littéraires et la place de Minsky dans leur formation[176].

[176] La liste des périodiques principaux en France et en Russe de la fin du XIX^{ème} et le début de XX^{ème} siècle est présentée dans l'Annexe n° 2. Elle a permis de conclure que Minsky tentait à apparaitre au sein de chaque nouvelle revue. Même dans l'émigration le poète ne perd pas l'espoir être publié en Russie, en collaborant parallèlement avec un périodique français.

3.1.1. La revue *Le Décadent* et les connotations de la « décadence »

Au cours de cette période de recherches littéraires (1886) en France, la revue *Le Décadent* est créée (son premier titre est *Le décadent littéraire et artistique*). Son fondateur – Anatole Baju – écrit : « Maurice du Plessys et moi, nous avons résolu de fonder une publication qui rallierait les écrivains où se manifestaient des tendances pour la nouvelle forme littéraire[177]. » Quinze jours après la sortie du premier numéro, le journal est devenu connu de tous les Parisiens[178].

Le Décadent est l'une des premières revues qui commence à publier des articles de ceux qui étaient déçus par la réalité de la vie moderne ; par contre, dans les textes il n'y avait presque pas d'allusions à la mélancolie, à la tristesse, aux névroses ou au satanisme que l'on aurait pensé caractéristiques des décadents. Au contraire, nous trouvons quelques thèmes originaux d'amour et de féminisme. Par exemple, le poème de Gabriel-Albert Aurier (1856 – 1892) « La nuit de mai » publié le 2 octobre 1886 (n° 26) et que nous ne trouvons plus ailleurs, où se produit le dialogue entre le Poète et sa Muse :

O Poète, tu vois, je me suis faite belle
Pour te plaire, aujourd'hui ; et, selon ton désir,
J'ai laissé flotter ma chevelure rebelle
Sur mon dos, pour que tu la baises à loisir ! <…>
Oh ! oui, je veux t'aimer ! Car, tu n'es pas la Muse
Bégueule d'autrefois ! Ton œil gris est fripon <…>

Les premiers qui se déclarent ce sont : Baju comme fondateur qui publiait souvent ses travaux sous des pseudonymes différents (Fayolles Hector, Vareilles Pierre, Villate Louis), et puis André de Bréville (1867-19..), Maurice du Plessys (1864 – 1924), Rachilde, René Ghil (1862 – 1925), etc. Dans *Le Décadent* chaque écrivain pouvait publier son article s'il était capable de développer ses théories, c'est pourquoi, y publiaient leurs œuvres non seulement les décadents mais aussi les symbolistes, les disciples de Verlaine, Mallarmé et les autres. En outre, dans les pages du *Décadent* ont été publiés 7 poèmes et 7 extraits de

[177] BAJU A., *L'école décadente*, 1887, *op. cit.*, p. 11.

[178] Les tentatives infructueuses pour trouver la personne qui pourrait éditer leur revue, les ont obligés à ouvrir « l'imprimerie » chez Baju. Ceci implique l'achat et le transport (rue Lamartine, 5 bis Paris, l'adresse est indiquée sur la dernière page de la première revue du 10 avril 1886) des caractères et de la presse d'imprimerie.

la prose de Verlaine : « À un mort » ; « Pierrot gamin » ; « Ballade Sappho » ; « Prière du matin » ; « Je vois un groupe sur la mer… » et « La Ballade à Louise Michel » –œuvres qui font partie des recueils *Amour* et *Parallèlement*. Il est possible de supposer que certains cercles littéraires n'auraient jamais existé si cette édition n'avait pas été fondée.

L'art des décadents se présente novateur et progressif, mais les contemporains et les poètes eux-mêmes comprenaient différemment le mot « décadent ». Certes, Baju écrit : « La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente[179]. » mais le décadent est un artiste qui habite à l'époque du déclin. Etre décadent cela signifie subir la réalité et en même temps la surmonter. Baudelaire a défini la langue de la décadence comme « suprême soupir d'une personne robuste, déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle, – est singulièrement propre à exprimer la passion, telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne[180]. » Dans cette définition il ne s'agit pas de crépuscule de la poésie, mais au contraire, des changements dans la culture et de sa montée en quelque sorte.

À son tour Verlaine écrivait en 1886 avec enthousiasme, en confirmant les mots de Baudelaire : « J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries[181]… » L'art, d'après la théorie des décadents, change sa fonction. Dans l'article « Le Décadent » (le 2 octobre 1886, n° 26) Baju déclare :

> *« Oui, c'est une idée que nous défendons, bizarre, extraordinaire, relativement et en apparence, mais au fond juste, nécessaire, inéluctable, féconde : c'est elle qui doit briser tous les liens qui nous rattachent au passé en déblayant les voies de l'avenir et préparer la régénération prochaine de notre société agonisante. Idée littéraire, philosophique et sociale ensemble. C'est la suppression des règles, ces entraves du génie, la prédominance du bon goût, le seul critérium possible en matière d'Art, et l'affirmation la plus éclatante de l'Esprit sur la Matière et de l'Intelligence sur le Nombre[182]. »*

[179] LA REDACTION, « Aux lecteurs », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (10 avril 1886), n° 1, p. 1.
[180] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 952.
[181] Cité par RAYNAUD E., *La mêlée symboliste, 1870-1910*, 1971, *op. cit.*, p. 64.
[182] BAJU A., « Le Décadent », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (2 octobre 1886), p. 1.

Les décadents ont intention d'inspirer une nouvelle raison à l'art.

La première édition de décembre 1887 débute par le poème de Verlaine « Ballade pour les Décadents », les glorifiant comme écrivains et poètes. Ce texte est la manifestation particulière de l'opposition car la nouvelle « école » est en contradiction avec l'opinion de la société. Verlaine avait un objectif idéologique dans sa « Ballade » : approuver les positions des écrivains décadents. Chacune des quatre lignes finit par le simple refrain : « Nous sommes de bons écrivains », – et le poème se finit par l'« Envoi », qui souligne le goût raffiné des auteurs-décadents : « *Rien que la bourse chez nous pèche, / Princes, régnons doux et divins*[183]… »

Cependant, quelque temps après, dans le deuxième numéro du journal, Verlaine publie la lettre à Anatole Baju où il demande de remplacer le titre « Ballade pour les Décadents » par celui de « Ballade pour nous et nos amis ». De plus, il propose de distinguer (dans une « déclaration de principes ») la Décadence, les Décadents et le Décadisme. Pour s'éloigner de la compréhension double du mot « décadence » Verlaine déclare dans sa lettre :

> *« …vous et moi, en Décadisme, qui est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout "à rebours", pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné si l'on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes, - cela sans nul exclusivisme et en toute confraternité avouable*[184]*. »*

Grâce à Verlaine pour la première fois apparaît la notion « décadisme » qui traduit la fatigue du poète en prise avec la réalité. À son avis, le mot « décadisme » doit signifier le nom de la nouvelle école : « Décadisme est un mot de génie, une trouvaille amusante et qui restera dans l'histoire littéraire ; ce barbarisme est une miraculeuse enseigne. Il est court, commode, "à la main"[185]… » [à partir de ce point, en partageant la position de Verlaine, nous poursuivons à nommer la tendance littéraire en France par le « décadisme » pour éviter le double sens]. En même temps, le décadisme n'était pas le mouvement littéraire au sens strict du mot puisqu'il était relié avec les thèmes ou même le sentiment du déclin. Par ce courant on exprimait le pessimisme, l'ennui, et l'esprit de

[183] VERLAINE P., « Ballade pour les décadents », in *Le Décadent*, (décembre 1887), n° 2, p. 3-4.
[184] VERLAINE P., « Lettre au Décadent », in *Le Décadent*, (janvier 1888), n° 2, p. 2.
[185] *Ibid.*, p. 1.

toute une époque. C'est pourquoi on englobait sous cette seule expression les réalistes déçus, les représentants de « l'art pur », enfin, les symbolistes.

Baju partage l'opinion de Verlaine, mais en ressentant de l'hostilité envers lui, il consacre son propre article aux « Parasites du Décadisme » où il attaque le symbolisme et l'instrumentation : « …il faut qu'on sache qu'en tant qu'écoles le symbolisme et l'instrumentation sont des blagues et que nul n'est plus persuadé de l'inanité de ces théories que ceux-là même qui les proclament[186]. » Remarquons, que deux textes précédents dans cette revue ont intitulés : « Lettres au Décadent » (Verlaine) et « Instrumentation » (un faux Rimbaud, rédigés par Ernest Reynaud, Maurice du Plessys et Laurent Tailhade). Baju se prononce d'abord contre ceux qui adhèrent au courant des « Décadents » pour le prestige, ce sont les symbolistes, selon lui. Puis il renvoie à la théorie de l'instrumentation de Ghil. Il est nécessaire n'expliquer ses positions.

En 1886, le journal *La Décadence artistique et littéraire* dirigé par Ghil (initialement conçu comme supplément de la revue non-décadente *Le Scapin* ouverte à toutes les écoles) a publié la présentation d'une nouvelle *École Symbolique et Harmoniste* (dans l'article « Notre école » du 1 octobre 1886). Le 2 octobre 1886, le fragment du *Traité du Verbe* sous le titre « L'instrumentation » a paru dans les pages du *Décadent*. Plus tard, Ghil l'a rebaptisée *École évolutive-instrumentiste*, faisant ainsi disparaître le mot « symboliste » afin de souligner sa dissidence. Le mot « *instrumentiste* » a été présenté par l'auteur dans sa théorie de « *l'instrumentation verbale*[187] *»*. Cette théorie développe l'idée de Rimbaud, exposées dans le sonnet des voyelles, et propose une réflexion sur les découvertes récentes en matière de physique des sons musicaux et de langage humain. Elle met en avant la correspondance entre la sensation d'un son et l'image de la couleur de ce son. Ghil considérait que la poésie devait être ouverte à toutes les voix, y compris à celle de la science.

Baju reproche à ses contemporains leur absence d'unité. Cependant selon lui, sa revue seule a la capacité de les réunir. Baju ne s'oppose pas aux personnes concrètes, il ne donne pas de noms précis, en revanche, il met au long du texte le mot « Décadent » en majuscule soulignant leur implication dans la vie de la revue (*Le Décadent*). L'article se finit par l'affirmation suivante :

[186] BAJU A., « Les parasites du Décadisme », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 janvier 1888), n° 2, p. 5.
[187] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 112.

« Les Décadents sont ceux qui demeurent fidèles à leurs principes, Paul Verlaine, Maurice du Plessys et tant d'autres qui ne feront jamais une concession en faveur du succès et qui prêtent leur concours à notre publication. Les autres ne sont que les parasites de notre idée[188]. »

Soulignant le rôle important de Verlaine, Baju entre temps ne manque pas la possibilité de mettre en relief que la revue *Le Décadent* est apparue avant la notion de Verlaine. La revue est donc devenue la source de la naissance et de la ressemblance des vrais décadents : « Quand le Décadent parut le Décadisme n'existait pas encore. Il y avait Paul Verlaine et quelques imitateurs du grand poète.[189]. »

Le journal d'Anatole Baju n'a existé que quelques années car : premièrement, le rédacteur a perdu son autorité en essayant d'organiser une école. Et deuxièmement, à l'intérieur du milieu « décadent », il y avait beaucoup de controverses, chaque auteur était différent et ne souhaitait pas se soumettre à des règles communes. En 1889 la revue et le journal *Le Décadent* n'existent plus. Pourtant, le décadisme devient un système d'idées philosophiques et esthétiques dont les principes sont déclarés dans divers journaux et manifestes littéraires.

Toutefois l'activité de Baju ne se limite pas à l'édition du *Décadent*. À partir de 1887, chaque nouvelle édition du *Décadent* commence par une annonce publicitaire pour son livre *L'Ecole décadente* :

« "L'Ecole décadente" est le résumé historique du mouvement littéraire de notre époque. Origine de la nouvelle École, esthétique décadente, personnalités marquantes de la jeune génération : tout y est. Ce livre est indispensable à tous les jeunes écrivains ainsi qu'à ceux qui veulent porter un jugement sur les tendances de la littérature contemporaine[190]. »

En 1887 il publie donc une brochure au titre provocant – « L'École décadente ». Dans le premier chapitre (homonyme au titre principal) l'auteur explique que ce texte répond au manque de reconnaissance du décadisme comme tendance indépendante dans la littérature. Selon Baju, les décadents peuvent constituer une école car ils ont un chef (il parle de Verlaine) suivi d'une « pléiade de jeunes écrivains », d'« une esthétique

[188] BAJU A., « Les parasites du Décadisme », *op. cit.*, p. 6.
[189] *Ibid.*, p. 3.
[190] « Préface », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 janvier 1888), n° 2.

nouvelle[191] » et même des lecteurs et un éditeur. De plus, cette tendance a ses propres précurseurs (Baudelaire, par exemple) et initiateurs (Verlaine et Mallarmé). Puis Baju attaque le naturalisme et directement Zola en appelant cette littérature « vénale ». Baju affirme que la littérature reflète « l'âme » de la société et si le naturalisme est le portrait de la société républicaine et « sans race », au contraire « la littérature décadente synthétise l'esprit de notre époque, c'est-à-dire celui de l'élite intellectuelle de la société moderne[192]. » Il note une vraie nécessité de former une école qui est un bilan historique de l'époque.

Les principes du décadisme présentés par Baju comme tendance de l'art coïncident beaucoup avec les idées de René Ghil (sur les pages de son journal *La Décadence*). Les numéros de leurs revues commencent par la rubrique *L'École* (« Notre école » dans *La Décadence* de Ghil ; « L'École décadente » dans *Le Décadent* et *L'École décadente* de Baju). Sous le titre « Notre Ecole », Ghil déclare que « Trop longtemps sous le Titre générique, les Décadents, venu du hasard au rire qui ne sait rien, trop d'adverses aspirations se sont gênées[193]. » L'article de Ghil est basé sur son propre *Traité du Verbe*[194]. L'idée principale de l'article « Notre École » et, par conséquent, de la revue *La Décadence*, est la conception idéologique de la décadence en tant que courant littéraire. Parmi les principaux auteurs de l'école décadente, Ghil citait Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine dont il a publié les poèmes dans le premier numéro de sa revue (notons que Mallarmé a fait paraître ses poèmes dans *La Décadence* jusqu'à sa fermeture). Ghil affirme ensuite dans son texte que le Symbole est indispensable à l'art : « Symboliser est évoquer, non dire et narrer et peindre[195]. » L'objectif de son école est la création, à travers le Symbole, d'une ambiance de « rêve », de « conte » dans chaque œuvre. Nous constatons ici que la description de la décadence s'appuie sur les notions qui sont fondamentales pour le symbolisme.

L'objectif du mouvement décadent, selon Baju et Ghil, est de forcer la langue à exprimer toutes les idées, tous les sentiments, toutes les nuances les plus fines ; créer de nouveaux mots qui peuvent montrer l'idée dans ses reflets. Les deux affirment : « Ne pas dépeindre, faire sentir ; donner au cœur la sensation des choses <…> Synthétiser la matière, mais analyser le cœur[196]. » Les sensations jouent donc le rôle principal. C'est-à-

[191] BAJU A., *L'école décadente*, 1887, *op. cit.*, p. 1.
[192] *Ibid.*, p. 9.
[193] GHIL R., « Notre École », in *La Décadence artistique et littéraire*, (1886), nº 1, p. 1.
[194] GHIL R., *Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*, 2e éd., Paris, A. Lévy, 1887. La première publication a paru en 1886 avec avant-dire de Stéphane Mallarmé.
[195] GHIL R., « Notre École », *op. cit.*, p. 1.
[196] BAJU A., *L'école décadente*, 1887, *op. cit.*, p. 10.

dire, les idées communes, la volonté de changer non seulement la langue mais aussi l'état d'esprit, doivent conduire les décadents à se réunir en une école. Toutefois, les discussions sur les représentants, les bornes temporelles, les objectifs, etc. de cette tendance littéraire restent toujours ouvertes. Notons, néanmoins, que Baju trace le « cercle » des vrai décadents (pour certains il consacre des chapitres) : Jules Barbey d'Aurevilly, Paul Verlaine, Maurice du Plessys, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Jean Moréas, René Ghil, etc. Il est significatif que les noms de Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine ne soient présentés que dans le *Traité du Verbe* de Ghil ou dans la brochure de Baju. Par conséquent, nous voyons que le décadisme devient en effet une école avec un concept plus ou moins unique, un style et des auteurs qui présentent cette tendance. La politique des journaux *Le Décadent* et *La Décadence* était agressive envers le naturalisme et également envers le symbolisme. En même temps *La Décadence* n'avait pas de programme clair en faveur du décadisme comme tendance définie ; *Le Décadent* de son côté luttait activement pour la déclaration d'une « École Décadente ».

Ni en France, ni en Russie les connotations positives du mot « décadence » n'ont été caractéristiques, pour tous les participants, du processus littéraire de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. « La décadence » comme nouveau système d'idées philosophiques et esthétiques, a priori ne pouvait pas ne pas provoquer de débats. Néanmoins, une partie de la société a commencé à voir dans « la décadence » comme dans la réalité historique, la marche inévitable et naturelle qui donne naissance à ses « fleurs » et précède une époque plus glorieuse. Beaucoup de monde cesse d'accueillir « la décadence » négativement et comme phénomène littéraire, on y trouve une esthétique extraordinaire, capable de garder les langues française et russe riches et les défendre de la profanation. Selon nous, « la décadence » signifie un nouveau style de vie. Cependant, il est possible de remarquer la volonté d'éviter le mot « décadence », en le remplaçant par « décadisme », « instrumentation » et « symbolisme ». Les divergences entre les termes « décadence » et « symbolisme » en France autant qu'en Russie seront étudiées dans les paragraphes qui suivent.

3.1.2. Problèmes de définition

Pour étudier plus en détail le problème de la définition de la « décadence » et de son rapport avec le symbolisme, selon le point de vue des membres de ce mouvement littéraire eux-mêmes, examinons les positions essentielles du *Traité du Verbe* édité par

René Ghil avant l'apparition du premier numéro du journal *La Décadence*. Consacré au problème de l'usage correct des mots dans les œuvres littéraires, l'auteur y abordait aussi le problème de la limite sémantique entre les termes de « symbolisme » et de « décadence ». Le traité de Ghil se divise en plusieurs parties : chaque partie est consacrée à un des auteurs qu'il considère comme décadent. Le chapitre « Une musique des vers » est consacré à Mallarmé, « L'unité » – à Verlaine, « Le symbole » – à Huysmans, « Wagnérisme » – à Stuart Merrill, « L'instrumentation » – à Francis Poictevin. Ainsi, Ghil assimile l'œuvre littéraire décadente avec l'œuvre musicale et peut-être prétendait-il au rôle de chef d'orchestre de cette assemblée d'auteurs qu'il nomme les décadents (sauf Paul Verlaine). Nous pouvons noter que l'esthétique de Ghil se présente comme scientifique, alors que la jeune poésie « décadente » fut créée en opposition à la science (le rôle du symbole, l'absence des « détails » dans les images, la nébulosité sont les caractéristiques majeures des poésies décadentes telles que développées dans l'article « Notre école » vu ci-dessus).

Le décadisme et le symbolisme se considèrent non seulement dans un cadre chronologique mais aussi idéologique, c'est pourquoi il est difficile de tracer une frontière nette entre ces mouvements. Les périodiques *La Plume, La Vogue, Mercure de France, La Revue blanche* publient à la fois symbolistes et décadents. Leur point commun se retrouve dans l'adoration des écrivains de la génération précédente qui n'auraient pas reçu l'approbation suffisante de leurs contemporains : Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé. Anatole Baju dans sa brochure *L'école décadente* écrit qu'il faut comprendre Verlaine et Mallarmé comme les seuls initiateurs de longs et épuisants travaux sur eux-mêmes dans l'objectif de créer de nouveaux genres d'écriture. Baju ajoute aussi Charles Baudelaire à cette liste : « Baudelaire pourrait en être appelé le vrai précurseur. On trouve dans les *Fleurs du Mal* le germe de toutes les beautés que nous admirons et surtout l'idée qui a présidé à la conception de l'école décadente[197]. »

Les jeunes poètes nomment Verlaine et Mallarmé « les pères de décadence ». Mallarmé était sceptique devant ce titre et écrivait : « *J'ai mal à la dent / D'être décadent* » et, en continuant dans *Crise de vers* (1897) : « Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la

[197] *Ibid.*, p. 2.

suggestion[198]. » Verlaine dans sa lettre à Frédéric-Auguste Cazals (1865 – 1941) du 8 octobre 1888 écrivait : « M. Godin, paraît-il, m'a décerné le titre de chef de "l'Ecole Décadente" dont, à son avis, M. Anatole Baju serait le sous-chef. Je décline ce double honneur[199]. » Verlaine rejette ce statut car, non seulement il ne voulait pas être appelé « chef » des décadents, mais aussi parce que l'apparition de son nom à côté du nom de Baju lui paraissait douteuse. Telle est l'origine de la confusion dans la définition de la décadence et de son rapport au symbolisme.

Il est intéressant de remarquer comment le poète Georges Vanor (1865 – 1906) divise les décadents et les symbolistes dans son livre *L'art symboliste* (1889) : « L'on confondit les pitres et les artistes, la rédaction du Décadent et la rédaction du Symboliste, les sornettes de Ghil et les sonnets de Verlaine; l'on classa sous une étiquette commune les poèmes de Mallarmé et les blagues déposées au long de l'autre feuille et l'on parqua dans le même ghetto littéraire M. Kahn et Baju[200]. » La caractéristique des décadents porte une nature négative et provoque parfois des moqueries. Pourtant, décadents et symbolistes se complétaient les uns les autres dans leurs échanges. Pour les décadents il est important de se séparer de leur « moi » alors que les symbolistes, au contraire, tâchaient de réunir leur « moi » avec l'univers, avec l'esprit éternel. L'état d'esprit des décadents devient un style de vie, et l'élément commun important pour les deux mouvances est l'importance d'une vision intuitive du monde.

Le changement des paradigmes économiques et politiques mène à des perturbations de la conscience, qui ont des conséquences artistiques. Ainsi, Mallarmé écrit dans *Crise de vers* : « Notre phase, récente, sinon se ferme, prend arrêt ou peut-être conscience : certaine attention dégage la créatrice et relativement sûre volonté. <…> La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale[201]. » Apparaît « la philosophie du pessimisme », dont le créateur était Schopenhauer, sa vision du monde présentée dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819) conduit à la rupture entre la réalité et le « moi » humain :

> *« …l'homme qui est arrivé à la négation de vouloir-vivre, si misérable, si triste, si pleine de renoncements que paraisse sa condition, lorsqu'on l'envisage du dehors, de même cet homme est rempli d'une joie et d'une paix célestes <…> Par le mot d'ascétisme, que*

[198] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, 2003, *op. cit.*, p. 255.
[199] VERLAINE P., *Lettres inédites à divers correspondants*, 1976, *op. cit.*, p. 40.
[200] VANOR G., *L'art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 15.
[201] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, 2003, *op. cit.*, p. 247.

j'ai déjà si souvent employé, j'entends à proprement parler cet anéantissement réfléchi du vouloir qui s'obtient par le renoncement aux plaisirs et la recherche de la souffrance ; j'entends une pénitence volontaire, une sorte de punition qu'on s'inflige, pour arriver à la mortification de la volonté[202]*. »*

Ce motif de l'isolement renaît chez les nouveaux poètes du tournant du siècle. Déjà en 1832 Théophile Gautier dans la préface *d'Albertus où L'âme et le péché* avançait une position provocatrice :

« L'auteur du présent livre n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni blanc, ni rouge, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres[203]*. »*

Cet apolitisme déclaré, ce travail « derrière la vitre », la division symbolique du monde extérieur et du monde du créateur dessinent « un tour d'ivoire ». « La tour d'ivoire » est le symbole de l'individualisme et on relit ce symbole avec la création artistique, non pas parce que le poète est impliqué dans la résolution des problèmes de la vie spirituelle, mais parce que lui seul peut dire la vérité en s'extrayant de la réalité. Dans ce cas-là, l'œuvre artistique doit être indépendante de la morale et de toutes les tendances politiques ou sociales. Plus tard en Russie Constantin Balmont (1867 – 1942) dans son traité du symbolisme *Paroles élémentaires sur la poésie symboliste* [Элементарные слова о символистской поэзии, 1900] développe le même parallèle :

« Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, - символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности[204]*. »*

« Les réalistes sont pris comme par le ressac, par la vie concrète, derrière laquelle ils ne voient rien, les symbolistes, coupés de la réalité, y voient seulement leur rêve, ils regardent la vie par la fenêtre. C'est pourquoi chaque symboliste, même le plus petit,

---

[202] SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation. T. 1*, traduit par BURDEAU A., Paris, F. Alcan, 1909, p. 408, 410.

[203] GAUTIER T., *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, Paris, Paulin, 1833, p. I.

[204] BAL'MONT K.D., *Èlementarnye slova o simvoličeskoj poèzii*, http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0340.shtml, consulté le 02/05/2016.

est plus âgé que chaque réaliste, même le plus grand. L'un est encore l'esclave de la matière, l'autre est parti dans la sphère de l'idéalité. »

Balmont oppose les réalistes et les symbolistes en affirmant que la réalité ou le monde de la raison est un petit fragment du monde tangible pour les vrais artistes du monde de l'Idée. Pourtant, Balmont « enferme » dans une tour d'ivoire non les décadents mais les symbolistes (la différence entre la décadence et le symbolisme russe est analysée dans le paragraphe suivant). Néanmoins, pour les deux traditions du symbolisme (française et russe) nous pouvons confirmer qu'ils refusent les liens entre le réel et la vérité en réaction contre la normalité. Comme Albert-Marie Schmidt l'affirme dans son livre *La littérature symboliste (1870 – 1900)*, le symbolisme, « état dernier du génie français se doit de supplanter un Naturalisme, qui s'en tenant aux pauvretés d'un scientisme mesquin, n'accepte et n'étudie, sous prétexte d'objectivité, que des phénomènes triviaux, moins vrais que les réalités cachées[205]. »

Pour le décadisme, dépendant de la perception et des sentiments, la poésie n'est qu'un lyrisme mélancolique, d'ailleurs, que caractérise « l'Art Poétique » de Verlaine. Les formules – « rechercher de la suggestion », « de la musique avant tout chose », etc. – en effet définissent l'esthétique décadente. Par contre, un trait unique propre au symbolisme est le rejet de la poésie descriptive et narrative.

En tenant compte de ce que l'on a dit ci-dessus et avant de commencer la partie sur les convergences et divergences entre décadents et symbolistes en Russie, nous pouvons distinguer les idées suivantes comme idées communes entre décadents et symbolistes en France :

1. Ils sont unis par l'aspiration à surmonter l'art dominant (le naturalisme et le Parnasse).
2. En se basant sur la vision intuitive du monde, les poètes rejettent la raison au second plan.
3. L'œuvre artistique des deux traditions doit être indépendante des conditions politiques.
4. Les décadents et les symbolistes aspirent à la rénovation de la langue, à sa vivification.

[205] SCHMIDT A.-M., *La littérature symboliste (1870-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 54.

§ 3.2. Convergence et divergence entre « décadence » et « symbolisme » en Russie

En Russie autant qu'en France apparaissent ces phénomènes littéraires nommés « décadence » et « symbolisme ». Les divergences entre ces deux termes ne signifient pas encore qu'on peut faire une division nette entre les deux phénomènes ; elles ne sont que le témoignage de deux tendances, dont l'alliance complète est impossible mais l'interaction inévitable. Nous commencerons ce paragraphe par la présentation de la réaction à l'œuvre des nouveaux poètes, exposée dans les périodiques russes. Cela nous permettra de développer le problème des définitions posé en Russie.

3.2.1. Les périodiques russes : *Severnyï Vestnik, Mir iskousstva, Vesy et Zolotoe rouno*

Dans les années 1890 apparaît le premier organe des modernistes de Saint-Pétersbourg, la revue *Severnyï Vestnik* qui a existé jusqu'en 1898 sous la rédaction de Lioubov Gourevitch et Akim Volynski. La revue présente la suite de *Otetchestvennye zapiski* [Annales de la Patrie] – « le refuge » des populistes, ce qui explique l'hostilité des rédacteurs par rapport aux différentes manifestations de la décadence dans les pages de leurs recueils. De plus, la critique littéraire de Volynski se basait sur la théorie de l'idéalisme religieux et philosophique, ce qui comporte la prédominance de l'idée sur la forme (d'ailleurs cela ne contredit pas les idées du symbolisme français) mais l'idée suprême, idéale qui selon Volynski, doit être remplie de motifs chrétiens.

Malgré la publication des œuvres de Maeterlinck, d'Ibsen, d'Anatole France et des travaux philosophiques, la direction de *Severnyï Vestnik* reste conservatrice et refuse d'accepter certains essais décadents. Néanmoins, dans les pages de la revue apparaissent les poèmes de Minsky, Sologoub, Merejkovski, Guippious, Balmont, Fofanov, Boborykine, Ldov. Gourevitch dans ses lettres au journaliste Édouard Meching, publiés par Pavlova et Iakovleva dans l'article « Modernen russe – Zinaida Guippious et Nicolas Minsky : Extrait à partir des lettres de Lioubov Gourevitch à Édouard Meching » [« Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский: Из писем Любови Гуревич к Эдуарду

Мешингу »][206], ne distingue qu'un poète de cette série – Minsky, l'admire et se souvient qu'elle copiait les poèmes interdits de ce poète-radical, poète de l'affliction citoyenne et mondiale. Remarquons que la gloire des motifs populistes de la première étape de l'œuvre de Minsky dont Gourievitch parle, permet au poète de publier activement et même d'accomplir les fonctions du secrétaire de *Severnyï Vestnik* (en 1895) sans s'éloigner de ses préférences « décadentes ».

Toutefois, *Severnyï Vestnik* joue un rôle important pour les nouveaux poètes russes. Dans la synthèse du *Livre de la grande colère* [Книга великого гнева] de Volynski (*Vesy,* n° 2, 1904) il est indiqué que cette revue « était ce soldat d'avant-garde qui a donné sa vie pour ouvrir la voie à l'armée[207]. » Se basant sur l'ensemble des numéros de *Severnyï Vestnik* trouvés à la Bibliothèque nationale de Russie de la littérature étrangère, nous pouvons affirmer que cette revue choisit le compromis et établit son système de valeurs, suivant les tendances modernes littéraires. Premièrement, la beauté est représentée comme une force qui convertit l'univers. Deuxièmement, les auteurs doivent avoir pour objectif la synthèse des traditions culturelles pour créer un art absolument neuf. En outre, dans les travaux publiés on peut trouver les signes de la naissance de la conception de la « création de la vie » et la formation de la poésie des symboles :

…Не человек ее [песнь] сложил,
Но раньше неба и светил
Она лилась пред богом сил.
И бог, ей внемля, полюбил
Страдания и жертву.
Под эту песню бог сгорал…

Минский. « Песня песен ». *Северный вестник*, № 4 (апр. 1896)

…Ce n'est pas un homme qui l'a composée [la chanson],
Mais avant le ciel et les astres
Elle coulait devant le Dieu des ténèbres.
Et, Dieu a aimé en l'écoutant
Les souffrances et la victime.
Avec cette chanson, Dieu brûlait…

Minsky. « Le cantique des cantiques ». *Severnyï Vestnik*, n° 4 (avril 1896)

En 1898, le deuxième rédacteur de la revue, Lioubov Gourevitch, a écrit dans une lettre à Meching (du 23 mars) à propos des nouveaux poètes et de leur poésie de nouvelle forme : « Plusieurs *Modernen* ont quelque chose de vraiment vulgaire du point de vue esthétique et moral. Les omnivores ne comprennent pas ce qu'est la fierté, la pureté de la

[206] PAVLOVA M.M. et JAKOVLEVA K.V., « Russkie Modernen – Zinaida Gippius i Nikolaj Minsky : Iz pisem Ljubovi Gurevič k Èdgaru Mešingu », *op. cit.*

[207] « A.L. Volynskij. Kniga velikogo gneva », in *Vesy*, (1904), nº 2, p. 67. – « был тем передовым бойцом, который пожертвовал своей жизнью, чтобы открыть путь всей рати. »

forme, de la race[208]. » Le qualificatif d'«omnivore » a été attribué aux poètes décadents auxquels, selon elle, les lecteurs ne s'intéressent pas. Gourevitch explique que *Severnyï Vestnik* traverse une crise à cause de ces poètes. En 1898, la revue cesse son activité, mais nous ne lions pas ce fait avec la poésie des décadents qui, selon Gourevitch, « étouffent dans les vieilles formes qu'ils essayent de casser, <…> mais ne cherchent pas de forme nouvelle, se contentent soit des vieilles formes, soit de l'absence de forme[209] ». Chaque publication de *Severnyï Vestnik* contenait deux ou trois poèmes, le reste étant consacré à des traductions d'auteurs étrangers (Anatole France, Thomas Hardy, Rainier-Maria Rilke, etc.), à des essais littéraires et des articles politiques et scientifiques (cf. Annexe n° 3). Cette répartition tend à prouver que la poésie décadente n'a pas pu provoquer à elle seule de changements radicaux dans la vie de la revue. Malgré son jugement négatif, Gourevitch marque l'un des plus importants buts des décadents – détruire de vieilles formes. Les poètes de la nouvelle génération tâchent de créer de nouvelles formes, d'explorer les mètres compliqués.

Parallèlement, à partir de 1894 à Saint-Petersbourg et à Moscou Constantin Balmont publie l'un après l'autre ses recueils poétiques : *Sous les cieux du Nord* [Под северным небом, 1894], *Dans l'immensité* [В безбрежности, 1895], *Le silence* [Тишина, 1897], *Les bâtiments brûlés. Le lyrisme de l'âme moderne* [Горящие здания. Лирика современной души, 1900]. *Les nouveaux poèmes* [Новые стихотворения, 1896] de Dimitri Merejkovski paraissent, ainsi que les premiers recueils de Zinaida Guippious – *Les gens nouveaux* [Новые люди, 1896] et *Les miroirs* [Зеркала, 1898]. *Récits et poèmes* [Рассказы и стихи, 1896] de Fiodor Sologoub est livré au public, les recueils d'Alexandre Dobrolioubov sont mis en vente : *Natura naturans. Natura naturata* (1895), *Recueil de poèmes* [Сборник стихов, dans les années 1900] et son dernier recueil *Du livre invisible* [Из книги невидимой, 1905], etc. Les poètes nouveaux tentaient à la fois d'être présents dans les pages des revues et de publier leurs propres recueils.

En Russie la décadence, comme le comprennent les auteurs contemporains, devient l'étape intermédiaire dans la formation des conceptions symbolistes. Soulignons que plusieurs auteurs écrivent sur la continuité et le développement de la tradition littéraire. Akim Volynski dans son article « Décadence et symbolisme » [« Декадентство

[208] PAVLOVA M.M. et JAKOVLEVA K.V., « Russkie Modernen – Zinaida Gippius i Nikolaj Minsky : Iz pisem Ljubovi Gurevič k Èdgaru Mešingu », *op. cit.*, p. 110. – « …во многих Modernen есть нечто истинно вульгарное в эстетическом и нравственном отношении. Всеядные не понимают, что такое гордость, что такое – чистота формы, породы. »

[209] *Ibid.* – « разбивают старые формы – в них тесно, <…> но они не ищут новой формы, они довольствуются отчасти старыми формами, отчасти – бесформенностью. »

и символизм », 1896] sur les pages de *Severnyï Vestnik* affirme que la décadence était une rébellion contre les anciennes visions philosophiques du monde et que le symbolisme est devenu « le traitement[210] » des impressions artistiques. Le philosophe Nicolas Berdiaev remarque dans *L'idée russe* [Русская идея] que le symbolisme a suivi la décadence : « La période soi-disant de la "décadence" et de l'esthétisme a rapidement pris sa fin chez nous et a eu lieu une transition vers le symbolisme, qui signifiait une recherche de l'ordre spirituel et du mysticisme[211]. » L'homme de lettres contemporain, Vasiliï Koulechov, en reconnaissant les opinions de Volynski et Berdiaev ajoute dans son livre *Histoire de la critique russe de la fin du XVIII au début du XX siècle* [История русской критики XVIII - начала XX веков] : « le symbolisme était une des formes de la décadence, sa "composition" était un processus de "post-décomposition" de la bourgeoisie libérale russe, qui craignait la révolution et le prolétariat[212]. » Le changement d'esthétique et de nomination s'est vite produit, mais les connotations négatives envers tous les nouveaux auteurs s'enchaînaient encore longtemps. Les raisons et le processus de cette transition seront présentés plus attentivement dans le paragraphe qui suit. Cependant, il faut souligner que la plus grande part de la réaction des contemporains peut être analysée grâce au périodique trouvé.

Mir iskousstva [Le monde de l'art] devient alors la première revue symboliste (elle a existé entre 1899 et 1904) créée par Serge de Diaghilev (1872 – 1929) en collaboration avec l'écrivain Dimitri Philosophoff (1872 – 1940), le peintre Alexandre Benois (1870 – 1960) et le compositeur Walter Nouvel (1871 – 1949). L'existence d'une revue couvrant les différentes sphères artistiques (la littérature, le ballet, la musique, la peinture) est une des preuves du synthétisme du symbolisme russe. *Mir iskousstva* collabore avec des hommes de lettres à partir de sa naissance (1899). Georgette Donchin dans le chapitre *Le périodique symboliste* [The symbolist press] du livre *L'influence du symbolisme français sur la poésie russe* [The influence of French symbolism on Russian poetry] confirme que les symbolistes russes : « ont enfin trouvé un forum où ils pouvaient exprimer leurs opinions

[210] Cité par BRODSKIJ N.L. et SIDOROV N.P. (dir.), *Ot simvolizma do « Oktjabrja »*, Moskva, Novaja Moskva, 1924, p. 20.

[211] BERDJAEV N.A., *Russkaja ideja*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2015, p. 231. – « Период так называемого "декадентства" и эстетизма у нас быстро кончился, и произошел переход к символизму, который означал искания духовного порядка, и к мистике. »

[212] KULEŠOV V.I., *Istorija russkoj kritiki XVIII-načala XX vekov*, 3 éd., Moskva, Prosveščenie, 1984, p. 430. – « Символизм был одной из форм декаданса, его "слагание" было процессом "доразложения" русской либеральной буржуазии, боявшейся революции и пролетариата. »

critiques[213]. » Grâce à ce périodique plusieurs œuvres de Minsky ont été publiées. De plus, entre 1901 et 1902 il expose les six « conversations philosophique » qui paraîtront en 1905 sous le titre *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques.* Le nombre des conversations augmentera de six à neuf. À cette période-là, les écrivains russes ne considèrent pas encore la pensée religieuse et la philosophie comme relevant de l'esthétique symboliste. Minsky est un des premiers poètes qui décide de transmettre aux lecteurs ses idées philosophiques sous deux formes : en prose et en poésie. Il était aussi un des fondateurs (avec Piotr Pertsov et Dimitri Merejkovski) de la revue philosophique et religieuse *Novyï Pout*[214] [La nouvelle voie, 1903-1904]. Néanmoins, les idées de Minsky sur la publication de *Novyï Pout* diffèrent de celles de Merejkovski car Minsky a toujours proclamé la prédominance de la philosophie poétique sur la philosophie pure. Cette contradiction est aussi notée par Donchin : « En dépit de l'insistance de Minsky sur une voie purement littéraire du journal, Merežkovskij a vu dans les réunions religieuses et philosophiques un prétexte qui convient à ses propres objectifs. <...> pour créer un mouvement néo-chrétien autour de lui[215]. » Minsky ne tentait pas de fonder un nouveau mouvement. Pour réconcilier les deux poètes, la rédaction du journal refuse les textes décadents et publie les textes mystiques. Le choix des travaux étrangers est moins sélectif : Wilde, Régnier, Maeterlinck, Fort, etc. Il s'ensuit que chacun de ces journaux tâche de collaborer avec les collègues étrangers et de mieux éclairer les tendances essentielles de la littérature mondiale. Pourtant, nous remarquerons la tendance philosophique qui naît au sein des revues modernes.

Une autre revue qui suit, *Vesy* [La Balance, 1904 – 1909] – avec Valéry Brioussov en tête – déclare dès le premier jour son aspiration aux changements philosophiques. Cependant, Brioussov définit l'art de manière très large, reformulant les idées des symbolistes français, comme un acte de « la connaissance du monde par les moyens non-noétiques qui mènent à une véritable connaissance[216] ». C'est son unique et suprême but. (Soulignons que selon les symbolistes français, la véritable connaissance est inaccessible). *Vesy* fait alors paraître non seulement les synthèses des idées étrangères mais aussi les

[213] DONCHIN G., « The symbolist press », in *The influence of French symbolism on Russian poetry*, 'S-Gravenhage, Pays-Bas, Mouton & Co, 1958, p. 37. – « Ils avaient enfin trouvé un forum où ils pouvaient exprimer leurs opinions critiques. »

[214] Ils continuent les traditions fondées par *Le monde de l'art* mais avec une plus grande tendance à la philosophie et à la religion. La revue est la suite des réunions religieuses et philosophiques.

[215] DONCHIN G., « The symbolist press », *op. cit.*, p. 41. – « In spite of Minskij's insistence on a purely literary journal, Merežkovskij saw in the Religious-Philosophical Meetings a pretext to suit his own ends. <…> to create a neo-Christian movement around himself. »

[216] « Préface », in *Vesy*, (1904), nº 1, p. 21. – « быть познанием мира, вне рассудочных форм. »

textes traduits en russe des poètes français. Mais à la différence de *Zolotoe rouno* [La Toison d'or, 1906 – 1909] la rédaction de *Vesy* préfère n'utiliser qu'une seule langue – le russe. Par exemple, le texte des « Lettres sur la poésie française » [« Письма о французской поэзии »] de René Ghil, publié dans *Vesy* en 1904, n'existe qu'en russe. L'auteur écrit sur le symbolisme français : « Aucune autre époque <…> ne connait une telle excitation des idées, de tels pressentiments <…> aucune autre époque n'a autant réformé la pensée humaine[217]. » Naturellement, en France autant qu'en Russie le symbolisme approfondit et élargit le sens du verbe poétique transformant le monde du poète. Georgette Donchin dans son livre décrit d'une manière détaillée les relations, plus particulièrement les correspondances, internationales de Brioussov en tant que directeur de *Vesy*[218].

Les articles les plus polémiques appartiennent probablement à Valéry Brioussov (sous plusieurs pseudonymes) car il était un des rédacteurs les plus exigeants non seulement envers les autres mais aussi envers lui-même. Dans une lettre à son père (le 21 juin 1907), le poète explique son comportement provocant et la concurrence existant entre les journaux : « Nous sommes très nombreux et nous sommes obligés de nous manger les uns les autres sinon il est impossible de survivre[219]. » Notons, deux lignes de disputes : premièrement, entre les membres de la rédaction de *Vesy* ; deuxièmement, avec d'autres périodiques (*Mir iskousstva* et *Novyï Pout*). La différence entre eux réside dans l'explication des buts de l'art nouveau : *Novyï Pout* met finalement l'accent sur une nouvelle approche de la religion par l'art ; *Vesy* postule l'autonomie de l'art. Ainsi, *Vesy* développe les principes de *Mir iskousstva* en effaçant les frontières entre la vie et l'art.

Les liens entre la Russie et la France étaient toujours incontestables. La revue *Zolotoe rouno* devient le premier périodique lancé en deux langues (russes et français jusqu'en 1907). Un jeune homme de lettres de Paris – Alexandre Mercereau (1884 – 1945, publiant sous le pseudonyme Eshmer Valdor) – est invité pour faire la traduction des poèmes du russe en français. Comme Mercereau ne parlait pas russe, il travaillait en

---

[217] GHIL R., « Pis'ma o francuzskoj poèzii », in *Vesy*, (1904), n° 2, p. 29. – « Никакая иная эпоха <…> не знала такого возбуждения идей, таких прозрений <…> никакая другая эпоха не преобразовывала так человеческие умы. »

[218] Cf. : DONCHIN G., « The symbolist press », *op. cit.*, p. 32-75.

[219] Cité par AVERBAH L. (dir.), *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob'edinenie, vol.15, 1934, p. 214. – « Слишком много нас расплодилось и приходится поедать друг друга, иначе не проживешь. »

coopération avec Brylkina[220] qui faisait la traduction littérale des poèmes et le poète les rimait. En outre, il devait « informer » la France sur les nouvelles de *Zolotoe rouno.* Dans les pages de cette revue les auteurs russes coopèrent avec les français (Charles Morice, René Ghil, etc.). Morice devient un collaborateur de la rédaction pour la section littéraire avec Minsky et sa femme – Lioudmila Vilkina[221]. Par exemple, dans le numéro 7-9 de l'année 1908, son article (en traduction de Henri Tastevin sans texte en français) apparaît sous le titre « Les nouvelles tendances de l'art français » [« Новые тенденции французского искусства »]. Morice écrit à propos de l'angoisse dans la pensée de ses contemporains français, sans faire mention de ceux-ci en Russie :

> *«…чертой художественного творчества во Франции является ощущение беспокойства, глубокого, интенсивного, острота которого еще увеличивается благодаря его сознательности[222] »*
>
> *« …une caractéristique de l'art poétique en France est le sentiment d'une inquiétude profonde et intense, dont l'intensité augmente encore lorsqu'elle est consciente d'elle-même. »*

Notons, que même en 1908, quand l'article a paru, l'inquiétude dans les milieux artistiques continuait.

Malgré tout, selon le rédacteur en chef, les Français ne s'intéressent pas à la littérature russe, notamment, à la revue *Zolotoe rouno.* Les Français lisent rarement les œuvres des auteurs russes, dont les revues sortent à un petit tirage (y compris les éditions bilingues), la coopération avec des hommes de lettres et des peintres de différents pays ne sauve pas la situation. Par conséquent, les efforts menés par la rédaction sont vains. À partir de 1907 la revue continue à paraître en russe seulement. Le rédacteur en chef et éditeur, Nicolaï Riabouchinsky, décrit cette situation à Merejkovski : « Pendant mon séjour en France j'ai acquis la conviction que la traduction en français intéresse encore extrêmement peu les Français et me donne toutes les peines du monde. J'ai décidé de la supprimer à partir de la deuxième moitié de l'année[223]. » Néanmoins, leurs principes

[220] Leur collaboration a été présentée par Nikolaï Bogomolov dans récent article « À l'histoire de *Zolotoe rouno* » : BOGOMOLOV N.A., « K istorii "Zolotogo runa" », in *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 10. Žurnalistika*, (2002), nº 1, p. 65-86.

[221] Les noms de Minsky et Morice se croisent souvent dans les pages des périodiques français et russe. Il nous semble pertinent de développer cette idée dans un travail à part, par exemple dans un article.

[222] MORIS Š., « Novye tendencii francuzskogo iskusstva », in *Zolotoe runo*, (1908), nº 7-9, p. I.

[223] BOGOMOLOV N.A., « K istorii "Zolotogo runa" », *op. cit.*, p. 78. – « Пробыв некоторое время во Франции, где я убедился, что франц[узский] перевод пока крайне мало интересует французов, а мне доставляет неимоверный труд, я решил его наконец со второй половины года уничтожить. »

affichés dans l'Introduction du premier numéro deviennent un reflet de la thèse de Baudelaire (« [la poésie] n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même[224] ») :

> *« L'Art est éternel, car il repose sur ce qui est immuable, sur ce qui ne peut être détruit. L'Art est un, car il a une source unique, l'âme. L'Art est symbolique, car il renferme un symbole, – le reflet de l'Immuable dans le temporaire. L'Art est libre, car il est le produit d'un essai créateur spontané[225]. »*

Pour résumer, soulignons que les revues russes depuis 1899 essayent de paraître sur la scène mondiale, notamment française. Pour souligner probablement, leurs liens avec les précurseurs du mouvement symboliste. Grâce aux journaux russes, qui sont ouverts à l'art européen, nous pouvons d'emblée dire que le symbolisme russe n'est pas un phénomène isolé mais une partie de la littérature mondiale. Notre courte analyse s'arrête à la revue *Zolotoe rouno* car la revue suivante *Apollon* [1909 – 1917], qui paraît au déclin du symbolisme russe, ne contient pas les œuvres de Minsky[226]. Après avoir présenté les principales revues russes nous pouvons passer au problème de nomination des nouveaux auteurs. Cette complication a été partiellement provoquée par les disputes au sein du périodique russe.

3.2.2. Problèmes de définition

La poésie des décadents était perçue de différentes façons. Dans la plupart des cas la réaction des contemporains aux changements littéraires dans les années 1890 est négative, nous en trouvons la confirmation, par exemple, dans les mémoires « Mes rencontres. Décadents » [« Мои встречи. Декаденты »] du critique Leonid Sabaneïev : « Pendant ces années on les [les décadents] nommait toujours ainsi. Après c'était plus poliment "symbolistes"[227]. » Sabaneïev souligne que les contemporains renomment les nouveaux poètes au moment où leur point de vue envers eux change. Au long de ce

[224] BAUDELAIRE C., « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 166.

[225] « Introduction », in *Zolotoe runo*, (1906), nº 1, p. 2.

[226] À cette période Minsky était en émigration.

[227] Cité par KREJD V. (dir.), *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993, p. 343. – « В те годы их [декадентов] только так и называли. Это уже потом их вежливее стали именовать "символистами". »

chapitre nous essayerons de comprendre comment les symbolistes et décadents se distinguent et si la différence entre eux existe.

La décadence comme vision du monde et mode de vie dure assez longtemps ; et la poétique de la décadence trouve son reflet dans les travaux théoriques des symbolistes. En conséquence, la réaction aux œuvres décadentes s'est élargie aux œuvres symbolistes. Le pessimisme, le scepticisme, l'individualisme extrême provoquent souvent le dégout chez les lecteurs. Les nouveaux poètes rencontrent une critique sévère et parfois injuste, critique qui sort des idées préconçues, ordinairement basées sur la morale. Parfois les tentatives pour renouveler la versification sont perçues comme excessives, et comme un effet de mode à laquelle sacrifient les poètes, qui sont caricaturés comme des gens mentalement dérangés et malheureux. Un des plus sévères commentaires nous le trouvons chez le critique littéraire Nikolaï Mikhaïlovski, qui affirme dans sa *Critique littéraire* [Литературная критика] : « Le symbolisme se compose de la vieillesse intellectuelle et morale qui mène d'après l'avis de certaines personnes jusqu'à la maladie psychique, puis jusqu'au charlatanisme et à des revendications exorbitantes[228]. » Nous observons ici une perception très personnelle. Après avoir analysé le parcours de Mikhaïlovski, on ne peut considérer son commentaire sur les symbolistes comme suffisamment objectif car il était « populiste » et rédacteur d'*Otetchestvennye zapiski.*

Le symbolisme russe en tant que courant doté d'un contenu théorique assez précis se forme au début des années 1890. Pourtant, les symbolistes et les décadents restent encore longtemps associés. Comme constate Ivanov-Razoumnik (1878 – 1946) dans *La littérature russe des années 1870 à nos jours* [Русская литература от семидесятых годов до наших дней] : « C'est seulement peu à peu qu'apparaît la frontière entre "la décadence" et "le symbolisme". D'abord on utilise ces deux notions comme synonymes, et il y avait tant de "symbolistes"[229]. » Brioussov qui se nomme lui-même et ses alliés « symbolistes russes » et non pas « les décadents », remarque en 1894 : « Je voudrais rappeler que la langue des décadents <…> ne constitue pas un élément nécessaire dans le symbolisme <…> Le symbolisme et la décadence sont souvent liés mais ce n'est pas

[228] MIHAJLOVSKIJ N.K., *Literaturnaja kritika*, 1989, *op. cit.*, p. 464. – « Символизм слагается из умственной и нравственной дряхлости, доходящей, по мнению некоторых, до психического расстройства, затем из шарлатанства, непомерных претензий. »

[229] IVANOV-RAZUMNIK R., *Russkaja literatura ot semidesjatyh godov do naših dnej*, Berlin, Skify, 1923, p. 370. – « Лишь мало-помалу выяснялась грань перелома между "декадентством" и "символизмом". Сначала оба эти понятия употреблялись синонимно, и "символистов" расплодилось многое множество. »

obligatoire[230]. » Brioussov écrit à propos des motifs décadents dans la littérature contemporaine qui font le symbolisme et la décadence des mouvements corrélés. Même Balmont dans ses cours au Quartier Latin à Paris unit la poésie symboliste à la décadence et à l'impressionnisme, et leur donne un nom unique – « la poésie lyrique psychologique » [« психологическая лирика »], – en les divisant seulement de la façon suivante : «Je me sens absolument incapable de délimiter strictement ces nuances, et je pense que ce n'est pas possible en réalité <…> le décadent, au plein sens de ce mot, c'est un artiste raffiné qui périt de son raffinement[231]. » Cette période de coexistence historique de la dualité synonymique « symbolisme-décadence » dure presque jusqu'en 1904, date de la fondation de la revue *Vesy* dédiée à la nouvelle littérature :

> *« Но "Весы" не могут не уделять наибольшего внимания тому знаменитому движению, которое под именем "декадентства", "символизма", "нового искусства", проникло во все области человеческой деятельности. "Весы" убеждены, что "новое искусство" – крайняя точка, которой пока достигло на своем пути человечество, что именно в "новом искусстве" сосредоточены все лучшие силы духовной жизни земли, что минуя его, людям нет иного пути вперед, к новым, ещё высшим идеалам[232].»*
>
> *« Mais "Vesy" ne peut pas ne pas prêter la plus grande attention à ce fameux mouvement, qui sous le nom de "décadentisme", "symbolisme", "art nouveau" a pénétré dans tous les domaines de l'activité humaine. "Vesy" est convaincu que le "nouvel art" est le but extrême atteint aujourd'hui par l'humanité ; que c'est précisément le "nouvel art" qui concentre toutes les meilleures forces de la vie spirituelle terrestre ; et que pour les hommes il n'est pas d'autre voie vers de nouveaux idéaux, encore plus élevés. »*

La rédaction de revue donne parallèlement trois termes pour nommer un mouvement littéraire et au final fait son choix au profit du « nouvel art ». Ceci est dû à l'opposition aux

[230] « Ot izdatelja », in *Russkie simvolisty*, (1894), nº 1, p. 3. – « Я считаю нужным напомнить, что язык декадентов <…> вовсе не составляет необходимого элемента в символизме <…> Символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. »

[231] BAL'MONT K.D., *Èlementarnye slova o simvoličeskoj poèzii*, *op. cit.*, consulté le 02/05/2016. – « Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки, и думаю, что в действительности это невозможно <…> декадент, в истинном смысле этого слова, есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. »

[232] « Préface », *op. cit.*, p. 1.

auteurs des revues précédentes (*Mir iskousstva* et *Novyï Pout*). De plus, il faut souligner qu'à partir de cette étape la deuxième vague des symbolistes russes se forme[233].

Afin de comprendre la différence entre l'esthétique de la décadence et du symbolisme, nous pouvons nous interroger face à trois questions : 1. L'art et son rapport à la réalité ; 2. Le poète et son rôle ; 3. Le canon du genre et du style, ou plus largement, la tradition littéraire.

La culture dans l'esprit des symbolistes est un processus de collaboration dialogique au sein duquel l'homme devient un élément essentiel – le sujet du dialogue. C'est le passage de la « connaissance » à la « conscience » et à la « conscience de soi ». La création de l'œuvre littéraire, comme les symbolistes le comprennent, doit passer par trois étapes : 1. Acte créatif subjectif ; 2. Diffusion du résultat objectif ; 3. Étape de l'influence sur le lecteur et dialogue avec lui. Les décadents prêtent surtout attention à la première étape, en manquant la troisième. Privilégiant, comme étant les plus importants, le solipsisme et l'apologie de la séparation du « moi », ils ne reconnaissent la subjectivité d'aucune autre personne. Nous en trouvons la confirmation dans le texte *Les années d'errances* [Годы странствий, 1930] du poète et critique littéraire, Gueorgui Tchoulkov (1879 – 1939) :

> *« Символистам ни раз бросали упрек в равнодушии к общественности. И я понимаю этот упрек, когда жало его обращено против декадентства. Но символизм как мироотношение вовсе не совпадает с декадентством <…> Поэт служит миру, но в ином смысле. <…> Мы должны поверить в пророческую миссию поэта[234]. »*
>
> *« On a fait à plusieurs reprises aux symbolistes le reproche de l'indifférence à l'égard du public. Et je comprends ce reproche, dont le dard est dirigé contre la décadence. Mais le symbolisme comme relation au monde ne coïncide pas avec la décadence <…> Le poète est au service du monde mais dans un autre sens.<…> Nous devons croire à la mission prophétique du poète. »*

[233] Le chapitre suivant consacré au naissance du symbolisme en Russie et en France, contient l'analyse de développement des différentes vagues littéraires.

[234] ČULKOV G.I. et MIKHAJLOVA M.V., *Gody stranstvij*, Moskva, Èllis Lak, 1999, p. 124.

Selon Tchoulkov, le symboliste est un prophète qui tente d'entendre la voix de l'Âme du monde pour la transmettre aux gens, le dialogue avec eux est donc inévitable. Le symboliste s'ouvre au monde, tandis que le décadent s'enferme.

Il semble que le critère le plus important de la différenciation de l'esthétique des deux générations est leur attitude vis-à-vis de la tradition. Les décadents refusent de plus en plus l'héritage littéraire national tandis que le symbolisme russe souligne son lien avec Mikhaïl Lermontov, Afanassi Fet (1820 – 1892), Fiodor Tiouttchev, Fiodor Dostoïevski (1821 – 1881). L'attitude caractéristique pour les symbolistes à l'égard de la tradition est considérée comme une forme de communication avec l'univers. Comme l'affirme Viatcheslav Ivanov dans son livre *Sillons et lisières* [Борозды и межи, 1916] : « …la conscience de la succession vivante et de la communication interne avec les générations précédentes[235]. » Dans le symbolisme la médiation culturelle du poète–voyant se réalise de deux façons : diachronique, quand le poète unit le passé et le présent, et synchronique, dans les liens entre différentes cultures coexistant dans une période donnée. Si on poursuit les idées de Viatcheslav Ivanov dans sa correspondance avec le critique littéraire Mikhail Gerchenzon (1869 – 1925), on voit qu'il nomme la continuité des générations comme « la mémoire éternelle » ou Mnémosyne, et ainsi « la décadence » devient pour lui « mémoire morte qui a perdu son initiative[236]. » En revanche, il y a parmi les poètes de cette période ceux qui relient ces deux attitudes vis-à-vis de la tradition, Minsky par exemple. Quel autre critère doit alors être pris en compte ?

Mis à part la variante habituelle de la nomination « décadents – symbolistes », il existe d'autres types de division de ce nouveau phénomène. Le théoricien de la deuxième génération des symbolistes russes Viatcheslav Ivanov, par exemple, nomme ces deux esthétiques opposées (décadente et symbolique) ou ces deux types de création littéraire de la réalité : « symbolisme idéaliste » [« идеалистический символизм »] (décadence) et « symbolisme réaliste » [« реалистический символизм[237] »] (symbolisme). Il est nécessaire d'expliquer ces deux notions conformément à la théorie d'Ivanov présentée dans son essai *Deux éléments du symbolisme contemporain* [Две стихии в современном символизме, 1909].

[235] IVANOV V., *Borozdy i Meži. Opyty èstetičeskie i kritičeskie*, Moskva, Musanet, 1916, p. 140. – « сознание живой преемственности и внутренней связи с прошлыми поколениями. »

[236] IVANOV V. et GERŠENZON M., *Perepiska iz dvuh uglov*, Moskva, Vodolej Publishers ; Progress-Plejada, 2006, p. 43. - « омертвелой памятью, утратившей свою инициативность. »

[237] IVANOV V., « Dve stihii v sovremennom simvolizme », in *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*, Sankt-Peterburg, ORY, 1909, p. 274-278.

Décadence (« symbolisme idéaliste ») :

1. Selon Ivanov, le symbole dans le symbolisme idéaliste est le moyen de la création poétique ; « le signe conventionnel qu'utilisent les comploteurs de l'individualisme, le signe secret exprimant la solidarité de leur conscience personnelle, de leur autodétermination subjective[238]. »

2. La réceptivité du lecteur joue un rôle important pour l'auteur.

3. L'illusionnisme et la phénoménologie sont aussi des composants significatifs qui servent à l'étude et à la transmission des sentiments subjectifs de l'âme.

4. Ivanov présente le symbolisme idéaliste comme « un monologue musical[239] » ce qui marque l'isolement de l'auteur dans son propre « moi ».

5. La poésie devient « l'art intime des gens raffinés[240] », ce qui sous-entend, probablement, des figures de style impressionnistes.

Symbolisme (« symbolisme réaliste ») :

1. Dans le symbolisme réaliste le mythe est la vérité objective du présent, ainsi le symbole est nécessaire pour découvrir ce mythe, il perd ses fonctions génériques – l'inépuisable des interprétations – et devient un analogue de l'allégorie.

2. Le symbolisme réaliste suppose la lucidité prophétique non pas seulement du poète mais aussi de son lecteur.

3. Le symbolisme réaliste pour Ivanov est « le chœur et la ronde[241] », c'est-à-dire que la culture devient un processus de coopération au moyen du dialogue.

4. Le symbolisme est « l'art monacal de la vision mythique du monde et de l'action religieuse pour la paix[242]. »

D'autres auteurs qu'Ivanov proposent des rapprochements semblables. Chez Èllis [le pseudonyme de Lev Kobylinskiï, 1874 – 1947] dans *Les symbolistes russe : Constantin*

[238] *Ibid.*, p. 275. – « условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения. »
[239] *Ibid.*, p. 277. – « музыкальный монолог. »
[240] *Ibid.* – « интимным искусством утонченных ».
[241] *Ibid.* – « хор и хоровод ».
[242] *Ibid.* – « келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир. »

Balmont, Valéri Brioussov, Andreï Biély [Русские символисты: Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый, 1910] le couple qui nous intéresse est désigné comme « symbolisme romantique » (« symbolisme esthétique ») – « symbolisme prophétique[243] ». Chez Dimitri Philosophoff, dans ses travaux sur « la décadence » et « l'anarchisme mystique[244] », sont opposés le subjectivisme complet des artistes fermés au monde extérieur, et l'anarchisme qui fait la synthèse entre l'individualisme et le sens collectif. Philosophoff critique dans son travail Tchoulkov chez qui nous voyons, curieusement, la même opposition[245]. Il faut remarquer que ces auteurs, en justifiant leurs théories après 1905, appelaient « décadents » – les premiers poètes de Saint-Pétersbourg (Minsky, Merejkovski, Guippious et d'autres) et les poètes moscovites (Brioussov, Balmont et d'autres), cependant, les vrais poètes-symbolistes sont ceux de la jeune génération (Ivanov, Biély, Blok, etc.). Minsky devient donc un poète décadent, selon l'opinion de la nouvelle génération des poètes. Au long de la première partie de la présente thèse nous essayerons de comprendre si le titre de décadent lui convient. Néanmoins, il faut préciser d'emblée que l'esprit décadent se trouve chez les deux générations, et la poétique de la décadence est présentée dans les œuvres de plusieurs auteurs à toutes les étapes de la formation du symbolisme. La réception des traditions culturelles russes et mondiales et leur attitude envers la philosophie et la science ont joué un rôle important dans leur formation.

Ainsi, il faut souligner que les décadents et les symbolistes en Russie autant qu'en France, comme d'ailleurs les romantiques, admettent l'imperfection, la pauvreté du langage et la nécessité de son renouvellement. Les deux paragraphes suivants portent sur les changements du langage proposé par les nouveaux poètes.

§ 3.3. L'enrichissement de la langue poétique pour et par les poètes français

Les recherches d'une nouvelle expression sont le résultat de l'incapacité des poètes à transmettre totalement leurs sentiments. Être décadent signifie alors chercher un

[243] KOBYLINSKIJ L.L., *Russkie simvolisty : Konstantin Bal'mont. Valerij Brioussov. Andrej Belyj*, Moskva, Musaguet, 1910, p. 320. – « символизм романтический» («эстетический символизм») – «символизм ясновидения. »

[244] FILOSOFOV D., *Mističeskij anarhizm (dekadentstvo, obščestvennost' i mističnyj anarhizm). Slova i žizn'. Literaturnye spory novejšego vremeni (1908-1908)*, Sankt-Peterburg, 1909, p. 120. – « декадентство » и « мистический анархизм ».

[245] Cf. : ČULKOV G.I. et MIKHAJLOVA M.V., *Gody stranstvij*, 1999, *op. cit.*, p. 86-87. –

moyen qui pourrait toucher l'âme et épater par la gamme des impressions. Ainsi les artistes partent en quête de nouvelles formes d'expression. Dans le numéro 28 de la revue *Le Décadent* apparaît la déclaration suivante :

> *« Notre but consiste à éveiller le plus grand nombre de sensations possible avec la moindre quantité de mots. Notre style doit être rare et tourmenté, parce que la banalité est l'épouvantail de cette fin de siècle, et nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude ou en créer de nouveaux pour noter l'idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces*[246]*. »*

« Les révolutionnaires » apparaissent, « les anarchistes » littéraires qui utilisent les idiomes extraordinaires nourris de mots grecs et latins.

Jean Moréas, comme un des symbolistes, souligne aussi l'importance de la rénovation de la langue française littéraire « élégante » :

> *« Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, tout trop hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée <…> Le Rythme : L'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes*[247]*. »*

La composition métrique stricte, dans le sens que l'on donne généralement (division des vers en mètres, périodes et strophes), n'est plus présente dans le symbolisme. Les symbolistes mettent en évidence les autres facteurs importants de la construction compositionnelle : les formes diverses du parallélisme rythmique et syntaxique ; la disposition logique des accents remplaçant le système strict du schéma métrique auquel nous nous sommes habitués dans la poésie lyrique strophique. En outre, les poètes inventent des mots grâce à l'agglutination, en ajoutant des affixes aux différents sens grammaticaux.

---

[246] BAJU A., « Champsaur et les décadents », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (16 octobre 1886), nº 28, p. 1.

[247] MOREAS J., « Un Manifeste littéraire », in *Le Figaro*, 18/09/1886, p. 1.

Pour rendre la poésie des nouveaux poètes accessible au grand public, Jacques Plowert fait paraître en 1888 un *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*[248] (en collaboration avec Moréas, Kahn et d'autres) où l'auteur en s'appuyant sur les exemples des poètes contemporains explique l'origine de certains mots. Par exemple, le mot « abscons » (incompréhensible, sombre) qui a un usage général n'était plus connu. Plowert explique que ce mot est dérivé du mot latin « absconsus, a, um » – caché.

Les nouveaux mots originaux sont créés dans la plupart des cas par dérivation suffixale : les suffixes –ance (s), –eur, –oisité (s) ou –ité (s) sont ajoutés à la base d'un adjectif ; les affixes –ation, –isme ou –ure aux substantifs, etc. Ainsi les mots : « stagnance » à partir de *stagnant* – donc ce qui est stagnant (il est possible de le traduire en russe par « застойность ») ; « sombreur » vient du mot *sombre* et nous pouvons le remplacer par « l'obscurité » (il est possible de proposer la traduction suivante : « темность, мрачность ») ; « suprémateur (trice) » dérivé du *suprême* pour décrire une personne suprême (en russe existe la variante « верховенствующий ») ; au mot *voluptueux* les poètes ajoutent le suffixe –ité pour obtenir « voluptuosité » dans le sens de « sensualité » (la variante russe est « чувственность »), etc. – ces mots indique bien l'aspiration des nouveaux poètes à exhiber les capacités de la langue. De plus, les affixes utilisés ont un sens déterminé donc le lecteur peut essayer de déchiffrer chaque mot. Les poètes réclament donc le lecteur devenir le producteur actif de texte car chaque nouvelle lecture faît naitre un autre texte.

Le style des décadents résonne dans la conscience sociale. Un correspondant de Saint-Pétersbourg, en imitant les nouvelles tendances littéraires, écrit une lettre (publiée dans *Le Décadent*, 1886) à Baju. L'auteur de la lettre n'était pas nommé mais Noël Richard[249] affirme dans son livre *Le mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents* qu'elle appartient à Louis Dumur qui travaillait dans cette période au consulat français à Saint-Pétersbourg et plus tard, en 1889, est devenu co-auteur du journal *Le Mercure de France* et dirigeait le secteur de la presse russe. Il convient de présenter cette lettre dans le corps de la thèse avec notre traduction russe pour mieux illustrer les changements de la langue qui ont lieu et attirer l'attention des slavistes sur les problèmes de la traduction :

[248] PLOWERT J., *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888.
[249] RICHARD N., *Le mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968, p. 28.

« Monsieur le Directeur,

Vespéralement (1) naguère je pédambulais (2) en rienant (3), Perspective Newski. Mon intellect s'entourbillonnait (4) en des nihilités (5) d'une amorphie impensable. Je me spleenisais (6), inscient d'où me venait cette morbidité languide. Tout à coup j'aspectai (7) emmi (8) les néopublications de l'étalage d'un kiosque votre estimabilissime (9) journal *le Décadent*. Impulsé par la curiosité, je le pris et passai à le déshiéroglypher (10) des heures dont la laboriosité (11) m'était bien payée par les savourités (12) gaudissantes (13) que j'y trouvais. Le comble de la béatité (14) pour moi serait de collaborer avec vous selon la norme décadente. Dans l'espoir... etc[250]... »

« Господин Директор,

Недавно вечером (1), ничегонеделавши (3), прогуливался на велосипеде (2) по Невскому проспекту. Мой рассудок вскружился (4) в нигилистичностях (5) немыслимой бесформенности. Я бессознательно хандрился (6) по поводу того, откуда пришла моя томная болезненность. Внезапно я облек (7) в витрине киоска среди (8) неопубликаций вашу сверхдостойную (9) газету «Декадент». Любопытство подтолкнуло меня к тому, чтобы взять ее и провести часы, чтобы дизиероглифировать (10), тяжелость (11) этой работы была вознаграждена теми чувственными (13) пикантностями (12), которые я нашел внутри. Вершиной блаженности для меня была бы возможность сотрудничать с вами согласно декадентской норме. В надежде на и т.д. … »

Choisir la traduction correcte pour les mots gardant leurs fonctions et le sens est assez problématique. Dans certaines variantes il nous a fallu faire un néologisme ou trouver une expression existant en russe. Voici l'explication de la traduction.

(1) Dans la traduction ci-dessus le mot *vespéralement* (« вечером ») est choisi en cohérence avec le sens d'adjectif français *vespérale* (« вечерний ») où l'auteur ajoute le suffixe d'adverbe *–ment*. (3) *En rienant* (« ничегонеделавши ») se forme par la dérivation suffixale : le mot *rien* (« ничего ») prend le suffixe *–ant*, qui crée un gérondif grâce à *en*. (2) *Pédambulais* (« прогуливаясь на велосипеде ») se modèle par le

[250] « Correspondance », in *Le Décadent*, (12 juin 1886), nº 3, p. 1.

regroupement de deux mots : *déambuler* (« бродить ») и *pédaler* (« ехать на велосипеде »), – donc il fait ces processus en même temps.

(4) *S'entourbillonnait* (« вскружился ») parait par l'ajout à *tourbillonnait* (« кружиться ») du préfix *en*– avec le sens « mettre dans » ou « s'éloigner de » avec un pronom réfléchi *se-* qui se remplace en russe par *–ся* ou *-сь*. Le mot (5) *nihiliste* (« нигилистический ») donne d'un autre mot avec le suffixe *–ité*, qui est utilisé pour la dérivation d'un substantif abstrait qui désigne des qualités d'un adjectif. Ainsi le nom « нигилист » ne nous convient pas et il est possible de le remplacer par « нигилистичность ».

(6) Le mot connu « spleen » (« хандра ») évolue vers un verbe « spleeniser » par l'adjonction du morphème d'origine grecque *–iser*. Dans la langue russe il y a un mot de la même racine « хандрить ». En revanche, la forme est compliquée par un pronom réfléchi *me* (se)- , pour cette raison nous avons mis « хандриться ».

(7) Le mot *aspectai* (« облекать ») se compose de : *aspect* – « l'apparence, le visage » et la terminaison *–ai* de la première personne singulier au Passé simple. Le mot archaïque (8) *emmi* (« среди ») dans la même phrase signifie « au milieu de, parmi ». (9) *Estimable* (« достойный уважения ») est fait à l'aide du suffixe *–issime* avec le sens du superlatif, en variante russe nous avons « сверхдостойным ».

Le préfix *dés-* dans *déshiéroglypher* (10) résulte du latin *dis-* avec le sens négatif : « cessation du processus ou de l'état, négation ». Dans la langue russe les préfixes de la même étymologie existent en variante : *дис-* et *диз-*. Le verbe *hiéroglypher* (« иероглифировать ») est dérivé du substantif *hiéroglyphe* (« иероглиф ») donc la variante russe « дизиероглифировать » nous semble approprié. (11) Le suffixe *–ité*, qui a été déjà utilisé, forme un nom de l'adjectif *laborieux* (« трудолюбивый, тяжелый, трудоемкий ») un nom « тяжелость ». L'adjectif venant du latin (12) *savoureux* (*saporosus*) en russe signifie « вкусный, пикантный », après l'adjonction du *–ité* et de la terminaison de la forme du pluriel *–s* nous observons le nom « пикантности ». (13) Pour former l'adjectif *gaudissantes* (« чувственные ») il est nécessaire de mettre le verbe archaïque *gaudir* avec la signification « montrer son bonheur, son joie » dans la forme de la première personne pluriel – *gaudissions* et ajouter le suffix *–antes*. (14) Le mot *béatité* dérivé de *béat* – « блаженный, безмятежный » – avec le suffixe *–ité*. Nous avons choisi pour la traduction le mot « блаженность » car le mot « блаженство » donne en français une autre variante – *béatitude*.

Le texte de cette lettre bien travaillé et compliqué par la grande quantité de morphèmes explique trois phénomènes :

1. L'auteur écrit de Saint-Pétersbourg et souligne qu'il est possible de trouver *Le Décadent* même sur l'avenue « Newski ». C'est-à-dire, les nouveaux poètes sont mondialement connus et il y a des artistes qui veulent les imiter, notamment, Louis Dumur.

2. La langue française est analytique donc les poètes cherchent à la rendre agglutinante pour stimuler une perception plus active du lecteur. La traduction en russe montre non seulement le dialogue mais aussi la réalisation de l'objectif des décadents – faire travailler son lecteur. En revanche, le dictionnaire qui explique le sens des mots ou même notre analyse qui distingue et interprète chaque morphème rendent le texte plus transparent, ce qui s'oppose intentions des poètes.

3. Probablement, le texte est une parodie des œuvres des décadents mais il montre bien leur bonne volonté d'épater et de mettre en usage tout sauf la banalité. L'utilisation de nouveaux mots – même si nous sommes capables de les déchiffrer – complique la lecture.

Un contemporain russe Karl Chtakhel (il est possible que « Карл Штахель » soit un pseudonyme) écrivait dans son article « La nouvelle poésie en France, en Italie et en Angleterre » [« Новейшая поэзия во Франции, в Италии и в Англии »] à propos des difficultés que rencontrent les étrangers et même les Français pendant la lecture des textes de ce type :

> *« …слова, ими употребляемые, понятны для них только как условные знаки мыслей, чувств и проч., а не как прирождённые излияния особенностей народного духа. Для того, чтобы постигнуть слова собственного языка в их коренном, непосредственном значении, французу надо знать хорошо по-латыни и отчасти по-немецки и по-кельтски: тогда он, конечно, будет разуметь их вполне; но это разумение никогда не может быть живым и животворящим*[251]*. »*
>
> *«…les mots qu'ils emploient sont compréhensibles pour eux uniquement en tant que signes symboliques des idées, des sentiments, etc., mais non comme les effusions*

[251] ŠTAHEL' K., « Novejšaja poèzija vo Francii, v Italii i v Anglii », in *Otečestvennye zapiski. Sankt-Peterburg*, (1856), nº 2, p. 1.

naturelles des particularités de l'esprit du peuple. Pour bien comprendre les mots de sa propre langue dans leur sens originaire direct, le Français doit bien connaître le latin et un peu l'allemand et le celtique. Alors, il comprendra suffisamment ; mais cette compréhension ne sera jamais vivante et vivifiante. »

Chtakhel souligne un point très important : pour la nouvelle génération des poètes la rénovation du langage est un signe du progrès et du développement. Ils montrent que la langue moderne a besoin des mots pour transmettre la gamme des sentiments qu'ils éprouvent. En revanche, c'est un processus artificiel. Ensuite les symbolistes continuent aussi à changer la fonction et la forme des mots mais ils enrichissent le texte par un langage suggestif pour mieux transmettre l'ineffable et l'inconnu. Ils veulent créer une nouvelle « élégance » par l'utilisation du vers libre.

En littérature, le vers libre est bien antérieur aux symbolistes. On le retrouve parmi les classiques – Corneille, Racine et bien d'autres – mais les symbolistes le considère comme l'expression ultime de l'art, l'unique révélation, l'incarnation du divin. Le vers libre n'était pas uniquement une modification radicale de la métrique mais, comme l'écrivent Svend Johansen et Hélène Laurent-Lund dans *Le symbolisme : étude sur le style des symbolistes français,* il « remettait également en honneur les moyens connus des chansons populaires, l'allitération et l'assonance[252]. » Les symbolistes contreviennent à la tradition de diviser les vers en unité rythmiques : ils se permettent de construire des vers ayant au nombre de syllabes différents au sein du même poème. Chez Gustave Kahn dans *Les Palais nomades* nous trouvons par exemple entre autres le poème « Intermède » (1887) :

…De la tour, regardant poudroyer les chemins
Par où je dois venir, caresses plein les mains,
Et-tu debout, pensant s'exiler les allantes.
J'ai de la douleur
Au travers du cœur,
Des chœurs sont assoupis aux traînes de son sexe <…>

Ce texte poétique contient des groupes rythmiques inégaux, ce que change d'abord la structure de vers, puis la mise en page. Le vers libre n'est pas seulement un type de réaction aux schémas poétiques imposés, mais aussi une autre forme de pensée. En conséquence, comme le remarque Albert-Marie Schmidt dans *La littérature symboliste*

[252] JOHANSEN S. et LAURENT-LUND H., *Le symbolisme*, 1972, *op. cit.*, p. 15.

(1870-1900), « le vers n'en constitue point l'unité primaire, mais la strophe. La strophe n'est pas une sorte de cadre structurel préexistant à l'inspiration[253]… » Cette nouveauté métrique devient très personnelle car chaque auteur a sa manière de pensée. Dans le paragraphe qui suit nous voulons développer l'analyse du renouveau de la langue poétique, qui fait une sorte d'enchaînement avec la pratique française, proposé par les auteurs russes, notamment Minsky.

§ 3.4. Le renouveau de la langue poétique russe : l'exemple de Minsky

Le tournant du siècle est marqué par le changement des paradigmes spirituels. C'est le temps de la recherche de nouvelles formes, de nouveaux moyens d'expression. L'art incarner une nouvelle représentation du monde, la quête de l'Infini impose à procéder le renouveau de la poésie. Par suite les genres lyriques se transforment. L'homme de lettres formaliste de l'époque soviétique, Boris Tomachevskiï, souligne : « Les genres se sont mêlés, leurs frontières, autrefois strictes, se sont effacées. Cependant, n'apparaissant plus à l'état pur, ces genres n'ont pas disparu[254]. » Le paragraphe présente à grands traits ces novations de la poésie russe et puis l'œuvre de Minsky, les genres privilégiés les motifs récurrents et sa vision du monde.

3.4.1. La nouvelle poésie russe

Avant tout, la notion même du livre poétique change. Son organisation devient plus souple et il acquiert une unicité. Devenu un livre se différenciant d'un simple recueil de poèmes, il se perçoit dorénavant comme une unité et un programme ayant une disposition de textes bien ordonnée. Les thèmes incarnés dans un poème apparaissent dans les poèmes suivants, se développent, s'entremêlent. Il s'agit d'un principe commun d'articulation selon lequel se constituent les recueils poétiques de Minsky. Les deux poèmes parus dans le recueil *De l'obscurité vers la lumière* nous permettront illustrer ce

[253] SCHMIDT A.-M., *La littérature symboliste (1870-1900)*, 1963, *op. cit.*, p. 60.

[254] TOMAŠEVSKIJ B.V., *Teorija literatury. Poètika*, 1996, *op. cit.*, p. 241. – « Жанры смешались, и их строгие когда-то границы распались. Тем не менее жанры эти, перестав появляться в чистом виде, не исчезли. »

principe. Le cycle « Miroirs et voiles » [« Зеркала и покровы »], où Minsky décrit les différents états de la nature (elle-même autant que la nature humaine), s'ouvre par le poème « Le ciel ébloui par l'éclat du soleil » [« Блеском солнца… »], qui s'ensuit par « Sur un vaisseau » [« На корабле »]. Le premier poème trace les émotions du héros lyrique quand il observe la mer : « *Блеском солнца небо ослепляет, / Даль морская – отблеском небес <…> / Стыдно мне, что нужно так немного / Для души измученной людской* » – « *Le ciel ébloui par l'éclat du soleil, / Le lointain de mer par un reflet des cieux. / J'ai honte qu'il faille si peu / Pour l'âme humaine torturée*… ». Ce texte ne nous permet pas de comprendre où se trouve le héros : au bord de la mer ou dans la mer. Mais après avoir lu le poème suivant, il est possible de conclure qu'il est à bord d'un bateau : « *…Здесь небо светло, и чем дальше плыву, / Тем глубже оно и светлее. / Вот якорь свободен и парус надут*… » – « *…Ici le ciel est clair, et plus loin je navigue, / Il est plus profond et clair. / Voici l'ancre est libre et la voile est tournée vers le vent*… ». Si on enlève un de ses poèmes le sens unique se perd.

Dans le premier recueil publié (1888) de Minsky, les cycles n'ont pas de titres, mais les rubriques thématiques sont déjà délimitées. Les *Œuvres complètes en quatre volumes* (1904) possèdent une composition hiérarchique compliquée : un poème fait partie d'un cycle, un cycle fait partie d'une rubrique, et une rubrique – d'un recueil de poèmes. Dans *Les Œuvres complètes* les deux premiers volumes (il y en a quatre) sont intitulés « Les nuits blanches » [« Белые ночи »], « Les drames historiques » [« Исторические драмы »], puis, chaque volume comprend des cycles de poèmes : « Éclaircies » [« Просветы »], « Les chants d'amour » [« Песни любви »], « À partir d'Alfred de Musset » [« Из Альфреда Де-Мюссе »], « À partir de Verlaine » [« Из Верлэна »], etc., dont les noms traduisent les principaux thèmes des textes lyriques réunis, la plupart eux-mêmes porteurs d'un titre. Nous trouvons un principe similaire dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire dans lequel les poèmes sont numérotés, puis regroupés en cycles (« Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », etc.). Par conséquent, chez les deux auteurs, le livre devient une unité. Ce principe d'organisation des recueils se développe ensuite chez les poètes russes de la nouvelle génération, par exemple chez Valéri Brioussov (1873 – 1924) dans *Toutes les mélodies* [Все напевы, 1909] ou *Natura naturans. Natura naturata* (1895) d'Alexandre Dobrolioubov (1876 – 1945). Représentant notamment une harmonie, le livre « défend » d'en extraire les poèmes pour protéger son sens unique. Ce fait montre bien la tentative pour créer un nouveau genre.

Ce principe de cyclisation est lié à la poétique du renvoi, c'est-à-dire que les poèmes, agissant à différents niveaux, construisent une espace poétiquement unique. Cependant, les poètes comme Minsky parmi les premiers, ne se limitent pas à des liens associatifs dans un cycle ou entre les cycles. Grâce aux parties thématiques qui se répètent entre les œuvres, les recueils commencent à s'interpeller en permettant de suivre les idées de l'auteur. Par exemple le recueil plus tardif *De l'obscurité vers la lumière* reprend le cycle « Chants d'amour » des *Œuvres complètes.* Le principe de cyclisation s'appuie sur le procédé de Baudelaire. Minsky développe cette conception en répétant les titres des poèmes et des cycles dans ses recueils postérieurs. D'une part cette possibilité permet d'unir les différents niveaux et éléments d'un livre de poésie. D'autre part le lecteur est obligé de comparer les variantes proposées. Nous observons ainsi un autre type de dialogue entre l'auteur et son lecteur. Il convient de noter deux moments importants : 1. Le déplacement des frontières entre la littérature et ce qui n'est pas de la littérature. 2. L'aspiration à réunir deux types de discours poétique – la prose et la poésie. La diversité des œuvres de Minsky – articles, traités philosophiques, essais, poèmes, etc. – montre encore une fois la complexité de la poétique d'auteur.

Par ailleurs, les poètes russes attribuaient une grande importance à la forme polygraphique du livre (comme Mallarmé, par exemple) : la mise en page, la position des lignes, etc. Pour cette raison ils sont prêts à casser les normes de la construction des vers, convaincus que chaque auteur est libre de créer les formes qui transmettent le mieux le contenu de sa poésie. Ils élaborent de nouveaux modèles de vers, notamment, le vers libre où le rythme du discours ne dépend plus que du rythme de la pensée de l'auteur. Autrement dit, le vers est sa propre unité rythmique, en dehors d'un schéma préalable.

Le vers libre présente non seulement des modifications radicales du mètre mais aussi l'introduction de l'allitération et de l'assonance. Brioussov dans son *Cours abrégé sur science du vers* [Краткий курс науки о стихе, 1919] écrit que dans le vers libre français chaque poème a son mètre mais « il peut être formé par l'union de pieds spontanés en une logique spontanée. En pratique le vers se forme grâce à la combinaison d'ïambes et d'anapestes[255]… » Le poème « La révolte » [« Восстание »] de Verhaeren (1855 – 1916) en libre traduction de Brioussov peut être un exemple de vers libre :

[255] BRJUSOV V.J., *Kratkij kurs nauki o stihe*, Moskva, Al'ciona, vol.1, 1919, p. 119. – « может быть образован сочетанием произвольных стоп в произвольной последовательности. На практике это ведет к тому, что стих образуется сочетанием ямбов и анапестов. »

Vers une ville au loin d'émeute et de tocsin,	*Улица быстрым потоком шагов,*
Où luit le couteau nu des guillotines,	*Плеч, и рук, и голов*
En tout-à-coup de fou désir, s'en va mon cœur.	*Катится в яростном шуме*
	К мигу безумий

La rime approximative, malgré l'absence d'unité rythmique codifiée, relie les vers et donne une sensation d'harmonie. Dès le premier vers Brioussov allie quatre types de mètres : ´ _ _ [dactyle] // ´ _ [trochée] // _ ´ _ [amphibraque] // _ ´ [ïambe]. De plus, Brioussov s'éloigne du sens. La forme habituelle du vers n'est plus une forme absolue et unique. Grâce au vers libre les poètes soulignent la musicalité des poèmes. Plus tard, Biély, écrit dans son article « Le symbolisme comme mode de compréhension du monde » [« Символизм как миропонимание », 1904] que « La musique est une fenêtre d'où l'on verse sur nous des courants charmants d'Éternité et d'où jaillit la magie[256]. » En même temps le poète insiste sur le fait que la musicalité est un moyen et non pas l'essence du symbolisme. Elle sert à créer un certain état d'âme chez le lecteur. Le thème de la musicalité dans l'œuvre de Minsky sera présenté dans le deuxième chapitre de la Partie suivante de la thèse.

En accord avec Minsky et Merejkovski, le jeune Valéri Brioussov croit que le but du « nouvel art », qui succédait à l'art réaliste et romantique, est la mise à nu de la subjectivité de l'auteur, sa personnalité ainsi que toutes les facettes de son âme. Brioussov affirme dans son article « La vérité » [« Истина », 1901] que le texte poétique est un mot sacré où la spontanéité de la réalité empirique et la perfection de la réalité « authentique » (le monde de l'Idée qu'il est impossible de comprendre tout à fait) se construisent et se révèlent :

> *« Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение. И слово первоначально создалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли[257]. »*

[256] BRODSKIJ N.L. et SIDOROV N.P. (dir.), *Ot simvolizma do « Oktjabrja »*, 1924, *op. cit.*, p. 31. – « Музыка – окно, из которого льют на нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия. »
[257] *Ibid.*, p. 24.

« J'ai compris que le but de la création n'est pas la communication mais l'auto-satisfaction et la connaissance de soi. Et le mot initialement a été créé non pour la communication entre les gens mais pour mieux comprendre sa propre pensée. »

Il cherche constamment à se positionner dans le cadre d'un nouveau monde, tout en se référant à l'expérience poétique de Verlaine et Mallarmé. Une œuvre littéraire porte une empreinte de la vision du monde, du style de son créateur. Dans ce contexte il est possible de citer Viktor Vinogradov (1895 – 1969), linguiste et homme de lettres russe, selon lequel le langage littéraire utilise de manière multiple et créatrice, des procédés stylistiques expressifs qui « affectent efficacement l'ensemble de la perception spirituelle d'une personne – la conscience, les sens, les émotions, la volonté[258]. » Néanmoins, par cette affirmation Brioussov s'éloigne du principe dialogique important pour les symbolistes, notamment Minsky. Pour Minsky le texte poétique représente un système de sens, d'images et de représentation qui se forme dans la conscience de l'auteur, puis dans celle du lecteur. C'est un type particulier de situation langagière qui comporte le système de coordonnées du sujet parlant (de l'auteur) et du destinataire (le lecteur). Dans la section suivante nous essayerons de montrer les genres lyriques, à travers lesquels Minsky présente ses sujets poétiques.

3.4.2. La spécificité des genres lyriques chez Minsky

Il est important de noter que pour les symbolistes des deux traditions les genres lyriques restent toujours des notions puissantes mais ouvertes aux changements. Car la poésie en général, surtout la poésie symboliste, demande la prédominance du signifiant sur le signifié, les poètes gardent la structure des genres en ajoutant leurs nouveautés et découvertes. Le caractère synthétique du genre, sa fluidité et la variabilité des limites devient un trait principal de cette époque.

Dans son système de genres Minsky essaye de résoudre une des tâches les plus importantes : soumettre à une analyse multiple les couches inconnaissables de l'âme humaine, faire réfléchir un auditeur ou un lecteur. C'est pour cette raison qu'il s'efforce de

[258] VINOGRADOV V.V., *Stilistika. Teorija poètičeskoj reči. Poètika*, 1963, *op. cit.*, p. 131. – « эффективно воздействующими на весь комплекс духовной человеческой восприимчивости – сознания, чувства, эмоций и воли. »

créer de nouvelles formes, de nouveaux genres de poésie. La poésie lyrique de Minsky représente un système complet associant différents genres qui comprend entre autres épîtres, élégies, sonnets, chants.

Le thème principal des épîtres de Minsky est la personnalité d'un poète et ses rapports avec l'art et la vie, ainsi que son œuvre poétique. Minsky élargit les frontières de l'épître « classique » en s'adressant aux poètes, aux objets inanimés et, plus rarement, à une femme désirée. Notamment, si on supprime le destinataire d'une épître elle se transformera en nouvelle didactique, et ainsi voit-on se réduire les sujets éventuels. Minsky donc s'écarte des principes didactiques nekrassoviens. À partir des textes étudiés de Minsky nous proposons deux groupes principaux selon le destinataire

Premièrement, ce sont l'art ou l'œuvre poétique elle-même : « *Ступайте в мир, поведайте, герольды / Что умерли насилья и обманы* » (« К своим стихам ») – « *Venez dans le monde, racontez, hérauts / Qu'il n'y a plus de violences ni de mensonges* » (« À ses poèmes »). En même temps dans le titre de ce poème l'auteur précise à qui il s'adresse pour ne pas induire en erreur ses lecteurs. Deuxièmement, un destinataire est abstrait / non précisé : « *Не плачьте над гробом поэта. / Теперь он в объятиях милой, что в песнях была им воспета / С такою любовью и силой* » (« На смерть поэта ») – « *Ne pleurez pas devant le cercueil du poète. / Maintenant il est dans les bras de sa bien-aimée / Qu'il a chantée dans ses chansons* » (« À la mort d'un poète ») ; « *Мои друзья! Когда умру я, / Чтоб жить меж вами без конца, / Любите в Боге, как люблю я, / Свободы вечного творца* » (« Мои друзья! Когда умру я… ») – « *Amis ! Quand je mourrai, / Pour vivre infiniment parmi vous, / Aimez en Dieu, comme je l'aime, / L'éternel créateur de la liberté* » (« Amis ! Quand je mourrai… »), etc. Ce type d'épître se rapporte à la problématique philosophique mais déjà non didactique grâce au contexte. Minsky entretient parallèlement un dialogue avec un héros explicite élaboré dans le texte et avec un destinataire abstrait qui se trouve en dehors du poème, autrement dit, son « sus-destinataire » (« нададресат »).

Chez les auteurs français on trouve plus rarement le genre de l'épître et dans la plupart des poèmes l'artiste s'adresse à une femme inconnue : « *Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire, / Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire, / Belle, digne d'orner les antiques manoirs* » (Baudelaire, « À une Dame créole »), « *Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !* » (Baudelaire, « À une passante »), etc. Dans le paragraphe « Le « je » de Minsky ou le processus de la création comme expérience du soi » dans la deuxième Partie de la

thèse nous analysons plus précisément le rôle des différents types dialogiques et la tradition française dans la formation du « moi » de l'auteur.

La palette des genres poétiques de Minsky s'enrichit, évolue, se dote de nouvelles formes et en même temps fait renaître des traditions oubliées. L'élégie se manifeste dans l'œuvre de Minsky dans la rubrique « Les chants d'amour. Deuxième cycle » [« Песни любви. Второй цикл »] où six poèmes sur onze sont désignés comme « Élégie » [« Элегия »] :

Моя любовь мертва и, как немая	*Mon amour est mort, et comme une ruine*
Руина на прибрежии морском,	*Silencieuse sur la côte de la mer,*
В душе пустынной дремлет, а кругом	*Somnole dans mon âme désertique, et autour d'elle*
Воспоминанья плещут, не смолкая.	*Des souvenirs déferlent sans relâche.*
И как порой в безмолвии руин	*Et quelquefois dans le silence des ruines*
Проснется и вздохнет дух незримый, -	*Un esprit invisible se réveille et soupire, -*
В моей душе звучит напев один,	*Un air résonne dans mon âme,*
Напев любви, ее напев любимый.	*Un air d'amour, un air aimé.*

L'élégie sous-entend les thèmes de la tristesse et de la rêverie qui correspondent bien à la poésie de l'époque soumise aux sensations et aux sentiments. L'élégie comme titre de poème est très populaire dans la Russie du début de XIX^{ème} siècle (Nikolaï Iazykov, Constantin Batiouchkov, Ievgueni Baratynski, etc.) comme et en France (Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, etc.). De plus le « Roman Elegies » de Johann Goethe est célébré en poésie allemande. Ainsi, remarquons la tradition plutôt romantique qui continue à se développer et se réorganiser.

Dans le recueil *De l'obscurité vers la lumière* de Minsky où sont réunies les œuvres bien-aimées de l'auteur il y a une rubrique intitulée « Poésies narratives » [Поэмы]. Le poète y met parallèlement des poèmes aux motifs civiques : « Les nuits blanches » [« Белые ночи »], « Le 31 décembre 1912 » [« 31 декабря 1912 года »] ; des poèmes aux thèmes religieux : « La nuit à Gethsémani » [« Гефсиманская ночь »], texte interdit en 1884 car l'auteur y écrit la vie du Christ, « À la veille de Noël » [« Под Рождество »], « À minuit » [« В полночь »] ; et des poèmes aux leitmotives décadents : « La ville de la mort » [« Город смерти »], « La lumière de la vérité » [« Свет правды »]. Mais dans tous les cas les titres mêmes font penser à des poésies pleines d'obscurité. « La ville de la mort »,

appréciée par Brioussov, est un des meilleurs exemples qui dépeint l'amour comme une passion destructrice, affirme la solitude de l'homme, qui célèbre la « béatitude de la mort ». Minsky y traduit non seulement sa propre fatigue et sa tension, ainsi que l'humeur de toute l'époque.

Un autre genre des plus importants dans le symbolisme français, ainsi que dans l'œuvre de Minsky, devient le sonnet. Les particularités de ce genre, propice à la méditation philosophique et à la perception poétique du monde, sont conformes aux exigences esthétiques de l'auteur. Les sonnets « Humanité » [« Человечество »] de Minsky et « La Muse malade » de Baudelaire peuvent servir d'exemples :

Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes ?
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin,
T'a-t-il noyée au fond d'un fabuleux Minturnes ?

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

Baudelaire propose un type du sonnet irrégulier : abab abab ccd dee. En choisissant une forme fixe du poème, semble-t-il, les poètes reviennent à la tradition du XVI^{ème} siècle. Mais par cette fascination du sonnet et du vers libre en même temps ils montrent la diversité des sentiments et leur nature anarchique. Même tous les poètes contemporaines ne

partagent pas leur point de vue. Comme dans le cas de Minsky qui utilise néanmoins dans « Humanité[259] » une forme rare pour le sonnet russe : abba abba cdc ddc.

Его удел – всегда существовать,	*Sa destinée est d'exister toujours,*
Нить бытия из темной прясть кудели,	*Filer l'être d'une filasse sombre,*
Гробам на смену ставить колыбели,	*Remplacer les cercueils par des berceaux,*
Рожать, растить, но лишь не создавать.	*Engendrer, faire grandir, mais sans créer.*
Его удел – в пути сопровождать	*Sa destinée est de suivre en chemin*
Избранников к их непонятной цели,	*Les élus vers leur obscure visée,*
Томиться на пиру чужих веселий,	*Se languir parmi les joies étrangères,*
Глядеть, не видя, слыша, не внимать.	*Regarder sans voir, ouïr sans écouter.*
Но без него молчат обетованья.	*Mais sans elle les promesses se taisent.*
Оно – хранитель избранной четы,	*Elle est la gardienne du couple choisi,*
Оно – свидетель тайного венчанья.	*Elle est le témoin de l'alliance mystique.*
Не будь его – и в храме Пустоты	*Et sans elle, dans le temple du Néant,*
Любовь не повстречала б Красоты	*L'Amour ne rencontrerait la Beauté,*
И Слово не прославило б Молчанья.	*Le Verbe ne glorifierait le Silence*

Les contemporains prévenaient Minsky qu'il nuisait à sa réputation en composant des sonnets non seulement car cette forme était ancienne, mais aussi car ces poèmes étaient sombres et tristes. Ainsi, par exemple, Balmont écrit à Minsky : « Le public les trouve tout à fait décadents. Ivanov va les gronder un de ces jours dans "*Rousskie vedomosti*" [Les Nouvelles russes] (je vous enverrai l'article). Mais bien sûr cette "condamnation" doit être agréable pour vous ? [260] » Cette condamnation pouvait être « agréable » pour une seule raison – les textes de Minsky étaient lus et suscitaient de grandes discussions et, cela le rendait plus populaire.

[259] Traduit par Florence Corrado.

[260] Cité par KUPRIJANOVSKIJ P.V. et MOLČANOVA N.A., « Pis'ma K.D. Bal'monta k N.M.Minskomu », in *Russkaja literatura*, (1993), nº 2, p. 190. – « Публика находит в них именно полное декадентство. Иванов на днях будет их бранить в "Русских Ведомостях" (я пришлю Вам вырезку). Но для Вас, конечно, такое "осуждение" должно быть приятно? »

Pour le monde russe les œuvres de Minsky sont « décadentes », remplies de tristesse et de mélancolie, elles représentaient un « anti-modèle » de la tradition littéraire. L'idée de Minsky selon laquelle chaque personne est vouée à la poussière, à l'obscurité, à la mort, au néant éternel devient un des principes majeurs du symbolisme précoce en Russie :

> *« Я знаю, что причина моего небытия таится ни в чем ином, как в моем теле, в моем сердце, которое в эту минуту бьется для блаженства жизни и через час, может быть, будет разгонять по моим жилам смертельную отраву*[261]*. »*
>
> *« Je sais que la cause de mon néant ne se cache pas ailleurs que dans mon corps, dans mon cœur qui à cet instant même bat pour la joie de vivre et dans une heure, peut-être, fera courir un poison mortel dans mes veines. »*

Et afin d'approfondir ses idées sur la fragilité de l'existence, le poète ajoute :

> *« Если бы меня привязали к трупу и так заставили жить, всюду волоча его за собой, – мне бы не было тяжелее, чем теперь, когда я ощущаю труп в себе, в своей крови <…> Совесть ополчается на самолюбие не во имя нравственного идеала, а во имя страха смерти*[262]*. »*
>
> *« Si on m'avait attaché à un cadavre et m'avait forcé à vivre ainsi, ou le traînant partout derrière moi, – je n'aurais pas eu plus de peine que maintenant, quand je sens un cadavre en moi, dans mon sang. <...> La conscience se révolte contre l'amour-propre non pas au nom de l'idéal moral, mais au nom de la peur de la mort. »*

La peur de la mort et le rejet de la mortalité de toute chose se manifestent pleinement dans la poésie des premiers symbolistes pour lesquels la véritable joie consiste à comprendre la plénitude de l'existence comme une sorte de don. La décadence est en quête d'une jouissance absolue, éternelle, mais elle ne se trouve pas dans la vie :

> *…Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли*
>
> *Какой-то новый мир мерещился вдали –*

[261] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 2e éd., Sankt-Peterburg, Tip. JU.N. Èrlih, 1897, p. 25.
[262] *Ibid.*

Несуществующий и вечный,

Кто цели неземной так жаждал, так страдал,

Что силой жажды сам мираж себе создал.

Среди пустыни бесконечной.

« Как сон, пройдут дела и помыслы людей… »

Mais le plus immortel de tous est celui qui, à travers les cendres terrestres,

Croyait entrevoir au loin un nouvel univers,

Irréel et éternel,

Qui désirait tant le but invisible et qui souffrait tant,

Que sa soif violente a fait apparaître un mirage

Au milieu d'un désert infini

« Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler… »

Ainsi, le monde de la raison est déprécié, il contient en soi le monde de l'Idée, auquel aspire le poète, et l'état d'esprit de l'artiste. Les motifs mortifères (pessimisme, scepticisme, individualisme extrême, etc.) provoquent le dégoût chez la majorité des lecteurs. Naturellement, l'écrivain se heurte à une critique cruelle et parfois injuste, fondée sur les normes de la morale. De plus, ses différentes tentatives pour créer une nouvelle langue poétique ont parfois été vues comme une originalité superflue. Pour mieux justifier cette thèse, soulignons que Brioussov critique Minsky pour l'emploi d'épithètes uniques (« окказиональные эпитеты »), autrement dit, des épithètes organisées selon une irrégularité grammaticale. Par exemple, dans le poème « Je savais qu'il n'y a pas de bonheur. Mais le bonheur est apparu soudain... » [« Я знал, что счастья нет. Вдруг счастие сошло.. »] Minsky écrit un groupe de mots «подвиг *<u>не</u>постылый*» [l'exploit insupportable] : « *Мой неискупный грех, мой подвиг непостылый! / Живое божество, кому мои уста / Несут и мёд молитв, и вместе яд лобзаний* » – « *Mon péché inexpiable, mon exploit insupportable ! / Divinité vivante pour qui mes lèvres / Portent le miel des prières et le poison des baisers* ». Le mot inexistant dans la langue russe vivante « *непостылый* » dérive de « *постылый* » [odieux]. L'auteur ajoute le préfixe *не-* pour créer la notion de « contraire » ou nier que l'exploit de son héros est odieux. Dans le poème « En chemin » [« В пути[263] »] Minsky utilise deux nouvelles épithètes :

[263] Traduit par Eshmer Valdor (1906, *Zolotoe rouno*).

Всем – осенний мрак безлучный,	*Dans ces aveuglantes ténèbres de l'automne*
Мне – всезарная весна,	*Pour nous est la gloire des printemps*
Всем – на север путь докучный,	*Et dans ces noirs chemins vers les nords monotones*
Мне – полёт и глубина	*Notre vol profond dans les temps.*

Le radical du mot « *безлучный* » dans le groupe de mots « мрак *безлучный* » [l'obscurité sans rayons] est bien en évidence – « *луч* » [un rayon]. Minsky tient à former un adjectif plus court que « лучистый » [lumineux, rayonnant] pour la sonorité de son poème. En outre, selon le sens, l'obscurité ne doit contenir aucun rayon car l'auteur met son héros lyrique en opposition avec tous les autres (la foule) : les ténèbres sont profondes pour tous mais pour lui il s'agit du printemps aux multiples aurores [« весна *всезарная*[264] »]. Car dans l'expression « мрак безлучный » Minsky emploie le préfixe *без-* [sans] il amplifie le sens primaire. Dans le vers suivant le poète compose un autre mot « всезарная » : *все + зар + н + ая* [tous + le radical de mot « aurore » + le suffixe + la désinence d'un adjectif à la forme du féminin]. Utilisant ce mot Minsky souligne que le héros lyrique vivra les yeux ouverts à toutes les aurores de sa vie (au contraire de la foule). Ce type d'usage des mots et leur dérivation étaient connus en France mais pas en Russie. Il s'ensuit que Minsky est un des premiers qui applique les nouveautés de ses contemporains français[265]. Notons que les exotismes de Minsky n'ont pas été compris même par ses pairs. De plus, le surhumain, auquel aspire le poète, et qui exige l'isolement dans une tour d'ivoire, provoque l'aversion du public bien-pensant. Malgré cela, Minsky a essayé d'être publié en Russie autant qu'en France.

Il s'ensuit que la vision du monde d'un auteur s'incarne dans le texte à l'aide des moyens linguistiques et est adressée au lecteur qui l'interprète conformément à sa propre conception socio-culturelle. Dans le travail d'Irina Iskrjitskaia *Les problèmes esthétiques et culturels du symbolisme russe* [Эстетико-культурологические проблемы русского символизма] l'état d'esprit et la culture russe au tournant du XX^{ème} siècle sont définis de la manière suivante : « sensation de la proche convulsion apocalyptique de l'histoire nationale, l'intuition de la Russie comme une Atlantide engloutie par les flots

[264] Il y a plus d'exemples dans l'œuvre de Minsky. Nous proposons à votre intérêt les formes qui soulignent Brioussov dans : BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 105, T. 1-2*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva.

[265] D'ailleurs, ce type de jeu de mots, ce type de composition de mot augurent les expérimentations originales d'Igor Severianine ou Vladimir Maïakovski.

conditionnaient l'interprétation de la voie nationale comme une tragédie vivante du sacrifice, de la repentance et de la renaissance[266]». Cette tendance ne pourrait se refléter dans l'œuvre de Minsky, qui sentait vivement l'esprit de l'époque.

3.4.3. L'esprit décadent dans l'œuvre de Minsky

Les intellectuels russes des années 1890 s'intéresseront aux idées philosophiques européennes en étudiant les travaux de Friedrich Nietzsche, les œuvres de Stéphane Mallarmé, Paule Verlaine, Émile Verhaeren et d'autres. C'est au summum de cet intérêt que naît le journal *Les questions de philosophie et de psychologie* [Вопросы философии и психологии] qui, pendant la période de 1890 à 1917, constituait pour tous les penseurs le moyen essentiel de l'expression de soi. En Russie les traductions des textes de Nietzsche apparaissent relativement tard (1894) et antérieurement en France (1892-1894[267]). Par contre, leur interprétation et traduction « rapide » commencent plus tôt.

L'idée de surhomme formulée par Nietzsche qui apparaît peu dans les textes à part dans *Ainsi parlait Zarathoustra* a eu une grande importance pour les symbolistes. Elle rappelle la philosophie de Max Stirner qui a publié en 1845 L'*Unique et sa propriété* (*Der Einzige und sein Eigenthum,* publié en Russie en 1907 sous le titre « Единственный и его собственность »), où le « moi » humain devient le centre de l'univers. La personnalité dont la vie n'a de sens qu'en elle-même devient égale à Dieu et ses actions sortent du carcan de la morale. La littérature et les idées philosophiques et esthétiques hésitent en effet entre Dieu et l'homme, l'harmonie et la disharmonie. Constantin Motchoulsky dans son livre *Valery Brioussov* [Валерий Брюсов] écrit :

> *« …в эпоху русского ницшеанства многие символисты изображали "сверхчеловеков". Брюсову, например, не надо было ничего изображать: он был рожден сверхчеловеком. Природу юного поэта разгадала проницательная З. Гиппиус. В статье "Одержимый" она пишет: "Дело в том,*

[266] ISKRZICKAJA I.J., *Èstetiko-kul'turologičeskie problemy russkogo simvolizma*,Moskovskij gosudarstvennyj universitet imeni M. V. Lomonosova, Moskva, 2000, p. 31. – « Ощущение близкой апокалипсической судороги отечественной истории, интуиция России как уходящей на дно Атлантиды обусловливали интерпретацию отечественного пути как живой трагедии жертвы, покаяния и возрождения. »

[267] L'auteur de l'article suivant retrace l'ordre de parution des traduction d'œuvre nietzschéenne : VERBAERE L., « Les traductions françaises de Nietzsche – en Europe », in *Études Germaniques*, (13 décembre 2014), nº 251, p. 601-621.

что Брюсов – человек совершенно бешенного честолюбия. Тут иначе, как одержимым, его и назвать нельзя…"[268]*. »*

« …à l'époque du nietzschéisme russe plusieurs symbolistes imitaient les "surhumains". Brioussov, par exemple, n'avait pas besoin d'imiter. Il était né "surhumain". Z. Guippious, clairvoyante, a deviné la nature de ce jeune poète. Dans son article "Possédé" elle écrit : "En effet, Brioussov est une personne à l'orgueil démentiel. On ne peut le décrire autrement que comme un possédé…" »

Par conséquent, les poètes ne théorisent pas seulement les idées de Nietzsche, ils les appliquent aussi dans leur activité créatrice de vie. L'art devient la forme suprême de la mise en valeur spirituelle du monde. Les symbolistes voient la suprématie de la poésie dans l'affirmation du « suprasensible » (сверхчувственное), qui persuade du lien entre leurs mondes intérieurs et Dieu :

Кто Бога узрит, тот умрет.	*Celui qui verra Dieu mourra.*
Я – тот, кто смерть постиг при жизни,	*Et moi, j'ai vu la mort en vie,*
Кто грозный праздник Божьей тризны	*Je connais en moi et au monde*
В себе и в мире познает.	*Le funéraire festin de Dieu*
Минский. « Кто Бога узрит… »	Minsky. « Celui qui verra Dieu[269]… »

La poésie devient la force qui les aide à distinguer les idées proches : le néant et la mort. L'univers de Minsky est présenté comme « le miroir de Dieu » dans lequel l'homme se reflète. Ce motif devient le symbole de la perte de soi-même à travers le conflit de deux abîmes, de deux vides. L'idée de la réflexion amène à l'idée d'auto-réflexion. Le poème « Le miroir » [« Зеркало »] présente l'image du héros lyrique narcissique incapable de résister à son « moi » et de s'ouvrir au monde : c'est la conception « du monde comme volonté » qui se rapproche des idées d'Arthur Schopenhauer :

Я – творец всех миров, Я – предел полноты,

Я – начало и цель, Я – вершина и дно,

Я – создавший живое, сказав ему: ты,

Я – создавши бездушное, подумав: оно, -

Я больше, чем Все, и видеть себя оттого не могу.

[268] Močul'skij K., *Valerij Brjusov*, Paris, YMCA-press, Cop., 1962, p. 24.
[269] Traduit par Florence Corrado.

Где зеркало столь беспредельное,

В котором весь лик отразился бы Мой? <…>

Так, зеркала в мире нигде не найдя,

Я вернулся в Себя, чтоб увидеть Себя. <…>

И в стремленьи двойном,

Как в двух зеркалах, в бесконечном ряду отражен,

Наконец, Я увидел Себя

И шептал, в созерцанье Себя погружен:

Я…Я… Я… Я…

Je suis le créateur de tous les mondes, la limite du plein,

Je suis le commencement et la fin, le sommet et le fond,

Je suis celui qui crée le vivant, lui disant : tu,

Je suis celui qui crée l'inerte, en pensant : ça,

Je suis plus que le Tout, donc je ne peux me voir.

Où se trouve le miroir infini,

Sur lequel toute Ma face se reflèterait ? <…>

N'ayant trouvé dans le monde nul miroir,

Je suis rentré en Moi, pour Me voir. <…>

Et dans un double élan,

Comme en deux miroirs sans fin me reflétant,

Enfin, Je Me suis contemplé,

Et j'ai chuchoté, plongé dans ma propre vision :

Moi… Moi… Moi… Moi[270]

L'unicité de conscience du surhomme exige la solitude, la réflexion. Le motif de l'aliénation issu de la tradition romantique se retrouve dans les textes de Minsky : « …*Все мне чужды, чужд я всем / Ни о ком я не скорблю*… » (« Ноктюрн ») – « *Tous me sont étrangers, je suis étranger à tous, / Je ne pleure personne* » (« Nocturne ») ; « … *Не умею я жить сам собой, / А живу, подражая кому-то, <…> Быть может я сон, что приснился другому, / Быть может подобье чему-то иному*… » (« Равнодушной

[270] Traduit par Florence Corrado.

окутанный смутой… ») – « …*Je ne sais pas vivre seul / Et je vis imitant quelqu'un, <…> Peut-être suis-je un rêve qui a vu quelqu'un d'autre, / Peut-être suis-je la ressemblance de quelque chose d'autre*… » (« Enveloppé d'une révolte indifférente… »). Le dernier poème souligne la non-identité du « moi » lyrique qui vient de l'identification de soi avec quelqu'un d'autre (le rêve, le hiéroglyphe, le mythe, l'allusion).

La séparation des hommes contient en soi les motifs de désœuvrement, d'infini qui sont aussi très caractéristiques pour la poétique de la décadence. Le poème populaire de Minsky « Il n'y a pas deux voies, celle du bien et du mal » [« Нет двух путей добра и зла… »] qui fut publié pour la première fois dans les pages de la tragédie *Alma* [Альма] en 1900 en est la preuve. D'abord connu pour sa première strophe, c'est une année plus tard que, dans le recueil de poèmes *Les nouvelles chansons* [Новые песни] Minsky lui donne le titre de « Deux voies » [« Два пути »] puis, en 1903 dans le journal *Novyï Pout* [*La nouvelle voie*] on publie le rapport « Sur les deux voies du bien » [« О двух путях добра »]. Le texte du poème évolue pour sa publication en 1901 mais dans le dernier recueil *De l'obscurité vers la lumière* (1922) le poème sous le titre de « Les deux voies » se retrouve dans le cycle « Les chants éternelles » [« Вечные песни »] sous sa forme première[271].

Dans l'esprit ambivalent du héros lyrique, la réalité se divise en « bien » et en « mal », mais le héros n'est capable de percevoir ni l'un ni l'autre. Minsky affirme que ces deux pôles absolument opposés de la réalité peuvent être positifs parce que pour le héros lyrique la réalité se déprécie :

Две правды, два добра – <…>	*Deux vérités, deux biens.*
Проклятье в том, что не дано	*La malédiction, c'est qu'il n'y a pas*
Единого пути. <…>	*De voie unie.*
Блаженство в том, что все равно,	*La joie, c'est que peu nous importe*
Каким путем идти.	*le chemin.*

Plus tard les motifs similaires se trouvent dans l'œuvre de Dimitri Merejkovski et Innokenti Annenski :

[271] Les variantes complètes du poème avec leur traduction sont présentées à l'Annexe n° 4.

И зло, и благо, – тайна гроба,	*Et le mal et le bien – c'est le secret du cercueil,*
И тайна жизни – два пути –	*Et le mystère de la vie – deux voies –*
Ведут к единой жизни оба,	*Qui mènent toutes les deux vers la vie unique,*
И все равно, куда идти.	*Et qu'importe où aller.*
Мережковский. « Двойная бездна » (1901)	Merejkovski. « Le double abîme »

Dans le poème de Merejkovski les motifs et les thèmes sont tournés vers l'individualisme extrême et le questionnement éthique. Si le monde se trouve concentré dans le « moi » et que l'autre n'y a pas sa place, alors l'opposition entre le bien et le mal disparait, et les choix de vie deviennent tous égaux.

А теперь, из потемок на свет	*Et maintenant de l'obscurité à la lumière*
Безнадежно ложася рядами,	*Sans espoir tout près l'un de l'autre*
Равнодушное да или нет	*Oui et non indifférents*
Повторять суждено вам годами	*Vous devez répéter pendant des années*
Анненский. « Под зеленым абажуром »	Annenski. « Sous l'abat-jour vert »

Cet état d'esprit exclut toutes les aspirations sociales. Probablement, Minsky et ses disciples s'opposent à Nekrassov qui écrivait :

Средь мира дольнего	*Dans le monde du val*
Для сердца вольного	*Pour le cœur libre*
Есть два пути.	*Il y a deux voies.*
Взвесь силу гордую,	*Pèse la force fière,*
Взвесь волю твердую, –	*Pèse la volonté ferme, —*
Каким идти?	*Laquelle choisir ?*

Pour Minsky les deux voies sont égales et le choix entre elles n'est prévu que pour la « foule », au contraire, pour le sage chaque chemin n'est qu'un jeu. Les deux voies sont aussi bonnes qu'inutiles car la fin est inévitable. Et la mort pour un poète-décadent est un secret et une solitude supérieurs, autrement dit l'expression la plus extrême à laquelle il aspire. Pour cette raison les hymnes de la mort s'accordent bien avec les déclarations de l'individualisme extrême. Il n'y a pas de différence entre la vie et la mort, entre le bien et le mal, entre la joie et la souffrance, entre la liberté et l'esclavage.

Le désespoir et l'incapacité de choisir un simple chemin trouvent leur origine dans le manque de foi et l'absence de l'espoir :

…В край заветный искал я дорогу —

И к распутью пришел наконец… <…>

Я прочел: «Здесь лежат пред тобой три пути,

Здесь раскрыты три к жизни ведущие двери. <…>

- И заснуть о, друзья, предпочел я в преддверьи»

« Белые ночи. Ночь вторая »

…Sur ma terre aimée je cherchais ma route -

Enfin j'arrivai à un carrefour… <…>

Je lus : « Devant toi s'ouvrent ici trois voies,

Trois portes ouvertes menant à la vie. <…>

- Je choisis, mes amis, de dormir sur le seuil. »

« Nuits blanches. Seconde nuit[272] »

Les artistes exprimaient dans leurs poèmes, leurs pensées sur le sens de la vie, de la souffrance, de la mort. Cependant, un homme à l'esprit démoniaque devient son propre dieu au lieu de faire un choix. Nous pouvons aussi nous adresser à l'opinion de l'historien des idées Georges Nivat. Il présente dans *L'Histoire de la littérature russe* le symbolisme comme « Ce pessimisme philosophique, allié à une sorte de désenchantement frileux et d'ascèse bouddhique[273] » qui dominait dans la décennie 1892-1902. Dans son poème « Les enfants de la nuit » (« Дети ночи », 1896) Merejkovski a bien caractérisé la sensation que lui et ses contemporains éprouvaient :

Устремляя наши очи	*En fixant les yeux*
На бледнеющий восток,	*Sur l'Est pâlissant,*
Дети скорби, дети ночи,	*Enfants de douleur, enfants de la nuit,*
Ждем, придет ли наш пророк.	*Nous attendons la venue de notre prophète.*
Мы неведомое чуем,	*Nous sentons l'inconnu*
И, с надеждою в сердцах,	*Et, l'espérance au cœur,*
Умирая, мы тоскуем	*En mourant, nous regrettons*
О несозданных мирах.	*Les mondes incréés.*
Дерзновенны наши речи,	*Notre parole est rebelle,*
Но на смерть осуждены	*Mais condamnée à la mort.*
Слишком ранние предтечи	*Il est trop tôt d'être précurseurs*
Слишком медленной весны <…>	*Du printemps trop lent <…>*

[272] Traduit par Florence Corrado.

[273] ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe*, 1987, *op. cit.*, p. 76.

« Les enfants de la douleur » de la période « d'interrègne » (la définition de Sapojkov) effectivement furent oubliés. Cela s'explique par le fait que certains artistes n'acceptaient pas l'esthétisation de la tristesse, la présence du chagrin dans leurs œuvres. La spécificité de la poésie des symbolistes précoces se referme dans le sentiment de la solitude profonde et de la douleur.

Minsky et ses contemporains conquièrent le droit à la liberté du poème, et les nouveautés dans la création ne sont que le résultat de leurs tentatives d'exprimer leur vision du monde et leur état d'esprit. Dans un article autobiographique, Minsky remarque que, par exemple, en 1922 les poètes peuvent dorénavant « donner la liberté à leur fantaisie, « distancier » les mots, diversifier le rythme, tisser les dentelles des images, créer non seulement de nouvelles formes de la langue mais aussi une nouvelle – langue d'outre-raison. Les lecteurs vont les soutenir, les critiques vont les glorifier[274]. » La littérature expressive – dont les œuvres de Minsky – contient une tension créative très puissante annonce Semione Venguerov dans le livre *La littérature russe du XX*^{ème} *siècle* :

> *« Брюсов, Гиппиус, Минский, Сологуб. Это все зачинатели российского декадентства и символизма, выразители первого, языческого периода "новых течений", когда они стремились к тому, чтобы, став "по ту сторону добра и зла", провозгласить религию беспечального эстетизма и аморально-аполитического индивидуализма[275]. »*
>
> *« Brioussov, Guippious, Minsky, Sologoub. Ce sont les pionniers de la décadence et du symbolisme russe, les porte-paroles de la première période païenne "des nouvelles tendances" quand ils voulaient en se trouvant "par-delà le bien et le mal" proclamer la religion de l'esthétisme joyeux et de l'individualisme amoral et apolitique. »*

La littérature se destine donc à un seul but ultime : être la connaissance du monde, en dehors des formes rationnelles et logiques. L'art, selon les symbolistes, devient « libre ».

La nouvelle poésie n'est pas un simple exemple de l'individualisme extrême, les symbolistes tentent de se comprendre pour comprendre l'univers – réel ou illusoire, vivant ou d'outre-tombe. En 1903 dans le journal *Novyï Pout* Minsky écrit : «Si maintenant

[274] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 40. – « дать свободу своей фантазии, "остранять" слова, разнообразить ритм, плести кружево образов, создавать не только новые формы языка, но и новый – заумный – язык. Читатели их поддержат, критики похвалят. »

[275] VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka*, 2004, *op. cit.*, p. 9.

un poète vient et annonce qu'il est triste et qu'il s'ennuie [renvoi à la citation du poème homonyme de Lermontov], il ne frapperait pas les cœurs, simplement il ne sera pas crédible. Il est angoissé, peureux, mystérieux mais il n'est pas triste et ne s'ennuie pas[276] ». Minsky voyait la couleur morte, l'ennui, la surface triste et désespérée dans la littérature moderne. Néanmoins, pour Minsky comme pour Brioussov, le symbolisme est un mouvement littéraire qui aspire à surpasser le déclin de la littérature des années 1880 – 1890 et à se rapprocher des réussites de l'art poétique français :

> *« Поэзия шла по совершенно ложному пути, стараясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление, тогда как в действительности она достигала как раз противоположных результатов. Когда это стремление в реализме дошло до крайностей, – наступила реакция[277]. »*
>
> *« La poésie a pris un faux chemin en essayant de donner les images les plus précises possible et en pensant qu'elle augmentait ainsi son effet, alors qu'en réalité, elle atteignait des résultats contraires. Quand cette aspiration au réalisme a atteint sa limite, la réaction a commencé. »*

Soulignons qu'il s'agit non pas de l'imitation complète mais du rapprochement entre les littératures. Selon Minsky, la liberté créatrice est un don que reçoit le poète. Minsky cherche à modifier les formes habituelles, à créer de nouveaux mètres poétiques, à maitriser des mètres compliqués.

[276] MINSKY N.M., « Dvuedinstvo nravstvennogo ideala », in *Novyj put'*, (1903), n° 4, p. 77. – « Если бы теперь пришел поэт и объявил, что скучно и грустно, он бы не ударил по сердцам, мы просто не поверили бы. Тревожно, страшно, таинственно, но не скучно и не грустно. »

[277] BRJUSOV V.J., *Sredi stihov, 1894 – 1924 : Manifesty. Stat'i. Recenzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 40.

Sur la base de l'analyse proposée dans ce chapitre nous mettons l'accent sur les positions essentielles de la poétique de la décadence et du symbolisme russes en distinguant leurs traits communs et leurs différences (Tableau 4). Cela nous permettra faire la comparaison avec les phénomènes français.

Décadence	**Symbolisme**
Convergences	
Les symboles sont le moyen de la réalisation de la conscience intuitive.	
Destruction de vieilles formes poétiques : volonté de créer de nouveaux rythmes.	
« Création de la vie » démonstrative.	
Poétique impressionniste.	
Diabolisation de la Beauté.	
Divergences	
L'ouverture au symbolisme français.	Ils soulignent les liens avec les auteurs des générations précédentes comme un type de communication avec l'univers.
L'opposition contre les anciennes conceptions philosophiques.	Grâce aux œuvres des philosophes russes – Rozanov, Florensky, Berdiaev, S. Boulgakov, Chpet et beaucoup d'autres – une atmosphère particulière se constitue, dans laquelle création poétique et réflexion philosophique se répondent.
La glorification du Mal.	Les poètes s'appellent « théurges », « magiciens blancs », des prophètes réalisant la volonté de Dieu qui est toute bonté.
L'égoïsme comme manière essentielle de penser qui parfois se transforme en dégoût de soi-même.	La culture est un processus de coopération dialogique. Le poète est un prophète. « L'âme » symboliste veut atteindre l'univers, cherche la réunion des « moi » non seulement avec le « je » mais aussi avec l'Âme du monde.
Le symbole est une image secrète.	La création des mythes est la vérité objective du présent et le symbole aide à déchiffrer le mythe.

Tableau 4 : Les points principaux de la poétique de la décadence et du symbolisme en Russie

Le tableau présenté permet de comparer le degré de ressemblance de la décadence et du symbolisme en Russie et en France. D'abord il faut souligner que dans les deux pays

la tendance à la décadence est devenue un style de vie, qui ensuite s'élargit au symbolisme. Les décadents et les symbolistes des deux traditions russe et française prennent l'importance de la cognition intuitive du monde à l'aide des symboles, malgré le fait que les décadents russes et français soient enfermés dans le « moi » personnel, alors que les symbolistes recherchaient l'union du « moi » avec l'esprit éternel. L'autre point de contact important était l'effort du renouvellement de la langue littéraire existante. Catherine Depretto, dans son article « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », indique la différence principale entre le symbolisme russe et le symbolisme français : « En Russie, <…> le symbolisme est avant tout synonyme d'essor, de renouveau poétique. <…> Lorsque, vers les années 1890, de nouvelles aspirations commencent à émerger, celles-ci se tournent vers les pratiques poétiques françaises dans leur recherche de modèles[278]. » Nous préférons développer cette thèse par l'affirmation que les deux tendances littéraires (essentiellement poétiques), traduites par de nouveaux moyens d'expression, provoquent de grands changements du langage poétique. Une attention particulière doit être accordée au fait que les décadents et les symbolistes russes ont pris en considération certains points de vue esthétiques non seulement des symbolistes français mais aussi des romantiques allemands : il s'agit par exemple de l'inspiration poétique, qui pour les poètes russes est le plus souvent d'origine divine. Ou encore du culte du « moi », qui peut se combiner avec le dégoût envers soi-même.

Le manque d'unité entre les artistes en Russie autant qu'en France montre que leur quête d'un idéal est avant tout une quête individuelle, d'où la confusion dans les nominations collectives des mouvements littéraires. Les tentatives de Baju ou des auteurs russes pour rassembler et fonder une école ne pouvait que provoquer l'opposition de la part de ceux qui proclamaient l'individualisme. Dans les deux pays l'affirmation théorique du décadisme reste absente, tandis que les théories symbolistes sont proclamées. Pour cette raison, le chapitre suivant est dédié à la naissance des symbolismes en France et en Russie et à leurs manifestations.

[278] DEPRETTO C., « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », in *Cahiers du monde russe. Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants*, vol. 45 (1 juillet 2004), 45/3-4, p. 579-580.

Chapitre 4 : Naissance du symbolisme

La partie précédente de la thèse a révélé les croisements entre deux notions littéraires importantes à la fin du XIX^{ème} siècle : symbolisme et décadisme. Pour en exposer le contexte socioculturel, il est important de confronter ces deux définitions car elles sont souvent associées par les contemporains mais possèdent des connotations différentes. Parallèlement, cela permet au présent travail de retracer l'aspiration des fondateurs du symbolisme, qui vont peu à peu dépasser les frontières esthétiques. L'étude des premiers symbolistes français et russes, parmi lesquels Minsky, continue cette première approche. D'abord, dans ce chapitre nous tâcherons de montrer le processus d'affirmation théorique du symbolisme dans les deux pays. Ainsi, nous tâcherons de montrer que Minsky, avant Brioussov, s'inspire de l'œuvre des maîtres français.

§ 4.1. En France

Il nous semble nécessaire de commencer ce chapitre par la question du cadre temporel du symbolisme français, résumant les faits historiques évoqués. Nous mettrons en relief trois étapes principales de l'histoire de la formation du symbolisme français en tant que mouvement littéraire.

4.1.1. Le cadre temporel du symbolisme français

La première étape de la nouvelle tendance littéraire en France s'affirme quand Mallarmé organise en 1877 le salon littéraire à Paris, rue de Rome. La date et l'adresse des premières rencontres sont confirmés par plusieurs chercheurs, comme Roger Bellet dans son livre *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel* (1993) ou encore Pascal Durand dans son article « 89 rue de Rome. Le rituel des "Mardis" mallarméens » (1999)[279]. Ces chercheurs décrivent les réunions littéraires où se rassemblent tous les mardis les jeunes

[279] Cf. : DURAND P., « 89 rue de Rome. Le rituel des " Mardis " mallarméens », in *Art & Fact*, (1999), n° 18, p. 113 ; BELLET R., *Stéphane Mallarmé: l'encre et le ciel*, Seyssel, Champ vallon, 1993, p. 213.

poètes – René Ghil, Gustave Kahn, Henri de Régnier et d'autres. En 1885 le « cercle » de Mallarmé s'élargit et s'affirme pour pouvoir proclamer pleinement son existence. À ce moment-là, comme l'affirme Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme* : « Maeterlinck comme Verlaine scrute ses plus subtiles émotions, explore l'inconscient et les profondeurs de l'âme ; Mallarmé précède Valéry dans la densité, l'obscurité au moins apparente, un certain goût de la préciosité et de l'arabesque ; les langueurs de Régnier, de Samain se répondent ; après Rimbaud, René Ghil et Saint-Pol-Roux s'engagent vers l'instrumentation verbale et la poésie des images ; Gustave Kahn cherche un vers libéré, une forme révolutionnaire[280]. » Par cette affirmation Michaud souligne les quêtes littéraires de la fin du XIX^{ème} siècle, l'aspiration des auteurs aux changements et leur désir de se distinguer.

Baudelaire écrit dans une lettre à sa mère : « Il y a du talent chez ces jeunes gens ; mais que de folies !... Je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible, et il paraît que l'école Baudelaire existe[281]. » Dans ce petit extrait il évoque deux faits importants : premièrement, il ne veut rien avoir en commun avec les jeunes auteurs ; deuxièmement, « l'école » de Baudelaire trouve sa réflexion dans l'œuvre des poètes de la génération ultérieure. Par conséquent, les symbolistes prennent pour base la volonté baudelairienne de surprendre et de modifier la tradition littéraire, en y ajoutant leur propre vision du monde.

Nous estimons que le symbolisme français s'affirme définitivement comme un mouvement littéraire au moment où apparaît le nom de « symbolisme » et son manifeste – celui de Jean Moréas. En Russie, cette étape a été montrée par Innokenti Annenski (1855 – 1909) qui écrit à ce sujet dans le *Livre de reflets* [Книга отражений, 1906] : « C'est Paul Bourde qui a pour la première fois nommé décadents ces poètes le 6 août 1885, dans le journal *Le Temps*. Quelques jours après, Jean Moréas lui a répliqué dans le journal *XIX siècle* que si l'on avait tellement besoin d'une étiquette, il serait plus juste de nommer symbolistes ces nouveaux versificateurs[282]. » Notons qu'Annenski, dans ce livre, paru pour la première fois en 1906, indique l'année 1885 comme centre de ces événements, dans ce paragraphe nous parlerons de la réaction de Moréas qui s'est exprimée en 1886.

---

[280] MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, 1947, *op. cit.*, p. 16.

[281] Cité par TABARANT A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, 1963, p. 370.

[282] ANNENSKIJ I.F., *Knigi otraženij*, Moskva, Nauka, 1979, p. 336. – « В первый раз <...> поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете "Le Temps" от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же "XIX siècle", говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев символистами. »

L'année 1886 est significative pour le développement du symbolisme. Il est tout d'abord marquée par l'apparition de petites revues : en avril Anatole Baju lance la revue *Le Décadent ;* puis paraissent les revues *La Vogue* (à orientation symboliste à partir de 1887) et *Le Symboliste* (dirigé entre autres par Jean Moréas). Quelques mois plus tard, René Ghil crée la revue *La Décadence artistique et littéraire*. La même année, le même auteur publie *Le traité du Verbe* dont la préface est écrite par Mallarmé. Les premiers recueils de poèmes où se dévoilent les principes du symbolisme sont : *Les Cantilènes* (1886) de Moréas ; *Le Prisme* (1886) de Sully Prudhomme ; *Apaisement* (1886), *Sites* (1887) d'Henri de Régnier ; etc. Parallèlement en septembre 1886 Jean Moréas publie dans *le Figaro* un article intitulé « Un Manifeste littéraire. Le Symbolisme » qui devient l'explication théorique du nouveau mouvement littéraire. Dans son « Manifeste » Moréas formule pour la première fois les principes du nouvel art d'une façon exacte et cohérente. Ce texte sert à constater un fait déjà accompli et à élucider un tournant littéraire survenu.

Moréas a mis plus en évidence la différence entre le symbolisme et la décadence. Il a proposé de ne pas considérer ce dernier comme faisant partie du processus littéraire. Il considère Baudelaire comme le précurseur du « courant actuel » (c'est-à-dire du symbolisme qui, selon Moréas, est désigné à tort comme décadence), et il nomme Mallarmé et Verlaine parmi ses continuateurs. Selon l'avis de Jean-Nicolas Illouz exposé dans l'article « Les manifestes symbolistes », le manifeste de Moréas « n'a pourtant rien en lui-même de très remarquable : relativement timide dans ses propositions, il récupère au profit de son signataire les débats théoriques qui ont déjà eu lieu avant lui[283]… » Il est donc légitime de poser la question de l'usage que l'auteur faisait des mots « décadence » et « décadent » dans ce texte. Moréas écrit :

> *« Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclore. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse <…> ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une incroyable antinomie, de décadence. Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles : toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont*

[283] ILLOUZ J.-N., « Les manifestes symbolistes », in *Littérature*, vol. 139 (2005), n° 3, p. 100.

marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école[284] ? »

Notons que Moréas parle de la décadence comme d'une école, ce qui prouve qu'elle a été perçue en tant que phénomène artistique à part entière, d'autant plus qu'elle est justement présentée comme signe d'une évolution littéraire. L'appellation de « décadence », c'est-à-dire de « déclin », lui apparaît alors comme un oxymore inopportun. Les considérations de Moréas au sujet des œuvres de Voltaire montrent que les caractéristiques du style décadent, associées par ses adversaires à un « déclin », peuvent en réalité être les signes d'une « renaissance ». Pour cette raison il propose par la suite d'appeler ce nouveau courant « symbolisme ».

Moréas affirme dans son article : « Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue[285]. » Moréas déclare que l'Idée, son symbole inconcevable, est la notion la plus importante dans l'art symboliste. En l'investissant dans une forme poétique complexe, les symbolistes éloignent le lecteur de la vie quotidienne, ouvrant devant lui un chemin vers l'ineffable.

Le « Manifeste » de Moréas contient également un intermède du « Traité de Poésie Française » où Théodore de Banville discute avec le Détracteur de l'école symboliste. La scène illustre les idées exposées dans l'article de Moréas : elle ridiculise ses contemporains qu'Huysmans qualifiait d'« esclaves savants de la sagesse misérable de la Sorbonne » : « Oh ! ces décadents ! Quelle emphase ! Quel galimatias ! Comme notre grand Molière avait raison quand il disait : "Ce style figuré dont on fait vanité / Sort du bon caractère et de la vérité"[286]. ». Manifestement offusqué par l'article de Moréas qui a rejeté le terme « décadence », René Ghil, secrétaire de la rédaction du journal *La Décadence artistique et littéraire*, a réagi avec véhémence à cette publication, traitant Moréas d'imitateur en prétendant que son « Manifeste » ne faisait que reformuler l'idée de Mallarmé sur le symbole. L'année 1886 correspond donc à la naissance de l'antagonisme important entre Moréas soutenant le symbolisme et Ghil faisant l'apologie de la décadence. Les décadents se sont divisés en deux camps. La contradiction la plus importante consiste, de notre point de vue, en l'absence d'unité d'approches littéraires,

[284] MOREAS J., « Un Manifeste littéraire », *op. cit.*, p. 150.
[285] *Ibid.*, p. 2.
[286] *Ibid.*, p. 150.

par ailleurs, ce phénomène mène à une diversité plus complexe mais attirante pour leurs lecteurs.

Édouard Dujardin (1861 – 1949) souligne la prédominance du symbolisme sur le décadisme dans son livre *Mallarmé, par un des siens.* Il affirme : « Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886 : les décadents furent les précurseurs des symbolistes ; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le symbolisme[287]. » Remarquons que Dujardin emploie le terme *décadentisme* que nous ne trouvons dans aucun autre texte de cette époque. Nous supposons que le poète voulait souligner que l'intérêt du décadentisme ne consistait qu'à anticiper le symbolisme.

Néanmoins, le symbolisme devient un mouvement, comme le souligne justement Claude Puzin dans son ouvrage *Le symbolisme*, « avec une cohérence, même éphémère ou illusoire, avec des théories stables, voire des dogmes[288]. » Pour le terme de « symbolisme » le dictionnaire *Littré* propose la définition suivante : « Le symbolisme est l'état de la pensée et de la langue, dans lequel les dogmes ne sont exprimés que par des symboles[289]. » Pour compléter cette affirmation il est nécessaire d'y ajouter un extrait de l'article « Qu'est-ce que le symbolisme ? » (1894) de Saint-Antoine : « Et le symbole, à son tour, est la figure ou l'image employée comme signe d'une chose[290]. » Nous nous heurtons à la notion de dogme qui comprend la vérité incontestable d'une doctrine. En outre, il est impossible de comprendre la spécificité de la poésie symbolique en se basant uniquement sur la théorie du symbole. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé indiquent aux symbolistes les contours principaux pour des recherches poétiques et philosophiques.

Avant tout, dans l'esthétique symboliste se révèle la définition du monde de l'Idée. La véritable existence poétique est celle de l'indicible, de l'inaccessible dont le poète doit devenir « translateur ». Il en résulte que la poésie crée une voie vers une compréhension synthétique du monde. En conséquence, il s'agit de créer de nouvelles formes d'expressions aptes à traduire le rythme des sensations fuyantes et insaisissables. La suggestion, les associations, le jeu des couleurs doivent susciter la poésie de l'humeur, les

[287] DUJARDIN É., *Mallarmé, par un des siens*, Paris, A. Messein, 1936, p. 211.
[288] PUZIN C., *Le symbolisme*, 2002, *op. cit.*, p. 11.
[289] BEAUJEAN A., *Dictionnaire de la langue Française: abrégé du dictionnaire de littré*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 2195.
[290] Cité par MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, 1947, *op. cit.*, p. 748.

pressentiments secrets, de la profondeur. Pour les nouveaux poètes, pour Rimbaud notamment, la création artistique est une expérience dont on est soi-même l'objet (la création de la vie). Au cours de cet empirisme tous les sens doivent être impliqués simultanément. L'art ne devient total que grâce à l'union de la poésie, de la musique et de la peinture. Enfin, pour mieux transmettre la synthèse des arts, il faut inventer une nouvelle langue et un nouveau style. L'émancipation de la syntaxe, la combinaison inédite des sons et des images voilées concourent à créer la musicalité de la phrase. Ces principes essentiels avancés par quatre maîtres du symbolisme français et leur compréhension par Minsky seront examinés au cours de la présente thèse.

En guise de conclusion, indiquons le cadre temporel du symbolisme français. Tout d'abord, si l'année 1857, où paraît *Les fleurs du mal* de Baudelaire, est à l'origine de l'apparition d'une nouvelle poésie, les bases d'un nouveau mouvement littéraire sont posées dans l'œuvre de Rimbaud et de Verlaine dans les années 1871 – 1873. À partir de 1877 les nouveaux poètes se réunissent dans le salon de Mallarmé situé rue de Rome à Paris. La formation aboutit à la publication du manifeste de Jean Moréas en 1886 où les nouveaux poètes sont nommés « symbolistes ». Remarquons que dans la plupart des cas, les œuvres sont suivies de manifestes littéraires qui illustrent des tendances et des pratiques déjà existantes. Par un manifeste on entend un texte plutôt collectif qu'individuel, même s'il est écrit par une seule personne. Puis le début des années 1870 nous considérons comme la date de la naissance du symbolisme en France. La deuxième étape, située entre les années 1887 et 1891 est marquée par l'effervescence et l'affirmation des positions littéraires des symbolistes. Nous tacherons d'exposer dans la section suivante le processus d'affirmation des théories symbolistes en France, et plus précisément la vision des représentants du mouvement à travers les interviews de Jules Huret. À la fin de la présente thèse nous essayerons indiquer les raisons du déclin du symbolisme français qui est avéré à partir des années 1890 puis 1900.

4.1.2. Les théories symbolistes en France

Au tournant des années 1880 – 1890, les symbolistes procèdent à l'affirmation de leurs positions littéraires. Georges Vanor publie l'article *L'art Symboliste* (1889), Charles Morice crée *La littérature de tout à l'heure* (1889) où pour la première fois se trouvent des

conclusions importantes sur la nouvelle poésie. La même année paraissent des revues telles que *La Plume* et *Le Mercure de France* qui tentent, ainsi que la revue *La Vogue*, d'expliquer le mieux possible les changements en cours.

L'année 1891 a une grande importance pour les symbolistes, avant tout car ils obtiennent une évaluation positive de la part d'un critique littéraire adepte du classicisme français, l'éminent Ferdinand Brunetière (1849 – 1906) qui publie l'article « Le symbolisme contemporain » dans la *Revue Des Deux Mondes*. En outre, pour la première fois, Brunetière reconnait le pouvoir de l'art symboliste qui persiste en 1888. Il écrit l'article « Symbolistes et décadens » (l'orthographe de l'auteur est conservée) dans la même *Revue Des Deux Mondes* où le critique affirme : « On croit en eux <…> on trouve en eux des "effets", des "beautés", des "profondeurs", que n'ont point tous les autres[291]… » L'auteur exprime sa confiance en ce nouveau mouvement, et cherche à l'encourager. Trois ans plus tard, Brunetière présente l'article « Le symbolisme contemporain » où il parait plus réservé. Après avoir analysé les idées majeures de ce mouvement, il arrive à la conclusion que « … la valeur des idées critiques de nos symbolistes est entièrement indépendante de celles de leurs œuvres ; j'ai tâché de montrer qu'elle était réelle ; et, si j'y ai réussi, on conviendra que cela valait mieux peut-être que d'en rire[292]… » Cette phrase permet de saisir la profondeur de la problématique autour de la perception des symbolistes. Brunetière indique tout d'abord qu'ils sont ouverts à l'art : ils ne s'enferment pas dans le monde de leurs œuvres mais procèdent à l'analyse et à la critique d'autres auteurs. Puis il souligne qu'une seule partie des contemporains prend conscience de l'importance des positions littéraires du nouveau mouvement, les autres les ridiculisent ou l'opposent à d'autres courants littéraires. En outre, le ton de l'article permet de supposer que les symbolistes choquent moins le grand public.

Le public s'est tellement habitué à ce mouvement qu'il obtient la reconnaissance de critiques littéraires. Parallèlement, le journaliste Jules Huret (1863 – 1915) procède à l'interview de plusieurs écrivains, dont les symbolistes. Ces « reportages expérimentaux[293] », comme Huret les nomme lui-même, n'ont pas pour objectif de délimiter les mouvements littéraires de la fin du XIX^{ème} siècle mais d'en élucider leurs

---

[291] BRUNETIERE F., *Symbolistes et décadens*, Revue Des Deux Mondes, http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/symbolistes-et-decadens/, 11/1888, p. 214. Consulté le 13/02/2017.

[292] BRUNETIERE F., *Le symbolisme contemporain*, Revue Des Deux Mondes, http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/le-symbolisme-contemporain/, 04/1891, p. 692. Consulté le 13/02/2017.

[293] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*

enjeux. En 1891, les interviews sont réunies dans le livre *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, dont la structure provoque déjà une confusion. Les symbolistes et les décadents sont unis ; Huysmans figure parmi les naturalistes ; Baju n'y est même pas présenté, etc. Dans l'avant-propos de la première édition, Huret explique son mode de catégorisation : « …non d'après leurs intérêts et leurs doctrines, mais selon les attitudes d'esprit manifestées sous mes yeux[294]. » Pour cette raison apparaît la classification des bénins et des bénisseurs, des acides et des pointus, des autres. L'un des poètes, Jean Richepin (« indépendant » selon la classification d'Huret) donne son avis sur cette division : « Elle m'a seulement évoqué le tableau d'un marécage pestilent, aux eaux de fiel, où se dressent quelques taureaux et où ruminent quelques bœufs, tandis qu'entre leurs pieds s'enflent des tas de grenouilles coassant à tue-tête : "Moi, moi, moi !"[295] » Dans le circuit littéraire d'aujourd'hui l'enquête n'est pas reconnue, probablement à cause de son ton léger et la forme de l'interview journalistique[296].

Huret aborde avant tout la question des écoles littéraires contemporaines, des courants et des nouvelles tendances littéraires. La question clé parait donc logique : Existe-t-il une école ou un mouvement symboliste ? Jean Moréas fait partie des premiers à réagir :

> *« Nous avons maintenant l'école symboliste qui est une école comme toutes les autres écoles d'où sortirent tant de poètes dont les Muses françaises s'honorent. Maintenant, dans chaque école il y a quelques poètes qui ont du talent, ce qui est bien, et beaucoup qui n'en ont pas, ce qui est très naturel. Mais j'insisterai sur ceci : chaque fois qu'une nouvelle manifestation collective fait preuve de vitalité, c'est que la manifestation antérieure est usée et devient malfaisante pour le renouvellement de l'esprit créateur en art ; appelez ça mouvement, manifestation ou école, c'est indifférent. Mais appelons ça École, c'est plus court et plus net[297]. »*

Moréas souligne le fait que la littérature contemporaine a besoin de transformations radicales et le symbolisme répond à cette nécessité. Le poète marque qu'il est l'un des premiers à constater ces changements dans son manifeste (1886), il se place ainsi en tête du mouvement. Selon Moréas, chaque regroupement d'adeptes littéraires peut être

---

[294] *Ibid.*, p. XVIII.

[295] *Ibid.*, p. 369.

[296] Le livre n'a jamais été publié en russe, et nos traductions, présentées dans l'Annexe n° 5, pourraient servir de base à la réalisation d'un tel projet. Nous y avons choisi les textes dédiés aux symbolistes et décadents.

[297] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 75.

nommé « école ». En revanche, cinq ans après la parution de son texte, la question sur le regroupement des poètes existe toujours. Son manifeste ne réussit donc pas à réunir les nouveaux auteurs. Au contraire, comme nous l'avons déjà indiqué, les cercles littéraires se disloquent en groupes d'écrivains qui s'opposent les uns aux autres et qui avancent leur propre théorie esthétique. Ils n'ont pas l'intention de créer une école unique. En réponse à la question d'Huret, Adrien Remacle expose clairement son opinion publiquement : « Un mouvement, non : des mouvements sans direction, sans direction commune surtout. <…> Nous sommes de plus en plus des Bouvards isolés, qui cherchons sans la moindre ardeur à trouver[298]. » Remacle compare les poètes avec des bouvards, des jeunes taureaux connus par leur combativité, ce qui souligne la force de chacun pour accomplir des changements littéraires. En même temps il met ce substantif en majuscule pour le faire un nom propre.

Suite à la question sur l'existence du symbolisme, Huret passe à la définition du mot « symbolisme ». Il se trouve que ce sujet est le plus difficile pour les poètes. Verlaine, l'un des « phares » (selon la définition de Puzin[299]) du nouveau mouvement littéraire, avance une remarque sarcastique : « Le symbolisme ? …comprends pas… Ça doit être un mot allemand… hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole[300]. » Dans cette phrase Verlaine insiste sur le fait qu'il traduise ses sentiments au travers de la poésie. Son célèbre poème – « *Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville* » – est l'exemple parfait d'un jeu de rimes qui associe des éléments incompatibles pour mieux exprimer l'état d'âme de l'auteur. De plus, le poète développe de manière sarcastique l'idée qu'il ne se préoccupe pas de la création d'une école. Il est plus important pour lui de créer une œuvre.

Certains auteurs cependant mettent en doute l'opinion de Verlaine. René Ghil, qui fréquente d'abord régulièrement les « mardi » de Mallarmé puis change ses aspirations littéraires (dans sa classification[301], Schmidt le place parmi les symbolistes infidèles). Mallarmé affirme :

> *« Symbolisme ! mais qu'on regarde ce qu'ont écrit, le peu qu'ont écrit, MM. Mallarmé, Verlaine, Moréas, les trois en tête, on voit ceci : Le symbole est une*

[298] *Ibid.*, p. 105.
[299] Cf. : PUZIN C., *Le symbolisme*, 2002, *op. cit.*
[300] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 67.
[301] Cf. : SCHMIDT A.-M., *La littérature symboliste (1870-1900)*, 1963, *op. cit.*

duperie ; c'est affirmer son impuissance qu'être symboliste. Car, en somme, ce n'est que comparer ; c'est, ne pouvant donner l'essentielle qualité d'une chose (ce qui demande analyse, puis synthèse), tenter d'exprimer ces choses par des choses approchantes. Et l'on voudrait dire que c'est l'Avenir, ça ![302] »

À l'époque de ces interviews, Ghil a déjà commencé à élaborer sa propre théorie littéraire – « la poésie scientifique » – qui allait à l'encontre des idées du symbolisme. L'ouvrage *De la poésie scientifique* a vu le jour pour la première fois en 1909 et les idées que l'auteur y développait lui permettaient d'affirmer au début des années 1890 que le symbolisme était un vestige du passé et une poésie primitive. Dans la théorie de Ghil, la science est une des manifestations privilégiées de la pensée poétique. La science permet à l'auteur d'élargir l'horizon de sa connaissance, lui accorde une réserve infinie de nouveaux sujets. Ghil introduit la notion de « métaphysique émue » pour transmettre « …des rapports liant l'intelligence humaine à l'évolution universelle, tentant ainsi une unité philosophique qui dégageât son émotion[303]… » L'objectif principal de la « poésie scientifique » consiste donc en ce que chaque œuvre forme dans la conscience humaine une unité que l'on ne puisse pas trouver dans la vie quotidienne du fait de la disjonction entre les sciences.

Entre temps, en dépit des nouvelles théories de Ghil, les symbolistes renoncent à la rationalité dans la création poétique et cherchent à rompre les schémas traditionnels. Ils procèdent de l'idée que dans une œuvre littéraire tout est signifiant et symbolique : couleurs, mélodie du vers, etc. Les forces sur lesquelles l'être se base peuvent être connues seulement par l'intuition et non par la conscience. L'intuition donne à la personne la possibilité de comprendre la nature véritable des objets. En revanche, selon Saint-Pol-Roux-le-Magnifique, le symbolisme échoue dans ce projet, et n'arrive pas à accomplir ces tâches :

« Le Symbolisme du jour engonce l'art dans le carcan du système, le restreint au séminaire du dogme. Soyons symbolistes comme Dante. Cultivons le symbolisme sans le rigoriser, ni l'édifier en petite tente sous l'ample soleil artistique. Je prise fort le Symbolisme, sobre et en filigrane, qui préside à certains chefs-d'œuvre des princes Mæterlinck, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Gabriel Randon, Stuart-Merrill. Instituer une école symboliste – c'est fonder une Suisse de la Poésie[304]. »

[302] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 109.
[303] GHIL R., *De la Poésie Scientifique*, Paris, 1909, p. 14.
[304] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 154.

Saint-Pol-Roux soutient que la création d'une école freine les symbolistes : il y a une tendance littéraire mais la notion d'école crée des limites. Il faut aussi éclaircir ce qu'il veut dire par l'expression « fonder une Suisse de la Poésie ». La Suisse, qui a passé beaucoup de temps sous la domination française, à l'époque de Saint-Pol-Roux est déjà autonome depuis longtemps. Le mot « Suisse[305] » est associé à l'indépendance, l'isolement. Selon le poète, le symbolisme tente d'élargir les marges du mot poétique, en dépassant les contraintes du romantisme, alors que l'école crée de nouvelles frontières littéraires qui doivent être respectées. En s'appuyant sur les idées platoniciennes, Saint-Pol-Roux affirme que l'homme ne voit de sa grotte que l'ombre de la réalité, et pour l'atteindre, il doit se tourner vers la lumière. En effaçant la frontière entre l'apparence et l'idée, la poésie est un maillon (un lien) qui relie ces deux mondes. Comme l'écrit Saint-Pol-Roux dans *Tablettes,* le poète pressent le monde de la Beauté derrière son apparent chaos : « L'univers est une catastrophe tranquille : le poète démêle, cherche ce qui respire à peine sous les décombres et le ramène à la surface de la vie[306]. » Les symbolistes veulent concevoir la Beauté réelle.

Dans son enquête, Huret cherche à comprendre qui des auteurs peut être le chef des symbolistes, car plusieurs théoriciens et poètes traitent cette question différemment. Par exemple, le critique littéraire Gabriel-Albert Aurier dans le même cycle d'interview affirme :

> *« La plupart ont beaucoup de talent [les symbolistes]. Leur tort est de trop croire à l'importance des révolutions prosodiques. Moréas est un exquis chanteur et j'adore ses vers, même lorsqu'ils deviennent de vrais scolopendres ; Charles Morice est un merveilleux poète très conscient et très épris de son art ; H. de Régnier a écrit des vers admirables, et je sais bien d'autres jeunes moins connus, qui, peut-être, seront célèbres demain : Dubus, Merrill, Retté, S. P. Roux, J. Leclercq, Denise, Brinn'-Gaubast, Samain, mille autres, voyez, dans le* Mercure de France*, cette brave et vraiment artistique petite revue que dirige avec autorité Alf. Vallette… Et Rémy de Gourmont, cet esprit si rare qui vient de publier, sans qu'on s'en doute, un roman qui est quasiment un chef-d'œuvre[307]. »*

[305] Dans la langue française existe l'expression « Manger comme un Suisse / Faire Suisse ». C'est-à-dire : manger tout seul sans inviter des gens, des amis.
[306] SAINT-POL ROUX, *Tablettes : 1885-1895 : vers et prose*, Mortemart, Rougerie, 1986, p. 155.
[307] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 133.

Aurier ne donne pas le nom du fondateur ou du leader du mouvement mais il fait une évaluation positive de l'activité des nouveaux auteurs. En revanche, il souligne leur volonté excessive de changements prosodiques qui parfois mènent à l'incompréhension de la part des lecteurs.

Le symbolisme est une quête de l'inconnu par l'intermédiaire du connu. Pour cette raison, ce que souhaitent transmettre les poètes reste indéchiffrable. Dans *l'Enquête*, Rémy de Gourmont se moque du manifeste de Moréas, qui doit, selon Gourmont, mener le lecteur vers la vérité en lui dévoilant un mystère : « La théorie symboliste si abstruse pour moi est cependant, dit-on, claire à quelques-uns. Elle est pour M. Moréas sans mystères ; il sait que symbole veut dire métaphore et s'en contente. C'est un charmant poète, mais qu'il fut singulier de l'ériger en chef d'école[308] ! » Dans ces mots sarcastiques l'auteur souligne que Moréas prive le symbolisme du mystère, de l'inconnu vers lequel les poètes aspirent, il prive donc ce mouvement de son sens. Ainsi la réponse de Gourmont fait comprendre que Moréas, pour certains, est le chef du symbolisme grâce à sa théorie.

Il convient de noter que, selon Huret, seuls Mallarmé et Morice sont les initiateurs du mouvement symboliste. Il pose presque la même question aux deux : « C'est vous, maître, demandai-je, – qui avez créé le mouvement nouveau ?[309] » Mallarmé nie immédiatement tous les regroupements littéraires : « J'abomine les écoles, dit-il, et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau[310]. » Morice fait écho à Mallarmé, il ne reconnait pas l'école symboliste : « Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas. Moréas et moi, entre autres, avons plusieurs idées communes, et le mot poésie nous ralliera toujours, mais je ne pense pas que Moréas ait une suite. Ce que nous cherchons tous les deux, personnellement, est différent[311]. » La réaction des poètes soutient l'existence de la théorie de Moréas qui ne confirme pas la parution d'une école. Les hommes de lettres du tournant de XIX^{ème} siècle tentent de transfigurer le monde par l'intermédiaire de l'art, ils veulent changer la réalité littéraire, la rendre plus libre. Kahn, cité par Michel Décaudin dans *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, affirme :

[308] *Ibid.*, p. 139.
[309] *Ibid.*, p. 61.
[310] *Ibid.*
[311] *Ibid.*, p. 87.

« Mettons que symbolisme ait surtout voulu dire à un certain moment antinaturalisme, antiprosaïsme de la poésie, recherche de la liberté dans les efforts d'art, en réaction contre 1'enrégimentation parnassienne ou naturaliste[312]. » Les nouveaux poètes se manifestent toujours contre les limites dans l'art. La formation d'une école cause une réaction négative, comme nous l'avons montré dans le présent paragraphe. L'union primordiale, selon Morice, est « …cette union nécessaire de l'esprit critique et de l'esprit poétique qu'est née la poésie nouvelle[313]. »

Le mouvement symboliste français, et non par conséquent « l'école », donne une impulsion aux autres courants littéraires dans le monde, et fait naître des tentatives nouvelles d'écriture. La Russie est un des principaux successeurs du symbolisme français. Les paragraphes suivants seront donc consacrés au développement du mouvement en Russie. Nous esquisserons d'abord les étapes du symbolisme russe, et nommons ses représentants principaux, dont Minsky, puis nous nous concentrons sur les premières affirmations théoriques du symbolisme russe.

§ 4.2. En Russie

Les poètes russes de la fin du XIX^{ème} siècle ont ressenti l'urgence de la nouveauté et les symbolistes occidentaux ont probablement contribué à ces aspirations. Grâce au grand intérêt des contemporains pour la langue et la culture françaises, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé sont le plus souvent considérés comme les ancêtres littéraires des poètes symbolistes russes. Néanmoins, il convient de noter que chaque auteur russe a eu sa propre vision du symbolisme français. Si Minsky est ouvert à l'expérience des collègues français, Andreï Biély, par exemple, divise le mouvement symboliste en deux : occidental et russe. De plus, dans *Le pré vert* [*Луг зеленый*] il affirme que le symbolisme russe triomphe :

> *« Народная стихия литературы победила Запад в русском писателе. С новейшим символизмом по-новому Запад вошел в нашу литературу: не Парни и не Байрон, а Ибсен и Ницше глубоко задели современную русскую*

[312] Cité par : DECAUDIN M., *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française: 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 15.
[313] Cité par : MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, 1947, *op. cit.*, p. 769.

литературу. От Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковского русская литература была глубоко народна. Она развивалась в иных условиях, нежели литература Запада. Она являлась носительницей религиозных исканий интеллигенции и народа. Более чем всякая иная литература касалась она смысла жизни. Независимо от направлений и школ в ней прозвучала проповедь. Русская литература XIX столетия – сплошной призыв к преображению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов – музыканты слова; но безмерно более они – проповедники; и музыка их слов – лишь средство воздействия[314]*. »*

*« Chez l'écrivain russe, l'élément populaire de la littérature [de la littérature russe] a vaincu l'Occident. Avec le symbolisme le plus récent l'Occident est entré dans notre littérature d'une nouvelle manière : ni Parny [Évariste de Parny], ni Byron, mais Ibsen et Nietzsche ont profondément touché la littérature russe moderne. De Pouchkine, Lermontov à Brioussov et Merejkovski, la littérature russe était profondément populaire. Elle s'est développée dans des conditions différentes de celles de l'Occident. Elle porte en elle les aspirations religieuses de l'intelligentsia et du peuple. Plus que toutes les autres littératures, elle concernait le sens de la vie. Elle prêchait indépendamment de tout mouvement ou école. La littérature russe du XIX*ème *siècle est un appel continu à la transfiguration de la vie. [Nicolas] Gogol, [Léon] Tolstoï, Dostoïevski, Nekrassov sont des musiciens du mot ; mais ils sont infiniment prédicateurs ; et la musique de leurs paroles n'est qu'un moyen d'influence. »*

Le contexte populiste, qui est selon Biély la base de la littérature russe, transforme le symbolisme occidental. La religiosité de la littérature russe qui réunit les gens et porte en elle la transfiguration de la vie est la différence la plus importante entre les littératures russe et occidentale. Le poète insiste sur le fait que grâce aux « sermons » littéraires il est possible d'influencer l'esprit du lecteur pour qu'il puisse découvrir le sens de la vie, ce que la littérature occidentale est incapable de faire. Cependant, tous ne sont pas d'accord avec lui. Autrement dit, chaque découverte littéraire a ses prédécesseurs mais la sphère de coïncidences est beaucoup plus large et plus riche que la sphère des emprunts. C'est ce que nous pouvons nommer loi d'infini littéraire.

[314] BELYJ A., *Lug zelenyj*, http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml, 1907, consulté le 21/08/2017.

4.2.1. Les étapes de la formation du symbolisme russe

Pour mieux comprendre le développement du symbolisme russe il est important d'aborder le problème de la périodisation de ce mouvement. Soulignons que la division du symbolisme russe en deux étapes est la plus courante : le symbolisme « aîné » ou bien « la décadence » à partir des années 1890 et le symbolisme « cadet » qui apparait au début des années 1900. Mais ce classement est insuffisant et approximatif car certains premiers symbolistes (Zin. Guippious, Merejkovski) sont parfois plus proches des conceptions du monde des symbolistes « cadets » que des œuvres « décadentes » de Valéry Brioussov ou d'Alexandre Dobrolioubov. Certains poètes restent fidèles à l'esthétique du symbolisme tout au long de leur création littéraire, d'autres renoncent à leurs positions. Certains poètes forment une exception. Leur œuvre est difficile à classer mais, selon leur propre vision, ils sont liés au symbolisme.

En s'appuyant sur la division chronologique en « aînés » et « cadets » le critique littéraire moderne Vladimir Alfonsov, dans son livre *La littérature russe du XX*^{ème} *siècle : écoles, mouvements, méthodes de la création* [Русская литература XX века: Школы. Направления. Методы творческой работы], propose également une division idéologique : « …les écrivains d'orientation individualiste ("décadents") étaient nettement séparés des élèves de Vladimir Soloviev pour qui l'idée de "l'unité totale" – la dissolution de l'individu en Dieu, dans le peuple, dans la nature – était importante[315]. » Les précédents paragraphes de la présente thèse ont cherché à montrer non seulement les problèmes de nomination des décadents/symbolistes mais aussi la difficulté de les regrouper, en conséquence, nous sommes en léger désaccord avec le classement d'Alfonsov. Par exemple, il est possible d'ajouter à ces distinctions la division géographique entre Saint-Pétersbourg et Moscou qui est particulièrement importante pour les premiers symbolistes[316]. Les poètes pétersbourgeois dirigés par Minsky et Merejkovski sont opposés aux poètes moscovites réunis par Brioussov[317].

[315] AL'FONSOV V.N., VASIL'EV V.E. et KOBRINSKIJ A.A., *Russkaja literatura XX veka*, 2002, *op. cit.*, p. 17. – « наиболее отчетливо разделялись писатели индивидуалистической ориентации ("декаденты") и ученики Владимира Соловьева, для которых была важна идея "всеединства" — растворения личности в Боге, народе, природе. »

[316] Notons qu'à cette époque le centre culturel ainsi que la capitale du pays se trouvent à Saint-Pétersbourg.

[317] Selon Georgette Donchin « Les modernistes de Saint-Pétersbourg auraient été essentiellement individualistes, tandis que les Moscovites se seraient rassemblés dès le début en groupes. D'un autre côté, Saint-Pétersbourg connut la tendance "mystique" du symbolisme russe, alors que Moscou était généralement associée à une tendance purement "esthétique" ». En même temps on observe chez Minsky la tendance à élaborer son esthétique aussi.[DONCHIN G., « The symbolist press », *op. cit.*, p. 30. – « The

De notre point de vue, le système le plus approprié pour distinguer les étapes de la formation du symbolisme est celui-ci d'Aage Hansen-Löve, exposé dans sa monographie *Symbolisme russe. Système des motifs poétiques. Le symbolisme précoce*. Le slaviste autrichien divise le symbolisme russe en trois étapes : « symbolisme diabolique » [« диаволический символизм »] (CI) ; « symbolisme mytho-poétique » [« мифопоэтический символизм »] (CII) et « symbolisme grotesque de carnaval[318] » [« гротескно-карнавальный символизм »] (CIII) – dont chacun comprend deux « programmes ». Une période de « pré-symbolisme » et une de « méta-symbolisme » sont également incluses dans ce tableau. Il convient de proposer le schéma de Hansen-Löve dans le corps de notre travail, tout en y ajoutant une première colonne de périodisation et une troisième qui propose des définitions du symbolisme (Tableau 5) :

<table>
<tr><td>1880-1890</td><td colspan="2">Pré-symbolisme</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1890-1900</td><td>CI/1 (esthétisme diabolique négatif)</td><td rowspan="2">CI

symbolisme diabolique</td></tr>
<tr><td>CI/2 (panesthétisme diabolique positif, « symbolisme magique »)</td></tr>
<tr><td>1901-1903</td><td>CII/1 (mytho-poésie positive)</td><td rowspan="2">CII

symbolisme mytho-poétique</td></tr>
<tr><td>1904-1907</td><td>CII/2 (mytho-poésie négative)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1908-1910</td><td>CIII /1 (dé-mythologie et re-mythologie)</td><td rowspan="2">CIII

symbolisme grotesque de carnaval</td></tr>
<tr><td>CIII/2 (destruction et auto-mythologie des “symbolismes” divers)</td></tr>
<tr><td>après 1910</td><td colspan="2">Méta-symbolisme</td></tr>
</table>

Tableau 5 : Système des tendances poétiques de la fin du XIXème – début du XXème siècle proposé par Hansen-Löve

Soulignons que cette division ne signifie pas qu'il est possible d'établir des limites claires entre chaque étape et sous-étape. En revanche, ce tableau nous permet de suivre la dynamique du développement du symbolisme russe. Nous affirmons avec l'auteur de la

modernists from St. Petersburg were alleged to be essentially individualists, while the Muscovites from the very beginning rallied into groups. On the other hand, St. Petersburg came to connote the “mystical” trend in Russian symbolism, while Moscow was usually associated with purely “aesthetic” trend. »]

318 HANSEN-LÖVE A.A., *Russkij simvolizm. Sistema poètičeskih motivov. Rannij simvolizm*, 1999, *op. cit.*, p. 13-14.

monographie que l'interaction interne, l'interchangeabilité et la complémentarité sont inévitables.

Hansen-Löve renvoie au « pré-symbolisme » « les poèmes et les poésies narratives des années 70-80 de Vl. Soloviev [Vladimir Soloviev, 1853 – 1900], les premières œuvres de Merejkovski, Minsky, Fofanov, Sloutchevski et d'autres[319]. » Ajoutons que la poétique de ces auteurs n'est pas étroitement liée et ne crée pas un système artistique unique. En outre, ils donnent l'impulsion au changement de voie littéraire, et le rôle de Minsky dans ce processus fait l'objet du paragraphe « Le contexte culturel en Russie à la fin du XIX^{ème} siècle » de la présente thèse. À partir des années 1890, certaines œuvres de Minsky et Merejkovski sont incluses dans le paradigme de la phase ultérieure du symbolisme (CI/1). Ils n'organisent pas un cercle d'« esthétisme diabolique négatif » mais leurs recherches littéraires sont parfois proches de cette tendance. Leur poétique varie d'abord entre deux orientations : diabolique (le refus des forces divines, de la création de vie, donc le type CI/1) et magique (l'aspiration à l'union avec l'Âme du monde. Autrement dit le CI/2). Il est possible d'élargir la liste des poètes partageant ce même esprit d'opposition au monde réel dans leur poèmes : Zinaida Guippious et Fiodor Sologoub (1863 – 1927), puis plus tard la poésie de Valéry Brioussov, Alexandre Dobrolioubov et Ivan Konevskoï (1877 – 1901). La poétique de Constantin Balmont prend le chemin opposé – du CI/2 au CI/1.

Une attention particulière doit être accordée au mécanisme de divergences et interférences entre ces tendances qui assure le développement du symbolisme. Par exemple, la deuxième étape (CII/2), plus précisément la poétique d'Alexandre Blok et d'Andreï Biély, parfois est très proche à l'étape de CI/1. La deuxième étape du développement du symbolisme (CII/1) sous-entend les œuvres de Viatcheslav Ivanov, Maximilian Volochine (1877 – 1932) ainsi que les auteurs de la première étape qui ont changé de tradition poétique. Selon l'avis de Maria Cymborska-Leboda exposé dans son livre *Le drame sous le signe de Dionysos. La pensée esthétique et la poétique des genres des symbolistes russes* [Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich] : « pour la date de percée on pourrait considérer l'année 1900, l'année de la mort de V. Soloviev et F. Nietzsche – et [cette nouvelle tendance] s'opposer à la décadence ou au symbolisme des "empruntés"[320]. » La troisième période (CIII), selon

[319] *Ibid.*, p. 18-19. – « стихи и поэмы Вл. Соловьева 70-х – 80-х годов, раннее творчество Мережковского, Минского, Фофанова, Случевского и др. »

[320] CYMBORSKA-LEBODA M., *Dramat pod znakiem dionizosa : myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1992, p. 20. – « za datę przełomową można by uznać rok 1900, rok śmierci W. Sołowjowa i F. Nieyzschego, – i stanowiących sprzeciw wobec dekadentyzmu, czy też symbolizmu "zapożyczonego" ».

Hansen-Löve, commence par la destruction du symbolisme et sa dé/re-mythologisation puis se transforme progressivement en son écho. Ainsi, les mêmes auteurs changent de vision du monde, leur perception du symbolisme change. Ensuite, vient la phase de « méta-symbolisme », dans laquelle apparaissent de nouvelles tendances littéraires, prenant leur source de l'esthétique du symbolisme.

Ce processus de convergences et de divergences a lieu entre les années 1890 et 1910. La littérature moderne appelle cette période « l'Âge d'argent » et la place aujourd'hui approximativement entre 1890 et 1917. D'ailleurs, initialement, Vladimir Soloviev et Vassili Rozanov (1856 – 1919), par exemple, définirent son cadre temporel entre 1841 à 1881. Ivanov-Razoumnik, prédisant un nouveau déclin de la culture russe (c'est-à-dire une période de déclin par rapport à « l'âge d'or » du symbolisme) dans son article « Ippolit Uduchiev. Le regard et le Néant », nomme avec mépris « Âge d'argent » la deuxième période du modernisme russe qui prospère dans les années 1920 : « qu'est-ce qui nous attend ensuite ? La littérature russe est-elle finie ? Est-ce une sombre nuit, un royaume d'argent, puis de cuivre, puis de fer ? [321] » L'écrivain remplace les siècles classiques par des images qui semblent tirées des contes populaires, pour dire que plus la littérature se développe plus elle régresse.

Quatre ans plus tard, en 1929, le poète et critique Vladimir Piast (Vladimir Pestovsky, 1886 – 1940) dans la préface de ses mémoires *Rencontres* [Встречи] commence à réfléchir sur la définition de l'Âge d'argent, parlant de la poésie contemporaine (il est possible qu'il le fasse pour s'opposer à Ivanov-Razoumnik) :

> *« Мы далеки от претензии сравнивать наших сверстников, „восьмидесятников" по рождению, с представителями какого-нибудь „Серебряного века" русского, скажем, „модернизма". Однако в середине восьмидесятых годов явилось на свет довольно значительное число людей, призванных „служить музам"[322] »*
>
> *« Nous sommes loin de prétendre comparer nos contemporains de „la génération des années quatre-vingt" à des représentants d'un „Âge d'argent", disons du*

[321] IVANOV-RAZUMNIK V., « Ippolit Uduš'ev. Vzgljad i Nečto. Otryvok. (K stoletiju "Gorja ot uma") », in *Sovre-mennaja literatura. Sbornik statej*, (1925), p. 154. – « что же ждет нас дальше? Кончилась русская литература? Беспросветная ночь впереди, царство серебряное, потом медное, потом железное? »

[322] PJAST V.A., *Vstreči*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1997, p. 22.

„modernisme“ russe. Cependant, au milieu des années quatre-vingt, un très grand nombre de personnes ont été appelées à „servir les muses“ »

Piast applique les notions d'âge d'or et d'argent dans la littérature russe classique. En outre, il essaye de projeter le même schéma en deux étapes sur la culture contemporaine, parlant de différentes générations d'écrivains.

L'élargissement de la définition de « l'Âge d'argent » appartient aux critiques de l'émigration russe. Poète, critique et mémorialiste, Nikolaï Otsoup (1894 – 1958) est le premier à étendre le terme et à l'appliquer à la description de l'ère prérévolutionnaire du modernisme en Russie. D'emblée, dans son article de 1933 intitulé « L'Âge d'argent » (publié dans le populaire magazine parisien des émigrés russes *Tchisla* [*Nombres*]) il n'essaie pas de préciser de limites temporelles mais se réfère uniquement aux représentants de l'Âge d'Or du siècle précédent (Pouchkine, Lermontov, etc.) et du siècle actuel (Tioutchev, Blok, etc.). Il écrit dans le même temps :

« Художнику серебряного века не помогает стихия <…> И что-то в созданиях его художников, несмотря на неизбежную бледность, даже лучше искусства золотого. Там слишком уж все полногласно, слишком переливается через край. Здесь – мера человеческих сил[323]. »

« La force élémentaire n'aide pas l'artiste de l'âge d'argent <…> Et quelque chose dans les œuvres de ses artistes, malgré leur pâleur inévitable, est encore mieux que l'art d'or. Là tout est trop plein, débordant à l'excès. Ici se trouve la mesure des forces humaines. »

Ainsi, les représentants de l'Âge d'argent (que l'auteur ne mentionne pas) sont présentés comme des pionniers, comme des novateurs et différent de leurs prédécesseurs. Plus tard dans l'article « "L'Âge d'argent" de la poésie russe » Otsoup développe son argumentation, reliant poésie russe et poésie française : « Le symbolisme français avec son approximation et son obscurité mélodieuse dénonçant son origine allemande, ne trouve une analogie dans la poésie russe qu'au début de la décadence[324]. » L'auteur de l'article souligne les liens entre les littératures tout en apportant des éclaircissements :

[323] OCUP N.A., « Serebrjanyj vek », in *Tchisla, Cahiers trimestriels, Paris*, (1933), nº 7-8, p. 175.

[324] OCUP N.A., « "Serebrjanyj vek" russkoj poèzii », in *Okean vremeni : Stihotvorenija. Dnevnik v stihah. Stat'i i vospominanija*, Sankt-Peterburg, Logos, 1994, p. 550. – « Французский символизм с его приблизительностью и певучей затуманенностью, выдающей его германское происхождение, лишь в начале декадентства находит аналогию в поэзии русской. »

« Запоздавшая в своем развитии Россия силой целого ряда исторических причин была вынуждена в короткий срок осуществить то, что в Европе делалось в течение нескольких столетий. Неподражаемый подъем „золотого века“ отчасти этим и объясним. Но и то, что мы назвали „веком серебряным“, по силе и энергии, а также по обилию удивительных созданий, почти не имеет аналогии на Западе: это как бы стиснутые в три десятилетия явления, занявшие, например, во Франции весь девятнадцатый и начало двадцатого века[325]*. »*

« La Russie, en retard dans son développement, a été forcée, à cause d'un certain nombre de raisons historiques, de réaliser en peu de temps ce qui avait été fait pendant des siècles en Europe. Le progrès inimitable de « Âge d'or » s'en explique partiellement. Mais ce que nous avons nommé « Âge d'argent », par sa force et sa puissance, ainsi que par l'abondance de créations merveilleuses, n'a presque pas d'analogie en Occident. Ce sont pour ainsi dire des phénomènes condensés en trois décennies, qui en France, par exemple, s'étaient développés pendant tout le XIX[ème] *siècle et le début du XX*[ème] *siècle. »*

Dans cet article, l'auteur réduit le cadre temporel de l'Âge d'argent de la littérature russe, cependant, il ne sous-estime pas la force du potentiel de création de ses représentants (de même que précédemment, il ne nomme personne).

Après l'apparition du premier article d'Otsoup, cette phrase été utilisée par le célèbre critique parisien Wladimir Weidle (1895-1979) qui écrit dans l'article « Trois Russie » [« Три России », 1937] : « Le plus frappant dans l'histoire de la révolution russe est qu'a été possible l'Âge d'argent de la culture russe, précédant son effondrement révolutionnaire. Cette période, il est vrai, n'a pas duré longtemps, une vingtaine d'années [326]. » Ainsi les deux auteurs soulignent non seulement l'originalité et la force du phénomène russe, mais aussi la possibilité de son existence malgré tous les obstacles.

Après la parution de l'anthologie de l'Âge d'argent de la poésie russe sous la direction de Mikhaïl Gasparov, cette définition s'est propagée au symbolisme sans garder sa signification péjorative initiale. L'auteur écrit dans la préface : « La poétique de l'âge

[325] *Ibid.*, p. 552.

[326] VEIDLE V.V., « Tri Rossii », in *Sovremennye zapiski*, (1937), nº 65, p. 317. – « Самое поразительное в истории русской революции, это что оказался возможным тот серебряный век русской культуры, который предшествовал ее революционному крушению. Правда длился этот век недолго, всего лет двадцать. »

d'argent dont il est question est avant tout une poétique du modernisme russe. Il est dans l'usage de nommer ainsi trois mouvements poétiques qui ont déclaré leur existence entre 1890 et 1917 : le symbolisme, l'acméisme, le futurisme[327]... » Cette définition a finalement été acceptée par les lecteurs et les chercheurs (à défaut de mieux) et se propage à la peinture, à la sculpture et aux autres domaines artistiques et culturels des années 1890-1917.

Les idées qui ont été examinées dans ce paragraphe prouvent une fois de plus que les poètes russes ne doivent pas être divisés uniquement en décadents et symbolistes, puisque la poétique de la décadence est présente dans l'œuvre de beaucoup d'entre eux, au début comme à la fin de ce nouveau phénomène littéraire. Cependant, dans le cadre de cette thèse nous nommons « symbolistes », à la fois les premiers symbolistes (souvent appelés décadents) et les symbolistes de la deuxième vague.

Le présent paragraphe vise à analyser le travail fait par les premiers poètes russes, grâce auxquels le symbolisme est apparu comme un mouvement littéraire. L'évolution de la deuxième vague des symbolistes n'est donc pas prise en compte. En revanche, la première vague de symbolistes russes est divisée en deux pôles (selon le principe géographique) : les poètes de Saint-Pétersbourg et les poètes de Moscou avec deux auteurs en tête – Minsky et Brioussov. Leur opposition est analysée à la section suivante, où nous essayons tout d'abord de montrer, à travers leur concurrence, qui fut le premier à s'intéresser et participer au symbolisme. Nous dévoilons dans un second temps les raisons de leur opposition.

4.2.2. La concurrence entre deux courants des premiers symbolistes russes

Minsky-poète est peu connu dans le monde de la slavistique qu'il soit russe ou français, contrairement à Valéry Brioussov, dont le nom résonne toujours. Pour mieux comprendre sa disparition de la scène littéraire, il est nécessaire d'étudier l'opinion de ses contemporains. À son époque, les poèmes de Minsky sont critiqués par plusieurs

[327] GASPAROV M.L., KORETSKAIJA I. et INSTITUT MIROVOJ LITERATURY IMENI A.M. GOR'KOGO (dir.), *Russkaja poèzija serebrjanogo veka, 1890-1917: antologija*, Moskva, Nauka, 1993, p. 7. – « Поэтика „серебряного века", о которой идет речь, – это прежде всего поэтика русского модернизма. Так принято называть три поэтических направления, объявивших о своем существовании между 1890 и 1917 годами: символизм, акмеизм, футуризм. »

écrivains, mais nous nous concentrons sur l'analyse des jugements de Brioussov. Ce choix se base, premièrement, sur le fait que Brioussov ne juge pas seulement la personnalité de Minsky, mais qu'il commente aussi ses œuvres de manière sévère, ce dont nous avons trouvé des preuves dans la Section des manuscrits et dans les archives de la Bibliothèque nationale de Russie. Brioussov est connu pour son autorité et aussi pour son caractère difficile. On en trouve une confirmation dans les *Mémoires* [*Nécropole : Mémoires*] de Vladislav Khodassevitch : « Il n'a pas aimé certaines personnes parce que, avant toute chose, il ne les a pas respectées[328]. » Il critique d'une manière catégorique et rude, mais en même temps sensément. Deuxièmement, ce choix s'explique par leur constante concurrence.

Les noms de Nicolas Minsky et Dimitri Merejkovski apparaissent sur la scène littéraire bien avant le nom de Brioussov, alors que Brioussov veut être le premier poète décadent. Il faut souligner que le 4 mars 1893 Brioussov déclare dans ses *Mémoires* [Дневники] :

> *« Надо выбрать иное… Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я![329] »*
>
> *« Il faut choisir autre chose… Il faut trouver une étoile qui montre la voie dans le brouillard. Et je le vois, c'est le décadentisme. Oui ! Il est inutile de dire qu'il est faux ou ridicule car il s'avance et se développe et le futur lui appartiendra, surtout lorsqu'il trouvera un digne guide. Et Je serai ce guide ! Oui, Moi ! »*

Le poète met une majuscule aux mots « moi/je » pour donner de l'importance à sa personnalité. Brioussov remarque que Minsky et Merejkovski ont des idées fondamentales pour développer le mouvement symboliste en Russie : il écrit en 1908 dans un article dédié à Minsky (« N. Minsky : Essais de la caractéristique ») qu'ils sont les « initiateurs de la nouvelle poésie[330]. » Cependant, dans le même texte, Brioussov souligne qu'il est le premier parmi la « première génération des symbolistes et décadents russes[331] » (Sologoub, Zin. Guippious et Balmont) à avoir suivi Minsky et Merejkovski. Il

[328] HODASEVIČ V.F., *Nekropol' : Vospominanija*, Paris, YMCA-press, 1976, p. 26. – «Он не любил людей, потому что прежде всего не уважал их».
[329] BRJUSOV V.J., *Dnevniki 1891-1910*, Moskva, M. i S. Sabašnikovy, 1927, p. 12.
[330] BRJUSOV V.J., « N. Minsky. Opyt harakteristiki. 1908 », *op. cit.*, p. 238. – « зачинатели новой поэзии. »
[331] *Ibid.* – « первое поколение русских символистов и декадентов. »

affirme donc la valeur de Minsky et Merejkovski dans le monde littéraire. Néanmoins, il parle toujours d'eux avec ironie. Dans la littérature, ou plus précisément dans la réception des textes littéraire, nous rencontrons souvent la notion d'ironie. Ce terme comporte une signification plus large qu'une « manière de railler, de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre[332] », donnée dans le dictionnaire Le Grand Robert de la langue française ; c'est un jeu sémantique de mots ou un « acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur[333] », selon un des spécialistes de la notion d'ironie littéraire, Philippe Hamon. Il faut remarquer que la structure du concept ironie littéraire n'est pas binaire. Il serait incorrect d'évaluer l'ironie comme quelque chose de bien ou de mal. Le discours ironique comprend un jugement de deux types : explicite et implicite, dans lequel le lecteur peut toujours contester qu'il a été mal compris. De plus, l'ironie ne suppose pas toujours le sourire du lecteur. Parfois l'ironie est mordante, c'est-à-dire qu'elle se transforme en sarcasme, comme dans le cas de la critique de Valéry Brioussov. La première rencontre de Minsky et Brioussov a lieu chez Balmont le 9 décembre 1898, mais déjà, le 16 août 1898, Brioussov écrit dans ses *Mémoires* : « Malheur à vous, Minsky et Merejkovski, et autres aînés car vous aviez l'intention de faire de grands changements et vous n'avez rien fait[334]. » Avant de rencontrer Brioussov, Minsky est déjà donc classé parmi les auteurs qui n'ont pas pu mettre la littérature sur le bon chemin. Supposons que Brioussov sous-entendait l'absence de proclamation des changements littéraires dans un manifeste. Cependant, quelques jours d'après il soulignait dans son essai « Les décadents moscovites » [« Московские декаденты », le 27 août 1894] :

> *« Пока еще не только мы, русские символисты, идем ощупью, наугад, но и наши старшие братья-французы. Да иного и быть не может, потому что теория основывается на образцах, и к поэтам применяется теория, а не поэты к теории[335]. »*

[332] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit.*, consulté le 06/04/2017.

[333] HAMON P., *L' ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, 4e éd., Paris, Hachette Supérieur, 2001, p. 21.

[334] BRJUSOV V.J., GIPPIUS Z.N. et IVANOVA E., *Dnevniki, avtobiograficheskaja proza, pis'ma*, Moskva, OLMA-Press, 2002, p. 63. – «Горе вам, Минский и Мережковский и прочие старшие, ибо на великое вы посягали и ничего не совершили».

[335] BRJUSOV V.J., *Sredi stihov*, 1990, *op. cit.*, p. 39.

« Nous, les symbolistes russes, ne sommes pas les seuls à tâtonner ; c'est aussi le cas de nos prédécesseurs français. Il ne peut en être autrement, car la théorie est basée sur des images ; et la théorie s'applique aux poètes, non l'inverse. »

Brioussov avait raison de souligner que les symbolistes (russes ou français) ont lancé un nouveau mouvement sans tenter de le théoriser. Minsky n'avait pas pour objectif d'écrire une théorie de symbolisme russe car il était un des premiers et la théorie n'était pas encore née. En outre, il faut noter que Brioussov est devenu le premier qui déclarait ouvertement un lien entre les symbolistes russes et français.

Pour mieux apprécier les jugements de Brioussov, nous choisissons une perspective historique, c'est-à-dire que nous examinons les textes de Minsky commentés par Brioussov selon leurs parutions : d'abord *Les nouvelles chansons* [*Новые песни*, 1901], puis ses œuvres complètes en 4 volumes [*Полное собрание стихотворений в 4 томах*, 1904]. Notons que Minsky les offre lui-même à Brioussov. En général, l'histoire de leurs relations n'est pas tragique mais tendue. Après leur première rencontre, Brioussov écrit :

« Минский соглашался с моими словами о размере, но так ненужно соглашался. Я прочел "На новый колокол" как пример; он хвалил; я с яростью должен был пригнуть голову, словно в благодарность, ибо что же было возражать[336]. »

« Minsky était d'accord avec mes idées sur le mètre poétique mais son accord était superflu. J'ai lu par exemple "Sur une nouvelle cloche". Il en a fait l'éloge et j'ai dû courber la tête furieusement en remerciement, car il était impossible de faire une objection. »

Dans ses *Mémoires* Brioussov ironise, il dit le contraire de ce qu'il veut faire comprendre. La remarque « il était impossible de faire une objection » montre bien sa volonté de répliquer. En outre, il est difficile de ne pas remarquer l'antipathie de Brioussov envers sa nouvelle connaissance. Il faut souligner que Brioussov a déjà publié trois petits recueils : *Symbolistes russes* [*Русские символисты*, 1894-1895], *Chef d'œuvre* (1895) et *Me eum esse* (1897) et c'est peut-être pour cette raison que ce poète ambitieux ne trouve pas l'opinion de son collègue aîné plus importante que la sienne.

[336] BRJUSOV V.J., GIPPIUS Z.N. et IVANOVA E., *Dnevniki, avtobiograficheskaja proza, pis'ma*, 2002, *op. cit.*, p. 69.

Malgré une telle compétition, Minsky respecte Brioussov et ses œuvres. Nous ne trouvons aucune trace d'antipathie dans ses lettres ou notes. En 1901, par exemple, quand son recueil de poèmes *Nouvelles chansons* paraît, Minsky l'offre à Brioussov avec la note suivante sur l'avant-titre : « à Valerii Iakovlevitch Brioussov de la part de son admirateur sincère… janv. 1901. Spb[337]. » Dans cet exemplaire précieux, qui se trouve dans la Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie, on découvre de nombreuses notes en marges indiquant que Brioussov en a fait une lecture rigoureuse.

Dans ses corrections Brioussov essaye de montrer que la poésie de Minsky est pauvre. Il change une rime ou un mètre confus comme si sa variante était la seule correcte. Par exemple, dans le poème « Feuilles mortes » [« Мертвые листья »] le poète remplace le mot « *вихрь* » (tourbillon) par « *вихорь*[338] » : « *Вставайте, мертвые листы, / Осенний вихрь ищет вас / В полночный час* » (« *Levez-vous feuille mortes / Le tourbillon d'automne vous cherche / À minuit* »). Brioussov change le nombre des syllabes et le deuxième vers se transforme en ïambe strict de quatre pieds (_ _´ / _ _´ / _´_ /_ → _ _´ / _ _´ / _ _´/ _ _´). Un poète réécrit un autre poète et crée, ironiquement, son espace d'autorité. Dans le poème « Mots froids » [« Холодные слова »] Brioussov apporte des modifications dans le quatrième vers :

Их голос нынче так гудел,	*Leur voix a tant hurlé aujourd'hui*
Что медь наверно отогрел.	*Que le cuivre s'est réchauffé.*
Теперь умолкли и остыли.	*Maintenant ils se sont tus et refroidis.*
Белея, спят в морозной мгле	*Ils dorment, blancs, dans la brume froide.*

Il propose de remplacer le mot « *мгле* » (brume) par « *пыли*[339] » (poussière) pour accorder les deux derniers vers et avoir une rime suivie. En revanche, Minsky utilise l'ïambe de quatre pieds et dans le quatrième pied du troisième vers il ajoute encore une syllabe pour modifier non seulement la cadence du vers mais aussi la rime. Ce type de rime est un exemple de rime « inexacte » qui était un signe distinctif d'une versification novatrice de cette période littéraire. Nous trouvons des exemples semblables dans les poèmes suivants de Minsky :

[337] BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton n° Knigi, Ed. hr. n° 1218*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva. – « Валерию Яковлевичу Брюсову от искреннего почитателя… янв. 1901 г. Спб. »

[338] *Ibid.*, p. 64.

[339] *Ibid.*, p. 29.

« Celui qui verra Dieu » [« Кто Бога узрит… »[340]…] – *малой – усталой* :

Кто бога узрит, тот умрет.	*Celui qui verra Dieu mourra.*
А бог везде: в песчинке малой,	*Et Dieu est partout : dans le sable,*
В звезде, чей недвижим полет,	*Dans l'étoile au vol immobile,*
В живой душе, в душе усталой.	*Dans l'âme vivante et l'âme lasse.*

« Humanité » [« Человечество »[341]] – *сопровождать – внимать :*

Его удел – в пути сопровождать	*Sa destinée est de suivre en chemin*
Избранников к их непонятной цели,	*Les élus vers leur obscure visée,*
Томиться на пиру чужих веселий,	*Se languir parmi les joies étrangères,*
Глядеть, не видя, слыша, не внимать.	*Regarder sans voir, ouïr sans écouter.*

« Sorrente » [« Сорренто »] – *час – отражась :*

Прощай, Сорренто! В этот поздний час	*Adieu, Sorrente! À cette heure avancée*
Так ярко звезды светят над тобою,	*Les étoiles brillent si vivement sur toi*
Что каждая, в заливе отражась,	*Que chacune, se reflétant dans le golfe,*
Трепещет в нем сребристой полосою,	*Tremble comme un rayon argenté,*

Notons que l'auteur garde la rime riche et en même temps pour lui suprême est « l'expérience d'idées toujours cruelle et audacieuse[342] », comme il s'exprime dans l'article dédié à Henrik Ibsen, *Henrik Ibsen et ses pièces de théâtre de la vie moderne* (1892). L'ironie des lectures de Brioussov se retourne alors contre lui, puisque c'est sciemment que Minsky fait ces « fautes ». En outre, Brioussov fait la comparaison des textes de Minsky avec d'autres auteurs. Par exemple, le texte de « Légende orientale » [« Восточная легенда »] ressemble, selon Brioussov, à sa propre poésie et le vers « *О, бледная Мадонна / В сиянии лучей! / Печаль моя бездонна, / Как взор твоих очей* » (« Ô, Madone pâle / Dans l'auréole des rayons ! / Ma tristesse est sans fond / Comme les regards de tes yeux ») à la poésie de Balmont.

Ces notes dans les marges restent dans les archives de Brioussov et nous n'avons pas trouvé d'indications du fait que ces remarques aient pu être transmises à Minsky. Les commentaires du critique ne pouvaient donc pas être pris en considération par l'auteur.

[340] Traduit par Florence Corrado.

[341] Traduit par Florence Corrado.

[342] MINSKY N.M., « Genrik Ibsen i ego p'esy iz sovremennoj žizni », in *Severnyj vestnik*, (1892), nº 9, p. 93. – « опыт идей всегда жестокий и смелый. »

Les recueils ultérieurs de Minsky sont publiés sans changements considérables : de nouveaux poèmes sont ajoutés mais les textes existants ne sont presque pas changés.

Quand Brioussov devient le conseiller de rédaction (1901 – 1903) du journal *Severnye Cvety* [Fleures du nord], dans la maison d'édition *Skorpion* [Scorpion], Minsky se montre encore plus poli. Par exemple, dans sa lettre du 13 janvier 1902, ajoutant cinq poèmes il écrit : « Retenez un ou deux [poèmes] si c'est trop. Comme vous voulez. Mais je vous prie de me faire savoir votre choix[343]. » Trois poèmes sur les cinq ont été publiés. De plus, nous n'avons trouvé aucune lettre où ils se tutoyaient. Les lettres sont rédigées de manière très respectueuse même si elles sont plus sèches de la part de Brioussov. Le sort de la parution des textes de Minsky dépend de Brioussov. En 1901 sur les pages de *Severnye Cvety* se trouve l'indication que la publication d'un recueil de poèmes de Minsky est en préparation, ce qui explique sa lettre à Brioussov : « Pourriez-vous me dire quelque chose de précis sur l'édition de mes "Poèmes"[344] ? » Même si le recueil n'a finalement pas été publié, Minsky continue de collaborer avec cette maison d'édition[345]. Le poète croit au sens critique de Brioussov comme éditeur. Minsky lui envoie deux essais et une lettre d'accompagnement :

> *« Посылаю заметки, дополняющие одна другую <…> И предоставляю Вам решить окончательно: может быть, Вы выкинете две страницы и закончите на седьмой странице, там где я поставил карандашом два креста[346]. »*
>
> *« Je vous envoie des notes qui se complètent l'une l'autre <…> Et je vous laisse prendre la décision définitive : peut-être jetterez-vous deux pages et finirez sur la septième page où j'ai mis deux croix au crayon. »*

Les essais ont été publiés en 1903 sous un seul titre : *À propos de deux voies du bien* [О двух путях добра].

---

[343] BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton n° 80, Ed. hr. n° 12*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva, p. 1. – « Если много, соберите один или два, – сколько хотите. Только прошу Вас свой выбор сообщить мне. »

[344] BRJUSOV V.J., « F. 386, Karton n° 80, Ed. hr. n° 12 », *op. cit.* – « Не могли бы сообщить что-нибудь определенное об издании моих "Стихотворений"? »

[345] Les conclusions de ce paragraphe se basent uniquement sur les données des archives : notes de Brioussov, leur correspondance avec Minsky (qu'on trouve dans le fond de Brioussov) et grand nombre de revues.

[346] BRJUSOV V.J., « F. 386, Karton n° 80, Ed. hr. n° 12 », *op. cit.*, p. 7.

Brioussov continue sa carrière dans la maison d'édition *Skorpion* : en 1904 il devient rédacteur littéraire et directeur de la revue *Vesy*. La même année, Minsky publie ses œuvres complètes en 4 volumes et les offre à Brioussov. Il faut noter que Minsky n'a pas réussi à faire publier ses œuvres chez *Skorpion*, il a choisi la maison d'édition de Pirojkov. Nous trouvons encore les commentaires de Brioussov sur ces *Œuvres* dans les archives à la Bibliothèque nationale de Russie.

Les commentaires de Brioussov sont souvent rudes. Sur les marges de « Au bord du Rhin » [« На Рейне »] il écrit : « *не инт<ересно>. читать скучно*[347] » – « inintéressant, ennuyeux ». La description détaillée provoque l'ennui du lecteur. Ce fait est contradictoire car la description se finit par « *А малодушно притворные / Рейн воспевают, грустя…*» (« *Et des gens lâches et feints / Célèbrent la Rhin en étant triste*… ») Dans ses vers Minsky se classe lui-même parmi ces « gens lâche et feints ». Le texte, fait par ces gens, doit alors produire l'effet d'ennui. Brioussov, en critiquant le poème de Minsky, devient un des lecteurs actifs, qui comprend l'esprit du texte.

Ensuite, près du poème « Réflexions du soir d'Ahasvérus » [« Вечерние размышления Агасфера »] nous voyons : « *Неориг<инальный> разм<ер>, водянистый стиль*[348] » – « le mètre n'est pas original, le style est flou ». Cette remarque aussi est étonnante car la poète expérimente dans ce poème avec le vers libre alternant l'anapeste (par exemple, les vers 1 et 4 sont des anapestes de quatre pieds), l'ïambe et la trochée (les vers 2 et 3 sont des mélanges de ces trois types de mètre).

Dans le poème « Votre image est digne de vivre éternellement… » [« Ваш образ вечно жить достойный… »] il souligne un quatrain et écrit : « *безобразие*[349] » – « monstrueux / n'importe quoi ». Car Minsky décrit dans ce poème un portrait et Brioussov ne mettant pas l'accentuation sur le mot de commentaire, il est possible de supposer que le critique voulait écrire : *без-óбраз-ие*, c'est-à dire, sans-image. Le portrait peint sans image pour Brioussov doit être selon Minsky critiqué par « les juges » : « *Пусть каждый штрих зовут ошибкой, / Бранят рисунок, краски, свет* » – « Qu'ils appellent chaque trait erreur, / Critiquent le dessin, les couleurs, la lumière. » L'auteur du poème provoque ses lecteurs.

[347] BRJUSOV V.J., « F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 105, T. 1-2 », *op. cit.*, p. 25.
[348] *Ibid.*, p. 228.
[349] BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 106, T. 3*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva, p. 110.

Le poème « Le Génie et le travail » [« Гений и труд »] est inerte (« *вяло*[350]… ») pour Brioussov et le poème « Nous vivons dans un siècle lourd… » [« Мы в тяжкий век живем… »] présente en entier « une forme négligée » (« *неряшливая форма*[351] »). Dans le poème « De l'abîme où le démon fou enchaîné se battait… » [« Из бездны где в цепях безумный демон бился… »] il a besoin d'explications plus précises. Dans le dernier vers il marque le mot « *завета* » (précepte) et écrit un commentaire « exprime inexactement, approximativement » (« неточно, приблизительно выражает[352] ») : « *Пороков грудь полна, но жаждет чистоты. / Открылся мне Господь, но я не внял завету.* » (« *Le cœur est plein de vices, mais désire être pur. / Le Seigneur m'a parlé, je n'ai pas écouté* »). Le quatrain du poème suivant est entouré et accompagné du commentaire sarcastique « comme la mauvaise traduction d'un mauvais original » (« *словно плохой перевод из плохого подлинника*[353] ») :

О, когда в этот мир, полный трупов и смрадный,
Ты, толкнувши меня, сам укрылся, злорадный,
За покровом вещей, моим стонам чтоб внять,
(Хоть причин такой злобы нельзя мне понять).

Ô, quand dans ce monde rempli de cadavres et puant
Tu m'as poussé et t'es réfugié, méchant,
Derrière le voile des choses pour entendre mes gémissements
(Même si je ne peux comprendre les raisons d'une telle colère).

Ainsi Brioussov est indigné non seulement par le mètre mais aussi par le sens des poèmes. Le critique continue à faire la comparaison des textes de Minsky avec d'autres auteurs en niant l'originalité du poète. Dans la marge du poème « Aux jours de la maladie » [« В дни недуга »] il écrit le nom de Goethe, en face de « Ma foi » [« Моя вера »] – celui de Heine, le poème « La grotte d'azur » [« Лазурный грот »] ressemble à la poésie de Fofanov et le poème « Ce que vous appelez l'inspiration » [« То, что вы зовете вдохновением… »] à Alekseï Tolstoï. Brioussov insiste sur le fait que chaque poète doit être original, pourtant, cela est en contradiction avec sa propre aspiration à réunir des poètes sous le nom des symbolistes russes. Gueorgui Tchoulkov, dans ses essais critiques, pour défendre Minsky

[350] *Ibid.*, p. 39.
[351] *Ibid.*, p. 49.
[352] BRJUSOV V.J., « F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 105, T. 1-2 », *op. cit.*, p. 241.
[353] *Ibid.*, p. 228.

de façon nette, a rétorqué que la compilation est un procédé naturel de la création des œuvres :

> *« Лермонтов не стыдился брать у Пушкина целые строфы. Шиллер брал у Гете, Гете у Шиллера: высокая культура, в себе уверенная, не боится внешних совпадений. Только мелкие души смотрят на каждую строку свою, как лавочник на свой товар[354]. »*
>
> *« Lermontov n'avait pas honte de prendre des strophes entières de Pouchkine. Schiller empruntait à Goethe, Goethe à Schiller : une haute culture, sûre d'elle, n'a pas peur des coïncidences extérieures. Seules les âmes mesquines regardent leurs vers comme un boutiquier regarde ses marchandises. »*

Il est impossible d'éviter les liens entre les auteurs. Pourtant, à la page cent quatorze du troisième volume, Brioussov fait la note suivante : « sur les quatre volumes il n'y a que 20 ou 30 pages qui méritent d'être lues[355]. » Il faut souligner que les trois premiers volumes (« Les nuits blanches » [« Белые ночи »], « Les drames historiques » [« Исторические драмы »] и « Les éclaircies » [« Просветы »]) contiennent les poèmes de la période libérale-populiste de la poésie de Minsky. Le quatrième volume (cinq cycles des « Les chants d'amour » [« Песни любви »]), où il y a moins de corrections, est un recueil de « nouvelles chansons ». Malgré tout, Brioussov écrit souvent que Minsky « possède mal le vers » : « le mètre de ses poèmes contredit souvent le contenu[356]. » À partir des observations formulées ci-dessus, nous pouvons donc diviser les jugements de Brioussov en trois types : 1) jugements sur la structure du vers (rime, cadence, etc.) ; 2) sur le contenu du vers ; 3) jugement personnel. Ainsi, nous pouvons formuler quelques hypothèses sur les raisons de la sévérité de Brioussov envers Minsky.

Premièrement, ils ont eu les mêmes « idoles » littéraires : Nekrassov, Nadson et plus tard Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Ils ont tous les deux suivi la même évolution, et ont abandonné les thématiques et les poétiques de Nekrassov et Nadson pour les motifs décadents. Même ici Brioussov essaye de surpasser ses collègues aînés et en 1893 il écrit à Verlaine pour déclarer qu'il est le seul fondateur du symbolisme russe. En revanche, nous ne trouvons pas de traces de la correspondance de Minsky avec des poètes français.

---

354 ČULKOV G.I., *Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki*, 1909, *op. cit.*, p. 128.

355 MINSKY N.M., *Polnoe sobranie stihotvorenij v 4 tomah*, Sankt-Peterburg, M.V. Pirožkov, vol. 4/1-4, 1907, p. 114. – « Из четырех томов едва ли наберет стр 20-30, которые стоит читать. »

356 BRJUSOV V.J., « N. Minsky. Opyt harakteristiki. 1908 », *op. cit.*, p. 235. – «размер его стихотворений часто противоречит содержанию».

Deuxièmement, l'amour pour une même femme – poète, écrivaine et traductrice – Lioudmila Vilkina. Elle a été l'épouse de Minsky entre 1896 et 1920. En 1903 elle apparait dans la liste indiquée comme « sérieuse » des « amantes » de Brioussov. (La vie amoureuse de Brioussov fait l'objet d'un des paragraphes du livre de Lavrov *Les symbolistes et les autres : articles, récits, publications*[357]).

En outre, l'avis de Brioussov s'explique par la raison d'être de Minsky. Le poète et son héros lyrique repoussent volontairement les gens, ils les éloignent de lui. L'isolement dans une tour d'ivoire provoque l'aversion des lecteurs. Pour Minsky la rationalité du monde tombe en ruines et conduit au pessimisme. La notion de *résignation* ou d'obéissance totale au destin (ce mot joue un rôle principal dans la philosophie d'Arthur Schopenhauer) crée un nouvel univers pour la conscience, que Minsky comprend comme le monde de l'Idée suprême, dans lequel règnent la vision tragique de la vie et la compréhension du néant infini. Autrement dit, le monde se divise en deux : le monde de l'Idée (où l'auteur aspire à dévoiler la vérité du mystère) et le monde réel de la matière. Le symbole devient un moyen pour concevoir intuitivement l'inconcevable. En revanche, cette aspiration éloigne l'auteur de la réalité et ne permet pas de s'approcher du mystère car le mystère a priori est inconcevable. L'auteur vit ainsi dans cette ambivalence.

Pour conclure, il est possible de diviser les lecteurs de Minsky approximativement en trois groupes selon la théorie de Goethe sur les différents types de perception de l'art[358]) : 1) jouir de la beauté, sans en raisonner ; 2) juger, sans jouir ; 3) juger, en jouissant, et jouir, en raisonnant. Selon Goethe, ceux qui sont capables de ce dernier type de perception reconstituent l'œuvre de nouveau et peuvent en saisir toute la richesse. Malgré tout, c'est le deuxième type de lecteur qui prévaut dans la réception des textes de Minsky en Russie. En France, ses textes ne provoquent pas de telle antipathie, peut-être parce qu'ils étaient mal connus, ou bien parce que sa conception philosophique du monde s'était modifiée avec son arrivée en France (1905), ou bien encore parce que dans un autre contexte, son œuvre a été perçue différemment. Le point de vue français sera analysé dans la deuxième partie de la thèse. C'est le processus d'affirmation théorique du nouveau courant littéraire russe qui fait l'objet du paragraphe qui suit.

[357] Cf. : LAVROV A.V., *Simvolisty i drugie : Stat'i. Razyskanija. Publikacii*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.

[358] Nous avons appris l'existence de cette théorie grâce au livre de BOREEV J.B., *Hudožestvennaja recepcija i germenevtika*, Moskva, Nauka, 1985, p. 48.

4.2.3. Les théories des « nouveaux courants littéraires »

L'apparition de « nouveaux courants » dans la littérature russe a été annoncée dans l'article polémique de Dimitri Merejkovski « Sur les causes de la décadence et sur les nouveau courants de la littérature russe contemporaine[359] » [« О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы », publié en 1892, soit 6 ans après la sortie du manifeste de Jean Moréas en France]. Dans cet essai, Merejkovski affirme la nécessité de la mystique pour l'époque et rejette la problématique démocratique de la société. Il refuse catégoriquement le matérialisme philosophique (le positivisme) et juge sévèrement le réalisme de la littérature française qu'il réduisait au naturalisme :

> *« …Реакция против романтической лжи довела литературу до нелепых крайностей грубого, жестокого и теперь в свою очередь мертвеющего натурализма. И вот мы уже присутствуем при первых неясных усилиях народного гения найти новые творческие пути, новые сочетания жизненной правды с величайшим идеализмом[360]. »*
>
> *« …La réaction contre le mensonge romantique a poussé la littérature jusqu'au ridicule extrême du naturalisme rigoureux et cruel, qui maintenant est en train de mourir. Nous voici en présence des premiers efforts vagues du génie d'un peuple pour trouver de nouveaux itinéraires, de nouvelles compositions de la vérité de la vie, d'un idéalisme sans pareil. »*

Remarquons que le naturalisme ou « zolaisme » dont parle Merejkovski n'était presque pas présent en Russie à l'exception de quelques œuvres de Piotr Boborykine (1836 – 1921) et Ieronim Yasinsky (1850 – 1931). Les théories naturalistes dans l'art en vigueur pour un certain temps étaient publiées dans *Vestnik Evropy*. La voie essentielle de la poésie russe ne coïncide jamais avec le naturalisme. De même, la critique russe ne s'en inspire pas non plus.

En même temps, il faut souligner qu'en France au contraire, beaucoup de monde critique le naturalisme qu'il soit de Zola ou d'un autre auteur. Anatole Baju dans son texte *l'École décadente* (1887) est le premier à déclarer que « Le Naturalisme a été l'image exacte de cette société bâtarde faussement appelée républicaine il la représente telle

[359] Puis dans le texte la version abrégée du titre est : *Sur les causes de la décadence…*
[360] MEREZKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka…*, 1893, *op. cit.*, p. 6.

qu'elle est[361]. » Plus tard Remy de Gourmont dans *Le livre des masques* (1921) souligne dans sa définition du symbolisme qu'il est devenu une réaction au naturalisme : « Que veut dire Symbolisme ? <…> individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme[362]… »

Ainsi, Merejkovski utilise son constat du phénomène français pour décrire la situation de la littérature russe. Pourtant, son affirmation principale peut être rapportée à la foi au symbolisme russe et au symbolisme français : la littérature avait besoin d'être renouvelée. L'auteur dit que « le goût prédominant de la foule est jusqu'ici réaliste. Le matérialisme artistique correspond au matérialisme scientifique et moral[363]. » Les deux groupes d'auteurs français et russes exigent des changements dans la littérature. Jean Moréas, par exemple, réclame dans son manifeste le courage d'utiliser des mots et des expressions inconnus, des rimes ardentes et des mètres nouveaux : « Le Rythme : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée[364]... » À la synthèse symbolique doit donc correspondre le mètre soit maladroit et lourd, soit parfaitement agile, la césure inattendue – tout est brusque et métaphorique, et comme résultat – la langue française devient parfaite.

À son tour, Merejkovski reproche à ses prédécesseurs l'absence d'initiative. Il pense que c'est la cause des dégradations survenues dans la littérature. L'auteur du manifeste russe distingue quatre causes du déclin de la langue. Premièrement, c'est la « critique[365] » à laquelle étaient soumise la plupart des écrivains. Cette cause proposée par Merejkovski s'explique facilement. En effet, à cause du pouvoir de la critique littéraire, la littérature ne se développe pas aussi vite et devient moins productive que le voudrait l'époque. Minsky exprime le même avis dans son autobiographie, indiquant que dans les années 1920, les auteurs peuvent expérimenter et « les lecteurs leur viennent en aide, les critiques font leur éloge[366] » tandis qu'eux avaient eu besoin de la force pour libérer le vers. Remarquons qu'en introduisant ce point de vue inhabituel, qui demande un renouvellement global de la langue, les symbolistes choquaient leurs contemporains.

---

[361] BAJU A., *L'école décadente*, 1887, *op. cit.*, p. 6.

[362] GOURMONT R. de, *Le livre des masques*, Mercure de France, 1963, p. 10.

[363] MEREZKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka...*, 1893, *op. cit.*, p. 38-39. – « преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. »

[364] MOREAS J., « Un Manifeste littéraire », *op. cit.*, p. 150.

[365] MEREZKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka...*, 1893, *op. cit.*, p. 24-26.

[366] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 40. – « Читатели их поддержат, критики похвалят. »

Plus tard (1894 – 1924), dans son livre *Parmi les poèmes* [*Среди стихов*]Valéry Brioussov distingue trois accusations essentielles qu'on adresse le plus souvent à lui-même et à ses collègues : 1) « Le symbolisme est une maladie de la littérature avec laquelle l'Occident [Europe] est en lutte, il ne faut donc absolument pas nous l'implanter » ; 2) « dans notre littérature russe le symbolisme n'est rien d'autre qu'une imitation, sans aucune base propre » ; 3) « il n'existe pas d'humeurs qui ne pourraient être exprimées sans le symbolisme[367] ». Il s'ensuit que la critique sévère et parfois injuste devient une des causes du ralentissement du développement de la langue littéraire.

La deuxième source de la décadence de la langue, nommée par Merejkovski, est « la manière satirique particulière que Saltykov [Merejkovski parle de Mikhaïl Saltykov-Chtchedrine, 1826 – 1889] appelait "la langue servile d'Esope"[368] », c'est-à-dire, les allusions, les grimaces satiriques qui sont bien implantées, selon l'écrivain, dans la langue journalistique. Soulignons que Moréas dans son « Manifeste littéraire. Symbolisme » écrit aussi sur l'importance du renouvellement de la langue littéraire française « élégante » qu'utilisent les symbolistes.

Merejkovski accentue, entre autres, deux points qui ne sont pas communs avec le manifeste français : « l'ignorance croissante[369] », ce qui sous-entend la baisse du niveau de l'instruction à l'issu de laquelle la langue meurt et dégénère ; et « le système des honoraires[370] » qui oblige à écrire non pas ce que l'âme exige mais ce qui plaît à une société dépravée. Pour résoudre ces problèmes qu'il énumère, Merejkovski cite trois contraintes esthétiques à prendre en compte et à développer à l'avenir : l'extension de l'impression artistique, l'approbation des symboles comme idée essentielle des images poétiques dans l'art et le recours à la mystique à travers la littérature russe. Cette affirmation correspond complètement à l'idée de Moréas qui disait que l'élément le plus important de l'art symboliste est l'Idée dont l'image, exprimée dans une forme symboliste complexe, ouvre au lecteur la voie vers l'Inconnu : « la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette[371]. » De toute façon, l'auteur du

[367] BRJUSOV V.J., *Sredi stihov*, 1990, *op. cit.*, p. 45. – « Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не нужно » ; « в нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы » ; « нет таких настроений, которые не могли бы быть изображены помимо символизма. »

[368] MEREŽKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka...*, 1893, *op. cit.*, p. 24-26. – « особенную сатирическую манеру, которую Салтыков называл "рабьим эзоповским языком" »

[369] *Ibid.* – « Возрастающее невежество. »

[370] *Ibid.* – « система гонораров. »

[371] MORÉAS J., « Un Manifeste littéraire », *op. cit.*, p. 150.

travail *Sur les causes de la décadence* ne donne pas de définition du mot « symbole » mais esquisse à travers des exemples quelque chose de non-dit qui est caché derrière l'image existante du monde.

En réexaminant la littérature du passé, et en plus de l'analyse des idées exposées ci-dessus, Merejkovski souligne (encore et) toujours la valeur de la littérature passée : l'intérêt des artistes pour les thèmes religieux et mystiques ; la symbolique philosophique et la manifestation de l'impressionnisme dans l'écriture. Le critique littéraire Nikolaï Mikhaïlovski, discutant avec Merejkovski, écrit que ce mouvement répond dans un sens à un besoin de l'esprit humain qui a toujours existé. Mikhaïlovski note de façon définitive la remarque suivante :

> *« …во-первых, не один символизм, даже во Франции, пытается удовлетворить эту потребность, а во-вторых, из всех этих попыток: символизм есть самая плоская и уродливая, но только не подвигающая к разрешению задачи, но компрометирующая ее*[372] *»*
>
> *« …premièrement, il n'y a pas que le symbolisme, même en France, qui tâche de combler ce besoin ; deuxièmement, de toutes ces tentatives le symbolisme est la plus laide et la plus plate, qui ne mène pas à la résolution du problème mais la compromet. »*

L'avis négatif sur cette nouvelle tendance littéraire souligne que les symbolistes n'ont rien inventé de nouveau et que c'est seulement une imitation malhabile des courants littéraires existants. Il faut cependant souligner que très peu de mouvements littéraires ont réussi à éviter l'influence des générations précédentes.

Par exemple, dans la revue *Le Décadent* Anatole Baju dans son article « L'influence russe sur la littérature française » (1888) affirmait qu'auparavant, en France, on copiait seulement Tolstoï et Dostoïevski, mais « le décadisme » a pu découvrir la véritable authenticité française : « la littérature de la France subi(t) l'influence de l'étranger, une bonne fois il faut qu'elle soit française. <...> La France est forte n'affaiblissons pas son prestige en nous assimilant au caractère d'un peuple dont nous sollicitons l'alliance. Y a-t-il rien de plus humiliant que l'abdication de sa personnalité ?[373] » Néanmoins, plus tard, en 1890, Verlaine dans la lettre adressées à Léon Deschamps (datée le 21 septembre),

[372] MIHAJLOVSKIJ N.K., *Literaturnaja kritika*, 1989, *op. cit.*, p. 463-464.

[373] BAJU A., « L'Influence russe sur la littérature française », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 mars 1888), n° 6, p. 6.

puis en octobre à Ernest Raynaud et à Gabriel Vicaire montrent son intérêt pour les œuvres de Dostoïevski qu'il n'a pas eu l'occasion de lire. Finalement, il n'existe pas de preuves que Verlaine a lu Dostoïevski mais son intérêt pour la culture russe est incontestable.

Le symbolisme russe et français s'explique dans les changements qui se produisent non seulement dans le style de l'art mais aussi dans la vision de la vie et du monde. Deux personnes – Moréas et Merejkovski – tentent de graver ces phénomènes dans l'histoire littéraire grâce à leurs manifestes. Malgré le texte contestable de Merejkovski qui rappelle beaucoup celui de Moréas, tous deux saisissent bien les tendances et les pratiques littéraires existantes. Leurs contemporains ne les apprécient pas car ils n'ont pas ressenti le besoin d'un manifeste en général. Leur but ne consiste pas à concrétiser l'inconnu mais à s'approcher de l'ineffable grâce à l'œuvre. C'est cette expérience qui est l'objet du chapitre suivant. Les textes de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui font la gloire du symbolisme français, servent d'exemples majeurs pour la nouvelle vision littéraire de Minsky, qui est à la base du symbolisme russe.

CONCLUSION

La fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle marquent à la fois le début d'une réaction politique et un moment de libération et d'émancipation. Des changements radicaux dans la vie de la société deviennent imminents. Il était nécessaire de créer une nouvelle langue poétique pour transmettre un autre état d'esprit et une autre perception du monde.

Deux phénomènes littéraires, le « décadisme » / la « décadence » et le « symbolisme » se sont croisés non seulement d'un point de vue temporel, mais aussi dans leurs idées. Cette étape révolutionnaire pour la notion de « décadence », où celle-ci commence à désigner toute une école littéraire (ou essaie du moins de s'imposer en tant que telle), se trouve étroitement associée à un autre courant, le symbolisme. Il est donc difficile de tracer une frontière claire entre eux, mais les deux mouvements se sont influencés l'un l'autre, ce qui nous permet de parler de l'inclusion de l'un dans l'autre. Cependant, le symbolisme dans les deux pays est devenu une tendance littéraire qui, avec l'aide des manifestes et de recueils poétiques, a cherché à créer un art basé sur une vision symbolique et spirituelle du monde en utilisant de nouvelles figures de style. La décadence est plus souvent définie comme une vision du monde qui trouve son incarnation artistique dans le symbolisme (Dimitri Oblomievskiï[374]) ou comme un système esthétique à partir duquel le symbolisme a pu se développer (Mikhaïl Bakhtine[375]). Que ce soit en Russie ou en France, la décadence ne se développe pas au point de devenir un mouvement artistique. Peylet, tout comme Michaud, croit également que le « décadisme et le symbolisme ne sont pas deux écoles, mais deux étapes d'un même mouvement[376]. »

Notre avis est que la décadence en Russie n'est pas une tendance littéraire, mais un système d'opinions philosophico-esthétiques de la fin de XIX^{ème} siècle. Elle n'était pas une tendance littéraire au sens strict du terme, mais plutôt un mouvement associé à des thèmes ou des modes liés au déclin. Les poètes de deux pays ont lancé un nouveau mouvement sans tenter de le théoriser. Le décadisme littéraire en France a débuté vers 1884, avec la parution du roman de Huysmans *À rebours.* Il a eu ses pré-manifestes :

[374] OBLOMIEVSKIJ D.D., *Francuzskij simvolizm*, 1973, *op. cit.*

[375] BAHTIN M., « "Parnas", dekadans, simvolizm », in BOCAROV S.G. et MELIHOVA L.S. (dir.), *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929, vol. 7/2, p. 289-294.

[376] PEYLET G., *La littérature fin de siècle: de 1884 à 1898 ; entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, p. 50.

l'œuvre de Bourget *Essais de psychologie contemporaine* (1883), l'ethopée de Péladan *La décadence latine* (1884). La brochure parodique *Les déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette* (1885) est le signe de l'émergence des motifs décadents dans un recueil poétique. Les efforts de Baju et des autres, qui ont cherché à introduire de nouvelles tendances dans la littérature, ont tout d'abord affirmé l'existence d'une « école décadente ». Cependant, ils ont fini par la renier en réponse aux questions du journaliste Huret. Ce chaos et ce manque d'unité nous permettent d'affirmer que les décadents sont en recherche d'un idéal.

Dans ce chapitre, les principes poétiques essentiels du symbolisme ont été mis en évidence. Ils apparaissent non seulement en raison de la réaction contre le naturalisme, mais aussi grâce à des échanges interculturels. Tout d'abord, l'art est perçu comme un principe fondamental de l'univers, dont le centre est la personne du poète. Selon les symbolistes, le poète est un translateur de la voix de l'Âme du monde, de l'inconnu. En s'appuyant sur une vision intuitive du monde, les symbolistes ont créé leur propre mode de connaissance spirituelle du monde et de ses secrets – par exemple, la « création de la vie » – qui leur a permis de s'approcher de la vérité, de l'Idéal. En second lieu, l'ambiguïté et l'antinomie du concept de « symbole » ont conduit à une contradiction inévitable concernant l'image du monde ; ceci menant à une mentalité décadente, une mélancolie et une aversion pour soi-même.

En raison de la diversité du symbolisme russe, il est difficile de distinguer une théorie unique pour cette nouvelle tendance littéraire. Notons les traits principaux qui les unissent aux auteurs français. Tout d'abord, pour les symbolistes l'image du monde s'élargit où le symbole est un moyen de réaliser la connaissance intuitive de l'incompréhensible. Parallèlement, le poète devient clairvoyant et seul à pouvoir approcher l'ineffable. La poésie, globalement, est vue comme un chemin vers une compréhension synthétisante du monde. L'art n'acquiert son intégrité qu'à travers l'unité de la musique, de la poésie, de la peinture. Pour transmettre le rythme de l'âme poétique, il est nécessaire de renouveler les formes lyriques : mètre complexe, rythme audacieux. Le monde changeant revendique un travail supplémentaire sur la langue poétique – de nouveaux vocables apparaissent.

Minsky est l'un des premiers en Russie à incarner la nécessité du changement de paradigmes littéraires. Sensible au défi de l'époque, se détournant des thèmes de l'amour du peuple, il avance avec hésitation vers le symbolisme. Entretemps, il se heurte à une

critique mordante et à l'incompréhension de la part de la société. Minsky a ouvert de nouveaux horizons à ses successeurs, il est devenu le pionnier du symbolisme russe. La formation de la méthode artistique de Minsky dans le contexte du symbolisme français et russe sera l'objet de la partie suivante de la thèse.

DEUXIÈME PARTIE.
LA POÉTIQUE DE MINSKY DANS LE CONTEXTE DES SYMBOLISMES FRANÇAIS ET RUSSE

Figure 8 : Nicolas Minsky[377]

« Un vieillard assez insignifiant et de petite taille (il devait avoir près de soixante-dix ans), le front haut agrandi par la calvitie, encadré de boucles grises, comme les portent les artistes, retombant des deux côté sur son col, la moustache grise bien taillée ; mais ses yeux, petits, noirs et perçants, étaient brillants et jeunes[378]. »

[377] Source de l'image : FOKIN P. et KNJAZEVA S., *Serebrjanyj vek : portretnaja galereja kul'turnyh geroev rubeža XIX-XX vekov*, Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.

[378] Le portrait de Minsky présenté par une amie E.Milton qui avait été invitée chez son épouse et lui pendant leur séjour à Londres : MIL'TON E., « Vospominanija o poète Minskom », in *Novyj žurnal*, vol. 91 (1968), nº 1968, p. 150. – « Довольно невзрачный старик маленького роста (ему было уже далеко за 60), с большим лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми кудрями, спускающимися на воротник, как носят художники, с подстриженными седыми усами; но глаза его, маленькие, черные и острые были блестящими и молодыми. »

Своеначальный, жадный ум, –
Как пламень, русский ум опасен:
Так он неудержим, так ясен,
Так весел он – и так угрюм.

Подобный стрелке неуклонной,
Он видит полюс в зыбь и муть,
Он в жизнь от грезы отвлеченной
Пугливой воле кажет путь.

Как чрез туманы взор орлиный
Обслеживает прах долины,
Он здраво мыслит о земле,
В мистической купаясь мгле.

« Русский ум », Вячеслав Иванов

L'esprit russe, avide et libre
Comme le feu est dangereux :
Si incontrôlable et si clair,
Il est si joyeux – et si sombre.

Comme une aiguille régulière
Voit le pôle dans la houle et le trouble,
Des rêves distraits à la vie
Il mène la timide volonté

Comme l'aigle regardant la brume
Voit les cendres de la vallée
Simplement il pense à la terre,
Flottant dans des ténèbres mystiques.

« Un esprit russe », Viatcheslav Ivanov

Chapitre 1 : Le culte de l'art et la transformation de la théorie romantique des correspondances en France et en Russie

Les symbolistes français ou russes opposent l'art à la réalité, et c'est l'art qui devient une réalité « authentique ». Le culte de l'art est conditionné par un esthétisme extrême qui implique la glorification de la Beauté. Celle-ci n'est pas toujours vue comme harmonieuse mais peut aussi être rebutante. Le théoricien de l'esthétisme Walter Pater (1839 – 1894), qui a inspiré plusieurs écrivains, notamment Oscar Wilde, écrit dans *La Renaissance : Etudes sur l'art et la poésie* [*The Renaissance : Studies in Art and Poetry*, 1877] : « Et surtout, la sagesse du monde se trouve dans la passion poétique, dans la poursuite de la beauté, dans l'amour de l'art pour l'art[379]... » La transition de l'apologie romantique de la Beauté vers le culte de l'art est clairement présentée dans les œuvres de Charles Baudelaire, et dans ses audacieuses *Les Fleurs du mal* parues pour la première fois le 20 juin 1857. De ce point de vue, il convient de commencer ce chapitre par l'opposition entre l'art et la réalité chez Baudelaire, comme suite de la théorie romantique. Puis nous analysons la réception de ces théories par Minsky, à travers ses adaptations des textes du poète français. Au cours de la deuxième partie de la thèse nous essaierons de montrer le processus de transition entre les principes essentiels du symbolisme français, esquissés à travers les œuvres majeures de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, et ceux de Minsky.

§ 1.1. L'opposition entre l'art et la réalité chez Baudelaire et sa réception par Minsky

Le titre *Les Fleurs du mal* est un oxymoron aux multiples lectures possibles. Le mot « mal » a plusieurs sous-entendus : le mal, le chagrin, la douleur, la maladie, la souffrance. Toutes ces nuances sont mises en valeur par Baudelaire dans les poèmes du livre. Victor Hugo écrit au poète : « Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre, vous

[379] PATER W., *Renessans. Očerki iskusstva i poèzii*, traduit par ZAJMOVSKIJ S., Moskva, BSG Press, 2006, p. 360. – « И больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. »

créez un frisson nouveau[380]. » Les mots-clefs dans cet extrait sont : « macabre » et « nouveau ». Baudelaire provoque encore un frisson à ses lecteurs par son aspiration à leur montrer son « cœur nu » et à leur confier son âme morbide. Comme le note le poète lui-même dans une lettre à sa mère : « Ce livre, dont le titre, *Fleurs du Mal*, dit tout, est revêtu d'une beauté sinistre et froide ; il a été fait avec fureur et patience[381]. » Plus tard dans un projet de préface publié en 1868, Baudelaire révèle sa conception de l'œuvre :

> *«…la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle. Quelques-uns m'ont dit que ces poésies pouvaient faire du mal. Je ne m'en suis pas réjoui. D'autres, de bonnes âmes, qu'elles pouvaient faire du bien : et cela ne m'a pas affligé. La crainte des uns et l'espérance des autres m'ont également étonné[382]… »*

Ce changement d'opinion a probablement été provoqué par le procès juridique. Rappelons que Baudelaire a consacré presque la moitié de sa vie à la création de ce livre et dès sa parution, il a été condamné pour délit d'outrage à la morale publique :

> *« Ce n'est pas l'homme que nous avons à juger, c'est son œuvre. Charles Baudelaire n'appartient pas à une école. Il ne relève que de lui-même. <…> Réagissez, par un jugement, contre ces tendances croissantes, mais certaines, contre cette fièvre malsaine qui porte à tout peindre, à tout décrire, à tout dire, comme si le délit d'offense à la morale publique était abrogé, et comme si cette morale n'existait pas[383]. »*

Baudelaire a dû exclure de sa collection de poèmes ceux qui contredisaient les normes de la morale. Dans la deuxième édition de 1861, seuls 86 poèmes ont été publiés. Baudelaire, assoiffé de reconnaissance, a traversé une profonde crise spirituelle après une telle défaite.

Tandis qu'en France Baudelaire se heurte à l'incompréhension, en Russie en 1856, il est publié dans la revue *Otetchestvennye zapiski* dans l'article « La nouvelle poésie en France, en Italie et en Angleterre » de Chtakhel que nous avons déjà mentionné à propos de l'enrichissement de la langue poétique (Partie I). Dans cette publication apparaissent

[380] Cité par TABARANT A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, 1963, *op. cit.*, p. 297.
[381] BAUDELAIRE C., *Pensées*, Paris, Corti, 1990, p. 48.
[382] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 131.
[383] BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal: choix de poèmes*, Éd. remise à jour., Paris, Larousse, 1984, p. 90, 95.

les poèmes suivants : « Le Flacon » en français (avant sa parution en France) et « Le Crépuscule du matin » en première traduction libre en russe. Chtakhel écrit :

> *« Бодлер – поэт истинный и поэт парижский, потому что в нём одном, может быть, между всеми молодыми французскими писателями, выражается непобедимое стремление к поэтической оригинальности и независимости. <…> Талант Бодлера <…> заключается в прочувствованной, выстраданной глубине содержания, в смелости и реальности образов и, наконец, в знании средств и свойств языка*[384]*. »*
>
> *« Baudelaire est un vrai poète et un poète parisien, parce que chez lui seul, peut-être, parmi tous les jeunes écrivains français, s'exprime un désir invincible d'originalité poétique et d'indépendance. <...> Le talent de Baudelaire <...> réside dans un contenu profondément ressenti et vécu dans le courage et la réalité des images, et enfin dans la connaissance des moyens et des propriétés de la langue. »*

Chtakhel souligne la force de la langue poétique baudelairienne, la beauté de ses images. Par ailleurs, la Beauté de Baudelaire a toujours un double sens : la différence entre le bien et le mal, celle entre Dieu et Satan, se nivelle. Elle est dans tous les objets, quel que soit son contenu éthique et esthétique : elle est destructrice et belle à la fois. La Beauté de Baudelaire n'est ni morale ni immorale. L'esthétisme de Baudelaire est dans l'analogie de la beauté et de l'art. L'esthétisation du rebutant se transforme chez Baudelaire en une palette multicolore du monde. Le poème « Une charogne » en est l'exemple le plus marquant. Beauté baudelairienne dépourvue de l'harmonie universelle romantique – « *...tu viennes du ciel ou de l'enfer* » (« Hymne à la beauté ») – ce poème nous ramène à la nature dualiste de l'homme : d'une part, dans l'esprit, il aspire à Dieu, d'autre part sa nature animale le pousse vers Satan. Le poème « Hymne à la beauté » est un manifeste de l'esthétisme de Baudelaire :

> *De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,*
> *Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,*
> *Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! -*
> *L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?*

[384] ŠTAHEL' K., « Novejšaja poèzija vo Francii, v Italii i v Anglii », *op. cit.*, p. 16.

Baudelaire déclare que la mission du poète est de chercher la Beauté en tout. Pour Baudelaire la perception de la Beauté a deux origines – divine et diabolique – qui entrouvrent la porte à l'Infini pour l'artiste : « *…m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?* » (« Hymne à la beauté »). Le but de la poésie, selon lui, est d'ouvrir cette porte à un tout nouveau monde pour permettre au « moi » du poète de devenir sans limite et sans fin : « *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* » (« Le voyage »).

En Russie c'est sans doute Minsky qui, le premier, fait référence à l'œuvre de Baudelaire et à son intention de se rapprocher de l'Infini dans ses propres poèmes. Il le découvre apparemment grâce à son collègue Piotr Iakoubovitch (1860 – 1911) qui traduit les poèmes de Baudelaire et les « fait publier entre 1879 et 1882 dans les journaux radicaux *Slovo* [*Parole*] et *Delo* [*Affaire*] et dans le libéral *Vestnik Evropy*[385] », comme l'affirme Adrian Wanner dans son livre *Baudelaire en Russie* [*Baudelaire in Russia*]. Selon Minsky, la Beauté est dépourvue de bien ou de mal puisque « *Le bien et le mal se sont joints*… » (« Une pensée », 1885) [« *Добро и зло слились*… » (« Дума »)] et « *La joie, c'est que peu nous importe le chemin*… » (« Deux voies », 1900) [« *Блаженство в том, что всё равно, / Каким путем идти…* » (« Два пути »)]. Or, il cherche le Nouveau / l'Inconnu qui est a priori introuvable, la Beauté a un double sens : elle aide à poursuivre la voie vers l'Infini et elle est invisible car elle existe en tout. Minsky écrit : « …*красоту узрев, не мог бы жить я боле* » (« Истина и красота ») – « …*je n'aurais pas pu vivre après avoir vu la beauté* » (« Vérité et beauté »). La beauté du monde, selon Minsky, n'est pas liée au sens moral :

Она лежит, открыв свои сосцы,	*Elle est couchée, les mamelons découverts,*
Разбухшие и крепкие, откуда	*Gonflés et forts.*
И гибельный Нерон, и кроткий Будда,	*Néron le désastreux et Bouddha le doux*
Прильнувши рядом, пьют как близнецы. <…>	*Tètent près d'elle comme des jumeaux. <…>*
Добро и Зло, резвясь, их подбирают	*Le Bien et le Mal les choisissent en s'ébattant*
И праздно во вселенную играют.	*Et jouent à l'univers oisivement.*
« Сила »	« Une force », 1901.

La dualité d'une personnalité constitue un conflit tragique à la fois dans la poésie de Baudelaire et de Minsky, détruisant l'unicité du monde. Selon Minsky, l'homme est

[385] WANNER A., *Baudelaire in Russia*, Gainesville, Univ. Press of Florida, 1996, p. 23. – « were published between 1879 and 1882 in the radical journals Slovo and Delo and in the liberal Vestnik Evropy. »

ambivalent, il unit le « moi » et le « non-moi », l'esprit et le corps physique. Cette contradiction conduit à la formation du concept de dualité de la vérité :

Был я набожным ребенком;
Верил в Господа, как надо, -
Что Господь – небесный пастырь
И что мы – земное стадо.
Ах, о пастыре небесном
Я забыл в земной гордыне,
Но тому, что люди – стадо
Верю набожно и ныне.

« Моя вера »

J'étais un enfant pieux,
Je croyais bien en Dieu,
Que le Seigneur est le Pasteur céleste,
Et que nous sommes son terrestre troupeau.
Ah ! le pasteur céleste
Je l'ai oublié dans mon orgueil terrestre,
Mais que les hommes sont un troupeau,
Je le crois toujours pieusement.

« Ma foi[386] », 1878

Chez les deux poètes la souffrance est vue comme un prix inévitable à payer pour la création, comme sa condition nécessaire :

Как ждут грозы засохшие поля,
Я сердцем жду страданий добровольны
Томящих песен, грусти слов раздольных
Всего, что душу мучит, веселя

« Как ждут грозы засохшие поля… »

Comme des champs secs attendent l'orage,
J'attends de tout mon cœur des souffrances volontaires
Des chansons languissantes, des mots libres et tristes
Tout cela qui tourmente l'âme, en l'amusant

« Comme des champs secs attendent l'orage… »

La souffrance de Minsky est obstinée mais il l'attend avec impatience, comme par exemple dans le poème « Métempsychose » [« Метепсихоз »]. L'auteur fait la comparaison entre son âme et les champs secs : ce qui tourmente l'esprit nourrit l'âme. La sensation du supplice mais aussi la conscience de sa mortalité permettent au héros lyrique de sentir qu'il est vivant :

[386] Traduit par Florence Corrado.

Мне сладко смерть при жизни обрести

И чуждый мир и дух свой бесприютный

Слит в сон один, – великий сон и смутный

Il m'est doux de connaître la mort tant que je suis en vie

Et de fondre dans un seul rêve ce monde étranger et mon âme sans abri,

- dans un rêve splendide et incertain

La communion de l'obscurité devient la base de l'art poétique. Dans l'article « Le confiteor de l'artiste » Baudelaire écrit : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu[387]. » L'image de désespoir naît de la dualité de l'auteur : «…l'horreur de la vie et l'extase de la vie[388]. »

Minsky se laisse séduire par le thème principal de Baudelaire – la sensation de la mort : « Que j'ai peur de pourrir comme un cadavre… » [« Как страшно трупом истлевать… »], « La Mort » [« Смерть »], « La Mélodie d'automne » [« Осенняя мелодия »], « Danse macabre » (le titre est en français). Après avoir étudié un grand nombre de poème de Minsky, nous sommes arrivés à la conclusion que le poète s'intéressait surtout à l'œuvre de Verlaine et de Baudelaire. Minsky fait en général de la réinterprétation des textes poétiques des auteurs français contemporains, et parfois les traduit. Le titre de sa « Danse macabre » (1904) renvoie tout de suite à l'œuvre homonyme de Baudelaire. À la première lecture on voit que le lien entre ces deux textes est presque éphémère. Minsky traduit avec maîtrise la principale image de l'illusoire, du goût du néant, des sentiments « d'une âme figé » (« *души остывшей* ») et du froid sépulcral, mais chez lui, le motif principal de la « danse macabre » est absent.

Когда в душе остывшей вечереет	*Lorsque le soir descend dans l'âme refroidie,*
И память устаёт считать могилы,	*Que la mémoire s'épuise à compter les tombeaux,*
И, пресмыкаясь, дремлет гнев бескрылый, -	*Et, rampante, somnole la colère sans ailes,*
Когда любовь нас более не греет. -	*Lorsque l'amour ne nous réchauffe plus,*
Тогда из тьмы, где чувство цепенеет,	*Des ténèbres où le sentiment se fige,*

[387] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 163.

[388] BAUDELAIRE C., *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*, 1920, *op. cit.*, p. 92.

Выходит призрак чувства – долг унылый,	*Vient le fantôme du sentiment : le devoir las,*
Холодный долг, сердцам холодным милый,	*Le devoir froid, cher aux cœurs qui sont froids,*
И над душой, как над кладбищем, реет.	*Sur l'âme plane comme sur un cimetière.*
Взамен желаний жарких и греховных	*Au lieu des désirs ardents et pécheurs*
Скликает он толпу теней бескровных -	*Il appelle une foule d'ombres exsangues :*
Смиренье, верность, кротость и бесстрастье.	*Humilité, fidélité, calme et douceur.*
И мёртвых чувств немые вереницы	*Et des files muettes de sentiments morts*
Встают, покинув тёмные гробницы.	*Se lèvent en quittant les tombeaux noirs.*
Но спит в гробу и не проснётся счастье.	*Dans la tombe le bonheur ne se réveille pas.*
« Danse macabre »	« Danse macabre[389] »

Dans le poème de Minsky, les sentiments ne sont propres qu'à ceux pour qui l'amour est une obligation. Contrairement à Baudelaire, qui parle explicitement d'une femme (« un vivant », « elle ») dans sa « Danse Macabre », Minksy, lui, ne se rapporte pas à une personne. L'auteur évoque seulement l'âme et le cœur. Minsky développe plusieurs parallèles : « le fantôme du sentiment » ou les « sentiments morts » sont une obligation ou un « devoir froid » ; « les ombres exsangues » présentent les qualités humaines – « humilité, fidélité, calme et douceur » ; « l'âme refroidie », qui implique ces sentiments en soi, est assimilée à une tombe sombre, noire. Les épithètes « refroidie » et « sombre, noir », associées au froid du cimetière, traversent tout le poème. Le seul lien qui peut être tracé entre les poèmes des deux auteurs est le thème de la mort. Même les règles de versifications ne correspondent pas. Minsky compose un sonnet marotique, selon le schéma abba abba ccd eed, composés de pentamètres ïambiques, dont les rimes sont toutes féminines, tandis que Baudelaire garde la rime croisée tout au long du poème avec un nombre de syllabes variés.

Dans la majorité des cas, la mort est considérée comme une issue inéluctable de la vie, après laquelle vient la transfiguration – le destin est prédéterminé. Le poème « Les Trois Parques » [« Три Парки »] confirme cette idée :

[389] Traduit par Florence Corrado.

ПАРКА ПРЕВРАЩЕНИЙ	***La Parque des Transformations :***
О, сестры, как быть? Истощилась кудель,	*Mes sœurs, que dois-je faire ? Usée est ma quenouille.*
И жизни иссякла основа.	*Ma trame de la vie échappe du pivot.*
ПАРКА ЖИЗНИ	***La Parque de la Vie :***
Я прясть неустанно должна. Неужель	*Je dois tisser sans fin, pour les êtres qui grouillent,*
Другая не будет готова?	*D'innombrables destins, des sorts toujours nouveaux.*
ПАРКА СМЕРТИ	***La Parque de la Mort :***
Обрежу я нить, что ты пряла досель, -	*À la première : Je couperai le fil pour que tu le débrouilles,*
(к первой Парке)	
А ты рассучи ее снова. (ко второй Парке)	*À la deuxième : Et tu pourras ainsi refaire l'écheveau.*
« Три Парки »	« Les trois Parques[390] »

Ce texte a dû être publié avant 1893 car Balmont exprime son admiration du poème sur les trois déesses grecques du destin dans sa lettre à Minsky du 29 décembre 1893. Cette lettre a été exposée dans la publication des lettres de Balmont à Minsky par Kouprianovskiï et Moltchanova dans la revue *Russkaja literatura* [*La littérature russe*, 1993]. Mais les traces de cette première édition n'ont pas été trouvées dans les archives étudiées.

> *« Читал Ваше прекрасное стихотворение "Три Парки", которое мне кажется чуть не лучшим Вашим стихотворением. Читал его многим своим приятелям, на всех производит такое же впечатление, как и на меня[391]. »*
>
> *« J'ai lu votre beau poème "Les trois Parques" qui me paraît l'un des meilleurs. Je l'ai lu à de nombreux amis, elle produit sur tous la même impression que sur moi. »*

Le symbolisme de ce poème, que Balmont met en valeur, se compose du sous-texte, des allusions conscientes, à un du contexte bien connu. Les Parques sont le symbole de l'évolution et des changements constants dans l'univers, qui déterminent le rythme de la vie. Minsky crée sa propre introduction au mythe sur les Parques-fileuses. En outre, la

[390] Trad. du russe par Igor Astrow in : ETKIND E.G. (dir.), *Poésie russe anthologie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, Maspero, 1983.
[391] Cité par KUPRIJANOVSKIJ P.V. et MOLCANOVA N.A., « Pis'ma K.D. Bal'monta k N.M.Minskomu », *op. cit.*, p. 191.

forme du texte est très originale et novatrice : il s'agit d'un dialogue théâtral dans un poème aux rimes croisées. Nous avons déjà souligné à plusieurs reprises le caractère philosophique de la poésie de Minsky. C'est une des raisons pour laquelle la vision poétique de la réalité engendre une image de l'indifférence devant la vie réelle, apportant des souffrances bénies et aboutissant à une fin inévitable.

Minsky continue à développer le thème de la mort dans « Mélodie d'automne » [« Осенняя мелодия[392] », 1904], où la maladie et la solitude engendrent dans l'imagination du héros lyrique des images dans lesquelles il voit « une tombe derrière une autre tombe » (« *Могилу видит за могилой* »), ce qui fait écho avec « Chant d'automne » de Baudelaire. Les héros de deux poèmes entendent l'appel de la mort mais ils le voient de manière différente. Pour Baudelaire, c'est un échafaud :

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Chez Minsky il apparaît sous la forme du chagrin et du vent :

Не раз средь полночи бессонной
Я слышал чей-то тайный зов.
Ты ль, смерть, зовешь мой дух смущенный,
Иль он тебя зовет без слов?
Проходит жизнь, как призрак смутный,
Родник ненужных сил иссяк.
С небес осенних льется мрак
И плачет ветер бесприютный.

Parfois aux heures d'insomnies
J'entends comme un appel secret.
Est-ce toi, mort, qui appelle mon esprit,
Ou bien est-ce lui qui appelle sans mots?
Passe la vie comme un fantôme pâle,
Épuisant les forces inutiles.
Des cieux d'automne coule le noir
Et pleure le vent abandonné.

Au niveau de l'euphonie, pour mieux faire entendre la mélodie d'une berceuse chantée par la mort, dans chaque poème prédominent les sifflantes et chuintantes (з / с / ш / щ /х – s / ss / ch) : « *С небес осенних льется мрак …* » (Des cieux d'automne coule le noir), « *И ход часов звучит бессвязно* » (La pendule résonne sans lien), « *И прах священный для души* » (Partout cendres sacrées pour l'âme) chez Minsky ; et « *J'écoute*

[392] Traduit par Florence Corrado.

en frémissant chaque bûche qui tombe », « *L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd* » chez Baudelaire. Baudelaire utilise le mètre de douze pieds et cela correspond au mètre binaire de Minsky : ïambe de quatre ou cinq pieds. Les rimes croisées avec la terminaison féminine et masculine de Baudelaire sont plus mélodieuses que la corrélation des rimes embrassées et croisées (les quatrains 1, 3, 4, 5, 6, 8 ont des rimes embrassées) avec alternance des vers féminins et masculins de Minsky.

Pour Baudelaire comme pour Minsky, la mort devient un être vivant. Par exemple, Minsky écrit dans son texte philosophique *À la lumière de la conscience*… : « La mort n'est pas seulement cruelle, mais aussi injuste et vengeresse <...> l'être vivant, doté de sentiments et de volonté, réveille dans la mort une rage malfaisante, et surtout elle déteste l'homme, fier de son existence, rêvant de l'immortalité[393]. » Minsky se place parmi les gens à qui la mort s'intéresse. Ce sens de la présence de la mort dans la vie était si fort que, pour lui, même le cosmos est mortel. Minsky le révèle, par exemple, dans le poème « Les nuits blanches » [« Белые ночи »] : « …*природа / знакомым покойником кажется мне*… » – « *La nature / me semble un mort familier*... », « *Бесстрастно лежит эта ночь в небесах, / Как будто в гробу*… » – « *Cette nuit est dans les cieux impassible / Comme dans un cercueil*... ». L'image eschatologique, où l'inéluctabilité de la fin de la vie humaine est corrélée à la mort certaine de l'univers, est encore plus expressive :

Увидеть смерть надежд своих, <…>	*Pour voir la mort de mes espoirs, <...>*
Все пережить их до единой	*Et les éprouver*
И лепесток за лепестком	*Pétale après pétale*
Ронять, когда весь мир кругом,	*Laisse tomber, quand le monde entier autour*
Томится медленной кончиной.	*Languit dans une mort lente.*
« Нет счастья, как весною ранней… »	« Il n'y a pas de bonheur, comme au printemps précoce… »

Baudelaire et Minsky représentent différemment l'attente de la mort. Si « Le Mort joyeux » de Baudelaire invite des vers à son « festin » (« *Ô vers ! noirs compagnons* ») et s'il est heureux de s'oublier, le héros lyrique de Minsky (dans «Как страшно трупом истлевать…» [« Quelle horreur pour un cadavre de pourrir[394] »]), acceptant la mort

[393] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 225. – « Смерть не только жестока, но и несправедлива и мстительна <…> существо живое, одарённое чувствами и волей, будит в смерти злорадную ярость, и всего более ей ненавистен человек, гордый своим бытием, мечтающий о бессмертии. »

[394] Traduit par Florence Corrado.

inévitable, préfère « en cendres reposer » (« *пеплом почивать* ») là où « le parfum des roses luit » (« *роз алеет аромат* ») puisque c'est une « …horreur pour un cadavre de pourrir / Parmi les vers… » (« …*страшно трупом истлевать / Среди червей*… »). Toutefois, les deux héros n'ont pas peur de la mort car ils sont « …*ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts* ». Il faut porter attention aux couleurs dans les poèmes. Chez Minsky les couleurs sont présentées dans leurs associations traditionnelles : « la voûte bleue » (« *свод лазурный* »), « L'urne de marbre pâle » (« *Над бледно-мраморною урной* »), les couleurs froides prédominent. Une seule couleur vive fait exception : « le parfum des roses luit » (« *И роз алеет аромат* ») – les roses ne sont pas seulement écarlates, mais aussi leur parfum. Cette image rappelle la méthode de synesthésie de Baudelaire où le poète unit des sensations non liées : le parfum des roses devient visible aux lecteurs. Chez Baudelaire, la palette de couleurs n'est pas exprimée directement, hormis la couleur des vers (« noirs compagnons »). Dans une « fosse profonde », où se trouve le héros, il ne peut pas y avoir de couleurs, à l'exception du noir.

Quand la mort qu'ils attentent arrive, son visage décrit de façon aussi persistante, entre en polémique avec la notion romantique de l'au-delà : par exemple « *Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / D'où sortaient de noirs bataillons* » chez Baudelaire (« Une charogne »). Les images des morts vivants dans le drame *Alma* [*Альма,* 1900] de Minsky sont encore plus expressives : « Les cheveux, les dents, les ongles tombent. Soit la peau se gonfle et devient plus épaisse : ce visage ressemble au mufle d'un animal, à un lion ou à un rhinocéros ; soit la peau sèche, alors les os se dénudent et à la place de la tête se forme lentement un crâne nu ou une tête de mort[395]... » La vie dans l'au-delà se projette dans la vie quotidienne ce qui mène à une dévalorisation de la réalité.

Un nouveau monde, qui guérit et transforme, éloigne de la mort et de la réalité en même temps, est une ivresse. Baudelaire écrit : « Il faut toujours être ivre. <…> Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous[396]. » Une façon d'explorer ce qui n'est habituellement pas accessible est l'usage de « poisons », de drogues pouvant causer des visions terribles :

[395] MINSKY N.M., *Al'ma : Tragedija iz sovremennoj žizni v 3-h dejstvijah*, Sankt-Peterburg, Severnaja Skoropečatnja, 1900, p. 176-177. – « Волосы, зубы, ногти выпадают. Кожа или разбухает и толстеет, - у такого лицо становится похожим на звериную морду, льва или носорога, - или же кожа отсыхает, и тогда обнажаются кости, и вместо головы медленно образуется голый череп, или получается адамова голова. »

[396] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 197.

Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ;

Par le gosier de l'homme il chante ses exploits

Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.

« Le vin des chiffonniers »

Ma femme est morte, je suis libre !

Je puis donc boire tout mon soûl.

Lorsque je rentrais sans un sou,

Ses cris me déchiraient la fibre.

« Le vin de l'assassin »

Ainsi, l'ineffable peut être ressenti grâce à la conscience altérée obtenue à la suite de l'euphorie narcotique ou alcoolique. L'état d'extase ouvre devant Baudelaire de nouvelles facettes de l'infini, comme le dit le poète lui-même à la fin du « Poème du haschisch » : « …l'esprit humain, imitant la marche des astres, doit suivre une courbe qui le ramène à son point de départ[397]. » La nature de cette « ivresse » se base sur le plaisir de la destruction.

La possibilité de comprendre l'inexprimable à l'aide des « poisons » a été souligné par la critique française autant que russe. Le chercheur russe d'aujourd'hui Salnikova écrit dans son article « Le rôle de la poésie française dans le processus de formation du symbolisme russe : Rimbaud et V. Brioussov » [« Роль французской поэзии в процессе становления русского символизма: Рембо и В. Брюсов »] :

« Верлен был известным поклонником абсента: он называл абсент "третьим глазом поэта". Рембо создавал свои "Озарения" под воздействием наркотических средств, а Бодлер не только воспел вино и опиум в стихотворении "Яд", но и посвятил гашишу эссе "О вине и гашише" и книгу "Искусственный рай"[398]. »

« Verlaine était un célèbre admirateur de l'absinthe : il appelait l''absinthe "le troisième œil du poète". Rimbaud a créé ses Illuminations *sous l'influence des*

[397] *Ibid.*, p. 256.

[398] SAL'NIKOVA M.P., « Rol' francuzskoj poèzii v processe stanovlenija russkogo simvolizma: A. Rembo i V. Brjusov », in *Vysšee gumanitarnoe obrazovanie XXI veka: problemy i perspektivy*, (2010), p. 491. – « Верлен был известным поклонником абсента: он называл абсент "третьим глазом поэта". Рембо создавал свои "Озарения" под воздействием наркотических средств, а Бодлер не только воспел вино и опиум в стихотворении "Яд", но и посвятил гашишу эссе "О вине и гашише" и книгу "Искусственный рай". »

stupéfiants, et Baudelaire a non seulement chanté le vin et l'opium dans son poème "Le Poison" mais leur a également consacré un essai "Du vin et du hachisch" et un livre "Les Paradis artificiels". »

L'humeur décadente de Baudelaire se manifeste dans le désir de s'échapper vers un autre monde « idéal » (*Spleen et idéal*), que ce soit l'oubli narcotique (*Le Vin*) ou même la mort (*La Mort*). Dans le monde de la raison, il n'y a pas d'idéal pour lui ; il essaie de se cacher dans n'importe quel autre monde (« anywhere »), puisque tout sur terre est un mensonge (« Que rien ici-bas n'est pas certain » – « Confession »). Dans sa perception du monde, l'univers est noir et froid (*Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*). Il convient de noter que le mot « spleen » vient du grecque (« σπλην (ος)[399] »). Sa première signification est une douleur de rate et la deuxième, l'état de mélancolie qui s'accompagne de symptômes tels que vertige, étouffement et apathie. Le Paris de Baudelaire est une ville de l'obscurité et son héros lyrique peut y échapper grâce aux *Paradis Artificiels*.

Notons que Minsky, ni dans ses poèmes ni dans la vie, ne semble intéressé par les divers « poisons » (le contraire n'a pas été confirmé). Cependant, dans son texte *À la lumière de la conscience…* il cite l'idée de Baudelaire sur l'importance d'être « ivre » de poésie. Le thème de l'évasion dans un autre monde l'a ému tout au long de sa création de sa vie artistique. Minsky écrit notamment, dans le même essai philosophique :

«…ограниченное пространство … терзает и, как крышка гроба, давит нас своей ограниченностью... Мы устремляемся вперед, окрыляемые надеждою, не отыщется ли где-нибудь там, среди созвездий, то пространство, которое одно желанно и священно н успокоило бы душу... Пусть бесконечности нет, но стремление души вырваться из оков конечного – это стремление бесконечно[400]. »

« … l'espace limité… tourmente et comme le couvercle d'un cercueil nous presse par sa finitude... Nous avançons. Nous sommes inspirés par l'espoir qu'on trouvera quelque part parmi les constellations l'espace désiré et sacré qui calmerait l'âme... Même si l'infini n'existe pas, le désir de l'âme de s'échapper des entraves du fini est une aspiration sans fin. »

[399] BAILLY A., *Dictionnaire grec-français*, 1999, *op. cit.*, p. 1779.
[400] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 161-162.

Minsky soulève ainsi les questions suivantes : d'abord, le symbolisme est-il considéré comme une pratique artistique, ou un moyen de connaître et d'exprimer des correspondances universelles ? ; puis, est-il possible d'établir ces correspondances dans le monde de la raison, ou entre deux mondes : réel et idéal ? Autrement dit, est-il nécessaire de reconnaître l'existence de la transcendance ?

Pour savoir ce qu'il y a au-delà de la vie, les poètes s'échappent de la réalité. Dans cette perspective, pour eux, la ville a un rôle différent. Pour Baudelaire la ville a un double-sens : elle est un Léviathan monstrueux et fatal pour l'âme humaine ou, au contraire, c'est un endroit où se forme la culture d'un homme. De ce point de vue, la ville est considérée comme un produit de la civilisation, une formation artificielle, un système auto-développé qui acquiert les caractéristiques d'un monstre qui absorbe la personne et l'éloigne d'une vie naturelle subordonnée aux rythmes de la nature. Les notions du terrestre et du céleste, du spirituel et du corporel, du morale et de l'immoral sont unis. L'abîme de Baudelaire consiste en une dualité sans fin de la création du poète et de sa personnalité.

Le Paris de Baudelaire devient la manifestation de la vie urbaine dans *Les Fleurs du Mal* et puis dans les *Petits poèmes en prose*. C'est un symbole de la civilisation qui en même temps terrifie et fascine le poète. Paris est une ville multicolore, la ville des contrastes où se joignent la foule bruyante et la solitude d'une personne, la splendeur et la pauvreté, la folie et la prophétie, la saleté et l'innocence. Les images bibliques dans les textes de Baudelaire – Satan, Judas, etc. associées à Babylone (« Les Sept Vieillards », « Les Tentations, ou Éros, Plutus et la gloire », « Épilogue ») – permettent de lire l'image de la ville comme un sujet mythologique. Les limites temporelles et spatiales s'élargissent.

Dans les *Petits poèmes en prose,* dans le chronotope de la ville apparaît un chronotope interne, qui représente le monde spirituel du poète (son imagination et sa mémoire). Ainsi, Baudelaire sort au-delà du chronotope de la ville réelle vers un monde intérieur, une sorte d'autoréflexion (« Les fenêtre », « Les Veuves », « L'Invitation au voyage », etc.). Augmentant le contraste entre le « je » du poète et le « je » du monde, et le sentiment d'exclusion, apparaît un poète flâneur qui ressent le besoin de se fondre avec la foule pour mieux comprendre la solitude (« Les foules »). Dans les *Petits poèmes en prose,* Baudelaire revient sur le problème des relations entre le poète et la foule, qui était déjà réinterprété dans *Les Fleurs du Mal* (« L'Albatros », « Bénédiction »). Il cherche à capturer le monde réel dans sa variabilité et sa beauté. Baudelaire écrit dans son texte *L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant* (1863) :

« L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive[401]*. »*

Les *Petits poèmes en prose* présentent des croquis impressionnistes de la vie urbaine, où les formes poétiques et pittoresques de l'écriture se combinent. Les symboles, les images grotesques, présents dans le recueil, nous permettent de parler d'une vision inhabituelle de la réalité par le poète. Les sentiments de désespoir et d'hostilité de l'existence provoquent chez l'artiste une envie de comprendre les fondements de l'univers, le chaos ainsi que l'abîme. Le héros lyrique de Baudelaire apparaît devant nous comme un rêveur, un « homme mystère » qui se dirige en pensées vers l'Idéal et préfère, comme les romantiques, la nuit. Il est confronté à la nécessité de résoudre des problèmes à la fois éternels et temporaires.

La mélodie d'une ville sombre se fait entendre dans les textes des deux auteurs, pourtant, leurs intentions sont différentes. La ville de Minsky est constamment enveloppée de noir, son monde, plein de menaces, ne se remplit que rarement de lumière. Le poète ne voit pas d'issue à l'obscurité.

Там внизу, в полукруглом просвете холмов,	*En bas, dans l'arrondi que forment les collines,*
Виден город вдали. <…>	*Apparaît la ville au loin.*
Лишь порою закат стреловидным лучом	*Quelquefois seulement la flèche du crépuscule*
Мглу пронижет на миг.	*Perce les ténèbres pour un instant.*
И пред тем как исчезнуть во мраке ночном,	*Avant de disparaître dans la profonde nuit,*
Дальний город людей угрожающим сном	*La lointaine ville des hommes comme un songe menaçant*
Открывается взору на миг.	*Se découvre au regard pour un instant.*
« Город вдали »	« La ville au loin[402] »

[401] BAUDELAIRE C., « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 64-65.

[402] Traduit par Florence Corrado.

Il est intéressant de noter qu'Alexandre Blok – à qui échappe, semble-t-il, l'œuvre symboliste de Minsky – écrit dans son œuvre *Sur la littérature* [*О литературе*] que le vers du poète rappelle « Une Marseillaise ouvrière, sans goût et grinçante[403] » alors que la tonalité du cycle de poèmes « Ante Lucem » de Blok est proche des textes sombres de Minsky. Par exemple, on entend des échos du poème « La ville au loin » de Minsky dans « La ville dort enveloppé de noir... » [« Город спит, окутан мглою… »] de Blok :

Город спит, окутан мглою,	*La ville dort, enveloppée de noir,*
Чуть мерцают фонари...	*Des réverbères miroitent à peine...*
Там, далеко за Невою,	*Là-bas, loin, derrière la Neva*
Вижу отблески зари.	*Je vois des éclats de l'aurore.*
В этом дальнем отраженьи,	*Dans ces reflets lointains,*
В этих отблесках огня	*Dans ces éclats du feu*
Притаилось пробужденье	*M'attend l'éveil*
Дней тоскливых для меня.	*Des jours tristes.*

La ville de Blok semble s'être endormie pour un instant et « des éclats de l'aurore » (« *отблески зари* ») donnent l'espoir qu'elle s'éveillera bientôt. Le héros lyrique de Blok l'attend à la fin des « jours tristes » (« *дней тоскливых* »), tandis que le héros de Minsky se retrouve pour toujours, sans retour, « là-bas » (« *там внизу* ») dans la nuit de sa ville.

En outre, dans les poèmes de Minsky, le chronotope de la ville est fixé par l'opposition entre Dieu, le poète et Satan. Ainsi, apparaît un autre vecteur : l'aspiration à Dieu. Le poète prêche l'idée de la transfiguration de la réalité, alors que l'image de Satan mène l'auteur à l'idée des vices qui proviennent de l'abîme sombre de l'être. En même temps, dans la poésie de Minsky apparaît une combinaison particulière de renoncement aux dieux et une confirmation de leur nécessité :

Не все ль равно, кому молиться и о чем.	*Peu importe qui prier, et pour quoi,*
Лишь только бы молитва расплавляла	*Il suffit que la prière fonde*
Руду слепого минерала	*La matière d'un minéral aveugle*
Небесновидящим лучом.	*Par un rayon qui voit le ciel*

[403] Блок А.А., *О literature*, 1931, *op. cit.*, p. 178. – « напоминает «безвкусную и трескучую рабочую Марсельезу. »

Quand dans ses poèmes il se tourne vers Dieu, il existe plusieurs variantes de lecture : aspirations religieuses chrétiennes, appel à une idée supérieure, appel à soi-même. La soif ou le désir des choses sacrées qui n'existent pas, l'absence du monde éternel justifient philosophiquement la dualité qui est devenue le motif inspirant de ses meilleures œuvres poétiques.

Cependant c'est Baudelaire, transformant l'expérience des romantiques qui a été l'un des premiers à découvrir un « nouveau monde profond » dans lequel les sensations et les concepts qui ne concernaient pas auparavant le même domaine de perception, sont entrelacés. Anticipant le symbolisme et suivant ses principes artistiques, Baudelaire dépeint le monde sous une forme plurielle. La réalité de la raison est un premier plan de la représentation, le symbole du monde intérieur. Le deuxième plan se compose d'éléments du souvenir du héros, causés par les objets du monde environnant. Les images de la réalité acquièrent le caractère de métaphores.

Pour Minsky, le monde aussi est en premier lieu pluri-structurel. Il se divise en monde réel, visible (qui se déprécie) et en monde des Idées, le monde de l'art. Puis le deuxième niveau du dualisme apparaît : le monde intérieur du poète qui est divisé au moins en deux intentions – l'une aspirant à Dieu, l'autre à Satan. La composante religieuse de cette question joue un rôle important dans la poétique symbolique, en particulier russe. Il révèle également une autre variante oppositionnelle, entre la science et la religion. Dans le paragraphe suivant nous essayons de déterminer si, dans la poésie de cette période, la science peut servir de stimulant à l'affirmation de la pensée religieuse.

§ 1.2. La divergence entre la science et la religion chez les symbolistes russes et français

La perte de repères axiologiques a fait naître la sensation d'une extrême variabilité de la vie, de son instabilité, de son caractère incompréhensible. On considère que cette crise a pour cause le bouleversement du système traditionnel des valeurs (notamment, le christianisme). Une autre raison en est la désillusion vis-à-vis du nouveau « dieu » qu'est la science, déception qui atteint son point culminant : l'avion permet à l'homme de monter au ciel, l'électricité, la radio, etc. apparaissent, mais la science n'est pas capable de répondre à la question de l'existence de Dieu, de la raison d'être. Cela fait prendre

conscience que la raison ne peut être salutaire que dans l'axe de la vie quotidienne, mais qu'elle n'est pas capable de répondre aux questions fondamentales. Deux concepts fondamentaux – la science et la religion – qui, semble-t-il, devraient être mutuellement exclusifs, ont influencé la « création de vie » des symbolistes. En Russie Merejkovski dans son *Sur les causes de la décadence…* écrit à propos des signes des brusques changements à venir dans tous les domaines de la vie : « Notre époque doit être définie par deux traits opposés : le *matérialisme* le plus extrême, et en même temps les impulsions *idéales* les plus passionnées de l'esprit[404]. » En combinant ces deux caractéristiques, Merejkovski met l'accent sur l'unicité des changements en cours. Remarquons que ni en Russie, ni en France l'importance du progrès n'est niée, et bien au contraire, elle est soulignée. Baju (sous le pseudonyme de Pierre Vareilles) écrivait dans le premier numéro du *Décadent* : « Grâce à toi, ô progrès ! <…> Déjà les Décadents, précurseurs de la société future, se rapprochent beaucoup du type idéal de la perfection. Les quelques poil fins et soyeux de leur figure ne rappellent que de loin la grossièreté de la brute. L'homme s'affine, se féminise, se divinise[405]. » Le progrès dans son ensemble doit changer l'aspect de l'homme moderne, changer ses idées. Schiller (1759 – 1805) déjà indiquait que le poète s'intéresse au monde pour une seule raison – que le monde révèle les affirmations diverses de l'être pensant : « ce n'est que dans la mesure où il est réceptif qu'il y a de la réalité en lui, qu'il est une force pensante[406]. »

La vie des symbolistes se passe dans deux sphères croisées : immanente (où la raison règne) et transcendante (le monde de l'essentiel). En l'occurrence, l'absolu, le vrai monde réel est le monde de l'art, de la littérature. Minsky note bien, dans son article « Une discussion ancienne » (1884) [« Старинный спор »], trouvé dans le Fond des journaux de la Bibliothèque nationale de Russie (Moscou), que « La science découvre les lois de la nature, l'art crée une nouvelle nature. La création ne se trouve que dans l'art et elle seule procure une jouissance esthétique[407]. » Le sens du monde réel n'est accessible qu'aux vrais artistes, tandis que la science ne crée rien de nouveau, elle ne fait qu'explique ce qui existe déjà. Par conséquent, nous pouvons diviser le monde en deux composantes

[404] MEREŽKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka...*, 1893, *op. cit.*, p. 38. – « Наше время до́лжно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа. » [Italique de Merejkovski].

[405] VAREILLES P., « Le Progrès », in *Le Décadent*, (10 avril 1886), n° 1, p. 2.

[406] SCHILLER F. von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit par LEROUX R., Paris, Aubier, 1992, p. 133.

[407] MINSKY N.M., « Starinnyj spor », *op. cit.*, p. 1. – « Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве, и только одно творчество доставляет эстетическое наслаждение. »

distinctes et opposées : non identifiée, inconnue et non identifiable, inconnaissable. Le monde non identifié, c'est le monde phénoménal, nous pouvons le comprendre à l'aide de notre esprit. Le monde inconnaissable, c'est le monde qu'on ne peut comprendre ni grâce à l'esprit ni par un autre moyen. Le poème de Vladimir Soloviev « *Mon cher ami, est-ce que tu vois*… » (1895) illustre clairement cette idée :

Милый друг, иль ты не видишь,	*Mon cher ami, est-ce que tu vois*
Что все видимое нами –	*Que tout ce que nous voyons –*
Только отблеск, только тени	*N'est que la lueur, les ombres*
От незримого очами ?	*De ce qu'on ne peut voir de nos yeux ?*
Милый друг, иль ты не слышишь,	*Mon cher ami, est-ce que tu entends*
Что житейский шум трескучий –	*Que le bruit quotidien*
Только отклик искаженный	*N'est que la réponse déformée*
Торжествующих созвучий ? <…>	*Des consonances triomphantes ?<…>*

Le poète peut devenir une source de « lucidité », il peut deviner l'existence du monde invisible. Cette idée est bien retracée dans le poème de Fiodor Sologoub :

…разбуженный от грез	*...réveillé des rêves*
Прикосновеньем грубой жизни,	*Par une touche de vie agitée,*
Моей мучительной отчизне	*À ma patrie douloureuse*
Я неразгаданное нес.	*J'apportais le mystère.*

Il est possible que dans ce poème la combinaison de deux concepts – « *mystère* » et « *patrie* » – soit insolite pour le symbolisme occidental car la théorie symboliste abolit ce pragmatisme. En Russie, comme il est souligné dans le chapitre « Le contexte culturel en Russie à la fin du XIX^{ème} siècle » de la première partie, cette connexion est souvent inséparable et le fait que le mystère symboliste soit destiné à la patrie est inhérent à de nombreuses œuvres d'auteurs russes à la limite des deux siècles.

La raison peut aider seulement dans le système d'organisation du quotidien et n'est pas capable de répondre aux questions les plus intimes : la question de Dieu, le sens de la vie. C'est pourquoi les poètes commencent à chercher les réponses dans la religion ou la philosophie. Lidia Kolobaeva dans son livre *Le symbolisme russe* [*Русский символизм*] souligne que pour certains symbolistes russes « la philosophie et la science

ont toujours trop séparé la vérité de la vie, en conséquence, la vie réelle concrète apparaissait à la conscience des gens comme extrêmement incohérente, chaotique et vide de sens, et la vérité logique apparaissait comme trop abstraite[408]. » La passion pour la connaissance jette les symbolistes (russes comme français) du christianisme au paganisme, de l'esprit à la chair, des idées de la société aux idées individuelles. Ils aspirent à l'union de ces pôles, à leur synthèse. Or, Georges Vanor écrit dans *L'art symboliste* (1889) : « Le symbolisme religieux s'impose par ses faits [les règles de construction d'une église, les cérémonies, etc.] ; et la pure magnificence de ses manifestations assure un trésor infini et varié d'inspirations poétiques[409]. »

Le style de la pensée, comme l'acceptation de l'Église ou son rejet, changeaient constamment. Les symbolistes se trouvaient dans une recherche continue. En Russie, Sergueï Soloviev dans son article « La mort de N. Troubetskoï » [« Смерть Н. Трубецкого », 1905] a bien remarqué que la religion et son rejet radical étaient devenus à la mode : « Des revues décadentes parlaient du Christ de neige et d'argent. <…> La littérature se remplit de rumeurs peu sérieuses sur le christianisme et le paganisme, souvent ignorantes et mal fondées[410]. » Le poème « De profundis » (1892) de Merejkovski peut servir d'exemple significatif :

Люблю я смрад земных утех,	*J'aime la puanteur des joies terrestres,*
Когда в устах к Тебе моленья, -	*Quand je prie à Dieu,-*
Люблю я зло, люблю я грех.	*J'aime le mal, j'aime le péché.*
Люблю я дерзость преступленья.	*J'aime l'impertinence du crime.*

L'expression « de profundis » (début du psaume pénitentiel : « Des profondeurs je crie vers toi »), utilisée pendant les prières pour les morts chez les catholiques, est souvent répétée par Baudelaire (« De profundis clamavi », « Obsession », etc.). Dans cet extrait Merejkovski mélange le divin et le terrestre, en découvrant les qualités humaines viles, en privant son héros lyrique de sa transcendance divine et en même temps lui faisant exprimer une prière à Dieu. Ainsi, la perception du mal est nivelée.

---

[408] KOLOBAEVA L.A., *Russkij simvolizm*, 2000, *op. cit.*, p. 14. – « философия и наука всегда слишком отделяли истину от жизни, и потом реальная, конкретная жизнь представала в сознании людей крайне бессвязной, хаотичной и лишенной смысла, а логическая истина – слишком абстрактной. »

[409] VANOR G., *L'art symboliste*, 1889, *op. cit.*, p. 39.

[410] SOLOV'EV S.M., « Smert' N. Trubeckogo », in *Vesy*, (1905), n° 9-10, p. 76. – « Декадентские журналы заговорили о снежно-серебряном Христе. <…> Литература наполнилась толками о христианстве и язычестве, толками несерьезными, часто невежественными и беспочвенными. »

Outre ce dualisme éternel, la poésie symboliste russe est caractérisée par une réflexion constante et une recherche de la divinité partout, et en soi-même. Minsky écrit :

…Пред кем излить восторг, пред кем согнуть колени?

Пугают грубостью людские голоса,

На папертях церквей витает рой сомнений,

Над кровлями домов – немые небеса <…>

« О вы, в чьём сердце бьёт родник волшебный…»

… Devant qui déverser le ravissement, devant qui plier les genoux ?

Les voix humaines font peur par leur brutalité,

Sur les parvis des églises l'essaim des doutes vole,

Au-dessus des toits des maisons sont les cieux muets <…>

« Ô vous, au cœur de qui vit la source magique… »

L'individu se reconnaît lui-même comme un « moi » à part, qui est toujours opposé à un « nous », comme un subjectivisme hypertrophié. La peur devant la perte du « moi » personnel vient du système des relatives dans la société, à l'intérieur de laquelle chacun se sent comme un grain impersonnel de la foule. Comme écrit Minsky dans son texte *À la lumière de la conscience…* : « C'est évident, s'il y a le but dans la vie, il est <…> dans quelque chose <…> de mystérieux, ce qu'il faut chercher <…> dans soi-même[411]. ». Plus tard, Minsky poursuit son idée dans le texte philosophique *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques* [*Религия будущего: Философские разговоры*, 1905] : « Le vrai Dieu est notre propre pensée la plus vraie, notre sens personnel le plus généreux, notre propre aspiration la plus infatigable[412]. » En développant l'idée nietzschéenne du surhomme, le poète a senti qu'il n'était pas obligatoire d'être dépendant de Dieu et il a essayé de le remplacer par sa propre personnalité.

Pour résumer, il est possible de constater que le rôle principal du poète symboliste est de créer des liens (des correspondances) entre le monde réel et le monde invisible. Pour mieux illustrer et développer cette affirmation, nous intégrons ici la Figure 9 :

[411] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. XV. – « Очевидно, если есть цель в жизни, то она <…> в чем-то <…> таинственном, что следует искать <…> в себе самом. »

[412] MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, Sankt-Peterburg, M.V. Pirožkov, 1905, p. 19. – « Истинный Бог есть наша собственная мысль, самая достоверная, наше собственное чувство, самое бескорыстное, наше собственное стремление, самое неутомимое. »

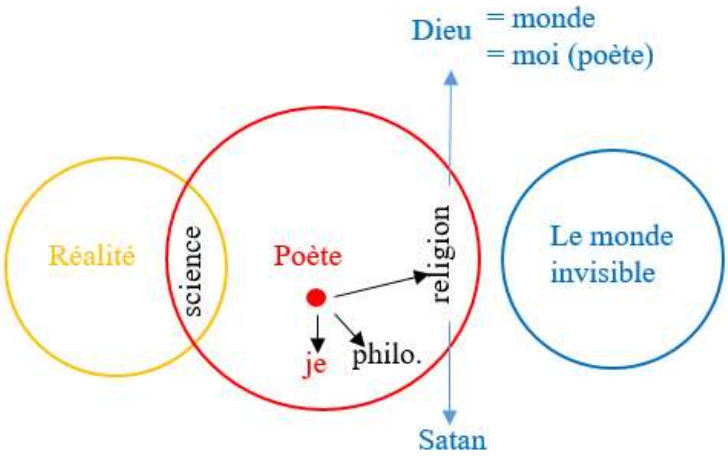


Figure 9 : Le rôle du poète symboliste

Tout d'abord, constatons que le poète se trouve entre deux cercles : la réalité et le monde invisible (inconnu). Pourtant, le monde invisible est a priori inaccessible, donc les cercles ne se croisent pas, tandis que la science peut aider le poète à se rapprocher de la réalité, donc les cercles se rencontrent. Car la science lie le poète à la réalité, au monde de raison, elle peut aussi devenir un des motifs pour lequel l'artiste aspire davantage au monde invisible. Le poète se tourne consciemment ou non vers la réalité et l'Inconnu, mais encore vers lui-même ou vers la religion, la philosophie. La religion incite l'artiste à un choix radical : Dieu ou Satan. Par ailleurs, dans cette figure, outre le sens religieux, le mot Dieu peut avoir deux autres sens : le « je » du poète et le monde qui l'entoure. Cependant, la présente figure ne tient pas compte de la théorie des correspondances de Baudelaire : celle-ci est analysée au paragraphe suivant.

§ 1.3. La théorie des « correspondances » de Baudelaire comme traduction de l'ineffable

Baudelaire élargit le principe romantique de la synesthésie. Il tente de faire la synthèse des différents arts et de montrer les sensations qu'ils provoquent. Dans sa théorie des « correspondances » le poète cherche à saisir, au travers d'une langue des symboles, le sens ésotérique du monde, et à l'incarner dans ses poèmes. Selon Baudelaire, seuls les artistes peuvent devenir des intermédiaires entre la réalité empirique et le

monde de l'Idée. Dans le sonnet « Correspondances », Baudelaire révèle aux lecteurs un principe de synesthésie entre différents sens qui ne sont pas liés directement :

…Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. <…>

Dans ce sonnet, la nature est représentée comme quelque chose de sacré (*un temple*) dont la signification est masquée. Seule l'âme qui possède une vue intérieure peut transformer des signes et des symboles en reflet de ce monde suprasensible. Pour le poète, comme le souligne Véra Chervachidze dans son livre *La littérature du XX*ème *siècle en Europe occidentale* [« Западноевропейская литература XX века »], l'univers est « une réserve d'images et de signes liés par une parenté secrète d'analogies et de correspondances[413]. » Dans les trois derniers vers du poème, Baudelaire trace le monde des Idées où il réunit le matériel et le spirituel. Comme il l'écrit dans « Religion, histoire, fantaisie » (« Salon de 1859 ») : « *C'est l'infini dans le fini*. » L'infini des choses spirituelles se reflète dans le monde matériel. Ainsi, Baudelaire est celui « - *Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes !* » (« Élévation »).

Les correspondances de Baudelaire ne sont pas évidentes, elles naissent dans l'âme qui est la source des analogies. Baudelaire écrit dans sa lettre à Alphonse Toussenel (le 21 janvier 1856) : « Le poète est souverainement intelligent, il est l'intelligence par excellence, et l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance[414]. » Une nouvelle poétique des images apparait, elle détermine des entrelacements significatifs de phénomènes hétérogènes et sans rapport entre eux, et engendre des métaphores et des analogies inédites : « cheveux bleus » (« La chevelure »), « bijoux sonores » (« Les bijoux »), etc. Les mots deviennent « vivants » mais le lien entre eux ne peut pas être soumis à une explication rationnelle. Le langage quotidien n'est pas apte à traduire ce dialogue mystèrieux, ce qui sous-entend la modification du mot qui perd son caractère statique. La prose poétique de Baudelaire est « *musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux*

[413] ŠERVAŠIDZE V.V., *Zapadnoevropejskaja literatura XX veka*, 2009, *op. cit.*, p. 10. – « кладовая образов и знаков, связанных тайным родством аналогий и соответствий. »

[414] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 919.

ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (« Préface » de *Le Spleen de Paris*). Baudelaire se focalise sur la recherche d'une image fondée sur la perception du monde. Ainsi le poète met en œuvre ses principes idéologiques, esthétiques et poétiques. La synesthésie reflète l'intention de l'auteur de traduire l'indicible.

À la suite de Baudelaire (mais avec moins de force et moins d'exemples), Minsky considère la poésie comme un art synthétique qui utilise tous les moyens d'expression : musique, mot, symbolique de la couleur, etc. Son « infini dans le fini » est bien présenté dans le poème « Mélodie » [« Мелодия »] :

<…> Что ж всего нежней и тише?	*Qu'est-ce qui est le plus doux et le plus silencieux ?*
Ах, всего нежней и тише	*Ah, le plus doux et le plus silencieux ce sont :*
Нагота лесов увялых,	*La nudité des forêts qui se flétrissent,*
Немота сердец усталых,	*La faiblesse des cœurs fatigués,*
Блеск снегов, полет снежинок,	*Le vol des flocons le scintillement des neiges,*
Кипарисов мир надгробный,	*Le monde funèbre des cyprès,*
Кельи сон, где дремлет инок	*Le sommeil de la cellule où le moine songe*
Безлюбовный и беззлобный.	*Sans amour et sans méchanceté.*
Серых пеплов охладелость,	*La froideur des cendres grises,*
Губ закрытых онемелость, -	*L'engourdissement des lèvres fermées, -*
Всё, что было, что остыло,	*Tout ce qui est, qui est devenu froid,*
Что закрыто, что забыто.	*Ce qui est fermé, ce qui est oublié.*

Ce poème se compose de trois parties sémantiques[415] : la naissance ou le renouvellement de la nature et de l'homme avec elle ; la défloraison de tout ; la faiblesse et la froideur de ce qui est oublié. L'homme qui passe à travers la forêt de sa vie fait un cycle, parallèlement à la nature. Il chante pour la réalité empirique la « mélodie » [titre du poème] du monde de l'Idée. La musicalité du texte s'appuie sur la versification. Grâce à l'octosyllabe au long du poème, Minsky utilise la rime riche dans un mètre binaire (le trochée de quatre pieds). Dans ce poème il unit les dimensions matérielles et spirituelles, en évoquant trois sens : le toucher (« *La nudité des forêts* » [« *Нагота лесов* »], « *La froideur des cendres grises* » [« *Серых пеплов охладелость* »]), l'ouïe (« *La faiblesse* [mutité] *des cœurs* » [« *Немота сердец усталых* »], « *L'engourdissement des lèvres fermées* » [« *Губ закрытых онемелость* »]), la vue (« *Le scintillement des neiges* » [« *Блеск снегов* »]). Pour mieux

[415] Le texte complet du poème avec la traduction se trouve dans l'Annexe n° 6.

révéler la synesthésie entre différents sens non liés, Minsky les met en première place accentuée dans chaque vers. La phrase suivante attire l'attention : « *Серых пеплов охладелость* » (« *La froideur des cendres grises* »). L'auteur crée un néologisme « *охладелость* » (froideur), se basant sur la forme du mot « *онемелость* » (engourdissement). Grâce à cela la cendre, qui peut avoir de la couleur ou de la texture, devient froide. Sa personnification transpose encore mieux la comparaison avec un corps. Le poète croise la nature et l'homme. Soulignons que pour la première partie du poème, Minsky utilise les mots « la voix » [« голос »], « le bruit » [« шум »], pour la deuxième « l'écho » [« эхо »], « les gémissement » [« стоны »] alors que pour la troisième il choisit « le sommeil » [« сон »], « l'engourdissement » [« онемелость »]. Premièrement, ces caractéristiques peuvent être attribuées à l'homme ou à la nature. Deuxièmement, ce principe de dégradation montre le processus de la descente de la nature et de l'homme du ciel à la terre, l'homme (le poète) apporte la parole du monde de l'Idée.

La vie de l'auteur ainsi se reflète dans ses poèmes. Baudelaire constate la nécessité d'étendre le rôle de l'œuvre d'art car l'art et la vie sont perçus dans leur unité. Par exemple, la façon d'aborder le thème de l'amour, qui est en même temps béatitude et poison, passion et indifférence. Selon Baudelaire, la femme n'a pas d'âme : « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. – Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps[416]. » L'ironie du poète détruit le principe de l'éternel féminin. Contrairement au romantisme d'Iéna, l'éternel féminin de Baudelaire a une double face : « *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe* » (« Hymne à la beauté »). Si nous évoquons le mythe des androgynes (représenté dans *Le Banquet* de Platon), nous pouvons constater que la nature terrestre de la femme lui empêche de s'approcher de Dieu : « le mâle était un rejeton du soleil, la femelle un rejeton de la terre, et le genre qui participait de l'un et de l'autre le rejeton de la lune. Et si justement eux-mêmes et leur démarche avaient à voir avec le cercle, c'est qu'ils ressemblaient à leur parent [à la terre et au soleil[417]. » Chez Baudelaire les amantes sont caractérisées à travers des images visuelles, auditives et olfactives. Les pluparts des poèmes d'amour du poète, adressées à Jeanne Duval (1820 – 1862), traitent du thème de la passion en tant que séduction et vice, affaiblissant l'âme et le corps, apportant les tourments et la mort. La femme est représentée à plusieurs reprises comme un vampire (« Le vampire », « Les métamorphoses du vampire », etc.). Il faut souligner que les poèmes dédiés à Apollonie

[416] BAUDELAIRE C., *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*, 1920, *op. cit.*, p. 77.
[417] PLATON, *Les mythes de Platon*, 2004, *op. cit.*, p. 134.

Sabatier ou à Marie Daubrun, par exemple, parlent de l'amour en couleurs claires, sans démonisation (« Semper Eadem », « L'invitation au voyage »). La femme fatale s'oppose à la femme romantique – fidèle, souffrante. Le thème de la passion envers l'actrice Duval exprime des vices concrets qui brûlent l'âme et le cœur par d'éternelles trahisons et mensonges :

Je préfère au constance, à l'opium, au nuit,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane ; <…>
Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,
« Sed non satiata »

La femme devient une des incarnations du Diable – elle possède une beauté satanique qui apporte en même temps la joie et le drame : « *Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde ! / Salutaire instrument, buveur du sang du monde* » (« Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle… »).

L'odeur du corps ou des cheveux d'une femme est source de séduction par excellence pour Baudelaire. Il consacre des poèmes à la description des visions provoquées par le parfum / l'odeur d'une femme : « Parfum exotique », « La Chevelure », « Le serpent qui danse ». Il faut remarquer que le vocabulaire de Baudelaire, lié à l'odora, est très divers : odeur, parfum, arôme et leurs dérivés. Mais il est assez difficile de tracer une frontière nette entre leurs significations. Les odeurs et les parfums émanent du corps féminin (de la poitrine, des cheveux, etc.) ainsi que du monde environnant : « *Je respire l'odeur de ton sein chaleureux… / Pendant que le parfum des verts tamariniers*… » (« Parfum exotique »). L'odeur de musc est la plus fréquente dans la poésie de Baudelaire : « *De l'huile de coco, du musc et du goudron* » (« La Chevelure »). Essentiellement, les arômes féminins séduisent, embaument et les odeurs peuvent être écœurantes. L'opposition arôme / odeur / parfum est une des principales caractéristiques du système poétique de Baudelaire. Chez Baudelaire le mot perd son caractère statique et se transforme en son, parfum et couleur. Sa force d'action dépend du poète, ainsi que du lecteur. Baudelaire demande à son lecteur de faire l'effort de comprendre ou d'imaginer, il ne décrit donc pas, mais inspire. L'enjeu du symbolisme est d'exprimer à l'aide de la suggestion des idées mystiques au moyen de la langue des symboles.

L'odeur de la femme ne joue pas un rôle important dans la poésie de Minsky. En revanche, la dualité féminine s'inscrit dans sa perception du monde divisé en deux parties dans ses poèmes : le monde visible et le monde de l'Idée, – « *À la limite du vulgaire et du céleste* » (« *На рубеже меж пошлым и небесным* »). Les héros lyrique de deux poètes sont infiniment seuls ou bien dans les bras d'une femme, qui est « *divine et fausse* » (« Nelly ») – «*божественна и лжива*» (« Нелли ») ; « …*sainte sans honte, bacchante sans passions* » (« Portrait ») – « *Святая без стыда, вакханка без страстей* » (« Портрет ») ; « *prêtresse des déesses égyptiennes* » (« Nelly ») – « *жрица египетских богинь* » (« Нелли »). À la suite de Baudelaire, Minsky affirme qu'une femme peut provoquer deux aspirations du poète : vers Dieu et vers Satan. Le poème « Portrait » [« Портрет »] révèle « *Un étrange dédoublement miraculeux* » [« …*раздвоением чудесным* »] de l'âme d'une femme. Ce texte nous paraît la version élargie de « Remords Posthume » de Baudelaire : les deux poètes écrivent sur la fatalité de la mort d'une amante pécheresse. L'héroïne de Baudelaire est présentée comme « *courtisane imparfaite* » tout au long du poème, Minsky, contrairement, montre sa duplicité :

В её словах был грех и страстью взор горел,
Но для греха она была неуязвима.
Она бы соблазнить могла и херувима,
Но демон обольстить её бы не сумел.
Ей чуждо было всё, что мир считал стыдливым,
И, в мире не признав святого ничего,
Она лишь в красоте ценила божество,
И грех казался ей не злым, а некрасивым.

Ses mots étaient pécheurs, ses yeux passionnés,
Cependant le péché ne pouvait la toucher.
Elle aurait pu séduire jusqu'à un chérubin,
Mais le démon n'aurait pas osé la flatter.
Indifférente à ce que le monde croit honteux,
Et sans connaître dans le monde rien de sacré,
Elle voyait le divin dans la seule beauté,
Le péché ne lui semblait pas mauvais, mais laid[418].

[418] Traduit par Florence Corrado.

Ce texte propose aussi une double lecture : cette femme est une création diabolique et forte qui peut séduire un chérubin et que le démon n'ose pas flatter. Dans tous les cas, la femme pécheresse de Minsky est « *indifférente à ce que le monde croit honteux* » car elle est « *loin des cieux, de la terre* ». Elle est éphémère mais sa mort est prédestinée. Tout au long du poème, Minsky emploie le passé ou le présent, mais pour souligner l'inéluctabilité de la mort, il utilise le futur :

Быть может, близок день, и я приду с цветами
Туда, где цвет увял нездешней красоты.
Как тучка бледная, сольёшься с небесами,
Растаешь в вечности, загадочной, как ты.

Le jour est proche, peut-être, où apportant des fleurs
Je viendrai où se fane la beauté de l'ailleurs.
Comme un nuage pâle, tu couleras des cieux,
Fondra dans l'éternel, mystérieux comme toi.

Baudelaire emploi toujours le futur dans son poème : « *Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse, / Au fond d'un monument construit en marbre noir* ». L'amante de Baudelaire est enfermée dans un caveau, la femme de Minsky devient libre après sa mort même si le héros lyrique apporte des fleurs à son tombeau.

Le dualité de la femme, sa beauté ou son diabolisme, sert aux poètes de source d'inspiration et de leur clairvoyance. C'est ce que révèle la comparaison entre « La beauté » de Baudelaire et « Nelly » de Minsky :

<…> Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
<…>Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études ;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

« La beauté »

<…> Ее – гармонию всех таинств и святынь,	*<…> Elle qui est l'harmonie de tous les sacrements,*
Всех чар земной любви, божественной и лживой,	*-De tous les sortilèges de l'amour terrestre, divin et faux,*
Художник, просветлен догадкою счастливой,	*Le peintre illuminé par un hasard heureux*
Представил жрицею египетских богинь. <…>	*L'imagine prêtresse des déesses égyptiennes. <…>*
О красота! Кумир иль божество без храма,	*Ô beauté ! Idole ou divinité sans temple,*
Сфинкс, неразгаданный до наших дней, как встарь,	*Sphinx énigmatique jusqu'à nos jours, comme jadis,*
О, сила сил земных ! <…>	*Ô force des forces terrestre ! <…>*

Le discours du poème de Baudelaire se développe de la part de la Beauté qui « *trône dans l'azur comme un sphinx* ». Le même mythologème apparaît chez Minsky : « *Sphinx énigmatique »* [« *Сфинкс, неразгаданный* »]. La Beauté du poète russe est « *l'idole* », « *la divinité* » et « *la force des forces terrestre* ». La beauté, comme un animal mythique, comprend l'éternité du monde dans son existence et ensorcelle les artistes. Elle possède une puissance significative et les poètes s'inclinent devant elle. La beauté devient un symbole auquel les poètes aspirent pour approcher l'Âme du monde.

En conclusion, il convient de souligner que les poètes, dans leur poésie, tentent de réduire la distance entre la réalité et l'Inconnu. Ils dévoilent leurs sensations à travers la synesthésie et la suggestion. Traduisant l'indicible, le poète devient un intermédiaire entre le monde empirique et le monde de l'Idée. Ce dialogue avec le lecteur affirme la nécessité d'un travail infini du côté de l'écriture comme du côté de la lecture.

La poésie de Baudelaire, dans laquelle se transforme l'expérience poétique du romantisme, est une étape de transition entre le romantisme et le symbolisme. À l'aide des symboles les images de ce « symboliste avant le symbolisme » traduisent les correspondances et les entrelacements du monde qui amènent à la connaissance de la Beauté et de l'Éternité. Baudelaire a créé de nouvelles formes d'expression poétique, à partir de la suggestion, de la musicalité et du jeu de couleurs. Sa poésie est pleine d'insinuations et de pressentiments secrets. Le poète devient clairvoyant, et anticipe donc la clairvoyance de Rimbaud et des surréalistes. L'analyse des textes de Minsky confirme le fait qu'il a retraduit certains thèmes et images baudelairiens : la fascination pour le spectacle de la mort du corps qui n'est pas associée à celle de l'âme, la tonalité sombre et le froid sépulcral, la passion pour une femme que « …*le péché ne pouvait [la] toucher. / Elle aurait pu séduire jusqu'à un chérubin* » (« Portrait ») – « …*для греха она была неуязвима. / Она бы соблазнить могла и херувима* » (« Портрет »).

La poétique du symbolisme russe et français réside dans la conjonction des arts, parmi lesquels la musique occupe une place centrale, et le symbole se remplit de la magie de sons musicaux. Il en résulte que le symbole est toujours musical. L'auditeur vit à travers la musique une expérience ineffable, ou comme le dit Henri Bergson dans *Les deux sources de la morale et de la religion* :

> *« Que la musique exprime la joie, la tristesse, la pitié, la sympathie, nous sommes à chaque instant ce qu'elle exprime… À vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous ; elle nous introduit plutôt en eux*[419]*… »*

Dans le chapitre suivant nous analyserons la puissance de la musique dans et sur la poésie de Verlaine, Mallarmé et Minsky. L'harmonie de leur poésie se dévoile à travers l'un des principes de la fécondité culturelle : l'enrichissement mutuel des arts.

[419] BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 36.

Chapitre 2 : L'harmonie de la poésie en France et en Russie

Richard Wagner (1813 – 1883) est l'un des plus grands compositeurs contemporains, Mallarmé l'érigeant même au statut de Dieu dans « Hommage à Wagner » : « …Le Dieu Richard Wagner irradiant un sacre, Mal tu par l'encre même en sanglot sibyllins. » (*Revue Wagnérienne*, Janvier 1886). Les poètes russes ont pris connaissance de son œuvre à travers les ouvrages de Nietzsche. Baudelaire est un des admirateurs de Wagner, il a déclaré dans une lettre au compositeur : « …je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée. <…> Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie[420]. » Il expose son admiration d'une façon plus nuancée dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* où il parle de la force de la perception : « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur[421]. » Le poète cherche à remplir sa poésie de la musique et le lecteur a pour tâche d'écouter la dimension musicale du texte. Étant donné la forme courte de la poésie (par rapport aux romans, par exemple), le sens des mots se complexifie et des associations s'approfondissent. Les poètes mettent en valeur le caractère ambivalent de l'énergie langagière. « Le dualisme asymétrique du signe linguistique[422] » (selon Sergueï Kartsevski) en tant qu'une entité sémantique et textuelle détermine l'existence et développe dans un texte poétique l'asymétrie de formes et de sens au niveau de la réalisation et de la perception. Les images créées par la musique dépendent du niveau de perception et de culture du lecteur. « L'inspiration musicale[423] » (le terme est de Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie*) est présente dans tous les arts, ils le contiennent potentiellement.

Ce chapitre est consacré au syncrétisme des arts – la poésie, la musique et partiellement la peinture – dans les poèmes de Minsky. Nous montrons une des sources de son inspiration – l'œuvre de Verlaine et Mallarmé. Il est préférable de commencer notre

[420] BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, 2004, *op. cit.*, p. 921-922.

[421] *Ibid.*, p. 851.

[422] Cf. : KARCEVSKIJ S.O., « Ob asimmetričnom dualizme lingvističeskogo znaka », in *Vvedenie v jazykovedenie. Hrestomatija : učebnoe posobie dlja vuzov*, Moskva, Aspekt Press, 2000, p. 76-81.

[423] NIETZSCHE F.W., *La naissance de la tragédie*, traduit par HAAR M., traduit par LACOUE-LABARTHE P. et traduit par NANCY J.-L., 2014, p. 59-60.

analyse par l'harmonie de la poésie des auteurs français, pour ensuite, à travers leurs œuvres, procéder à l'étude de la musicalité des poèmes de Minsky.

§ 2.1. La musique dans la poésie de Verlaine

Le premier ouvrage de Verlaine est un article « Charles Baudelaire », publié dans la revue *L'Art* en 1865, où il esthétise la notion de la Beauté : « …le but de la Poésie, c'est le Beau, le Beau seul, le Beau pur, sans alliage d'Utile, de Vrai ou de Juste[424]. » Dans le même article il explique également le principe majeur de sa poésie : malgré un contenu compliqué et sophistiqué, elle doit paraître au premier coup d'œil légère et naïve. Un an plus tard ont paru les *Poèmes saturniens* (1866) où le poète approfondit son idée dans le texte de l'« Épilogue » :

Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est l'effort inouï, le combat non pareil,
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil !

Le modèle poétique de Verlaine provient de la réalité et s'articule sur deux axes de coordonnées : le monde matériel et le monde de son âme. Le vent de « Chanson d'automne » va et vient entre ces deux mondes et l'emporte « deçà » et « delà ». La traduction russe réussie de ce poème, il nous semble, appartient à Minsky (son analyse est présentée dans le paragraphe 3.2. de ce chapitre) : « *Et je m'en vais / Au vent mauvais* » – « *Под бурей злой / Мчусь в мир былой* ». Le héros lyrique de Verlaine se retrouve entre deux mondes. Des assonances et des sons nasaux (qui n'existent pas dans la langue russe moderne) servent à construire le troisième axe – un axe sonore. Le mot devient musical et fusionne au rythme de l'âme, ce qui sert à exprimer son état d'âme. Le recueil *Poèmes saturniens*, dans lequel ce poème est publié, marque la naissance de « *la chanson grise* » de Verlaine.

On voit encore dans le *Poèmes saturniens* l'influence des poètes parnassiens : Gautier, de Banville et d'autres. Le titre du recueil est probablement emprunté de l'épigraphe de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire :

[424] Cité par GUYAUX A., *Baudelaire. Mémoire de la critique. Un demi-siècle de lectures de Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 397.

Lecteur paisible et bucolique,

Sobre et naïf homme de bien,

Jette ce livre saturnien,

Orgiaque et mélancolique !

Saturne, selon Verlaine, est une planète qui exerce une influence néfaste et provoque la mélancolie. Les gens qui sont nés sous le signe de la « *Fauve planète, chère aux nécromanciens »* – comme écrit Verlaine dans « Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci… » – ont dans leur vies une « *Bonne part de malheur et bonne part de bile* ». Le mot « mélancolie » devient un des sous-titres du recueil *Poèmes saturniens* sous lequel le poète réunit des poèmes pleins de tristesse et de défiance. La mélancolie n'est pas un thème de la poésie de Verlaine mais son état d'âme, sa perception du monde. Il hérite de ses prédécesseurs, dont Baudelaire, une mentalité sombre qui s'exprime par le mot ennui.

La poésie de Verlaine est une expression du « paysage d'âme » : « *Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville* ». Le poète chante la mélodie de son cœur, comme il l'écrit dans un de ses premiers poème « Torquato Tasso » (1863), consacrée au poète italien du XVI^{ème} siècle et l'auteur de « Rinaldo » : « *Le poète est un fou perdu dans l'aventure, / …Puis chante pour soi-même et la race future* ». Une tristesse monte des profondeurs de l'âme : « *Ô mes morts tristement nombreux / Qui me faites un dôme ombreux* » (du recueil *Amour*). Dans ce cas, la personnification élargit l'espace dialogique et donne au poète plus d'options pour exprimer ses sensations. Verlaine cherche passionnément de nouvelles formes pour traduire l'indicible :

Soit ! Je grandiose échappe à ma dent,

Mais fi de l'aimable et fi de la lie !

Et je hais toujours la femme jolie !

La rime assonante et l'ami prudent.

« Résignation »

La musicalité de la poésie de Verlaine se forme par des moyens rythmiques et euphoniques. La mélodie et l'intonation du vers changent et deviennent instable. Le poète utilise des assonances, l'intonation d'énumération, le vers libre, les strophes longues, etc. Verlaine détruit les normes de la versification, en achevant par exemple la dédicace « À Edmond de Goncourt » par une strophe à 17 syllabes :

Lourd comme un crapaud, léger comme un oiseau <…>

Si je blasonnais cet art qui m'est ingrat

Et cher par instants, comme le fit Racine

Formant son écu d'un cygne et non d'un rat,

Je prendrais l'oiseau léger, laissant le lourd crapaud dans sa piscine.

Verlaine s'écarte de la norme de la versification. La destruction de la structure du vers rend les sons plus expressifs et inédits.

Selon Verlaine, l'organisation romantique ou parnassienne des vers ne peut pas transmettre les nuances, suggérer les sensations, l'angoisse, la malaise, les rêves, tout ce qui est l'objet de la poésie contemporaine. Dans « l'Art poétique » du recueil *Jadis et naguère* (1871 – 1873, qui n'a paru qu'en 1884) dédié à Charles Morice, Verlaine exprime la priorité de la musique sur le sens :

De la musique encore et toujours !

Que ton vers soit la chose envolée

Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée

Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Les exigences de Verlaine ont été réalisées dans la pratique de l'art impressionniste, y compris celle de Verlaine. « De la musique avant toute chose », « Pas la Couleur, rien que la nuance ! », « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! » – ces appels de Verlaine résonnent comme les slogans les plus laconiques et les plus exacts de l'impressionnisme. En effet, les impressionnistes ne dépeignent pas la nature de manière brute, mécanique, mais telle qu'ils la ressentent. C'est ainsi que les coups de pinceau s'affichent sur leurs toiles, que les nuances de couleurs se font vives. Nous en trouvons l'exemple dans le poème « Aquarelle en cinq minutes » (1886) de Jules Laforgue (1860 – 1887) :

Oh ! oh ! le temps se gâte,

L'orage n'est pas loin,

Voilà que l'on se hâte

De rentrer les foins !...

L'abcès perce !

Vl'à l'averse !

O grabuges

Des déluges !..

Oh ! ces ribambelles

D'ombrelles !..

Oh ! cett' Nature

En déconfiture !..

Sur ma fenêtre,

Un fuchsia

A l'air paria

Se sent renaître.

Comme les symbolistes, ils essaient d'exprimer l'Idée à travers le prisme des sens, par opposition au naturisme qui tendait à décrire le monde de la manière la plus objective et rigoureuse qui soit. Les symbolistes ne « dessinent » pas un objet mais l'effet qu'il produit. Le côté impressionniste de Verlaine consiste en l'utilisation de la stylistique impressionniste. Dans la poésie de Verlaine, la fonction sémantique du mot est affaiblie, le sens fusionne avec la sonorité musicale. Il affirme le droit de « l'impair plus vague » qui puisse exprimer le rythme des états insaisissables de l'âme à travers lequel apparaissent d'autres cieux. Verlaine souligne lui-même : « Les yeux surtout furent chez moi précoces ; je fixais tout, rien ne m'échappait des aspects ; j'étais sans cesse en chasse de formes, de couleurs, d'arbres[425]. » Les poèmes de Verlaine sont marqués par des répétitions sonores, par une intonation mélodique, par un rythme pur. Il met l'accent sur la force suggestive d'un mot, il transforme la poésie en musique. Les principes poétiques de Verlaine ont été un des fondements de l'art symboliste, et plus tard les poètes répétaient les mots tirés de « L'Art poétique » : « *De la musique avant toute chose*. »

Comme Claude Debussy (1862 – 1918), Verlaine croit que la supériorité de la musique sur d'autres arts consiste dans son ambiguïté, dans sa liberté des contraintes et des conventions tels que les couleurs et les mots. Ils n'espèrent pas, à la différence des

[425] Cité par LAPEYRE P., *Le vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Paris, France, Les Belles Lettres, 1975, p. 38.

impressionnistes, saisir la vérité et la faire voir. Verlaine et Debussy, au contraire, soulignent que l'artiste ne sait pas la vérité, qu'il peut seulement la ressentir ou y faire allusion. Pour mieux comprendre cette affirmation, il faut se rapporter à la réponse de Debussy à l'enquête de Borgex (*La Musique d'aujourd'hui et celle de demain*) :

> *« On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et au métier ! <…> Celle-ci [la musique] doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur sans qu'il ait besoin de chercher à découvrir des idées abstraites[426]…»*

Autrement dit, la poésie implique deux notions : le verbe et la musique. Par le verbe elle pense et parle, par la musique elle songe et chante. Entre autres, la musique n'utilise pas le verbe pour faire rêver le public. Nous pouvons illustrer cette thèse par le schéma suivant (Figure 10) :

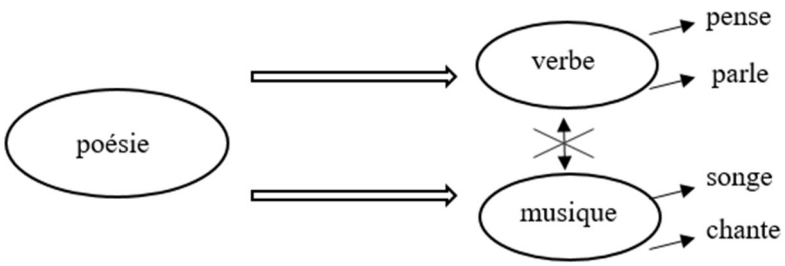


Figure 10 : La poésie en deux notions selon Debussy

En conséquence, la musique n'a pas besoin d'être verbalisée pour manifester son pouvoir sur l'auditeur. Cependant, la poésie nécessite d'être écrite. Nous trouvons cette même thèse d'abord chez Schopenhauer, qui écrit, dans *Le monde comme volonté et comme représentation,* que la musique, inconsciemment, reproduit le monde : « La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde[427]. » Puis, Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie* (1870-1871, publié en 1872, rééditée en 1886), souligne que le mot poétique aspire à sa réalisation en musique et donc que la poésie naît de l'inspiration musicale, tandis que la musique supporte les mots à côté d'elle : « …le mot, l'image, le concept recherchent une expression analogue à la musique et, par là, en subissent la violence dominatrice[428]. »

[426] DEBUSSY C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Ed. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1971, p. 281.
[427] SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation. T. 1*, 1909, *op. cit.*, p. 269.
[428] NIETZSCHE F.W., *La naissance de la tragédie*, 2014, *op. cit.*, p. 49.

Romances sans paroles (1874) est le premier recueil qui a pu transmettre ces nouvelles formes d'expression : une nouvelle rythmique et de nouvelles images créées dans le style impressionniste. Le choix du titre fait comprendre que Verlaine cherche à exprimer de la musique en mots pour créer une ambiance sentimentale de rêves et de mélancolie. Le titre de la première rubrique du recueil « Ariettes oubliées » développe cette idée, car l'ariette est une chanson légère et courte : « *Parmi l'étreinte des brises, / C'est, vers les ramures grises, / Le chœur des petites voix* » (« C'est l'extase langoureuse… »). Il est intéressant de noter que Brioussov dans sa traduction en russe d'un recueil de poèmes verlainiens [*Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова*[429], 1911] écrit « Aryennes oubliées » [« Забытые арийки »] à la place de « Ariettes oubliées », ce qui ne correspond pas à l'intention du poète français. En conséquence, les textes réunis sous ce titre sont privés de leurs connotations originelles.

Le caractère musical du titre *Romances sans paroles* est également mis en valeur par deux poèmes qui s'articulent comme des extraits d'une chanson. Dans « Streets. I » la phrase « *Dansons la gigue !* » se répète comme un refrain. Et la forme du poème « A poor young shepherd » rappelle celle d'une chanson, parce que chaque quatrain s'achève par la répétition du premier vers et, de plus, le quatrième quatrain est repris à la fin du poème, ce qui évoque la structure d'un rondo.

Dans ces poèmes musicaux et parfois vifs, qui ouvrent au lecteur le monde de ses réflexions raffinées, Verlaine décrit ses errances à travers L'Angleterre et la Belgique. Sur les pages de ce recueil, il exprime « *Ce deuil est sans raison* » (« Il pleure dans mon cœur… ») sous « *Le ciel est de cuivre…* » (« Dans l'interminable… »). Verlaine « peint » ses textes et ils sont pleins de méditation, de tendresse et de chagrin :

La chaussée est très large, en sorte
Que l'eau jaune comme une morte
Dévale ample et sans nuls espoirs
De rien refléter que la brume,
Même alors que l'aurore allume
Les cottages jaunes et noirs.

« Streets. II »

[429] Cf. : VERLAINE P., *Verlen P. Sobranie stihov v perevode Valerija Brjusova*, traduit par BRJUSOV V.J., Moskva, Skorpion, 1911.

Bien que le paysage soit plein d'angoisse et d'une tristesse profonde, l'image générale de l'œuvre, peint en aquarelle, reste demi-transparente et légère. On sait qu'à cette époque-là on utilise la technique picturale du sfumato qui donne au sujet des contours imprécis et produit un effet vaporeux. Les tableaux d'Eugène Carrière (1849 – 1906), à qui Verlaine dédie son premier livre – *Poèmes saturniens*, illustrent le fait que les peintres préféraient une suggestion à une description et une nuance à la couleur (Figure 11) :

Figure 11 : Lithographie d'Eugène Carrière. Jean René Carrière[430]

Cette façon d'agir sur le lecteur engendre une nouvelle perception du monde émotionnel de l'auteur. La tendance à la suggestion s'explique par l'intention de rendre le texte plus « ouvert », d'éveiller les sentiments du lecteur et de lui faire comprendre ce que l'auteur sent. La suggestion permet de mettre en place un principe impressionniste qui prétend exprimer un état d'âme et traduire, à travers des nuances, une impression produite par le contact avec le monde, au lieu de décrire le monde lui-même. Introduisant le langage populaire et s'écartant de la norme littéraire stricte, Verlaine rend flous les contours de ses œuvres. Il mêle des éléments auditifs et visuels. L'effet d'une courte durée de vision est créé par un mouvement incessant et un scintillement de détails. Verlaine met en place dans la poésie l'analyse spectrale d'émotions momentanées et passagères :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire,
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse !

« Ecoutez la chanson bien douce… »

[430] Source de l'image : DELTEIL L., *Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, Paris, vol.8, 1906.

Verlaine garde la rime mais il la rend plus souple pour traduire l'indicible. Il recourt à la synthèse des arts : poésie, musique, peinture. La poésie de suggestion et d'humeur de Verlaine est encore une tentative de former de nouveaux modes d'expression, le caractère expérimental de son œuvre fascine.

L'œuvre de Verlaine n'est pas une source d'inspiration que pour les symbolistes français. En Russie, on trouve la première mention de son nom dans l'article de Zinaida Venguerova « Les poètes symbolistes en France » [« Поэты-Символисты во Франции », septembre 1892] publié dans *Vestnik Evropy*[431].

Ses poèmes sont le plus souvent traduits par Brioussov et Sologoub. En 1894 paraît le recueil *Romances sans paroles*[432], traduit par Brioussov. En 1904, Minsky traduit quelques poèmes du recueil *Romances sans paroles* et « Chanson d'automne » et il les fait publier dans la revue *Novyï Pout* (1902 – 1904). Dans l'œuvre de Minsky, la mise en place d'une perception du monde impressionniste est un des moyens d'actualisation du symbolisme de la première vague. Le manque de repères culturels amène à des images incertaines et à une perspective ouverte. Ce qui est important pour l'artiste, c'est la force de sensations et la perception psychique et esthétique des valeurs spirituelles. La réalité cède place à l'expression de nuances momentanées de l'humeur et à des impressions sensuelles en constante mutation. La retraduction de l'œuvre de Verlaine par Minsky est analysée plus attentivement dans le paragraphe « Musique et poésie chez Minsky » de la deuxième partie.

Le rôle de Verlaine dans le contexte de la littérature européenne de la fin du XIX^{ème} siècle est révélé par Maxime Gorki (1868 – 1936) dans son article « Verlaine et les décadents » (« Верлен и декаденты »), publié dans le journal *Samarskaia gazeta* [Journal de Samara] en 1896 à l'occasion de la mort de Verlaine. Ce sont des réflexions sur le destin et, plus précisément, sur l'influence néfaste d'« une école littéraire perverse[433] » sur la littérature russe. Selon Gorki, Verlaine « est apparu devant le public en tant que "parnassien" intransigeant qui garde avec fermeté les préceptes de cette école, qui se vante de son objectivisme froid, de la beauté de marbre de sa forme et pour qui rien n'est

[431] Venguerova joue un rôle d'intermédiaire entre le symbolisme français et le russe. Grâce à elle, le symbolisme français attire attention des poètes russes. Son article est présenté dans : VENGEROVA Z., « Poèty simvolisty vo Francii », in *Vestnik Evropy*, (1892), n° 9, p. 115-143.

[432] VERLAINE P., *Romansy bez slov*, traduit par BRJUSOV V.J., Moskva, Tip. È. Lissnera i JU. Romana, 1894.

[433] GOR'KIJ M., *Pol' Verlen i dekadentv*. http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-308.htm. - Consulté le 16/03/2016. - « извращенной литературной школы. »

supérieur à elle[434]. » Gorki justifie Verlaine en tant que décadent : « Verlaine était plus clair et plus simple que ses disciples : dans ses poèmes toujours mélancoliques et pleins d'une profonde tristesse, on entendait nettement le cri de désespoir, la douleur d'une âme sensible et tendre qui aspire à la lumière, aspire à la pureté, cherche Dieu et ne le trouve pas, qui veut aimer les gens et ne le peut pas[435]. » Gorki souligne que Verlaine dévoile son âme au lecteur à travers la peinture poétique. Pourtant, il ne faut pas envisager l'impressionnisme de Verlaine et celui des premiers symbolistes russes comme une nouvelle technique, mais plutôt comme une nouvelle attitude envers le monde. La découverte intuitive de cette perception du monde qui n'ignore pas la subjectivité mais au contraire actualise la force des impressions poétiques.

§ 2.2. La poésie visuelle et sonore de Mallarmé

Par sa nature, le mot poétique, semble-t-il, aspire à être réalisé en musique ou, comme Nietzsche en convainc dans *La naissance de la Tragédie,* la composition dramatique (dans la tragédie grecque comme dans le drame wagnérien) naît de l'inspiration musicale : « …l'art tragique, chez les Grecs, est effectivement né de l'esprit de la musique[436]… » La musique est une expression du monde dans une langue universelle. Elle traduit des états d'âme et des tourments où l'auditeur, comme le lecteur dans la poésie, entend ce qu'il veut entendre. Elle s'exprime par plusieurs mélodies qui se réunissent dans une même forme complexe. Les poèmes sont mis en musique (chanson, opéra, etc.) afin de trouver une nouvelle expression de sa forme. La musique, qui partage avec le texte l'esthétique symboliste, cherche à évoquer des troubles et des impressions plutôt que de décrire des événements.

La synthèse des arts intéresse beaucoup Charles Morice, qui, dans son texte *La Littérature de tout à l'heure* (1889) écrit :

[434] *Ibid.* – « явился пред публикой непримиримым "парнасцем", строго храня заветы этой холодной школы, щеголяющей своим бездушным объективизмом, мраморной красотой формы и не признающей ничего выше ее. »

[435] *Ibid.* – « Верлен был яснее и проще своих учеников: в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может. »

[436] NIETZSCHE F.W., *La naissance de la tragédie*, 2014, *op. cit.*, p. 101.

> *« L'art remonte à ses origines et, comme au commencement il était un, voici qu'il rentre dans l'originelle voie de l'Unité, où la Musique, la Peinture et la Poésie, triple reflet de la même centrale clarté, vont accentuant leurs ressemblances à mesure qu'elles s'approchent davantage de ce point de départ de l'expansion, de ce but, maintenant, de la concentration*[437]*. »*

Autrement dit, d'après les symbolistes, le verbe n'est pas que le reflet de la musique mais, selon le principe des correspondances, il peint le jeu de sens, il rend les mouvements les plus subtiles du sens physique et métaphysique. Tout cela n'est pas un but en soi : à la suite des romantiques (Novalis et d'autres), les symbolistes tentent de rendre à la poésie son unité sacrale propre à l'art ancien, d'incarner la fusion de l'espace et du temps, du conscient et de l'inconscient, du quotidien et de l'éternel. En fait, les recherches esthétiques des symbolistes se fondent sur leurs « aspirations à la synthèse antinomique » [« антиномико-синтетические устремления[438] »], comme l'écrit Alexeï Lossev (1893 – 1988) dans l'ouvrage *Le plus essentiel, l'essence des choses* [*Самое само*] publié dans *Mythe, nombre, substance* [*Миф, число, сущность*, 1994]. En conséquence, leur pratique poétique devient une forme de synthèse.

Il faut pour autant délimiter la mise en place de ce phénomène chez les romantiques d'une part, et chez les symbolistes d'autre part. Les romantiques allemands considéraient la synthèse comme une voie qui mène à l'universum culturel où aura lieu la diffusion, l'interpénétration, la fusion des arts plastiques, picturaux, verbaux. Pour eux, cette fusion devait donner naissance à un élément artistique commun. Les romantiques recherchaient consciemment ce syncrétisme. Le symbolisme, lui, tend à exprimer l'angoisse provoquée par la perte de l'unité, ainsi que le désir de la retrouver, et en même temps, il prend conscience du caractère irréversible de cet abandon. Dans ce contexte, il convient de citer Nicolas Berdiaev, même si sa remarque concerne plutôt la quête religieuse des auteurs russes. Il affirme dans *La crise de l'art* [*Кризис искусства*, 1918] : « Et l'homme dans son art commence à avoir la nostalgie du caractère organique, de la synthèse, du centre religieux, du mystère[439]». La synthèse symboliste se base aussi sur un autre principe : un art peut se découvrir à travers un autre art. *Romances sans paroles,* tel est le titre que Verlaine choisit de façon manifeste pour son livre de poésies. À la fonction

---

[437] MORICE C., *La littérature de tout à l'heure*, 1889, *op. cit.*, p. 287.

[438] LOSEV A.F., TAKHO-GODI A.A. et MAKHAN'KOV I.I., *Mif, čislo, suščnost'*, 1994, *op. cit.*, p. 365.

[439] BERDJAEV N.A., *Krizis iskusstva*, Moskva, SP Interprint, 1990, p. 5. – « И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии. »

informative d'un mot se substitue sa fonction musicale et picturale : l'unité et la cohésion cèdent place à la polyphonie.

Un exemple d'une telle union (du point de vue romantique et symboliste) peut être donné par le texte de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, une œuvre qui a été mise en scène dans un ballet en un acte par Vaslav Nijinski (1889 – 1950) sur la musique de Claude Debussy. Remarquons qu'en 1875, *Le Parnasse Contemporain* a refusé de publier *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, ainsi que quelques poèmes de Verlaine (parmi eux : « Beauté des femmes… »). Anatole France, en tant que responsable des recueils, se révolte contre Mallarmé : « Non ! On se moquerait de nous[440]. » Finalement, *L'Après-midi d'un faune* n'a été publié qu'en 1876 à l'édition de Derenne. Les commentaires d'Anatole France sur la personnalité et la poésie de Verlaine est aussi très sévère : « Non, l'homme est indigne et les vers les plus mauvais qu'on ait vus[441]. » Le « non » obstiné d'Anatole France souligne son brusque refus. Pourtant, les deux premiers numéros du *Parnasse Contemporain* contiennent des textes de Verlaine : 7 poèmes en 1866 et 5 poèmes en 1871. Dans les paragraphes suivants, nous tentons d'indiquer les raisons pour lesquelles la première publication de *L'Après-midi d'un faune* a échoué.

Le poème se compose en grande partie d'une succession de paysages qui éveillent, par ce jour d'une chaleur accablante, les désirs et les rêves du Faune :

…Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !
Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

Les poètes symbolistes sont attirés, comme les parnassiens, par les figures doubles : faunes, androgynes, chimères, sphinx. Les images mythologiques sont pleines de significations secrètes et d'associations inépuisables. Pour cette raison, le refus de *Parnasse Contemporain* de publier l'œuvre de Mallarmé (nous) rend perplexe. Marcel Raymond, dans son livre *De Baudelaire au Surréalisme,* écrit à propos des symbolistes :

[440] Cité par VERLAINE P., *Lettres inédites à divers correspondants*, 1976, *op. cit.*, p. 32.
[441] *Ibid.*

« Littérateurs, artistes, les symbolistes étaient conduits à envisager les questions de forme pour elles-mêmes. De là, leur recherche d'une imagerie suggestive, leur recours à l'histoire des mythologies, à la légende et au folklore, leur tendance à concevoir le symbole comme un rapport à deux termes inclinant vers l'allégorie ou l'emblème[442]*. »*

Ces motifs les transposent dans un monde mythique, leur permettent de ne pas buter contre la réalité, ni de succomber au désenchantement. Les parnassiens se révoltent contre un art utilitaire, ils dénoncent son moralisme. Ils s'adressent aussi dans leurs œuvres à la mythologie classique, aux légendes et contes de différents peuples en y décelant un contenu symbolique.

Dans *L'Après-midi d'un Faune,* Mallarmé tâche de réduire la syntaxe, d'abréger l'expression en remplaçant les mots par une mélodie de la phrase, il cherche à exprimer ses sensations par la combinaison de sons : « *Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux, / Ce vol de cygnes, non ! De naïades se sauve / Ou plonge*… ». Les parnassiens aussi affirment que la poésie possède une langue spéciale comme la musique et la peinture, qu'elle a sa propre beauté. Ils précisent aussi que leurs prédécesseurs n'avaient pas une oreille fine. Ainsi Philippe Forest, dans *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne,* souligne : « Opposant aux épanchements souvent désordonnés et devenus répétitifs du romantisme la volonté de redonner à la poésie l'ordre nécessaire qui la définit, ils avaient proclamé le culte du Beau, de la forme et de la rigueur poétiques[443]. » Le refus de la publication de *L'Après-midi d'un Faune* reste toujours inintelligible sauf si l'on se reporte à *L'Enquête* de Jules Huret où Mallarmé donne la définition de l'esthétique poétique du Parnasse :

« …les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. <…> Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve[444] *»*

Mallarmé affirme la priorité du mot, du texte et de la langue sur le sens. Comme il le déclare dans le poème « Toute l'âme résumée », la langue se développe selon ses propres lois : « *Le sens trop précis rature / Ta vague littérature* ». L'usage de ce mystère crée un symbole, insinue la présence d'un objet qui émerge des souvenirs. Sinon, on choisit un

[442] RAYMOND M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, J. Corti, 1985, p. 55.
[443] FOREST P., *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, 1989, *op. cit.*, p. 8.
[444] HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, *op. cit.*, p. 60.

objet qui se révèle grâce à une série de décodages. La rédaction du *Parnasse contemporain* peut donc se révolter contre le refus de Mallarmé à décrire les objets. La poésie de Mallarmé se complique par la comparaison de l'incomparable, par une série infinie d'associations subjectives construites sur la base de l'ellipse, de l'inversion, de la suppression du verbe :

De frigides roses pour vivre
Toutes la même interrompront
Avec un blanc calice prompt
Votre souffle devenu givre

Mais que mon battement délivre
La touffe par un choc profond
Cette frigidité se fond
En du rire de fleurir ivre <…>

« Éventail »

Cette nouvelle réalité d'infinies correspondances et analogies incarnée dans les mots détermine le fait que la poésie de Mallarmé s'avère hermétique et difficile à comprendre.

En dépit de tous les problèmes auxquels Mallarmé se heurte, il réalise un autre projet. En 1890 (15 ans après la parution) Mallarmé propose à Debussy de transposer *L'Après-midi d'un faune* en musique. Le projet initial de créer un triptyque a échoué, néanmoins Debussy compose le *Prélude* à *L'Après-midi d'un faune* (la première présentation a eu lieu en 1894, comme le confirme le *Dictionnaire de la musique*[445]). Il convient de noter que Debussy est aussi l'auteur de la mise en musique de cinq poèmes de Baudelaire : « Le Balcon », « Harmonie du soir », « Le jet d'eau », « Recueillement », « La mort des amants », ainsi que de plusieurs poèmes de Verlaine extraits du recueil *Fêtes galantes*. À la différence des romantiques qui traduisent leurs propres sentiments à l'aide de la musique, Debussy offre un autre mode d'expression. Il dépeint une impression qui surgit à la suite d'une réminiscence. Le schéma compositionnel de l'œuvre est libre. En outre, il faut indiquer la tendance à répéter certains extraits musicaux l'un après l'autre. La musique nous laisse entendre le vent qui joue dans les feuilles, l'on atteint cette légèreté grâce aux sons de la flûte qui prédomine dans cette œuvre : un solo pour la flûte ;

[445] *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 612.

puis on entend la flûte accompagnée d'instruments à cordes ; ensuite on entend la flûte et la harpe ; enfin on entend la flûte, la harpe et les instruments à cordes.

Mallarmé est satisfait de leur collaboration. Dans sa lettre du 23 décembre 1894 il écrit :

> *« Je sors du concert, très ému : la merveille ! Votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirablement, Debussy*[446]*. »*

Pour Mallarmé la musique est à la base de la poésie, l'horizon de la perfection du mot poétique. La musique est le moyen d'harmoniser les images poétiques et « l'ensemble des rapports existant dans tout[447] » comme l'écrit Mallarmé dans *la Crise de vers*.

L'Après-midi d'un faune de Débussy devient célèbre après la mise en scène du ballet de Nijinski en 1912 (plusieurs types de danses contemporaines proviennent de cette chorégraphie). En revanche, dans le programme officiel des Ballets russes, qui se trouve en libre accès dans le fond de la BNF[448], il est indiqué que le ballet se base sur le prélude musical et non pas sur le texte de Mallarmé. À côté de la musique apparait un autre niveau sémantique : la danse. Le mouvement de la pensée se mue en mouvements du corps. Tout ce qui a été déjà exprimé par le verbe renaît dans un rythme muet. Les mouvements du danseur incarnent deux mondes : réel et symbolique. Le vrai don d'un artiste se manifeste dans les images voilées de la poésie, ainsi que du ballet. C'est ce que suggère Mallarmé dans son étude de danse *Les fonds dans le ballet* :

> *« Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe*[449]*. »*

Grâce à cette remarque, où les mots « ballet » et « danse » sont écrits avec une majuscule, Mallarmé souligne que les mouvements ne sont que le contour d'une idée cachée derrière un symbole qu'il faut déchiffrer. La danse mène donc le spectateur vers le monde de l'Idée.

---

[446] Cité par LESURE F., *Claude Debussy*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1962, p. 38.

[447] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, 2003, *op. cit.*, p. 258.

[448] COCTEAU J. et MADRAZO F. de, *Programme officiel des Ballets russes : Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912, [seize représentations de gala] : [quatrième spectacle, 5 et 7 juin 1912]*, Paris, M. de Brunoff, 1912, p. 64.

[449] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, 2003, *op. cit.*, p. 211.

Une danseuse, comme le met en valeur Mallarmé dans les *Ballets* : « *…ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe[450]. » Le rôle d'une danseuse ou d'un danseur consiste à suivre la pensée du poète. L'image de la danseuse apparait chez plusieurs symbolistes, par exemple chez Charles Morice, dont un cycle de poèmes s'intitule « L'Ange et la Danseuse », dans le recueil *Le rideau de pourpre* (1921) publié après sa mort.

Quand le premier plan de la scène est réservé à l'expression des symboles, les décors ne doivent pas empêcher de parler d'un autre monde et de réfléchir sur des images. Léon Bakst (1866 – 1924) crée des décors et des costumes incomparables pour le ballet *L'Après-midi d'un faune* où il a su exprimer la beauté magique du monde (Figure 12). Le peintre minimalise la quantité des attributs théâtraux, les couleurs sont choisies dans la gamme douce.

Figure 12 : Nijinski dans L'Après-midi d'un faune.
Aquarelle de Bakst[451].

Le plus récent exemple de suppression des décors encombrants est l'idée du « théâtre intérieur » de Mallarmé, réalisée dans le « Théâtre d'art » de Paul Fort en 1891.

[450] MALLARME S., *Divagations*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 173.
[451] Source de l'image : COCTEAU J. et MADRAZO F. de, *Programme officiel des Ballets russes*, 1912, *op. cit.*, p. 5.

Les décorations n'étaient présentées que de manière schématique, afin de libérer de l'espace pour la pensée. Gueorguiï Kossikov dans le livre *La poésie du symbolisme français : Lautréamont, Les Chants de Maldoror* [Поэзия французского символизма: Лотреамон, песни Мальдорора] affirme qu'à cette époque, le théâtre devient une source de rêves : « C'était des séances de lecture poétique qui se transformaient en des mono-spectacles aux décors schématiques s'accompagnant parfois de pantomime ou de lecture à plusieurs voix, selon des rôles indiqués[452]. » Sur la scène on pouvait entendre des œuvres connues[453] : « Une charogne » de Baudelaire ; « Le bateau ivre » de Rimbaud ; « Le Concile féerique » de Laforgue ; « Le guignon » de Mallarmé ; des poèmes de Verlaine ; « Le Banquet de Platon » de Moréas, etc.

L'aspiration à saisir l'insaisissable pour que surgisse un éclat de l'Idée détermine l'atmosphère musicale de la poésie de Mallarmé. La musique rencontre les mots pour devenir poésie. Entre temps, le caractère hermétique des textes de Mallarmé, compliqués par des lacunes et des ellipses est lié à la conception du silence comme signe du contact de l'esprit avec le mystère de l'inexprimable. Le fait que la connaissance mystique s'avère indicible, ineffable et inexprimable, amène à valoriser le silence. La poésie, la musique, la danse et la peinture se marient en silence[454]. Le silence, le calme en tant que symboles de l'indicible deviendront plus tard le principe primordial dans la dramaturgie du silence de Maeterlinck. Il écrit dans *Le trésor des humbles* (1908) : « N'est-ce pas la tranquillité qui est terrible lorsqu'on y réfléchit et que les astres le surveillent ; et le sens de la vie se développe-t-il dans le tumulte ou le silence[455] ?» Dans le paragraphe suivant nous développons la présentation de la musicalité chez les poètes-symbolistes russes de la fin du XIX^{ème} siècle, notamment, chez Minsky.

[452] KOSIKOV G.K. (dir.), *Poèzija francuzskogo simvolizma*, 1993, *op. cit.*, p. 54. – « Это были художественные чтения поэзии, превращавшиеся в моноспектакли с условным декоративным оформлением, иногда сопровождающиеся пантомимой или чтением по ролям. »

[453] Les programmes se trouvent dans : *Théâtre d'art. 1891/05/21*, Paris, 1891 ; *Théâtre d'art. 1891/12*, Paris, 1891 ; *Théâtre d'art. 1892/02*, Paris, 1892.

[454] La tradition de Mallarmé sera ré-interprétée dans l'anti-drame de Samuel Beckett (1906 – 1989) qui évoluera d'un monologue borné vers un silence pénétrant tout et tous (pièce de théâtre « Souffle »).

[455] MAETERLINCK, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 163.

§ 2.3. Musique et poésie chez Minsky

En Russie comme en France, plusieurs poètes désignaient la musique comme art principal. Dobrolioubov (1876 – 1945) par exemple, dans « Une lettre à la rédaction de *Vesy* », se prononce contre différents arts et contre la science. Lui qui a renoncé à ses opinions décadentes au profit de la religion, il ne défend que la musique :

> *« Из всех ваших искусств частью понимаю и признаю я в храме только одно – музыку и песню, но даже не теперешнюю музыку и не теперешнюю песню. Эти легкие крылатые звуки ближе к бессмертному всенаполняющему невидимому миру. И песня пусть является только от избытка в сердце и перед Всевидящим – на жертвеннике бесконечного*[456]*. »*

> *« De tous vos arts, je n'en comprends et n'en reconnais en partie dans le temple qu'un seul : la musique et la chanson, mais non la musique et la chanson d'aujourd'hui. Ces sons légers et ailés sont plus proches du monde invisible, immortel et omniprésent. Que la chanson n'apparaisse que de l'excès du cœur et devant l'Omniscient – sur l'autel de l'infini. »*

Dobrolioubov met la musique en valeur et lui consacre la rubrique « Les images musicales » dans le recueil *Natura naturans. Natura naturata* (première édition en 1895). Dans cet ouvrage, de nombreux textes sont nommés par différents termes musicaux : « La Marche funèbre » [« Похоронный марш »] commentés par « Adagio maestoso » (tempo lent), « Le Chœur » [« Хор »] par « Andante quasi adagio » (tempo très lent), « Solo » (titre donné en lettres latines) par « Andante con moto » (lent avec mouvement) et dans « Adagio lamentoso (symph. VI pathétique) de Tchaïkovski » le rythme de l'œuvre est donné dans la première ligne (« *Не спешите, не спешите ! Выступайте ровною, ровною стопою !* » – « Ne vous hâtez point ! Ne vous hâtez point ! Marchez d'un pas régulier, ferme ! »). Dans la plupart des cas, la forme de ces textes est prosaïque, il est probable que la sonorité de ses œuvres devait rappeler, selon l'auteur, des chants liturgiques :

> *« Чем более вы будете забывать об одежде стихов, о наружном размере ударений, о непременном созвучье букв в конце каждой строки, только*

[456] DOBROLJUBOV A., *Iz knigi nevidimoj*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1983, p. 88.

тогда совершится песня свободная и неудержимая и место ее будет Церковь или Жизнь[457]*. »*

« Plus vous oublierez la parure des vers, la dimension extérieure des accents, la consonance infaillible des lettres à la fin de chaque vers, plus une chanson sera libre et imparable et sa place sera L'Église ou la Vie. »

Selon Dobrolioubov, les règles de versifications limitent les textes poétiques, et par conséquent réduisent leur liberté. La libération des poèmes conditionne leur aptitude à chanter la vie.

2.3.1. La musicalité des poèmes de Minsky

Comme Dobrolioubov, Minsky compare la poésie à une prière, mettant en valeur leurs aspirations religieuses. Dans le recueil de poèmes *De l'obscurité vers la lumière* divisé en cycles thématiques, Minsky, par exemple, publie deux poèmes sous le titre « Une prière » [« Молитва »]. Le premier se trouve dans le cycle « Deuxième naissance » [« Второе рождение »], le deuxième est dans le cycle « Les mots froids » [« Холодные слова »] :

1

…И светочь разума опять зажжет во мгле;
Что наших слез ручьи должны опять пролиться,
Что где-нибудь опять богам молиться,
Иль, веру потеряв, как я в полночный час
Искать сочувствия, о сонмы звезд, у вас. <…>

Et le flambeau de la raison brillera encore dans le noir ;
Nous devrons verser des ruisseaux de larmes,
On priera les dieux de nouveau quelque part,

[457] *Ibid.*, p. 86. – « Чем более вы будете забывать об одежде стихов, о наружном размере ударений, о непременном созвучье букв в конце каждой строки, только тогда совершится песня свободная и неудержимая и место ее будет Церковь или Жизнь. »

Ou bien, ayant perdu la foi, comme moi à minuit,

Chercher la compassion en vous, foule d'étoiles. <...>

2

В дни юности он в Бога верил твердо,

А, возмужав, прочел не мало книг,

Творца отверг, все разумом постиг

И, не молясь, глядел на небо гордо. <…>

Вдруг пал он ниц, как в пору детских дней,

Взывая к небу, плача, задыхаясь. <…>

Dans sa jeunesse, il croyait fermement en Dieu,

Et devenu adulte, il lut beaucoup de livres,

Rejeta le Créateur, acquit tout par raison,

Et, sans prier, regardait le ciel avec orgueil. <...>

Soudain il se prosterna, comme dans son enfance,

En implorant le ciel, en pleurant, suffoquant. <..>

Soulignons que le premier poème (« Et le flambeau de la raison brillera encore dans le noir… »), avant d'être publié en *De l'obscurité vers la lumière* dans le cycle dédié au sens civique, est apparu en 1885 à l'époque où se combinent motifs nekrassoviens et croyance en Dieu. Cependant, dans le texte, l'auteur admet déjà le rejet de la foi. Minsky présente ce texte comme une prière, en évoquant la supplication du héros lyrique, mais en même temps, il accentue les hésitations possibles : soit le flambeau de la foi « *brillera encore* », soit les gens ont « *perdu la foi* » pour toujours (il fait allusion à sa propre perplexité religieuse). Le deuxième poème montre les motifs décadents de Minsky et même ici prévaut l'hésitation du héros poétique entre Dieu et son refus. Le titre du poème s'explique par la litanie du héros lyrique. Le passage des motifs civiques (dans le cycle « La deuxième naissance ») aux motifs décadents (dans le cycle « Les mots froids ») s'accompagne non seulement d'un changement des idées et des thèmes, mais aussi d'un changement des sons : des mots polysyllabiques qui ralentissent le rythme sont remplacés par des phrases plus laconiques. Le souci de brièveté se manifeste non seulement dans la construction de phrases, mais aussi dans la combinaison de ce qui paraît incompatible.

Voulant transmettre ses impressions, Minsky écrit le poème « La vague » [« Волна »] traduit plus tard par Igor Astrow et présenté dans l'anthologie de la poésie russe (1983)[458].

Нежно-бесстрастная,	*Froide et pleine de vie,*
Нежно-холодная,	*Impassible, elle vibre,*
Вечно подвластная,	*Par la lune asservie,*
Вечно свободная.	*Eternellement libre.*
К берегу льнущая,	*Accourue au rivage,*
Томно-ревнивая,	*Dans une extase folle,*
В море бегущая,	*Elle rompt l'esclavage,*
Вольнолюбивая.	*S'en retourne, frivole.*
В бездне рожденная,	*Par l'abîme envoyée*
Смертью грозящая,	*Pour menacer la terre,*
В небо влюбленная,	*Toute de rais noyée,*
Тайной манящая.	*Phosphorescent mystère,*
Лживая, ясная,	*Miroitante imagère,*
Звучно-печальная,	*Elle meurt sur la roche,*
Чуждо-прекрасная,	*Beauté trop passagère,*
Близкая, дальная...	*Si lointaine et si proche.*

Le caractère descriptif du poème ci-dessus se manifeste par l'absence de verbes qui logiquement révèle l'action dans le texte. À l'inverse, nous voyons que la vague n'est jamais statique ainsi que le montrent des adjectifs antonymiques tels que « proche » – « lointain » (« близкая » – « дальная »), « asservie » – « libre » (« подвластная » – « свободная ») et des participes « accouru » – « qui rompt » (« льнущая » – « бегущая »), qui servent à cadencer le rythme ininterrompu de la mer. Notons que dans la traduction française effectuée pour un recueil de la poésie russe, il est difficile d'éviter l'emploi des

[458] Le texte est présenté dans : ETKIND E.G. (dir.), *Poésie russe anthologie du XVIIIe au XXe siècle*, 1983, *op. cit.*

verbes. Le traducteur a réussi à utiliser des verbes ayant une signification proche au lieu des adjectifs et des participes : « *Вечно подвластная* » (éternellement asservie) – « *Par la lune asservie* » ; « *К берегу льнущая* » (embrassant / épousant le rivage) – « *Accourue au rivage* » ; « *В море бегущая* » (s'enfuyant dans la mer) – « *S'en retourne, frivole* » ; « *Вольнолюбивая* » (aimant la liberté) – « *Elle rompt l'esclavage* » ; « *Смертью грозящая* » (menaçant de mort) – « *Pour menacer la terre* ». Seul un vers de la traduction « *Elle meurt sur la roche* » diffère du texte de l'original. Chez Minsky la vague continue à « chanter » alors que dans la traduction d'Igor Astrow, elle « meurt ». Pourtant, cela ne change pas la syntaxe du poème. Les phrases longues laissent place à des expressions courtes. Dans cette tradition des coups de pinceau de l'artiste-impressionniste en poésie, nous trouvons, par exemple, le premier poème d'*Ariettes oubliées* de Verlaine (« *C'est l'extase langoureuse…* », 1872) :

C'est l'extase langoureuse.
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix. <…>

Les champs lexical et phonétique permettent de pallier l'absence de verbes et de héros lyrique. Ce type de syntaxe impressionniste rapproche la poésie de la peinture et de la musique. Il semble que la forme impose au texte d'être chanté. La « chanson » de Minsky est un poème monorime, contrairement aux rimes croisées d'Astrow. L'auteur russe s'appuie probablement sur l'exemple monorime d'Afanassi Fet (1820 – 1892) en remplaçant le mètre binaire par le mètre ternaire (la forme dactylique ressemblant plus à une chanson).

Minsky est un des premiers en Russie à entreprendre de lier une forme à un sujet traditionnellement perçus comme incompatibles. Par exemple, en 1888 il crée le poème « Octaves » [« Октавы »] où il relit l'octave à la poésie civique. C'est un cycle de sept poèmes composés de huit strophes suivant un schéma de rimes très précis. Précisons que le mot « octave » en littérature est associé à la définition musicale que nous pouvons trouver dans le dictionnaire de la musique : « l'intervalle qui sépare deux notes qui portent le même nom, quoiqu'elles soient de hauteurs différentes. <…> Acoustiquement, il correspond à une fréquence double, ou à une division par deux de la longueur de la

corde vibrante[459]… » En littérature l'octave comporte huit strophes avec deux variantes de rimes : 1) fmfm fmff ; ou 2) mfmf mfmm, – où le « f » est une rime féminine et le « m » est une rime masculine.

1

Окончена борьба. Пустая спит арена,
Бойцы лежат в земле, и на земле – их стяг.
Как ветром по скалам разбрызганная пена,
Разбиты их мечты. Погас надежд маяк.
Смотрите: что ни день, то новая измена.
Внемлите: что ни день, смеётся громче враг.
Он прав: история нам снова доказала,
Что злобный произвол сильнее идеала…

La lutte est terminée. L'Arène vide dort,
Les soldats gisent et sur la terre leur bannière.
Comme l'écume éclaboussée par le vent sur les rochers
Leurs rêves sont brisés. Le phare des espoirs s'est éteint.
Regardez : chaque jour est une nouvelle trahison.
Écoutez : chaque jour l'ennemi rit plus fort.
Il a raison : l'histoire nous a encore prouvé
Que l'arbitraire malveillant est plus fort que l'idéal...

2

Но где же наша скорбь? Ужель, победный клик
Заслышавши врага, мы сами замолчали?
Где клятвы гордые, негодованья крик?
Где слёзы о друзьях, что честно в битве пали?
Я плачу оттого, что высох слёз родник,
Моя печаль о том, что нет в душе печали!
Друзья погибшие! Скорее, чем в гробах,

[459] *Dictionnaire de la musique*, 2005, *op. cit.*, p. 708.

Истлели вы у нас в забывчивых сердцах!

Mais où est notre chagrin ? Déjà un cri de victoire

Entendant l'ennemi, nous restons silencieux ?

Où sont les fiers serments et le cri indigné ?

Où sont les larmes sur les amis, tombés avec honneur dans la bataille ?

Je pleure car la source des larmes est séchée,

Mon chagrin est qu'il n'y a pas de tristesse en mon âme !

Mes amis défunts ! Plutôt que dans les cercueils

Vous êtes devenus les cendres dans nos cœurs oublieux !

Dans chaque strophe de ce poème, les trois premiers vers impairs riment entre eux, tout comme les trois premiers vers pairs, alors que les deux derniers vers présentent une rime plate, soit masculine, soit féminine. Ce qui présente le schéma suivant : abababcc. Dans la poésie russe classique, l'octave s'emploie plutôt dans les poèmes de paysage, par exemple : « Automne » [« Осень »] d'Alexandre Pouchkine (1799 – 1837), « Octave » [« Октава »] d'Apollon Maïkov (1821 – 1897), etc. De notre point de vue, Minsky établit un cycle de 7 poèmes pour mettre en valeur le sens musical, donc le chiffre 7 correspond aux 7 notes qui correspondent à l'idée d'harmonie. En outre, l'auteur alterne entre les strophes des variantes des rimes : d'abord, il utilise le schéma « fmfm fmff », puis, « mfmf mfmm », etc. Autrement dit, il y a une unité de deux strophes, par effet de symétrie, et un intervalle plus marqué entre deux groupes de deux strophes que l'auteur nomme de 1 à 7 comme les notes. Remarquons qu'il manque la dernière note à l'octave ce qui produit un effet inachevé, comme une chanson qui n'a pas de fin.

2.3.2. Harmonie verlainienne chez Minsky

En 1901 paraît le recueil de poésies de Minsky *Nouvelles chansons* [*Новые песни*], dont la sonorité et les motifs musicaux se manifestent non seulement dans son titre, mais aussi dans celui de certains de ses poèmes : « Le cantique des cantiques » [« Песня песен »] ; « Chanson du soir » [« Вечерняя песня »] ; « Chanson » [« Песня »] ; « Elle se pencha au-dessus d'une harpe » [« Над арфою она склонилась »] ; « Chanson

d'automne » [« Осенняя песня »] ; et « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) » [« Шелест листьев (Осенняя песня) »], qui réapparaît ensuite dans le cycle « Feuilles mortes » [« Мертвые листья »] :

Nous trouvons, sous le titre « Chanson d'automne », plusieurs poèmes, réunis par le même thème : deux d'entre eux sont des allusions au poème homonyme de Verlaine et le troisième est une traduction de ce texte poétique. La première « Chanson d'automne » est apparue dans *Severnyi vestnik* (n°12) en 1896, puis « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) » (1901) et « Chanson d'automne (de P. Verlaine) » (1904). Cette chronologie montre que Minsky adapte le système de Verlaine à sa traduction et à sa propre interprétation. Notons que dans *Severnyi vestnik*, il existe une tradition des traductions de Verlaine entre 1893 et 1894. Le premier livre de Verlaine (*Romances sans paroles*), intégralement traduit par Brioussov, est apparu en 1894, ce qui permet aux poètes de l'époque d'approfondir leur connaissance de la poétique verlainienne. Hélène Henry dans son article « Verlaine, poète russe "Un étranger si familier"[460] » (2000) décrit bien un « Verlaine russe » et ses traducteurs : Brioussov, Sologoub, Annenski, etc.

Commençons par l'analyse du poème daté de 1896, dont le titre contient déjà une allusion au texte du poète français, de même qu'elle reprend partiellement son sujet : les pleurs d'automne dans une âme malade et des rêves anciens. Des images impressionnistes caractéristiques de Minsky s'égrènent à partir de cette base : « *La ville est drapée d'une robe d'automne* » – « *Город закутан в осенние ризы* » ; « *La ville est drapée d'un brouillard bleu-gris* » – « *Город закутан в туман светло-сизый* » ; « *Fumée immobile des feux éteints* » – «*Дым неподвижный потухших костров*», etc. De plus, grâce au rythme saccadé (intermittent) du dactyle (de trois ou de quatre pieds) et des assonances (en o et i), l'auteur crée une structure sonore qui évoque une mélopée :

…В час этот ранний иль поздний и смутный

Ветви без шума роняют листы,

Сердце без боли хоронит мечты

В час этот бледный и нежный и мутный. <…>

[460] HENRY H., « Verlaine, poète russe "Un étranger si familier" », in *Slavica occitania*, (2000), nº 10, p. 179-193.

À cette heure matinale ou tardive, incertaine

Des branches laissent tomber des feuilles sans bruit,

Le cœur enterre des rêves sans douleur

À cette heure pâle, douce et trouble.

En outre, au niveau lexical l'auteur souligne que le hurlement est étouffé : « *без шума* » (*sans bruit*), les couleurs fades créent une impression diffuse au texte : « *бледный* » (*pâle*), « *мутный* » (*trouble*). Pour mieux reproduire l'état d'âme, Minsky utilise les couleurs comme Verlaine, ce qui permet de créer des images pleines de tristesse, des tableaux impressionnistes. Il rend visibles son découragement, ses états d'âme, sa tristesse aiguë, à l'aide de demi-teintes et de couleurs douces. Même dans les poèmes ultérieurs, le héros lyrique de Minsky est presque toujours dans l'ombre, les poésies sont dépourvues de couleurs vives : « *Вдруг в немой моей тюрьме, / В жуткой тьме* » (« Постель ») – « *Soudain dans ma prison muette, / Dans une nuit épouvantable* » (« Un lit ») ; «*Везде, где безмолвно, темно, одиноко, / Где жизнь убывает, являешься ты, / Как эхо молчанья, как тень темноты*» (« Страх ») – « *Partout où il fait silence, nuit et solitude, / Où la vie s'en va, tu apparais, / Comme un écho du silence, comme une ombre du noir* » (« Peur ») ;

Но часто я вижу унылый,	*Mais je vois souvent le jour du Nord*
Бескрасочный севера день,	*Terne et sans couleur,*
И медленный вечер бескрылый,	*Et le soir lent, sans ailes,*
И с тенью слиянную тень	*Et une ombre collée à une autre*
« Окно »	« Une fenêtre »

Dans le poème « Une fenêtre », pour approfondir les émotions du héros lyrique, l'auteur use du barbarisme : « *слиянный* » pour accentuer la profondeur de l'ombre. Un poème mélodieux permet au lecteur de songer à la solitude profonde éprouvée par le locuteur. Le sentiment d'abandon qui le saisit à l'intérieur dans sa « tour d'ivoire », le mène à l'épuisement, suscite le dégout de la vie et le fait rêvé de la mort, vue comme une des formes de l'existence infinie. La mort est une partie de la vie du poète. Ces spécificités différentient Minsky des fondateurs du symbolisme français mais ils sont typiques de la poésie décadente. Minsky accentue délibérément les traits de la perception du monde décadent et traduit les motifs apocalyptiques de la vie vidée de tout son potentiel culturel et scientifique.

La saison de l'année n'est pas choisie par hasard. L'automne n'évoque pas seulement la mort de tout le vivant, mais aussi le caractère cyclique de la vie. La mort est donc une étape passagère qui mène à une nouvelle vie. Minsky poursuit ce motif dans un autre poème : « *…Что есть тихого на свете? <…> / Шум потока при рожденье, / Шелест листьев обновленных »* (« Мелодия », 1904) – « Qu'y a-t-il de doux dans le monde ? <…> / Le bruit du flot qui naît, / Le bruissement des feuilles neuves[461] » (« Mélodie »). Ainsi, la vie apparaît sans bruit et son caractère cyclique ininterrompu apparait nettement dans le poème « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) », ainsi que dans le cycle suivant « Feuilles mortes » [« Мертвые листья »] qui se compose de trois parties : « Chute de feuilles » [« Листопад »], « Sous une tempête » [« Под вихрем »], « Le repos » [« Успокоение »]. Avec « Le repos » arrive avec une nouvelle vie, une nouvelle saison de l'année :

В час ненастья ночного или в полдень холодный
Мы одни, свою смерть в красоту превратя,
От ветвей отделимся, легки и свободны,
И слетим-полетим, шелестя и блестя.
« Шелест листьев (Осенняя песня) »

Par une nuit d'orage ou par un midi froid
Nous sommes seuls, notre mort en beauté transformée,
Nous nous détacherons des branches, légères et libres,
Nous nous envolerons, chuchotant et brillant.
« Le bruit des feuilles (chanson d'automne)[462] »

La mort métaphorique des feuilles et leur « brillance » (l'allégorie de la vie après la mort) montrent la boucle de la vie créatrice. Ceci est également souligné grâce à la variation de construction des vers. Pour faire chanter la nature, Minsky croise l'anapeste de cinq et quatre pieds à la rime pauvre. En outre, la dernière strophe est riche en combinaisons de consonnes qui interagissent entre elles : sl / t / mp / l / mch / l / st / bl / st, pour transmettre le mouvement des feuilles au niveau sonore.

[461] Traduit par Florence Corrado.
[462] Traduit par Florence Corrado.

Dans le texte de « Feuilles mortes. Chute des feuilles », Minsky précipite le rythme de la chute grâce au trochée de quatre pieds et à la prédominance du « i » (une voyelle orale fermée) :

…Вслед за ним другой и третий	*…Et après lui, un deuxième, un troisième,*
Из вершины, как из сети	*Du haut, comme d'un filet,*
Золотые мотыльки,	*Des papillons dorés*
Наземь валятся, кружатся,	*Tombent par terre, en tournoyant,*
У родных стволов ложатся,	*Près des arbres chéris se couchant,*
Многоцветны и легки. <…>	*Multicolores et légers. <…>*
« Мертвые листья. Листопад »	« Feuilles mortes. Chute des feuilles »

L'adverbe « *вслед* » (*après lui*) et l'accumulation des mots : « *другой и третий* » (*un deuxième, un troisième*) ; « *валятся, кружатся* » (*Tombent, tournoyer*), « *ложатся* » (*se couchent*) ; « *Многоцветны и легки* » (*Multicolores et légers*), dans un but d'éclaircissement, accélèrent le rythme et rendent plus cyclique la structure du texte.

La poétique de Verlaine est bien transmise par Minsky. Il reproduit la métaphore de l'âme du poète, à la fois lyrique et musicale : c'est le vide, l'enfer de Verlaine qui suscite de l'effroi. Grâce au poème « Chanson d'automne » de Verlaine, est né dans l'œuvre du poète russe son propre cycle, lié par les motifs mélancoliques de l'automne. La saison grise et sombre de Minsky change de couleurs ; le lecteur voit le passage de l'obscurité à la lumière : au début nous lisons « Il n'y avait ni soleil, ni azur, ni lointain… / Pas de vie, ni d'enterrement » (« Chanson d'automne », 1896) – « *Не было солнца, лазури и дали… / Не было жизни, и нет похорон* » (« Осенняя песня »), et ensuite « Les branches flambent aux feuilles jaunies / Sur les bouleaux doux l'aube rosit » (« Automne », 1902) – «*То ветви пылали пожелтелой листвой. / На нежных березах розовела заря…*» (« Осень **»**).

Pour montrer les liens entre les poétiques de Verlaine et de Minsky, il est également nécessaire d'analyser des traductions. Dans son recueil *De l'obscurité vers la lumière* (1922) dans lequel les textes sont organisés par thèmes, le poème « Chanson d'automne » est classé parmi les textes lyriques « désespérés ». Par ce classement, Minsky souligne son état d'esprit. Déjà, dans la première strophe, nous entendons le gémissement mélodieux d'une âme malade, des mots « résonnent comme une corde » (« *Звучит*

струной »). En dépit du fait que Brioussov, dans les commentaires[463] qu'il fait de ce poème, souligne et met des points d'interrogation en face des mots « неугомонной » (inlassable) et « мчусь » (je me précipite), nous trouvons cette traduction plus juste que celle de Brioussov du point de vue lexical :

« Chanson d'automne »	**« Осенняя песня »**	
Les sanglots longs	*Осенний стон -*	*1*
Des violons	*Протяжный звон,*	*2*
De l'automne	*Звон похоронный -*	*3*
Blessent mon cœur	*В душе больной*	*4*
D'une langueur	*Звучит струной*	*5*
Monotone.	*Неугомонной.*	*6*
Tout suffocant	*Томлюсь в бреду.*	*7*
Et blême, quand	*Бледнея, жду*	*8*
Sonne l'heure,	*Ударов ночи.*	*9*
Je me souviens	*Твержу привет*	*10*
Des jours anciens	*Снам прежних лет.*	*11*
Et je pleure	*И плачут очи.*	*12*
Et je m'en vais	*Под бурей злой*	*13*
Au vent mauvais	*Мчусь в мир былой,*	*14*
Qui m'emporte	*Невозвратимый,*	*15*
Deçà, delà,	*В путь без следа,*	*16*
Pareil à la	*Туда, сюда,*	*17*
Feuille morte.	*Как лист гонимый.*	*18*

D'abord, Minsky essaye de garder le vers de quatre syllabes de Verlaine et son type de rime (le vers 1 avec le 2, le 3 avec le 6 et le 4 avec le 5). Néanmoins, les terminaisons des vers ne sont pas toujours suivies. L'ïambe de deux pieds (presque toujours) n'est pas loin de la structure rythmique du texte français. Même le niveau lexical est très proche excepté pour deux mots soulignés par Brioussov : « неугомонной » et « мчусь ». Le premier

[463] Les commentaires ont été trouvés dans les archives de Brioussov : BRJUSOV V.J., « F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 106, T. 3 », *op. cit.*

« неугомонной » (inlassable) est un adjectif avec un sens de mouvement continu tandis que « monotone » de Verlaine est un adjectif qui comprend le même ton ou un ton peu varié. Le deuxième « мчусь » (je me précipite) est opposé à « s'en aller ». Le fait de se lancer ou même de courir rapidement est plus rapide et brusque qu'un seul changement du lieu (« je m'en vais »). Du point de vue du sens, Minsky ajoute donc de l'action. En revanche, grâce à ces mots il garde le nombre de syllabes dans son poème qui rime bien. Pour insister sur la monotonie, les deux poètes utilisent le « l / л » répétitif. La suggestion chez Minsky et Verlaine s'explique par le fait qu'ils veulent éveiller les sentiments profonds des lecteurs pour mieux transmettre leurs sensations. Par le principe de suggestion, ils ne décrivent pas le monde mais traduisent en série de nuances les impressions que le monde fait naître. Il paraît approprié de citer Mallarmé qui affirme : « *peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*[464]*.* » Verlaine et Minsky s'écartent d'une norme littéraire stricte, mêlent des éléments visuels et auditifs où le mot, devenu musical, sert à exprimer l'humeur.

Dans les poèmes la musicalité se traduit l'état de l'âme. Des motifs liés à l'automne apparaissent dans plusieurs textes de Minsky. La mort devient « sa bien-aimée » et la vie terrestre est équivalente à l'au-delà dont rêve le poète :

Не плачьте над гробом поэта.	*Ne pleurez pas devant le cercueil du poète.*
Теперь он в объятиях милой,	*Maintenant il est dans les bras de sa bien-aimée*
Что в песнях была им воспета	*Qu'il a chantée dans ses chansons*
С такою любовью и силой <…>	*Avec tant d'amour et de force*
« На смерть поэта »	« À la mort d'un poète »

Le mot le plus récurrent dans ses textes est la « fatigue » (« *Усталость*») qui apporte, pourtant, de la joie. Comme, par exemple, dans le poème « Dieu! La fatigue… » [« Боже! Усталость… »] :

[464] Cité par BELLET R., *Stéphane Mallarmé*, 1993, *op. cit.*, p. 70.

Боже! Усталость надвинулась на меня.	*Dieu ! La fatigue m'envahit.*
Рухнули на меня своды.	*Les voûtes se sont effondrées.*
Рухнули все пережитые мною годы,	*Toutes mes années vécues se sont effondrées,*
Все пережитые другими века,	*Et les siècles vécus par les autres,*
И засыпали мою душу	*Et elles ont enseveli mon âme*
Воспоминаний мусорной сушью,	*Sous une poussière sèche de souvenirs,*
Пылью сожалений стародавних	*Sous une poussière de regrets révolus*
И осадками всех отрав.	*Et sous les débris de tous les poisons.*
Боже! Усталость зыблет надо мною неустанно	*Dieu ! La fatigue fait onduler sur moi sans relâche*
Свинцово-холодно-мутные океаны.	*Des océans de plomb froid et opaque.*
Разбитый остов себя самого, я лежу на дне,	*Squelette abîmé de moi-même, je gis au fond,*
И вселенная надо мной вращает колеса.	*Et sur moi, l'univers ne cesse de tourner ses rouages.*
Их слитный гул доносится ко мне	*Leur bruit conjoint arrive à moi*
Как протяжное а,	*Comme un a continu,*
Окрашенное в безумие вопроса. –	*Coloré d'une folle question,*
Вопроса бесконечного,	*D'une question éternelle,*
Который вечность задает вечности:	*Que l'éternité pose à l'éternité :*
А? а? а? а? а? а? …	*A ? a ? a ? a ? a ? a ?*

Le mot « усталость » (fatigue) et son dérivé « неустанно » (infatigablement) apparaissent à plusieurs reprises dans le poème, de même que dans son titre. Pour exprimer l'épuisement du locuteur, Minsky introduit des mots relevant du champ lexical de la destruction : « рухнули » (deux fois, « s'effondrer »), « разбитый » (« abîmé » ou « brisé »). L'action de la première strophe a lieu au passé et l'action de la deuxième est au présent afin de mettre en relief une certaine continuité. Afin de mieux traduire l'état de

fatigue, Minsky déconstruit parfois le dessin mélodique et l'intonation de ses vers. Il expérimente le vers libre, ainsi cherche-t-il à exprimer toute la gamme de ses sentiments, la tension de son état d'âme. On retrouve de nouveau les caractéristiques de la poésie décadente à travers une sorte d'accoutumance à une fatigue qui devient obsédante, et qui illustre le dégoût de la vie et le rêve de mort de l'auteur. À cette fatigue s'ajoutent les sentiments de solitude et d'abandon :

Как пряный аромат индийских трав	*Comme l'arôme épicé d'herbes indiennes*
Для вкуса пресыщенного – услада,	*Est un délice pour le goût blasé,*
Моя душа, страдать и жить устав,	*Mon âme, fatiguée de souffrir et de vivre,*
Не знает чувств без горькой капли яда.	*Ne sent rien sans la goutte amère du poison.*
« Cum grano Veneni »	« Cum grano Veneni »

Le poète reconstruit dans les textes son expérience totale du monde, la peur y prend aussi une grande importance : «*О, страх беспричинный, о, страх суеверный, / Откуда приходишь и шепчешь о чем?*» (« Страх ») – « Ô, peur sans raison, peur superstitieuse / D'où viens-tu et de quoi parles-tu tout bas ? » (« Peur ») ; « *И я боюсь бессмертья. Вечный прах / Во мне рождает холод отчужденья, / Слепая сила мне внушает страх* » (« Облака ») – « Et moi, j'ai peur de l'immortalité. Les cendres éternelles / Font naître en moi le froid de l'aliénation, / Une force aveugle m'inspire de la peur » (« Des nuages ») ; « *Полюби тоску по небе – небо создало ее, / Полюби свой страх пред смертью – в нем бессмертие твое* » (« Тень ») – « Aimes la tristesse que le ciel inspire – le ciel l'a créée, / Aimes ta peur devant la mort – il est le gage de ton immortalité » (« Une ombre »).

Les inquiétudes du poète s'expliquent par la fuite du temps, l'approche de la mort. Il cache consciencieusement la cause de ses émotions et manifeste son indifférence totale à l'égard de la réalité : *«Отрады нет ни в чем. Стрелою мчатся годы*» (« Дума ») – « Nulle part la joie. Ces années filent comme une flèche» (« Une pensée ») ; « *Нет, не проходят дни унынья и бессилья, / Прилив отчаянья растет* » (« Напрасно над собой я делаю усилья… ») – « Non, les jours d'angoisse et d'impuissance ne passent pas, / Monte le flux du désespoir » (« Je m'efforce en vain... »). Il s'ensuit que le mot « fatigue » et ses dérivés deviennent très fréquents: « ...*Я спал в гробу усталости своей, <…> Устал мой дух* » – « Je dormais dans le cercueil de ma fatigue, <…> Mon esprit est fatigué » ; «...*Я устал и болен. / Я – труп живой*...» (« Сон ») – « Je suis fatigué et malade / Je suis un cadavre vivant » (« Un songe ») ; « *Усталость безопасности, спокойствия и сна. <…>*

Как я, сквозь тень усталости глядишь на все живое » (« Усталость ») – « La fatigue de la sécurité, du calme et du sommeil. <…> Comme moi, à travers l'ombre de la fatigue, tu observes tout le vivant » (« La fatigue »). La fatigue prend des tournures mélancoliques, elle traduit l'ennui qu'il éprouve face au quotidien qu'il décrit comme dénué d'intérêt. Le héros lyrique est contraint à être le simple observateur de l'existence d'un monde qui l'entoure et duquel il s'exclut.

Les motifs mélancoliques et le caractère impressionniste de l'œuvre de Verlaine deviennent le socle de la poésie de Minsky. Pourtant, le dessin rythmique des œuvres de Minsky se distingue de celles de Verlaine. Minsky lui-même n'a laissé aucune indication sur ses sources éventuelles. En revanche, pour le poème « Le Soir » [« Вечер »] il a indiqué en exergue la parenthèse suivante : « de Verlaine » [« Из Верлена »]. Ce poème brise le tableau d'automne monochrome caractéristique des états d'âme de Minsky et introduit le texte original de Verlaine – « Le ciel est, par-dessus le toit… ». Voici ces deux textes :

Небо над кровлею дома
Светло и бездонно.
Ветви над кровлею дома
Колеблются сонно.

Звон колокольный я слышу
В небесной пустыне.
Пение птички я слышу
В зеленой вершине.

Боже! Как просто и ясно
Все в мире обширном.
Город рокочет неясно
В отдалении мирном.

Ты, кто один этот вечер
Печалью встревожил,
Что ты с душой своей сделал,
Как молодость прожил?

« Вечер (Из Верлена) »

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

« Le ciel est, par-dessus le toit… »
de Verlaine

Dans la plupart des poèmes de Minsky, le sujet principal est un dialogue autour du motif de l'homme condamné à la corruptibilité et l'obscurité. Ici au contraire, dans ce poème inspiré par Verlaine, le monde réel est transmis dans des tons clairs (« *Le ciel est, par-dessus le toit, / Si bleu <…> / Simple et tranquille…* »), et le locuteur, qui ne cesse de se plaindre de l'être, est présenté comme celui qui n'a rien fait pour changer la réalité dans le bon sens (« *Qu'as-tu fait, ô toi que voilà / Pleurant sans cesse* »). Dans la traduction, Minsky essaye de garder l'octosyllabe alternant avec le vers de 5 syllabes de Verlaine : il garde l'intonation abrupte grâce à l'alternance du dactyle de trois pieds et de l'amphibraque de deux pieds. Minsky expérimente la répétition des mots : les « toits » de Verlaine se transforment en « дома » (de la maison) ; « voit » en « слышу » (j'entends) et Minsky remplace « là » dans la troisième strophe par « ясно – неясно » (clair et pas clair), sauf dans la dernière strophe où il ne conserve pas cette tendance. Le poème de Verlaine publié dans le recueil *Sagesse* présente une tonalité religieuse. Minsky a probablement traduit ce poème non pas parce que la mode l'y forçait, mais parce que les aspirations de Verlaine étaient très proches des siennes. En effet, Minsky et son héros lyrique sont toujours situés entre Dieu et le diable, ils vivent dans une dualité permanente.

Grâce aux répétitions sonores, aux intonations mélodiques (mélodieuses), aux assonances, au vers libre, Verlaine, en quête de spiritualité, transformait la poésie en musique tandis que Minsky brise l'intonation et la mélodie de ses poèmes, expérimente le vers libre, tente de traduire la fracture dans son âme, sa fatigue mortelle. Remarquons que Minsky, à cette période, passe de l'étape décadente, marquée par l'apologie du détachement du « moi », au dialogue symbolique avec le lecteur.

2.3.3. Mise en musique de la traduction de Verlaine faite par Minsky

La traduction russe de « Chanson d'automne » [« Осенняя песня », 1904] de Verlaine faite par Minsky a été mise en musique par Alexandre Kreïn[465] (1909) et par Emil Cooper[466] (1914), dont nous avons trouvé trace dans le Fond de notes et

[465] KREJN G.A., *« Chant d'automne » : Pour le chant avec piano: h-a. 2 : Op. 4, n° 1*, Fond des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, Moskva.

[466] KUPER È.A. et VERLAINE P., *Osennjaja pesnja : Dlja vysokogo golosa s fortepiano : Op. 8, n° 1*, Fond des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, traduit par MINSKY N.M. et traduit par ÈSBER M., Moskva, 1914.

d'enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie. Dans les partitions de Kreïn, nous ne trouvons que le texte russe, et dans celles de Cooper le texte est disponible en trois langues : en français, en russe et en allemand (traduction de Lina Esbeer). Cooper, qui préfère les traductions de Verlaine faites par Brioussov, choisit pour soprano et le piano la « Chanson d'automne » traduite par Minsky. Comparons les indications musicales des deux compositeurs afin de comprendre comment elle affecte la perception du texte.

Les deux compositeurs commencent lentement, sans hâte, Cooper précise – « Andante tristemente » – mouvement doux et triste. Le rythme se maintient jusqu'au septième vers, la monotonie des mots favorise un tel accompagnement musical. À partir du huitième vers, « l'inquiétude» (« inquieto », Cooper) monte, la musique devient un peu plus vive (« poco piu mosso », Kreïn). La répétition d'actes privés de sens provoque l'angoisse : « бред » (le délire), suscite des images dans la conscience surgissant à leur gré, un mal-être ; le mot « удары » (des coups) sonne comme le carillon d'une horloge, creux et inattendu. De même, le verbe « твердить » (insister), répéter la même chose et l'adjectif « прежних » (ancien) qui évoque le retour à ce qui a déjà eu lieu. Chez Cooper, les vers dix, onze et douze résonnent deux fois, comme un couplet, il a perçu la répétition des actions. Au vers treize, l'inquiétude diminue chez les deux compositeurs, il y a de la modération, de la retenue. Durant les six derniers vers, les musiciens reviennent au tempo original, en ralentissant la musique vers la fin. Il convient de noter que les compositeurs divisent le poème en trois parties et le rythme dépend plutôt du niveau lexical. Soulignons que la musique ne dépend pas du français ou du russe, elle est accessible à tous et même si nous ne comprenons pas le sens des mots, les émotions sont bien rendues.

Pour Minsky, le travail sur la traduction a permis de toucher à la « musique des sphères » de Verlaine. En aiguisant systématiquement son oreille, il apprenait à voir des sons et à entendre des couleurs pour profiter de toute la richesse de la vie. L'accompagnement musical de « Chanson d'automne » a permis de faire remonter la profondeur de l'esprit à la surface de la conscience.

Les poèmes de Minsky ont été l'objet d'une mise en musique par différents compositeurs, ce dont on trouve la confirmation dans le catalogue du Fond des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie : Sergueï Rachmaninov (1873 – 1943) – « Dans mon âme l'amour se lève... » [« *В моей душе любовь восходит*… »], « Elle est belle comme midi… » [« *Она как полдень хороша*… »] ; Reinhold Glière (1874 – 1956) – « Chanson orientale » [« *Восточная песнь* »] ; une sérénade de

Vladimir Davingof (les années 1900) – « De lourds nuages traînent dans le ciel... » [« *Тянутся по небу тучи тяжелые…* »] ; Vladislav Zolotaryov (1942 – 1975) – « La vague » [« *Волна* »], « À l'aube » [« *Перед зарею* »], V. Mouromtsevsky – la romance « Elle m'attire... » [« *Она меня влечет*… »], la valse-romance « Pardonne et oublie » [« *Прости и забудь* »], E. Rozenov – « Je l'ai vue » [« *Я увидел ее* »], « Trois Parques » [« *Три парки* »], « Clair de lune » [« *Лунный свет* »], « Quand dans l'âme froide le soir vient... » [« *Когда в душе остывшей вечереет…* »], « Je n'aime pas encore » [« *Еще я не люблю* »], « Chanson orientale » [« *Восточная песнь* »], etc. Les traductions en allemand ont toujours été faites par Esbeer.

La mélodie harmonieuse de « Dans mon âme l'amour se lève… » [« *В моей душе любовь восходит…* », 1887] rappelle celle de « L'Après-midi d'un faune » de Mallarmé, la chaleur du jour et des rayons enivrantes endormaient le Faune. Les paroles de Minsky qui s'étalent si lentement ont été mises en musique par Rachmaninov[467] (1907) :

В моей душе любовь восходит,	*Dans mon âme l'amour se lève,*
Как солнце, в блеске красоты,	*Comme un soleil plein de beauté,*
И песни стройные рождает,	*Et des chansons harmonieuses naissent,*
Как ароматные цветы.	*Comme des fleurs épicées.*
В моей душе твой взор холодный	*Dans mon âme, ton regard froid*
То солнце знойное зажег.	*A allumé un soleil suffocant*
Ах, если б я тем знойным солнцем	*Ah, si par ce soleil suffocant*
Зажечь твой взор холодный мог!	*Je pouvais allumer ton regard froid !*

L'antinomie entre la chaleur de l'âme du héros lyrique et la froideur du regard de son destinataire se répète chez Minsky comme chez Mallarmé : « *Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids…* » Par contre, chez Minsky le locuteur est présent, ce que souligne le dialogisme du poème à la différence de la manière descriptive de celui de Mallarmé. La musique de Rachmaninov est remplie de couleurs orientales car ce poème se trouve dans le cycle « Oriental » [« Из Восточного »]. À la fin de la musique, une atmosphère de volupté [нега] se lève. Le piano fait le lien hypnotique entre les paroles et la voix de la cantatrice.

[467] RAHMANINOV S.V. et MINSKY N.M., *V moej duše : Kontral'to ili bas s fp.: a-d.2: Soč. 14, n° 10*, Fond de notes et d'enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, traduit par ESBEER L., Moskva.

De manière générale, dans cette conception de la création artistique, la force du texte poétique est créée par la synthèse des arts, synthèse de la musique et de la peinture. En Russie, c'est encore Nekrassov qui a dit que cette synthèse était l'« affaire de la poésie » (« дело поэзии[468] »). L'œuvre de Minsky est un exemple de combinaison de différents genres et motifs, conjugués entre eux : dans la chanson il y a le motif du hurlement du vent ou celui de la chute de feuilles ; dans la prière – celui de la fatigue, de la déception et de la lueur d'espoir ; dans les essais philosophiques – celui de la mélancolie. L'art est compris comme une révélation, une porte entrouverte sur l'Éternité. La seule méthode qui peut espérer résoudre ces problèmes est l'intuition, la divination inspirée, méthode dont les philosophes et les savants se sont servis pour déchiffrer l'énigme des secrets de l'être. La simplicité des strophes et la profondeur des réflexions font s'épanouir les textes de Minsky en musique. L'intérêt pour les œuvres du poète au début des années 1900 est dû en grande partie à leur dimension musicale.

La musicalité des poèmes de Minsky consiste en ce qu'il tente, après Verlaine, de transmettre l'humeur et le rythme de ses émotions. Ces sentiments sont inévitablement liés à la notion de fatigue. Minsky, inspiré par les œuvres de Verlaine et Mallarmé, tend à déstabiliser la structure du poème pour mieux transmettre sa mélodie. Les titres « musicaux » des cycles et les recueils du poète russe ont probablement pour base des expériences semblables à celles de Verlaine et Mallarmé. Minsky est un des premiers à initier la voie symboliste en Russie. C'est pourquoi il est difficile de le séparer de la tradition romantique. Il aspire encore consciemment au syncrétisme, unissant la poésie, la musique et la peinture dans ses poèmes. Nous observons des tentatives hésitantes de la réalisation du principe symboliste selon lequel les buts d'un art sont atteints par les moyens d'un autre. Minsky ne peut pas entièrement se séparer du descriptivisme du monde concret et réel. Ainsi, nous observons le « je » lyrique au travers de ses émotions. Le chapitre suivant sera consacré au « je » lyrique, et à la manifestation de la voix de l'auteur dans ses textes poétiques. Nous essaierons de comprendre dans quelle mesure le « je » de Minsky peut être vu comme un « je » clairvoyant.

[468] Cité par TOMASEVSKIJ B.V. et LEVIN J.D. (dir.), *Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX)*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1954, p. 343.

Chapitre 3 : Le « Je » comme translateur de l'Âme du monde

La période des années 1895 de la poésie de Minsky est marquée par le rejet de Dieu. Minsky cherche un moyen de surpasser la poésie logique et patriotique et son culte de l'union avec le peuple. L'individualisme de Minsky est une descente dans l'abîme de son âme pour s'approcher de l'Âme du monde. Cette rupture avec le monde réel nous rappelle la vie artistique de Rimbaud. Grâce à sa poésie, l'auteur français pénètre dans la profondeur de sa psychologie et accomplit l'expérience de soi. Nous commencerons ce chapitre par le concept de la clairvoyance de Rimbaud qui se manifeste dans ses poèmes et surtout dans le sonnet « Voyelles ». Puis nous passerons à l'expérience de soi de Minsky et à ses recherches poétiques.

§ 3.1. La clairvoyance selon Rimbaud

Le nom de Rimbaud apparait pour la première fois sur l'horizon littéraire en 1870. C'est une période historiquement très difficile pour la France (guerre franco-prussienne, période révolutionaire). C'est le temps d'une régression morale et matérielle. L'idée de révolte, qui imprègne tout, occupe les idées d'un adolescent de quinze ans : il fait trois tentatives de fugue de sa ville natale Charleville. La fuite à Paris est une fuite à la rencontre de la liberté. En 1871 il réalise enfin son projet et fait connaissance avec Verlaine.

Ces années coïncident avec la première période de l'œuvre de Rimbaud, associée à une révolte maximaliste contre tout : religion, politique, patriotisme, amour, etc. Ainsi que à la thématique parnassienne : les hymnes à Venus, la nature vierge, les créatures divines et la faune. Dans sa première lettre à un des célèbres critiques littéraire parisiens de cette époque Théodore de Banville (le 24 mai 1870) Rimbaud exprime son désir de trouver sa place parmi les Parnassiens et d'être publié chez *le bon éditeur* : « …je serai Parnassien ! – Je ne sais ce que j'ai là… qui veut monter [il parle de Charleville]… – Je jure, cher maître, d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté[469]. » Rimbaud entame un « voyage »

[469] RIMBAUD A., *Œuvres complètes, correspondance*, Paris, Laffont, 2004, p. 214.

poétique pour atteindre le fond de son âme, les profondeurs de l'inconscient et d'accéder ainsi à la liberté d'expression :

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal ;
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

« Ma bohème (Fantaisie) »

Dans ce poème le « moi » de l'auteur et de son héros lyrique sont unis. Le « je » occupe une place centrale dans la structure communicative et devient l'axe compositionnel du texte. Rimbaud se présente comme un pauvre orphelin fâché contre tout le monde, il serre ses poings de colère, pourtant il ne perd pas l'espoir en des jours meilleurs.

Dans la poésie de Rimbaud surgit assez tôt une force qui détruit le vers traditionnel français. Le monde pénétré par le système de correspondances requiert une nouvelle forme rythmique. Son verbe venu des profondeurs transmet des sons et des images d'« autres mondes ». Rimbaud déjoue satiriquement les « rêves radieux » romantiques. Par exemple, dans « À la musique », grâce à un sous-texte ironique, l'auteur détruit les clichés de la poésie romantique :

– Moi, je suis, débraillé comme un étudiant,
Sous les marronniers verts les alertes fillettes :
Elles le savent bien ; et tournent en riant,
Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscrètes.

Il est possible de nommer Rimbaud un héros nietzschéen qui ne peut plus s'attendre à l'aide de forces supérieures. Il se décide à créer au-delà du bien et du mal une vie « divine » sans Dieu. Il s'adonne à des recherches surhumaines de la liberté, comme « Le Bateau ivre ». Sous une forme ironique Rimbaud accuse les forces célestes de toutes les souffrances et injustices du monde. En dénonçant la réligion, il renonce au confort familial et se révolte contre la réalité environnante. Dans le poème « Le mal » (1870) il s'indigne de l'indifférence de Dieu :

Tandis qu'une folie épouvantable broie
Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ;
– Pauvres mort ! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie,

Nature ! ô toi qui homme saintement !.. –

Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées

Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or ;

Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

L'antithèse entre le vacarme, le grondement de la guerre et le calme, la paix de l'église fait apparaitre de nouveaux parallèles. L'attitude sceptique du poète envers la religion se manifeste à travers une image de Dieu, dont le nom s'écrit avec une majuscule étant en même temps précédé d'un article indéfini. Le champ lexico-sémantique de rêve (*bercement* ; *s'endort*) déclare l'indifférence et la passivité de Dieu face à la guerre et à ses victimes. Le poète juxtapose la couleur rouge du sang à l'or et à la somptuosité d'une cathédrale : « *nappes damassées* », « *grands calices d'or* » ; et l'odeur de l'« *encens* » ne s'accordent pas avec le « *tas fumant* ». La combinaison d'éléments incompatibles sert à créer des images qui n'existent pas en réalité.

En 1871 le période de la « clairvoyance » de Rimbaud commence. Il convient de citer sa lettre à Georges Izambard (1843 – 1931) du 13 mai de la même année : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. <…> JE est un autre[470]. » Pour arriver au dérèglement de tous les sens il faut s'imposer différentes formes d'amour et de souffrances. Le poète se soumet à la faim pour arriver à l'Inconnu. Pour que le verbe nouveau, apte à transformer le monde, naisse, il faut allumer l'« *étincelle d'or de la lumière nature*[471] ». Il essaie de devenir clairvoyant, translateur de la poésie d'un monde changeant par la transformation de sa propre conscience. En repensant la théorie des correspondances de Baudelaire, Rimbaud tâche de trouver une nouvelle langue, dont il éclaircit le sens dans la lettre du 15 mai 1871 à son ami et poète Paul Demeny (1844 – 1918) : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant[472]. » Le sonnet « Voyelles » (écrit en 1872 et publié seulement en 1883) est une des étapes pour inventer cette nouvelle langue, qui décrit le système de correspondances entre des voyelles et des couleurs :

[470] *Ibid.*, p. 224.
[471] *Ibid.*, p. 152.
[472] *Ibid.*, p. 230.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances latentes :

A, noir corset velu des mouches éclatantes

Qui bombinent autour des puanteurs cruelles <…>

Ce système de correspondances sert à incarner des symboles mystérieux que le poète met en place dans le texte : chaque voyelle est associée à une couleur dominante. Le système de correspondances n'est pas organisé à partir d'une ressemblance mystérieuse, elle surgit telle quelle dans l'esprit de Rimbaud. Verlaine écrit à ce propos : « Moi qui ai connu Rimbaud, je sais qu'il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait comme ça, mais c'est tout[473]. » Rimbaud tente de rendre la sensation de l'indicible, qui peut être perçu à la fois par plusieurs sens. La couleur porte le principal poids significatif mais elle peut surgir involontairement.

Le poète écrit dans « L'Alchimie du verbe » : « J'inventai la couleur des voyelles ! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges[474]. » D'abord il faut remarquer que Rimbaud parle des lettres et pas de sons. Dans la langue française il y a plus de voyelles que celles, indiquées par le poète. Il n'en mentionne que cinq : A, E, I, U, O, – en perturbant leur suite et leur nombre dans l'alphabet français (A, E, I, O, U, Y). Dans le dernier vers Rimbaud fait référence à « Oméga » – une lettre de l'alphabet grec. Dans la langue grecque la suite des voyelles est suivante : « A » (alpha), « E » (epsilon), « I » (iota), « O » (omicron ou le « o » court), Y (upsilon, qui est devenu « u » latin), Ω (oméga ou le « o » long). Si nous supposons que l'alphabet grec soit posé à la base du système de Rimbaud, on peut suivre des repères en le caractère cyclique de son œuvre : un chemin qui mène d'alpha à oméga. Il est préférable d'analyser le système des correspondances de Rimbaud. Pour la base nous organisons le tableau suivant (Tableau 6) :

[473] Cité par FOREST P., *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, 1989, *op. cit.*, p. 81.
[474] RIMBAUD A., *Œuvres complètes, correspondance*, 2004, *op. cit.*, p. 150.

Lettre	Couleur	Association avec la couleur	Rang phonétique	Sensations
A	« noir »	« golfes d'ombre »	r, o, u	« puanteurs », « cruelles »
E	« blanc »	« candeur », « glaciers »	l, e	« frissons »
I	« pourpre »	« sang », « lèvres »	l, r + p, k, v	« colère »
U	« viride » (latin « viridis »)	« mers », « pâtis »	i, y = [i]	« paix »
O	« violet »	« rayon » des « yeux » des Mondes et des Anges	s, r, o	« strideurs », « silences »

Tableau 6 : Le tableau des correspondances dans le poème « Voyelles » de Rimbaud

La lettre « A » apparaît la première des « golfes d'ombre », de l'éternel « néant » et de l'obscurité. Elle est le début originel, associé aux mouches et à la puanteur. La série de sons ([r], [o], [u]) reproduit ce bourdonnement. Selon ce point de vue, la couleur noire est à la fois celle du vide et un point de départ vers un nouveau monde. Le noir s'oppose au blanc comme un emblème de la pureté ou de l'éloignement de la vie vers des « glaciers fiers ». L'allitération de son [l] souligne l'harmonie d'un cycle vital. Si le noir et le blanc connotent une certaine stabilité pleine d'éternelles contradictions, dans le quatrain suivant l'idée poétique nous amène au jaillissement d'émotions – de la « colère » à laquelle correspond la pourpre. L'idée de couleur est soulignée par une série associative « sang » et « lèvres ». La concentration du son [r] sert à exprimer la vélocité, l'inadaptabilité et la dynamique de tels sentiments que la colère et la folie. Pour créer un contraste musical le son [r] est encadré des consonnes affriquées [p], [k], [v]: « *I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes* ». Il convient de noter que le noir, le blanc et le rouge sont des couleurs qui correspondent à trois étapes principales du travail d'un alchimiste. Le noir (« nigredo[475] », comme c'est indiqué chez Jung dans son *Psychologie et alchimie*) correspond à la première étape de création du métal précieux, le blanc à la deuxième étape, celle d'épuration du métal d'impuretés, le rouge c'est le feu et

[475] JUNG K.G., *Psihologija i alhimija*, 2008, *op. cit.*, p. 333.

la cuite qui clôt le processus et amène à un résultat prévu, devenant un symbole de la victoire de l'esprit sur la matière. Ces coïncidences ne prouvent pas que Rimbaud se passionne pour l'alchimie. En revanche, dans le quatrain suivant il évoque ce domaine de la philosophie naturelle : « *Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux* ».

Dans les deux derniers tercets le poète met en relief deux couleurs : vert et violet. Le vert traduit le calme des prés et des mers, dont le chuchotement se fait entendre à l'aide de [i]: « *U, cycles, vibrements divins des mers virides* ». Par le mouvement de vagues Rimbaud voulait probablement traduire la tranquillité de la vie humaine. Remarquons, que dans l'alchimie, la mer est le symbole de l'inconscient collectif qui peut être sous-entendu parallèlement dans le poème. Dans le dernier tercet le poète oppose le vacarme au calme. L'accumulation de mots comprenant des groupes consonantiques avec le son [r] dans le premier vers : « *O, suprême Clairon plein des strideurs étranges* », – permet à Rimbaud d'introduire une opposition avec la répétition du son ouvert [o]: « *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !* » Ainsi le vert de la tranquillité vibrante contraste avec le violet du silence. En renforçant le rôle de la couleur puis du son et en rendant le rythme intermittent, Rimbaud nous laisse entendre le poème, c'est-à-dire un autre « moi ». Il viole la syntaxe tandis que la symbolique de couleur accomplit plusieurs fonctions : moyen de représentativité visuelle, élément de métaphore fantasmagorique. Rimbaud tente d'entendre, de toucher, de voir l'inconnu à l'aide du dérèglement de tous les sens. La conscience modifiée fait du monde réel une copie du monde idéal. Même les vers Rimbaud reflète en principe de miroir. L'auteur organise une nouvelle forme du sonnet avec la rime léonine : abba baab ccd eed. Tout est significatif dans la structure de langue de Rimbaud : sons (*bourdonner, rire*, etc.), couleurs (*noir blanc* et d'autres), odeurs (*puanteurs*), toucher (*velu, vibrements*).

Le travail sur *Les Illuminations* (1873) constitue une étape suivante de la « clairvoyance » de Rimbaud. Ce recueil, écrit dans une prose musicale et rythmique, a vu le jour pour la première fois en 1886 dans la revue *La Vogue*. *Illuminations* est une expérience qui prouve qu'un texte n'est pas que la cohérence d'entités sémantiques mais qu'il est aussi rempli d'une musique de l'intonation. Les illuminations permettent à Rimbaud de découvrir les véritables profondeurs de l'esprit, tandis que l'art devient pour lui le mode suprême de connaissance du monde et de ses secrets. Rimbaud mène son « odyssée » à la suite des mots perdus :

L'énorme passade du courant

Mènent par les lumières inouïes

Et la nouveauté chimique

Les voyageurs entourés des trombes du val

Et du strom. <…>

« Mouvement »

Le texte renvoie à la métaphore de l'arche de Noé qui conduirait l'humanité vers un monde meilleur, mais l'image du « bateau ivre » se montre à l'horizon. La première strophe chante la rapidité d'un bateau neuf *:* les mots « chutes », « énorme passade du courant » et « trombes » renforcent la vitesse du navire. Le bateau emporte les voyageurs, laissant derrière eux un « gouffre ». Le but de Rimbaud, à la différence du subjectivisme des romantiques, n'est pas de s'identifier à l'Âme universelle, mais de transmettre sa « voix », de devenir son « translateur » au travers d'images poétiques qui apparaissent sous forme de visions. Ce n'est pas un hasard si Rimbaud précise : « JE est un autre », en se comparant avec la flûte des dieux dont joue un musicien invisible. La poésie de Rimbaud ne concrétise pas l'Inconnu, mais laisse naître des sensations secrètes chez le lecteur à l'aide de la force de suggestion propres aux mots.

Il est possible de considérer ce procédé comme un « symbolisme personnel », caractérisé par le retour du poète à son propre « moi ». La connaissance symbolique du monde se fait par la connaissance de soi-même, puisque l'homme est considéré comme une partie intégrante de l'universum au même titre que le monde environnant. Le retour vers soi-même ne signifie pas que le monde extérieur n'intéresse plus le poète. Il le soumet à son « moi » transformateur. Si dans la poésie lyrique impressionniste l'âme se dissout dans la nature, dans les impressions extérieures, chez Rimbaud le « moi » absorbe ce monde. Le monde commence alors à se construire et à fonctionner selon les lois de ce « moi ».

En 1873 Rimbaud écrit le poème « Adieu » (1873). Mais à quoi dit-il adieu? A la littérature, sans doute, mais il continue à créer. Une *Saison en enfer* est publié en1873, la même année il commence à travailler aux *Illuminations* (le recueil ne paraît qu'en 1886). Il dit adieu à la littérature, ainsi qu'à la France. Le voyage que Rimbaud entame en 1875 ne le mène pas aux profondeurs de son inconscient mais il l'entreprend à travers l'Afrique. On trouve une explication possible chez le poète russe de l'émigration, Yuri Terapiano (1892 – 1980), qui souligne dans le poème « Artur Rimbaud » [« Артюр Рембо »] :

…Но, заблудившись в лондонском тумане,

В своем кромешном творческом аду,

Он был внезапно в сердце тайно ранен

Видением, явившемся ему.

Ослеп, оглох – и с гордостью, с презреньем

Сам свой полет небесный оборвал.

Простился с музыкой и вдохновеньем

И навсегда купцом безвестным стал.

…Mais perdu dans le brouillard de Londres,

Dans son enfer poétique sans issue,

Il a été blessé soudain au cœur

Par une vision apparue devant lui.

Il est devenu sourd, muet – avec orgueil, avec dédain

Il a interrompu son élan vers le ciel.

Il a dit adieu à la musique et à l'inspiration

Et s'est transformé en un marchand inconnu.

Selon Terapiano, Rimbaud a vu l'Idée à laquelle il aspirait. Elle l'a forcé à revenir à la réalité. D'après la légende, le jeune poète, dont l'âme rebelle a toujours été en quête de la liberté et en révolte contre toutes formes d'oppression, commence à vendre des armes et des esclaves. Rimbaud qui a toujours aspiré à un renouvellement réalise une nouvelle fugue en dehors de la poésie, il s'impose encore une expérience. Il nous semble que le poète en décide ainsi puisque la réalité « authentique » de l'art ne s'ouvre devant lui comme il le voulait.

L'œuvre de Rimbaud embrasse les années 1870 – 1873. Ce n'est qu'un « instant » dans l'histoire de la littérature. En revanche, il apporte énormément la poésie : le flux de l'esprit hallucinant, l'affirmation du vers libre, la création perçue comme une sorte d'expérience sur soi-même. Il donne un élan pour le développement de nombreux mouvements littéraires, en grande partie, pour les surréalistes qui se sont appropriés ses découvertes artistiques et ont créé leur monde poétique, libre de conventions. Il introduit aussi dans le contexte socio-culturel la perception de la vie comme une notion indissoluble de l'œuvre d'art. De nombreux auteurs russes se sont adonnés à la traduction

des textes de Rimbaud, dont Brioussov, Sologoub, Benedikt Livchits (1887 – 1938), Vadim Cherchenevitch (1893 – 1942), Vladimir Nabokov (1899 – 1977) et d'autres. Leurs ouvrages sont un bel exemple de la mise en place du principe de l'interprétation du sens et de sentiments du poète dans une autre langue. Dans le paragraphe suivant nous essayons de révéler les liens entre les poétiques de Rimbaud et Minsky, et de comprendre si le « je » de l'auteur russe retraduit les aspirations du poète français ou si ce sont des approches différentes.

§ 3.2. Le « je » de Minsky ou le processus de la création comme expérience de soi

Les grands principes de la poésie française de cette période sont la subjectivation de la vision de la réalité selon laquelle tout n'est transmis qu'à travers le prisme des impressions de l'auteur et l'incertitude. En conséquent, l'étape suivante de l'œuvre de Minsky est marqué par la prépondérance du « moi » de l'auteur, qui constitue son principal sujet. Rejetant tout, sauf son propre « moi », il rehausse l'égoïsme humain.

Dans son livre *De l'obscurité vers la lumière* Minsky considère cette période comme «...le "moi" rebelle et le rêve de Dieu. <...> Le titre triste du père de la décadence russe » ou bien la voie « des mots froids[476]. » L'âme décadente du poète cherche à fuir la réalité, à s'écarter des autres « moi », en ne s'ouvrant qu' à ceux qui sont capables de comprendre ses inquiétudes : « *О, знай, мой друг далекий, / Коль слышишь песнь мою : / Я – узник одинокий, / Для узников пою* » (« Песня ») – « *Oh, il faut que tu saches, mon ami lointain, / Si tu entends ma chanson : / Je suis un prisonnier esseulé, / Aux prisonniers, je chante* » (« Une chanson ») ; « *Хотел я укрыться от злых и чужих / И запер свой дом на замки и засовы* » (« Страх ») – « *Je voulais me cacher des méchants et des étrangers / Et j'ai verrouillé ma maison*. » (« Peur »).

Selon le critique littéraire Alfonsov, l'individualisme psychologique, propre aux décadents, mène à l'affirmation de deux types de héros lyriques : le premier type était lié aux « motifs de l'évasion de la société et de la création de son monde isolé et illusoire[477] »,

[476] MINSKY N.M., *Iz mraka k svetu*, 1922, *op. cit.*, p. 6. – « непокорное "я" и мечта о Боге. <…> Печальное титло отца русского декадентства <…> холодных слов. »

[477] AL'FONSOV V.N., VASIL'EV V.E. et KOBRINSKIJ A.A., *Russkaja literatura XX veka*, 2002, *op. cit.*, p. 19. – « мотивами бегства от людей, создания своего изолированного, иллюзорного мира. »

le deuxième type représentait « une personnalité active et héroïque[478] ». Le héros lyrique de Minsky a suivi deux étapes : d'abord, il a été audacieux et aux prises avec la réalité pour le bien du peuple souffrant (la poésie populiste des années 1870) ; puis, dans le monde de l'Idéal, il veut s'éloigner de la réalité (la poésie des années 1885). La réalité qui existe hors de son « moi » perd de l'importance. Dans ce cas, la personnalité de l'auteur constitue un important élément du texte poétique. La figure centrale est celui qui parle (l'auteur lui-même ou le héros lyrique) et le lecteur reconstitue le « moi » du poète, fait la synthèse des impressions poétiques. L'expression du « moi » se caractérise donc par une multitude de significations, par une sémantique complexe.

Pour Minsky la personnalité représente une grande valeur, et même le fondement du monde. Elle se manifeste, à mesure qu'elle acquiert des connaissances, comme un esprit, une raison, une lumière qui voit tout et perçoit tout. Pour cette raison, le « moi » de Minsky est central dans plusieurs de ses poèmes :

Я жажду безгрешности – и творю грех.	*J'ai soif d'innocence – et je commets des péchés.*
Почему?	*Pourquoi ?*
Я молюсь единственной – и хочу всех.	*Je prie l'unique – et je les désire toutes.*
Почему?	*Pourquoi ?*
Я создан для тления – И тлена боюсь.	*J'ai été créé pour mourir – et j'ai peur de mourir.*
Почему? <…>	*Pourquoi?...*
« Почему? »	« Pourquoi ? »

La dualité du héros lyrique est soulignée par la question rhétorique « pourquoi ». Au long du poème l'auteur ne donne pas de réponse. L'homme par sa nature est versatile mais il n'est pas obligé de répondre pourquoi car ce dualisme est sa force. En plus, l'utilisation récurrente du « je » souligne la subjectivité du « moi » du poète dans le texte. Dans le poème « J'ai peur de dire à quel point je t'aime… » [« *Я боюсь рассказать, как тебя я люблю*… »] les deux premiers vers sont répétées trois fois en refrain : « *Я боюсь рассказать, как тебя я люблю. / Я боюсь, что, подслушавши повесть мою…* » – « *J'ai peur de dire à quel point je t'aime. / J'ai peur qu'ayant entendu mon histoire*.... » La reprise du pronom personnel « je » met en valeur les inquiétudes et les sentiments de l'auteur.

L'homme de lettres Juri Levine (1935 – 2010) relève dans son livre *Œuvres choisies : poétique, sémiotique* [*Избранные работы: поэтика, семиотика*] trois types de

[478] *Ibid.*, p. 20. – « …активная героическая личность. »

« moi » dans le texte poétique : « le *moi* propre » (« *я* собственное »), « le *moi* d'un autre » (« *я* чужое ») et « le *moi* généralisé » (« я обобщенное[479] »). Les deux rôles s'interposent : celui du héros lyrique et celui de l'auteur. S'ils coïncident, le « moi » se présente comme un auteur réel, autrement dit, l'auto-énonciation (selon Levine c'est « le *moi* propre »). S'ils ne coïncident pas, le « moi » sert à exprimer le monde intérieur d'un autre (« le *moi* d'un autre »). Et enfin, quand le « moi » est une personne universelle, et que le lecteur peut devenir le héros du texte (propre à la période populiste de Minsky) c'est « le *moi* généralisé ». Le « moi » occupe une place centrale dans la structure communicative et forme un axe compositionnel de plusieurs poèmes de Minsky. Et même si nous partageons l'opinion du linguiste Jakov Guine (1958 – 1991) qui écrit dans son livre *Problèmes de la poétique des catégories grammaticaux : œuvres choisies* [*Проблемы поэтики грамматических категорий: избранные работы*] que « la spécificité du lyrisme consiste en ce que la personne y est présente non seulement en tant qu'auteur ou objet de la représentation, mais aussi en tant que sujet impliqué dans la structure poétique de l'œuvre, en tant que un de ses agents[480]. », soulignons qu'il est parfois difficile de distinguer les rôles du héros lyrique, selon la typologie de Levine, dans la poésie de Minsky.

L'image lyrique est une des formes d'expression de la conscience de l'auteur. La poésie passe ainsi du style descriptif à la suggestion, de sorte que l'auteur annonce un dialogue avec son lecteur. D'abord, il faut souligner que, selon Minsky, pour chaque personne, le plus important est de prendre sa revanche sur ses semblables. Le but est d'entraver l'amour-propre d'une autre personne, car l'envie de dominer détermine tous les actes et toutes les pensées. Dans *À la lumière de la conscience*…, Minsky note que les gens sont hostiles les uns envers les autres, ils tâchent de s'enfuir de ce monde pour celui de leurs pensées et sentiments, de s'abriter dans leur « moi » :

> *« Мотив деятельности остается тот же, что и прежде: стремление утвердить, закрепить свою личность так, чтобы другие индивидуальности не могли ее уничтожить в вихре всеобщего развития. <…> я стараюсь*

[479] LEVIN J.I., *Izbrannye trudy : poètika, semiotika*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1998, p. 468.

[480] GIN J.I., *Problemy poètiki grammatičeskih kategorij*, 1996, *op. cit.*, p. 109. – « специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. »

порвать все связи, соединяющие меня с внешним миром, изолировать себя, уединиться от мира[481]*. »*

« Le motif de l'activité reste le même qu'auparavant : le désir d'établir et de consolider sa personnalité afin que les autres individus ne puissent pas la détruire dans un tourbillon du développement universel. <...> j'essaie de briser tous les liens me connectant au monde extérieur, de m'isoler, de me retirer du monde. »

Le poète affirme donc qu'il vaut mieux se détacher du monde extérieur, s'isoler dans une tour d'ivoire. Ce dont nous trouvons un exemple non seulement dans son texte philosophique, mais aussi dans le poème « Un éclat de vitre dans la porte » [« Стеклышко в двери »] :

…Не гляди в мою тюрьму!	*…Ne regarde pas ma prison !*
Дай побыть мне одному!	*Laisse-moi être seul !*
Дай в безумии забыться,	*Laisse-moi m'oublier dans ma folie,*
Одиночеством упиться!	*M'*enivrer *de ma solitude !*
Нет! Всезрящий глаз открыт,	*Non, un œil prophétique est ouvert,*
Смотрит, судит и следит.	*Il regarde, juge et observe.*

Déjà le titre du poème renvoie à « Albertus » de Théophile Gautier où l'auteur affirme sa décision de voir le monde par une petite lucarne et renonce à voir plus. Pour Minsky il n'y a rien de réel en dehors de sa propre existence, il en résulte que son propre « moi » est la seule réalité. C'est une sorte de lien avec l'esthétisme de Gautier et de « l'art pur ». Néanmoins, l'idée de Gautier sur l'autosuffisance de la poésie, qui est vue comme la Beauté en elle-même, et non comme le moyen de sa transmission, n'était pas partagée par Minsky.

Dans ce cas, Minsky désigne l'amour pour son prochain comme « un sacrifice que je daigne faire par amour-propre dans l'attente d'obtenir un bien personnel encore plus grand – la gratitude, la gloire, la prise de conscience de sa supériorité[482] », qui est l'une des formes de l'amour-propre. Cette idée est confirmée dans le poème « Nocturne » (« Ноктюрн », dont le premier titre est « Dans un moment de chagrin » [« В минуту скорби »], 1885) :

[481] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 185.

[482] *Ibid.*, p. 39. – « жертвой, которую я уделяю из своего самолюбия, в ожидании еще большего личного блага – благодарности, славы, сознания первенства. »

…Если души всех людей	*…Si les âmes de tous les hommes*
Таковы, как и моя,	*Sont pareilles à la mienne,*
Не хочу иметь друзей,	*Je ne veux pas avoir d'amis,*
Не могу быть другом я.	*Je ne peux être ami moi-même.*
Никого я не люблю,	*Je n'aime personne,*
Все мне чужды, чужд я всем,	*Tous me sont étrangers, je suis étranger à tous,*
Ни о ком я не скорблю	*Je ne pleure personne,*
И не радуюсь ни с кем. <…>	*Avec personne ne me réjouis. <...>*

Le premier exemple de la présentation du « je » lyrique dans les œuvres de Minsky peuvent être les textes où il utilise la personnification. Dans les poèmes de ce type le « je » apparait plusieurs fois. En revanche, l'objet qui est sous-entendu derrière ce pronom ne se dévoile pas au premier mot. Le poème « La porte » [« Дверь »], extrait de «Régime cellulaire » [« В одиночном заключении »], est un exemple où le « moi » s'exprime sous forme d'un objet ou d'un phénomène. La narration est focalisée sur le point de vue d'une porte, à travers le prisme de la « conscience » de laquelle l'auteur exprime sa perception du monde :

Я – мука и надежда этой кельи <…>

Я – тяжкая, глухонемая дверь, <…>

Я – то же для тебя, что смерть для духа

Je suis le tourment et l'espoir de cette cellule <...>

Je suis la porte lourde et sourde-muette, <...>

Je suis pour toi la même chose que la mort pour l'esprit

Dans des poèmes de ce type, il y a, d'une part, des métamorphoses, et d'autre part un transfert des pensées de l'auteur au héros lyrique, le poète s'identifie en partie à lui. C'est une espèce de duplicité de l'auteur et de son héros lyrique. Le « moi» de la part d'un autre permet de reprendre à maintes reprises le pronom personnel « je » et d'autres formes de la première personne, sans rendre pour autant le texte égocentrique.

Voulant reproduire ce que cache l'Inconnu, Minsky tente de répéter l'expérience de la « clairvoyance » de Rimbaud. Pourtant la création de vie du poète n'arrive pas au degré de dérèglement de tous les sens qu'atteint Rimbaud. Car il ne prête pas assez d'attention, par exemple, aux odeurs, mais souligne l'importance des couleurs et des sons. Minsky n'a pas pu en pleine mesure devenir un « translateur » de l'Âme du monde. Il n'a pas pu modifier sa conscience de sorte que le monde matériel devienne l'incarnation du monde idéal. Le « JE est un autre » de Minsky pourrait être illustré par le poème suivant

То, что вы зовете вдохновеньем,	*Ce que vous appelez inspiration,*
Я зову прислушиваньем чутким.	*Je l'appelle écoute sensible.*
Есть часы, когда с восторгом жутким	*Il est des heures où, saisi d'une joie épouvantable,*
Вдруг я слышу, кто-то с грустным пеньем	*Soudain j'entends quelqu'un, chantant une chanson triste,*
Над душой проносится моею.	*Traverser mon âme.*
Слышу, внемлю, чую, замираю.	*J'entends, je saisis, je sens, je me fige.*
И творю, доколе повторяю	*Et je crée tant que je répète*
То, к чему прислушаться успею.	*Ce que j'ai pu entendre.*
« То, что вы зовете вдохновеньем… »	« Ce que vous appelez inspiration… »

Dans ce texte l'auteur s'identifie à son héros lyrique. Par sa voix il transmet une pensée importante : il est un translateur impassible de l'Âme du monde. Les mots viennent de l'univers et ne se sont pas liés à l'inspiration mais à l'écoute sensible. Pour ce phénomène il utilise même un néologisme : « прислушиванье » qui est dérivé du verbe « прислушиваться » (écouter avec un grand soin).

Sémantiquement, il y a aussi une autre manière de se tenir à l'écart du monde matériel et des gens : l'opposition du « je » du poète à un objet qu'il interpelle. Nous pouvons introduire un exemple de l'opposition entre « moi » et « toi » dans le poème « Tous les hommes ont une âme et un corps... » [« Все люди из души сотворены и тела… »] :

…Я шелк волос твоих целую, полный страха,

Я верю: послана мне в оправданье праха

Ты, смертные черты принявшая душа.

Ты – вечность, явная для зрения и слуха,

И кто тебя ласкал, тот приобщился духа.

...J'embrasse la soie de tes cheveux, plein de peur,

Je crois : tu m'as été envoyée pour justifier l'existence des cendres

Toi, l'âme, ayant pris les traits d'une mortelle.

Toi, éternité ouverte à la vue et à l'ouïe,

Celui qui t'a caressée s'est initié à l'esprit.

La femme identifiée à l'éternité et son image est le centre sémantique de ce texte. Le « je » du héros lyrique joue un rôle secondaire même s'il est présent. La femme est une conductrice vers l'esprit de l'univers grâce à elle le poète peut connaître les origines de sa création. Pour éliminer le « moi » du héros lyrique ou du poète, le pronom « je » peut être exclu du texte. L'interlocuteur devient dans ce cas un autre centre sémantique. Nous trouvons l'exemple dans le poème « Peu importe si tu es sincère ou pas… » [« Не все ль равно, правдива ты иль нет… »] :

Не все ль равно, правдива ты иль нет,

Порочна иль чиста. Какое дело,

Пред кем, когда ты обнажала тело,

Чьих грубых ласк на нем остался след

Peu importe si tu es sincère ou pas,

Si tu es vicieuse ou pure. Peu importe

Devant qui et quand tu étais nue

Et de quelles caresses grossières tu portes toujours la trace.

L'opposition « je » – « tu » est récurrente dans la communication lyrique et les rapports entre le sujet et l'objet peuvent être différents : proches (amoureux ou amicaux), ainsi qu'abstraits. Le linguiste Juri Apressjan dans son livre *Description intégrale de la langue et de la lexicographie systémique* [*Интегральное описание языка и системная лексикография*] distingue les variantes du pronom personnel « tu » dans l'aspect usuel. Cependant, cette classification est aussi appropriée pour le texte poétique : « 1) *tu* relationnel ; 2) *tu* proche ; 3) *tu* enfantin (dans la communication entre enfants ou entre

petits enfants et adultes) ; 4) *tu* adulte ; 5) *tu* grossier ; 6) *tu* entre amis[483]. » L'opposition des personnes grammaticales devient un facteur important dans la formation de la sémantique et du texte en général. Dans la grammaire du discours lyrique, la catégorie de la personne est dominante.

Dans le texte lyrique, entre autres variantes possible, le « *tu* relationnel » est le plus récurrent, et la poésie de Minsky n'est pas une exception :

Твоей кожи загар – как пустыни песок,	*Le hâle de ta peau est comme le sable d'un désert,*
Когда гаснет заря утомленная;	*Quand l'aube fatiguée s'éteint ;*
Твои очи глубоки, как темный поток,	*Tes yeux sont profonds comme un torrent sombre,*
Куда смотрится зелень спаленная	*Où la verdure brûlée regarde*
« Твоей кожи загар… »	« Le hâle de ta peau… »

Un autre niveau de l'opposition apparaît : la femme fait référence à la nature, autrement dit, la source de la vie en général et de la vie du poète en particulier. L'image de la femme est mosaïque, elle consiste en fragments variés de la nature. Ce modèle, partiellement impressionniste, est utilisé par les symbolistes français, par exemple par Verlaine dans « Mon rêve familier ». Un autre poème « À tout le monde » [« Всем »] de Minsky ou le héros lyrique s'adresse à plusieurs « tu », peut aussi servir d'exemple :

…Одна из вас – но кто? – душой владела верной.
Не ты ль, бесстрастная с усмешкой лицемерной,
Не ты ль, невинная, чьи мысли – белый храм,
Не ты ль, беспечная, чей смех – сердец бальзам,
Не ты ль, порочная с душою суеверной? <…>
Звучи, о песня, ты, мой вздох переживи,
Всех воспевай сестер и каждую зови
Любимой, избранной, царицей мирозданья

…L'une de vous – mais qui ? – possédait une âme fidèle.
Est-ce toi, impassible au sourire hypocrite,
Est-ce toi, innocente dont les pensées sont un temple blanc,

[483] APRESJAN J.D., *Integral'noe opisanie jazyka i sistemnaja leksikografija*, 1995, *op. cit.*, p. 152. – « 1) *ты* близкое; 2) *ты* родственное; 3) *ты* детское (в общении детей между собой или при обращении совсем маленьких детей ко взрослым); 4) *ты* старшее; 5) *ты* хамское; 6) *ты* панибратское. »

Est-ce toi, insouciante dont le rire est un baume au cœur,

Est-ce toi, perverse à l'âme souveraine ? <…>

Ne cesse de résonner, ô chanson, après mon soupir,

De célébrer toutes les sœurs et d'appeler chacune d'elles

Bien-aimée, promise, reine de l'univers

Dans les poèmes présentant un « *tu* relationnel », le destinataire est habituellement la personne à qui se réfère le héros lyrique, exprimant des sentiments contradictoires.

En revanche, comme nous l'avons déjà souligné, la présence d'un interlocuteur n'est pas obligatoire dans le dialogue lyrique. Dans ce cas-là, il s'agit d'une conversation avec soi-même, d'un dialogue intérieur en forme de confession ou de méditation philosophique. L'auteur du dialogue intérieur s'adresse à son don poétique, sa conscience, sa raison, sa volonté, son cœur, ses sentiments. Le monde de la matière n'est donc pas présenté et le héros lyrique peut rester dans sa tour d'ivoire : « *Не верь, о сердце, счастью – счастье быстротечно, / Не верь, о сердце, горю – и оно не вечно* » (« Самому себе от самого себя ») – « *Ne crois pas, ô cœur, au bonheur – le bonheur est passager, / Ne crois pas, ô cœur, à la peine – elle n'est pas éternelle non plus* » (« À soi de la part de soi »).

Pour mieux traduire l'état d'âme du héros lyrique ou pour mieux le décrire, Minsky recourt souvent à l'omission de pronoms :

Из башмачка с прилипшим мотыльком
В сквозном чулке, прозрачней паутины,
Нога обнажена до половины.
Зовет, манит. Обтянут стан мешком
Без складок. Только над сухим соском
Растреснут шелк в лучистые морщины. –
Соском, что, яд вливая в кровь мужчины,
Не вспухнет для ребенка молоком.

« Парижанка »

Du soulier auquel un papillon de nuit s'est collé
Dans un bas fin, plus transparent qu'une toile d'araignée,
La jambe sort nue à moitié,
Appelant, faisant signe. La silhouette est enveloppée d'une toile
Sans plis. Seule au-dessus d'un mamelon sec
La soie se fend en rides rayonnantes -
Mamelon qui, injectant du poison dans le sang d'un homme,
Ne sera jamais gonflé de lait pour un enfant.

« Une Parisienne »

Cette « disparition » du poète renvoie aux textes de Mallarmé ou le mot parle lui-même : « …cette poésie, née d'elle-même et qui exista dans le répertoire éternel de l'Idéal de tout

temps[484]… » Tâchant de devenir clairvoyant, de transmettre la parole de l'univers (à la suite de l'expérience de Rimbaud), Minsky s'adresse à la tradition mallarméenne pour s'abolir de son texte. Il convient de souligner que la poésie de Mallarmé, comme l'affirme Éric Benoît dans son article « Mallarmé et le sujet absolu » (1996) : « …parvient à ce point où l'accomplissement et l'expression du langage lui-même comme sujet transcendantal exigent que le moi personnel du poète se fasse impersonnel, s'efface en l'impersonnalité de la parole[485]. » En revanche, la poésie de Minsky, parfois, est moins clairvoyante, moins marquée au niveau transcendantal, mais plus tôt expérimentale (utilisation des néologismes, la syntaxe variée, etc.) La structure du « moi » poétique de Minsky est assez compliquée. L'emploi des pronoms personnels est un des procédés de l'individualisation. « Le *moi* propre » et « le *moi* d'un autre » sont les principaux moyens de l'expression de la première personne chez le poète pour se distinguer du monde matériel. Si l'auteur et le héros lyrique coïncident, le « moi » se présente comme un auteur réel (« le *moi* propre »), sinon le « moi » désigne un autre héros lyrique (« le *moi* d'un autre »). Le « je » lyrique de Minsky est bien présent, mais son rôle principal est d'exprimer sa volonté de disparaître. Cela lui permet de se dissoudre en divers objets (porte, beauté, statue, etc.) Nous pouvons alors remarquer que l'individualisme de Minsky est une notion plus profonde que la définition donnée par lui-même dans le texte philosophique *À propos des sujets sociaux* [*На общественные темы*, 1909] : « une simple humeur maladive à la mode, la conscience de soi exacerbée d'un individu épris de lui-même[486]. »

[484] MALLARME S., « Symphonie littéraire », in *L'Artiste*, (1 février 1865), p. 57.

[485] BENOIT É., « Mallarmé et le sujet absolu », in *Le sujet lyrique en question*, 1996, p. 143.

[486] MINSKY N.M., *Na obščestvennyje temy*, Sankt-Peterburg, Obščestvennaja pol'za, 1909, p. 23. – « болезненное модное настроение, преувеличенное самосознание влюбленной в себя личности. »

Minsky cherche une voie pour passer d'une poésie logique et patriotique marquée parle culte de la famille et de l'union avec le peuple, à l'individualisme et au « méontisme égoïste » («эгоистическому мэонизму[487] »). Cependant, le poète explique que l'absence de la culture et de la création rend l'individualisme inutile. L'homme par sa nature cherche à réaliser ses propres désirs et à assouvir ses propres besoins, et l'individualisme ne peut s'incarner que dans l'art. La subjectivité de Minsky n'est pas un égocentrisme autosuffisant, mais un moyen de consolider la liberté de la compréhension du monde, une façon de surmonter les limites de la vision conventionnelle du monde, ce qui ouvre des possibilités d'intelligibilité de nouvelles valeurs culturelles. Ayant peu confiance envers les forces célestes, Minsky voulait entendre la voix de l'univers, devenir « clairvoyant » à la suite de Rimbaud. Pour développer la vision de l'univers de point de vue de Minsky il faut la voir aussi à travers sa compréhension de la poétique de Mallarmé.

[487] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 40. – « эгоистическому мэонизму. »

Chapitre 4 : Comprendre l'énigme de l'Univers

Dans les précédents paragraphes nous avons déjà souligné à plusieurs reprises que la réalité provoque le mécontentement des premiers poètes symbolistes français et russes. Cette déception les pousse à tenter de se rapprocher du monde de l'Idéal, de l'extrasensoriel et du transcendant. Pour eux, ce n'est que grâce à l'art qu'on peut pressentir le mystère de la source ineffable de l'univers, ou bien celui de l'Absolu selon Mallarmé ou du méon selon Minsky. Le rôle du poète consiste donc à faire une synthèse dans laquelle se reflèterait le mystère recherché, ou bien, comme l'écrit Charles Morice dans *La littérature de tout à l'heure* (1889) : « ceux-ci, plus particuliers servant de l'Évangile des Correspondances et de la Loi de l'Analogie, donneront <…> en de vastes synthèses, une explication mélodieuse et lumineuse des Mystères glorifiés dans la Réalité des Fictions[488]. » Ainsi, le mot poétique possède un pouvoir supérieur dans ce processus mais en quoi consiste cette vision du monde de l'Idée ? Dans ce chapitre nous essaierons d'abord de présenter l'Absolu mallarméen, puis nous suivrons le développement de cette idée chez Minsky, plus précisément, dans ses œuvres philosophiques et poétiques du début du XX^{ème} siècle.

§ 4.1. L'Absolu de Mallarmé

Mallarmé, contrairement à Rimbaud « clairvoyant », développe une théorie métaphysique qui forme la base de ses œuvres. Pour le poète, l'origine, le principe de tout est l'Absolu, d'où tout surgit et où tout disparaît. Le vrai néant est une copie du monde idéal : « *Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours ! donne, ô matière, / L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché* » (« L'Azur »). La vraie vie est au-delà de la vie, la réalité est au-delà du monde matériel. Une discorde complète règne entre la vie et l'art et la polyvalence du poème (grâce aux idées qu'il contient) permet de s'échapper du monde quotidien. Ce qui n'existe pas est vraiment beau pour l'artiste :

[488] MORICE C., *La littérature de tout à l'heure*, 1889, *op. cit.*, p. 67.

…Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre

Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,

Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie

Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins

Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.

« Quand l'ombre menaça de la fatale loi… »

Mallarmé écrit dans sa lettre à Henri Cazalis (1840 – 1909) du 14 mai 1867 : « Il n'y a que la Beauté ; – et elle n'a qu'une expression parfaite – la Poésie[489]. » Mallarmé se fixe une tâche importante : la création d'une nouvelle esthétique dans laquelle la signification du mot (la matière) est séparée du signifié (l'esprit). Il suppose que chaque objet a une signification cachée et qu'elle ne peut être dévoilée que partiellement. Pierre Martino dans le livre *Parnasse et symbolisme* (1963) expose le principe de travail de Mallarmé : « …il s'est attaché, avec une grande passion de mysticisme philosophique, à recréer le monde en lui, à se tenir en perpétuelle communication avec la Réalité supérieure, l'Idée divine[490]. » À la suite de Baudelaire, Mallarmé perçoit le monde comme une structure analogue au monde de l'Idée, mais qui n'en est qu'un simple reflet. Il tente de saisir la vraie réalité.

Le symbole devient le principal moyen d'incarnation de l'idée supérieure. Il ne fait que donner une allusion de l'ineffable. Cette notion indicible, à son tour, est un néant que tente d'embrasser Mallarmé. Le poète aspire à la « conception pure » où, comme il écrit dans sa lettre à Cazalis du 14 mai 1867 : «…ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure <…> je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps[491]. » En conséquence, le « je » du poète doit se transfigurer constamment et, de ce point de vue, l'auto-énonciation de l'auteur présente deux variantes de cette « transformation » : 1. Il est constitué des mystères de l'Univers ; 2. Il présente l'« Esprit humain universel[492] » (définition d'Éric Benoît dans le

[489] MALLARME S., *Correspondance 1862-1871*, 2e éd., Paris, Gallimard, 1959, p. 243.
[490] MARTINO P., *Parnasse et symbolisme*, Paris, Collection Armand Colin, 1963, p. 127.
[491] MALLARME S., *Correspondance 1862-1871*, 1959, *op. cit.*, p. 241.
[492] BENOIT É., *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion, 1998, p. 101.

livre *Mallarmé et le mystère du « Livre »*). Pourtant, il n'est pas capable de dévoiler ou d'éclaircir des choses. Il y fait allusion mais ne les nomme pas.

Dans sa lettre à Cazalis (octobre 1864), Mallarmé explique le principe de son esthétique : « …j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation[493]. » Les objets du monde extérieur perdent leur signification matérielle et deviennent les symboles d'idées abstraites. Cependant, la poésie abandonne le mode d'expression descriptif et développe une nouvelle langue suggestive, la langue des allusions. Cette langue oblige le lecteur à s'arrêter et dépasser ce qui constitue la norme du langage prosaïque. Ce principe, génétiquement ascendant à la théorie des correspondances de Baudelaire, donne une compréhension du dialogue des littératures. Selon Mallarmé, la poésie est une langue unique qui tend à combler la déficience des langues existantes et à « prononcer » la vérité.

L'objectif de Mallarmé consiste à surmonter la réalité. Il la considère comme « un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle [l'époque] est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais[494] » dans la lettre à Verlaine du 16 novembre 1885. Le poète seul est capable de traduire le mystère : « *Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse, / J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal* » (« Le Sonneur »). Malgré son éloignement de la réalité, l'idée principale de Mallarmé reste la synthèse du symbole et de la science, du mysticisme et de la philosophie.

Les mots du texte, selon Mallarmé, doivent se connecter de manière indépendante entre eux, au monde de l'Idée, au lecteur. L'œuvre est tenu de « parler » elle-même, sans la présence de l'auteur. Mallarmé écrit dans « Crise de vers » : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés[495]… ». Si dans la langue russe il est possible d'omettre le pronom personnel lors de l'utilisation d'un verbe, en français il est difficile d'éliminer la présence de l'auteur ou

[493] MALLARME S., *Correspondance 1862-1871*, 1959, *op. cit.*, p. 137.
[494] MALLARME S., *Correspondance II : 1871-1885*, Paris, Gallimard, 1965, p. 303.
[495] MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, 2003, *op. cit.*, p. 256.

d'éviter le pronom « je ». Mallarmé tâche de s'effacer et utilise rarement les pronoms personnels. Par exemple, dans le poème « Les Fleurs » l'auteur évite les verbes :

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées, <…>

Mallarmé attire l'attention du lecteur sur les adjectifs et les noms. La phrase longue (la fin de la première phrase se trouve qu'en troisième strophe) ralentit la lisibilité du texte. Un des spécialistes de l'œuvre mallarméenne, Albert Thibaudet, souligne dans *La poésie de Stéphane Mallarmé* (2006) que « Les mots forts n'y sont presque jamais les verbes, ce sont presque toujours les substantifs. Les phrases sont souvent sans verbe[496]. » L'auto-exclusion provoque une nouvelle forme d'expression. Mallarmé cherche à donner « l'initiative aux mots ». Roland Barthes, dans *La mort de l'auteur* (1993), souligne aussi cette particularité de l'écriture mallarméenne : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable <…> toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture[497]. » En outre, les mots dans le texte sans la présence de l'auteur rendent leur place au lecteur qui devient actif. Le lecteur, de ce point de vue, cherche aussi à comprendre l'univers.

«L'explication orphique de la Terre[498] », que Mallarmé évoque dans sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, ne pourra être accomplie que dans le « Livre » du poète. Déjà dans la lettre à Cazalis du 14 mai 1867, il mentionne « un Grand'Œuvre[499] » et se compare aux alchimistes, ce qui peut s'interpréter par son travail acharné pour découvrir et montrer l'ineffable (comme les alchimistes qui cherchent un secret inintelligible). Ce « Livre » n'est pas paru mais son dernier ouvrage *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*

[496] THIBAUDET A., TADIE J.-Y. et VALERY P., *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006, p. 316.
[497] BARTHES R., « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 492.
[498] MALLARME S., *Correspondance II : 1871-1885*, 1965, *op. cit.*, p. 301.
[499] MALLARME S., *Correspondance 1862-1871*, 1959, *op. cit.*, p. 244.

(1897) le rapproche de son but. L'image de la pensée du poète est organisée dans les moindres détails. Dans le fond de la Bibliothèque nationale de France il est possible de consulter les commentaires et les corrections de Mallarmé sur les pages de l'épreuve d'imprimerie[500] (Annexe n° 7). Grâce à ce document nous pouvons mettre en relief le fait que Mallarmé est préoccupé non seulement par le contenu sonore du texte mais aussi par la conception visuelle : l'emplacement sur la page, le type de police, le style du texte. Le ton sonore est subordonné à la représentation graphique du mot. L'œuvre présente diverses variantes de caractères imprimés et de polices typographiques, les lignes sont disposées dans une séquence inhabituelle. La pensée de Mallarmé dans ce cas n'est pas un « coup de dés » mais un nouveau modèle de texte précisément construit. Mallarmé recherche une disposition spécifique du texte pour créer un rythme particulier dans ses phrases. Les grands espaces entre les lignes donnent une respiration au texte. Les pauses permettent de comprendre ce qui a été lu, d'entendre l'indicible. En outre, le poème se présente en « "état" qui ne rompe pas de tous points avec la tradition[501] » – déclare Mallarmé dans la Préface – l'auteur mène donc un dialogue avec le lecteur par le texte écrit. En revanche, par cet ouvrage Mallarmé prouve que le monde de l'Idée ne se subordonne pas aux désirs du créateur.

Les découvertes mallarméennes, reflétées dans *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, auront une grande influence sur l'avant-garde littéraire, sur la poésie de Guillaume Apollinaire et d'autres. De plus, nous osons dire que Mallarmé a jeté les bases de sa propre linguistique structurale avant Ferdinand de Saussure[502]. Le dialogue des cultures – symbolisme, avant-garde, postmodernisme – confirme l'idée de Youri Lotman (1922 – 1993) sur le mouvement de la culture à travers les explosions, au cours desquelles « la courbe du développement se déplace sur un chemin complètement nouveau, imprévisible et plus complexe[503]. » En effet, la réception d'une œuvre varie d'un lecteur (poète) à l'autre : parfois ils ont des expériences artistiques différentes ou des contextes socioculturels opposés. Dans le paragraphe suivant nous analysons la présentation du monde de l'Idée chez Minsky. Et même si Georgette Donchin écrit dans *L'influence du symbolisme français sur la poésie russe* que « Mallarmé n'a exercé aucune influence

[500] Cf. : MALLARME S., *Jamais un coup de dés n' abolira le hasard : poème : [épreuves d'imprimerie]*, Paris, A. Vollard, 1897.

[501] MALLARME S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Nouvelle Revue française, 1914, p. Préface.

[502] Dans son ouvrage SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1971.

[503] LOTMAN J.M., *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnozis, Progress, 1992, p. 28. – « кривая развития перескакивает на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. »

tangible sur le contenu de la poésie [russe][504]… », nous affirmons le contraire. Nous tentons de déchiffrer s'il y a des liens entre sa théorie du « méonisme » et l'Absolu de Mallarmé.

§ 4.2. Le monde d'Idée de Minsky

И Минский с пасмурным челом,

Разочарованный во всем,

С полдюжиной своих мэонов.

« Ода Аларчину мосту », Мережковский[505]

Et Minsky, le front sombre

Désenchanté de tout,

Avec une demi-douzaine de méons.

« L'Ode au pont d'Alartchine », Merejkovski

Les symbolistes français ou russes sont tourmentés par le dualisme de l'existence poétique : ils ne supportent plus le monde de matière mais le monde de l'Idéal est inaccessible. Déjà Charles Baudelaire tente de s'enfuir de l'existence terrestre : « *Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité* » (« Le Gouffre »). Rares sont les poètes de cette période qui ne se rendent pas compte de l'infini du monde dans lequel il n'y a plus de place pour les dieux – « …*qu'ont lassé tous ses dieux…* » (Jules Laforgue, « Les têtes de morts ») – et l'homme se résigner donc à une nouvelle mode de vie : « …*entre deux néants n'est qu'un jour de misère* » (Jules Laforgue, « Sonnet pour éventail »). De notre point de vue, en Russie Nicolas Minsky est le premier[506] poète à formuler les recherches philosophiques entre le néant et la réalité qui tourmentaient ses contemporains. Dans *À la lumière de la conscience : pensées et rêveries sur le but de la vie*

[504] DONCHIN G., *The influence of French symbolism on Russian poetry*, 1958, *op. cit.*, p. 163. – « Mallarmé did not exert any tangible influence on the content of poetry… »

[505] C'est un poème humoristique écrit par Merejkovski entre 1889 et 1890.

[506] Nous ne prenons pas en considération la théorie de Vladimir Soloviev dans laquelle l'Âme du monde (Sophia) porte à unir l'être humain et Dieu. Les raisonnements de Soloviev tendent plus à la composante religieuse et à l'interprétation des liens entre le monde terrestre et le monde de l'Idée, tandis que les symbolistes français et Minsky écrivent à propos du néant qui remonte aux liens entre la création et le monde de l'Idée.

(1890) il expose le système du méonisme (« мэонизм ») qui trouve un écho dans la nouvelle littérature.

4.2.1. L'écho de la théorie méonique de Minsky

La théorie du méonisme de Minsky se construit au fil de nombreuses années. Nous pourrions supposer qu'elle a commencé à se former à partir de 1887. Ce fait peut être confirmé par le poème « Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler… » [« Как сон пройдут дела и помыслы людей… »] écrit à cette époque-là. L'auteur y note déjà que le monde de l'Idées ne dépend pas de l'être humain. Quand le poète incarne une idée en forme poétique il entrouvre de cette façon une porte vers l'inconnu qui est la seule réalité. À la suite de la conception de Baudelaire, il souhaite entendre la voix de l'Âme du monde :

…И невозможно нам предвидеть и понять,
В какие формы Дух оденется опять,
В каких созданьях воплотится.
Быть может, из всего, что будит в нас любовь,
На той звезде ничто не повторится вновь.

…Et il nous est impossible de prévoir et de comprendre,
En quelle forme l'Esprit s'habillera de nouveau,
En quelles créatures il s'incarnera.
Peut-être, de tout ce qui éveille en nous l'amour,
Sur cette étoile, rien ne se répétera.
Et il nous est impossible de prévoir et de comprendre…

Dans le dernier recueil *De l'obscurité vers la lumière* (1922) Minsky dispose ses poèmes dans un ordre suivant les étapes de sa création. Le cycle « Chants éternels » [« Вечные

песни »], nommé « les enthousiasmes méoniques » (« мэонические восторги[507] ») ou bien la troisième étape de sa vie, s'ouvre par le même poème.

L'étape suivante dans l'affirmation de la théorie du méonisme est la parution de l'ouvrage *À la lumière de la conscience…*(1890), auquel nous consacrons ce paragraphe. Dix ans plus tard verra le jour le drame *Alma* (1900) dans laquelle figurons les idées méoniques de Minsky. Comme épigraphe pour *Alma,* l'auteur choisit un autre poème emblématique « Deux voies » [« Два пути »]. La formation du méonisme s'achève par le dernier livre traitant de la même problématique mais avec une tendance religieuse – *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques* [*Религия будущего: Философские разговоры,* 1905]. Les grands intervalles entre la parution de ses œuvres confirment le fait que Minsky travaille à l'élaboration de sa théorie pendant de longues années. Pour le poète-philosophe le méonisme est une forme de protestation contre le vieux mode de vie : « *Я цепи старые свергаю, / Молитвы новые пою* » (« Посвящение ») – « *Je me débarrasse de chaînes anciennes, / Je chante de nouvelles prières* » (« Consécration »). Ainsi, c'est une étape importante de son œuvre qui modifie l'attitude de ses contemporains envers lui.

Dans ses mémoires Brioussov par exemple, après l'une de ses rencontres, écrit à propos de la nouvelle religion de Minsky :

> *« В первый раз слышу о философии, основанной на стыде. Стыдная философия. Жаловался, что его "философию религии" не прочел никто. Я выдумал, что видел где-то в библиотеке экземпляр "Мира искусства", где его статья испещрена заметками. Он был доволен[508]. »*
>
> *« Pour la première fois j'entends parler de la philosophie fondée sur la honte. Une philosophie de la honte. Il m'a fait part de son regret que personne n'ait lu sa "philosophie de la religion". J'ai inventé que j'avais vu quelque part dans une bibliothèque un exemplaire de "Mir iskousstva" où son article était sillonné de remarques. Il était content. »*

[507] MINSKY N.M., *Iz mraka k svetu*, 1922, *op. cit.*, p. 6.

[508] Cité dans BRJUSOV V.J., GIPPIUS Z.N. et IVANOVA E., *Dnevniki, avtobiograficheskaja proza, pis'ma*, 2002, *op. cit.*, p. 144.

Cette note datée de 1890 fait comprendre que la théorie de Minsky n'intéressait pas beaucoup ses contemporains. En dépit de toute vraisemblance, il y a d'autres indications que le poète-philosophe était lu même en France.

En France, le nom de Minsky commence à être connu en 1893. En janvier, dans l'un des organes principaux du symbolisme français, la revue le *Mercure de France,* est paru un commentaire sur l'article de Zinaida Venguerova, sa troisième épouse (et tante de sa deuxième) « Les poètes symbolistes en France », publié en septembre 1892. Le *Mercure de France* a été fondé en 1889 à la suite de la *Pléiade,* par Alfred Vallette et le groupe des poètes – Jules Renard, Rémy de Gourmont et Louis Dumur. C'est ce dernier qui a publié le commentaire, car il était responsable de la présentation générale de la littérature russe. Dans un texte assez réservé (« Le symbolisme jugé par une Russe ») Dumur écrit :

> *« L'auteur de ce travail, Mlle Zin Wenguérow, est très amplement instruite de notre mouvement poétique et, qui plus est, ne lui marchande pas sa sympathie. Sauf quelques erreurs de détail, dont la plus grave est de passer sous silence les faits les plus récents, d'ignorer les noms, les livres et les revues le plus nouvellement éclos, l'article est remarquable par l'abondance de l'information et le libéralisme du jugement, surtout lorsqu'on songe que nos périodiques bourgeois à nous se font tellement tirer l'oreille pour s'occuper un peu de ce qui se passe littérairement en France*[509]*. »*

Dumur est étonné par le fait que les noms de poètes français étaient déjà présents dans les revues russes. Dans le numéro suivant du *Mercure de France,* il commence une série de notices sur les poètes russes contemporains. Le premier article est un manifeste anonyme du symbolisme russe. L'anonymat de cet article est évident, car le symbolisme russe y est présenté non seulement comme un phénomène s'opposant aux tendances du réalisme et du positivisme, mais aussi comme une réclamation contre le régime politique et contre l'Église. Minsky figure comme l'un des représentants de ce mouvement (avec Fofanov, Merejkovski, Andreevsky, Golenichtchev-Koutouzov et Apoukhtine). Selon Dumur la poésie de Minsky est « désespérée comme le nihilisme russe, rejetant tout et cependant enflammée d'enthousiasme religieux et imprégnée de philosophie[510]. » Par cette phrase, l'auteur souligne non seulement les motifs religieux dans les œuvres de

[509] DUMUR L., « Le symbolisme jugé par une russe », in *Mercure de France*, (février 1893), nº 38, p. 173.
[510] DUMUR L., « Les poètes russe contemporains », *op. cit.*, p. 295.

Minsky, mais aussi la profondeur de ses réflexions philosophiques. Cela nous permet de conclure que l'auteur de l'article connait bien les textes du poète et philosophe russe.

La série des articles consacrés à un certain nombre de poètes russes commence par la représentation des œuvres de Minsky, « une des fleurs les plus riches et les plus troublantes[511]. » Remarquons que dans le *Mercure de France,* il n'y aura plus d'autres articles sur des poètes russes contrairement à ce qui était prévu. Dans ce numéro nous trouvons une biographie de Minsky et la traduction des poèmes suivants : « Comme de mendiants se tiennent dans le parvis de l'église… » [« Как нищие стоят у паперти церковной… »], « La mort » [« Смерть »], « Depuis longtemps j'ai cessé de croire aux mots et aux pensées…» [« Давно я перестал словам и мыслям верить… », le premier titre est « Le mensonge et la vérité » – « Ложь и правда »]. En outre, nous pouvons prendre connaissance d'un extrait[512] de l'essai *À la lumière de la conscience…*, dont le texte intégral a été publié en Russie en 1890. Nous pouvons supposer que l'article sur Minsky a été publié pour les raisons suivantes : 1) comme réponse à l'article de Zin. Venguerova et pour favoriser la littérature russe moderne ; 2) parce que le nom de Minsky était connu des hommes de lettres à Paris ; 3) parce que ce dernier aurait lui-même traduit et envoyé ses textes à la rédaction de la revue. La dernière affirmation est incorrecte pour deux raisons : premièrement, à cause de l'indication du nom du traducteur (Louis Dumur) ; deuxièmement, les poèmes sont traduits mot à mot, sans respect de la rime et du rythme. Ajoutons que la meilleure traduction en français des textes poétiques de Minsky a été faite par Esmer-Valdor. Dans la revue bilingue *Zolotoe rouno* [Toison d'or, n° 4, 1906] il publie deux poèmes de Minsky : « L'amour et la beauté » [« Любовь и красота »] et « Les deux voix. Chant du soir » [« Два голоса. Вечерняя песнь »]. Dans les ressources étudiées nous n'avons trouvé aucune traduction identique.

Le texte philosophique *À la lumière de la conscience…* consiste en trois parties. La première porte sur la description de la nature humaine, de sa duplicité continue et du degré de son amour-propre. Pour commencer Minsky décrit les contradictions de la vie. Puis il raconte un songe où la conscience, apparue sous les espèces d'une femme, mène le jugement des peuples. La deuxième partie explique les raisons pour lesquelles la théorie du méonisme est née. Enfin, la troisième partie manifeste le sens du méonisme et du méon. Louis Dumur traduit le songe de Minsky et ne précise pas les raisons de son choix.

511 DUMUR L., « N. M. Minsky », in *Mercure de France*, (avril 1893), no 40, p. 297.
512 Il est possible de consulter cet extrait en Annexe n° 8.

Le texte philosophique en traduction de Louis Dumur trouve un écho dans la littérature française. René de Gourmont (l'un des auteurs de la revue le *Mercure de France*) connait bien ce texte dont il publie un extrait dans la préface aux *Œuvres posthumes* (1893) de Gabriel-Albert Aurier (1856 – 1892). Gourmont y écrit que le livre de Minsky illustre bien l'importance de la science et de la conscience et il ajoute : « On sera bien aise, après avoir lu le roman [*Ailleurs*] d'Aurier, d'y ajouter, comme note, ces pages, – qui en sont vraiment l'épilogue[513]. » Il a jugé important de mentionner le travail de Minsky, affirmant qu'heureusement il y a une traduction du texte *À la lumière de la conscience...* Il convient de noter quelle partie choisit Gourmont. Dans le « Songe » Minsky expose ses raisonnements sur la source du mensonge et de l'amour-propre des gens. La conscience (l'héroïne) porte un jugement mortel sur le monde et les peuples, qui se regroupent devant elle (cette image nous renvoie à la première scène d'*Ainsi parlait Zarathoustra*), donnent leurs raisons pour lesquels elle doit les ménager (amour, science, art, futur, amour maternel, innocence, etc.) Ce dialogue s'achève par la conclusion qu'il n'y a point de vérité dans l'univers. Gourmont choisit ainsi l'extrait sur la justification de la science, où la thèse principale est la suivante : « Je croyais qu'au fond de tes cornues tu trouverais non seulement la vérité, mais – la liberté et le bonheur de l'humanité. Combien mon désenchantement fut immense[514] ! » La science n'est pas capable d'offrir la liberté à l'homme. Cette libération peut venir seulement de l'âme de chaque homme. Nous trouvons la même synthèse dans le roman *Ailleurs* d'Aurier : « …Il existe une rédemption… – Où la trouverai-je ? – En toi. – Je n'ai trouvé en moi que désespoir et dégoût. – Non ! Descends en ton Ame[515] !... » Cependnt, dans la deuxième partie d'*À la lumière de la conscience…,* Minsky explique qu'il faut aller plus loin. Pour comprendre l'univers, il faut sortir des limites de son « je », car la vie est un phénomène de transition vers la compréhension de l'Idée, de l'Absolu : « Si l'être temporaire de l'âme se réfère à son immortalité comme un moyen au but, il faut supposer alors que l'âme est purifiée par l'être terrestre, mûrit pour sa perfection[516]. » Il est possible de conclure que l'extrait de Dumur n'expose pas la théorie de Minsky intégralement ce que prive ses contemporains de compréhension générale. Cependant, il s'agit de la seule traduction existante en français.

---

513 AURIER G.A., *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1893, p. XXVII.

514 DUMUR L., « N. M. Minsky », *op. cit.*, p. 315.

515 AURIER G.A., *Œuvres posthumes*, 1893, *op. cit.*, p. 11.

516 MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 115. – « Если временное бытие души относится к её бессмертию, как средство к цели, то необходимо допустить, что душа очищается земным бытием, созревает для совершенства. »

En Russie, comme se souvient en 1933 le journaliste Mark Tcharnyï, dont nous trouvons les mémoires dans les Archives nationales russes de littérature et d'art (RGALI), Minsky était populaire : « Viatcheslav Ivanov débattait avec lui, Blok écrivait sur de lui et les jeunes filles lisaient avidement ses poèmes[517]. » Cette phrase confirme que l'écho de son œuvre est contradictoire. Semione Venguerov dans le livre sur la littérature russe du XX^{ème} siècle (des années 1890 – 1910) donne la caractéristique suivante à sa philosophie : « …pour la philosophie, dans le méonisme il y a trop de poésie, pour la poésie il y a trop de philosophie[518]. » La théorie novatrice de Minsky n'a pas trouvé le reflet désiré parmi ses contemporains, bien que l'auteur ait tenté de dépasser l'opposition des contradictions éternelles : le bien et le mal, la vie et la mort, le divin et l'humain. Modeste Goffmann s'exprime sur un caractère extraordinaire de l'œuvre de Minsky :

> *« Мне пришла мысль написать книгу о новых поэтах. <…> Мы считали необходимым включить в книгу и Минского (это была ошибка), но никто из нас не считал его поэтом и не хотел писать о нем, поэтому мы уговорили товарища Пяста – Анатолия Попова, маленького и милого человека, – написать о Минском[519]. »*
>
> *« L'idée d'écrire un livre sur de nouveaux poètes m'est venue à l'esprit. <…> Nous avons cru nécessaire d'y inclure le nom de Minsky (c'était une erreur), mais aucun de nous ne le considérait comme un poète et ne voulait écrire sur lui, c'est pourquoi nous avons prié Anatoly Popov, un homme petit et gentil, camarade de Piast, d'écrire sur Minsky. »*

Le livre sur les poètes de la dernière décennie [*Книга о русских поэтах последнего десятилетия*] est paru à Saint-Pétersbourg à 1909 et même le nom de Minsky figurait. Par contre, la citation ci-dessus confirme l'ambiguïté non seulement da la philosophie de Minsky mais aussi de l'attitude envers sa personnalité. Nous n'affirmons pas que la théorie du méonisme soit facile à comprendre, au contraire, c'est une étude très compliquée. Le poète et le traducteur Alexandre Bisk (1883 – 1973) écrit dans ses mémoires : « Siegfried Ashkenazi, futur professeur de l'Université du Mexique. Quand je l'ai amené chez madame Krouglikova, il s'est approché audacieusement de Minsky et a

---

517 ČARNYJ M.B., *F. 619, Op. 4, Ed. hr. 606. Čarnyj M. B. « U Nikolaja Minskogo ». Vospominanija*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva, p. 1. – « с ним спорил Вячеслав Иванов, о нем писал Блок, а барышни зачитывались его стихами. »

518 VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka*, 2004, *op. cit.*, p. 215. - « … для философии в мэонизме слишком много поэзии, для поэзии слишком много философии. »

519 VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, 1904, *op. cit.*, p. 375.

prononcé avec aplomb : vous savez, je suis arrivé au méonisme. Minsky, bête rusée, l'a regardé de côté et a dit seulement : ah oui ?[520] » Minsky lui-même souligne par cette question les éventuelles difficultés auxquelles on faisait face pour lire et comprendre son texte. Dans la préface de la deuxième édition d'*À la lumière de la conscience…,* Minsky explique l'échec de sa théorie qui est contre l'amour du peuple (*narodoljubie*) : « La seule doctrine qui peut compter sur le succès est celle-ci qui donne, entre autres, des instructions sur la meilleure façon de s'unir au peuple et de servir le village[521]. » Sa théorie prend le contre-pied de la tradition. Après avoir pris connaissance de l'histoire de la parution des idées méoniques de Minsky, nous pouvons procéder à leur étude.

4.2.2. Le sens principal du méonisme de Minsky

Dans *À la lumière de la conscience…* Minsky propose sa formule de la création du monde – c'est la négation infinie de la réalité :

> *« Мэонизм учит, что мир движется и борется, умирает и воскресает, наслаждается и страдает для того, чтобы постоянно, в каждое мгновение, отрицать себя во имя той святыни, которая, из любви к миру, сама себя повергла в небытие[522]. »*
>
> *« Le méonisme apprend que le monde bouge et lutte, meurt et renaît, se réjouit et souffre pour se nier soi-même à tout moment au nom du sacré qui, pour l'amour du monde, s'est voué au néant. »*

L'homme inconsciemment aspire à cette substance sacrée que Minsky nomme dans la deuxième partie image « parfaite sans nom, Absolu unique[523] ». Selon lui, seule l'espérance irrésistible d'atteindre l'Absolu donne la volonté de vivre et la force d'aimer. L'art devient une façon supérieure spirituelle d'appréhender le monde. Le mot poétique est capable de tracer non seulement ce qui est évident mais aussi ce qui est caché,

[520] Cité par KREJD V. (dir.), *Vospominanija o serebrjanom veke*, 1993, *op. cit.*, p. 388. – « Зигфрид Ашкинази, будущий профессор мексиканского университета. Когда я привел его к Кругликовой, он храбро подошел к Минскому и с апломбом произнес: знаете, я пришел к мэонизму. Минский, хитрая бестия, посмотрел на него как-то боком и только произнес: да? »

[521] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. VI. – « Только то учение может рассчитывать у нас на успех, которое, помимо всего прочего, дает фактические указания, как лучше слиться с народом и служить деревне. »

[522] *Ibid.*, p. 219.

[523] *Ibid.*, p. 120. – « совершеннейший – тот кому нет имени, единый Абсолют. »

mystérieux, « autre » ou bien en employant le terme d'Alexeï Lossev, « le plus essentiel, l'essence des choses » (« самое само[524] »). Dans la théorie de Minsky, la nature représente un cycle infini de répétitions – tout provient d'un néant infini et à partir de lui, renaît, en mourant :

…Как иные на свет, я на тьму подвигался,
От надежд, от любви, от небесных лучей.
Даже ночь размышлений, где дух мой скитался,
Лишь порогом была глубочайших ночей.
К тайне тайн, к сердцу мира искал я дорогу,
К изначальному праху, к умершему Богу.

« На глубине »

…Comme certains vers la lumière, j'avançais vers l'obscurité,
Loin des espérances, loin de l'amour, loin des rayons de soleil.
Même la nuit pleine de réflexions, où errait mon esprit,
N'était que le seuil des nuits les plus profondes.
Vers le plus grand des mystères, vers le cœur du monde je cherchais le chemin,
Vers les cendres du début du monde, vers un Dieu mort.

« Dans les profondeurs »

Par le refus catégorique des normes religieuses et éthiques, le poète et philosophe choque son lecteur. Minsky rejette la conception chrétienne du monde et perçoit l'univers comme une unité artistique. La synthèse prend sa source dans l'âme de l'artiste. Il affirme que la vie ne naît pas qu'au ciel mais aussi sur la terre ou dans les profondeurs. L'image du poète-Orphée qui descend dans le monde des idées apparaît chez Minsky. Le chemin du héros lyrique mène du haut (« *des rayons de soleil* ») vers le bas (« *Vers les cendres du début du monde, vers un Dieu mort* »). Cette voie est en sens inverse de celle que prend autrui (« *Comme certains vers la lumière, j'avançais vers l'obscurité* »).

Le terme « méonisme » vient de deux mots grecs : « μη » qui signifie « particule négative marque la négation en un sens hypothétique[525] » et « ον » – « être[526] » vivant ou

[524] Cf. : LOSEV A.F., TAKHO-GODI A.A. et MAKHAN'KOV I.I., *Mif, čislo, suščnost'*, 1994, *op. cit.*
[525] BAILLY A., *Dictionnaire grec-français*, 1999, *op. cit.*, p. 1271.
[526] *Ibid.*, p. 1381.

un existant. Les méons donc, selon la *Dictionnaire de la philosophie russe*, « se trouvent en dehors du monde des phénomènes, il est impossible de les comprendre et même d'en avoir l'idée dans la vie réelle, mais l'âme qui hait la réalité a soif de se frayer un accès vers eux[527]. » C'est-à-dire, le méon est l'absence d'être. Pourtant, Minsky ne nomme pas méon tout ce que n'existe pas. Dans ce paragraphe nous cherchons à expliquer le sens principal de ce terme. Nous introduisons donc dans la présente thèse le néologisme et ses dérivés tels que les comprend Minsky : le méonisme, le méon, la théorie méonique ou les idées méoniques. Par le mot méon Minsky désigne une idée supérieure dans laquelle se réunissent les trois principales contradictions de la vie (elles sont examinées dans ce paragraphe). En conséquent, le méonisme représente une tentative de concilier deux éléments du divin séparés[528] : l'être absolu et le néant absolu.

Minsky explique à travers le prisme de la perception humaine ce qu'il entend par l'opposition entre « l'être » et « le néant » : « dans l'âme il n'y a que deux sentiments cardinaux qui gouvernent tous les autres : l'amour mystique de l'être et l'horreur mystique du néant[529]. » Cette sensation de l'existence pousse l'homme vers le rejet et la peur du néant, tandis que Minsky élargit les frontières de la notion d'être, vue comme possibilité de créer sa propre vie, autrement dit, de l'incarner dans une œuvre d'art. Ceci permet de distinguer deux significations du néant : celui de l'auteur et celui du lecteur. Le néant humain réside dans l'impossibilité de prendre conscience de son existence, c'est ce qui devient pour un poète, au contraire, une source de significations occultes, ou bien le véritable Absolu duquel il cherche à s'approcher :

И я постиг, что сам я бесконечен,

Я – бесконечное мало. <…>

И тайну тайн, Всецель и Всеначало

Обрел я также в том, что менее чем мало.

Где все исчезло, где предел всего,

Где мир истлел в ничто – там скрыто божество.

« Я раздавлю тебя – грозило море… »

[527] LESOURD F. et MASLINE M., *Dictionnaire de la Philosophie russe*, 2010, *op. cit.*, p. 563.

[528] Pas dans la théologie mystique (cf. Pseudo-Denys l'Aréopagite), au contraire, or elle prédomine dans la culture orthodoxe.

[529] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 24. – « …в душе есть только два кардинальных чувства, управляющих всеми остальными: мистическая любовь к бытию и мистический ужас небытия. »

Et j'ai réalisé que je suis éternel,

Je suis éternellement petit. <…>

Et le mystère des mystères, le But de tout et le Début de tout

Je l'ai trouvé aussi dans le plus petit.

Là, où tout a disparu, où est la fin de tout,

Là, où le monde s'est réduit à néant – le dieu se cache.

« Je t'écraserai – menaçait la mer... »

Dans ce texte poétique Minsky définit la notion de méon – ce qui est plus petit que le petit (« *менее чем мало* ») où se trouve le but et le début de tout. D'ailleurs, le poète met ces mots en majuscule pour souligner leur importance. Il convient de noter qu'il parle seulement de sa trouvaille sémantique car le méon et a priori inaccessible. Les méons que le poète-philosophe cherche à saisir existent dans ce monde du néant. L'impossibilité de les atteindre et le chagrin qui s'ensuit laissent paraître une révélation poétique. Le méonisme devient l'équivalent d'un temple, construit au-dessus d'un abîme de destructions. On trouve l'affirmation de cette théorie philosophique de Minsky dans son poème « *Je dormais, mais d'un sommeil léger, attendant l'aube*... » [« *Я спал, но чутким сном, в предчувствии зари*… »] :

…И властный зов: Пора! Очнись от сна бессилья

Возьми хаос и мир нетленный сотвори. <…>

Я руку вверх простер и клятву произнес:

– Клянусь, я этот мир дряхлеющий разрушу

И снова превращу в зиждительный хаос.

…Et voilà un appel autoritaire : Il est temps ! Éveille-toi du sommeil d'impuissance

Empare-toi du chaos et crée un monde impérissable. <...>

J'ai levé le bras et prononcé un serment :

- Je jure de détruire ce monde vétuste

Et je le transformerai de nouveau en chaos créateur.

Malgré les commentaires des certains contemporains[530], nous ne pouvons pas considérer la théorie du méonisme comme un système philosophique bien déterminé car

[530] Tchulkov écrit dans ČULKOV G.I., *Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki*, 1909, *op. cit.*, p. 129. – « Le méonisme de Minsky est un système philosophique cohérent, malgré l'absence de rigueur académique et d'aridité. »

les limites entre la théorie scientifique et la création artistique y restent floues. Les thèmes, les images, les procédés stylistiques dans *À la lumière de la conscience...* sont liés à ses poèmes, même si Brioussov déclare : « Les exercices philosophiques tuent la poésie. La poésie a besoin d'une pensée naïve. L'esprit, séduit par les finesses métaphysiques, rejette le langage poétique approximatif[531]. » Bien que Minsky écrive plus tard, dans *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques,* que la vérité méonique réside dans « la mise en harmonie des sentiments innés[532] », nous analysons d'abord trois principales contradictions qu'il définit dans *À la lumière de la conscience...* comme la source des souffrances. Puis nous les mettrons en relief grâce à ses textes poétiques. Ensuite, nous soulignerons les incohérences dans la philosophie de méonisme qui nous permettent dire que ce n'est pas un système bien déterminé. Et en guise de conclusion nous viserons à élucider la notion du méon.

D'abord Minsky écrit qu'à l'époque de l'empiètement de la foi en Dieu, il ne reste à l'homme que quelques valeurs immanentes. Le « moi » demeure la seule source incontestable de connaissance mais il n'en résulte pas que ce « moi » deviendra la seule valeur. Selon Minsky, cette approche conduit à la solitude. En conséquence, il est possible d'y trouver la contradiction humaine suivante : « N'aimant que moi-même, plus que tout je méprise et déteste mon amour-propre[533]. » Nous trouvons la même discordance dans son poème « Amour pour son prochain » [« Любовь к ближнему »] :

Любить других, как самого себя?

Но сам себя презреньем я караю.

Какой-то сон божественный любя,

В себе и ложь, и правду презираю. <…>

Aimer les autres comme moi-même ?

Mais moi-même, je me punis en me couvrant de dédain.

Aimant un songe divin,

[« Мэонизм Минского – это стройная философская система, несмотря на отсутствие в ней академической строгости и сухости. »]

531 BRJUSOV V.J., GIPPIUS Z.N. et IVANOVA E., *Dnevniki, avtobiograficheskaja proza, pis'ma*, 2002, *op. cit.*, p. 49. – « Занятия философией как-то убивают поэзию. Поэзия требует для себя известной наивности мысли. Ум, искушенный метафизическими тонкостями, отказывается от приблизительности стихотворного языка. »

532 MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, 1905, *op. cit.*, p. 46. – « …в приведении в гармонию тех [чувств], которые нам врожденны. »

533 MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 24. – « любя только себя самого, я больше всего презираю и ненавижу свое самолюбие. »

Je méprise en moi et le mensonge, et la vérité. <..>

Selon Minsky, chaque personne fait tout pour satisfaire son amour-propre parce que le bonheur ne réside que dans l'existence en-soi-même. Il faut mettre en relief l'antinomie suivante dans les affirmations de Minsky : l'amour-propre, que le poète déteste, devient une source du bonheur. Pour développer cette idée, il faut citer les paroles du poète : «…il y a un amour-propre hypermétrope et myope, le premier, est nommé "bien", et le deuxième – "mal"[534]. » Dans le présent cas, il y a encore une incohérence : selon le méonisme, l'homme ne cherche le bien véritable que pour lui-même, c'est pourquoi il s'avère impossible de délimiter le bien et le mal. Remarquons que Minsky lui-même dans le poème « Deux voies » [« Два пути »] justifie la vie par la bi-unité de l'idéal moral : « *Il n'y a pas deux voies, celle du bien et du mal – / Il y a deux voies du bien* » (« *Нет двух путей добра и зла – / Есть два пути добра* ») – car « *La joie, c'est que peu nous importe le chemin* » (« *Блаженство в том, что все равно / Каким путем идти* »).

Cette affirmation renvoie d'abord à Baudelaire, qui efface la frontière entre le bien et le mal et proclame la vérité absolue de la Beauté n'étant ni morale, ni amorale. Puis à Nietzsche qui écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Que je suis las de mon bien et de mon mal ! Tout cela n'est que misère, fange et pitoyable suffisance[535]. » Pour Minsky le bien et le mal sont à la même échelle de valeurs mais son esthétique se fonde sur la notion du « bien » (« блага »), et non sur celle de la Beauté. Selon lui, le mal n'existe pas car il n'y a que le bien pour soi-même : « …le bien commun devient une illusion, ce qui est absolument impossible en réalité, car la supériorité et le bonheur d'une personne impliquent inévitablement la dépréciation et la souffrance d'une autre[536]. » L'amour-propre, dont le poète parle, suppose l'indifférence envers le destin d'une autre personne. Et si tous les actes d'une personne concourent à son propre bien (même s'ils constituent le « mal » pour les autres), cette personne est apriori indifférente aux malheurs de son prochain. L'égoïsme et l'indifférence envers la vie d'une autre personne, dont parle Minsky, sont universels. La peur devant la mort et l'aspiration à l'existence éternelle justifient, selon le philosophe, ces aspiration humaines, comme et autres : « Il sait, par exemple, pourquoi le souci des enfants est plus moral que celui de soi-même : c'est parce

[534] *Ibid.*, p. 46. – « … но самолюбие бывает дальнозоркое и близорукое, – первое мы называем добром, а второе – злом. »

[535] NIETZSCHE F., *Œuvres*, Flammarion, 2017, p. 331.

[536] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 7. - « всеобщее благо становится иллюзией, безусловно невозможной в действительности, ибо превосходство и счастье одного неизбежно предполагают принижение и страдание другого. »

que son existence se prolonge dans ses enfants[537]. » Ainsi, dans la théorie de Minsky, le bonheur humain se base sur la sensation de l'infini de son existence. Cette idée remonte à celles des symbolistes français qui voulaient aussi dépasser la réalité.

La contradiction suivante qu'indique Minsky est que l'amour-propre est accompagné obligatoirement de l'envie de revanche sur son prochain, qui y aspire aussi : « …la force qui ment l'âme – mon amour-propre absolu, et le but vers lequel elle avance – la restriction de l'amour-propre du prochain – sont dans une contradiction tragique et insoluble, ils se nient l'un l'autre[538]. » Any Barda dans l'article « La place de N. Minskij dans le renouveau de la pensée à la fin du XIXe siècle » nomme cela « …un avatar de [l']amour de soi » car « …l'homme ne compatit que parce que dans l'autre se reflètent ses propres souffrances[539]. » Ajoutons que les buts de l'un et de l'autre aboutissent à une contradiction inévitable. L'idée de la volonté de puissance anticipe celle de *L'Antéchrist* de Nietzsche : « La vie même est pour moi instinct de croissance, de durée, d'accumulation de force, de puissance : là où fait défaut la volonté de puissance, il y a déclin[540]. » Les deux auteurs rejettent l'éthique schopenhauerienne de la compassion. L'amour du prochain est nié. Minsky remarque dans le poème « Je voudrais mourir… » [« Я б умереть хотел… »] qu'aucune personne n'est capable de surpasser une autre dans ses souffrances, son bonheur, ses pensées, etc. De plus, elle n'a aucune envie d'aider son prochain :

Я б умереть хотел – не оттого
Что болен, стар иль тягощусь собою.
Среди людей не знаю никого,
С кем поменяться я б желал судьбою <…>

Je voudrais mourir – non, parce que
Je suis malade, vieux ou fatigué de moi-même.
Parmi les gens je ne connais personne
Avec qui je veuille échanger mon destin <…>

[537] *Ibid.*, p. 45. – « Он, например, знает, почему именно заботы о детях нравственнее, чем заботы о себе самом: потому что в детях продляется его бытие. »
[538] *Ibid.*, p. 7. – « …сила, которой душа движется – моё неограниченное самолюбие – и цель, к которой она движется – ограничение самолюбия ближнего – находятся между собой в трагическом неразрешимом противоречии, отрицают одна другую. »
[539] BARDA A., « La place de N. Minskij dans le renouveau de la pensée à la fin du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 242.
[540] NIETZSCHE F., *Œuvres*, 2017, *op. cit.*, p. 1132.

Nous trouvons l'élucidation de cette affirmation dans le poème « Transfiguration de l'amour » [« Преображение любви »] : « *Кто сам себя любить не может, / Любить другого осужден* » – « *Qui ne peut pas s'aimer / Est condamné à aimer un autre* ». Par suite, une incohérence que nous apercevons consiste au fait que l'amour du prochain devient une punition :

je m'aime ←→ je fais semblant d'aimer

je me déteste ←→ je déteste mon prochain / je suis condamné à aimer mon prochain

En effet, la seule valeur est présentée par le « moi » humain. La dualité du « moi » consiste à n'aimer que lui-même et en même temps se détester car : « Une malédiction, pire que la tienne, pesait sur les gens : nourrir leur corps de la chair morte d'autres corps, et leur âmes – de l'humiliation d'autres âmes et en même temps faire semblant de les aimer[541]. » Pour Minsky il n'existe pas d'autre type de personne, les conséquences inévitables de ces contradictions sont la dissimulation et l'hypocrisie, l'inassouvissement et, par suite, la solitude. La vie de l'artiste et de son prochain a de la fin, son être est insignifiant par rapport à l'Absolu, alors : « Le rêve de l'amour pour les hommes est enterré à côté du rêve de la vie éternelle[542]. »

Enfin, la contradiction la plus importante selon Minsky est la suivante : « Le monde *tend* vers l'unique Absolu, donc l'Absolu existe en dehors du monde ; le monde qui aspire à l'unique Absolu *existe*, donc l'Absolu unique n'est pas[543]. » Le poète-philosophe affirme qu'en dehors du « moi » d'une personne se trouve l'Idéal auquel elle tend. Pour le comprendre il faut sortir de l'ordre du « je ». Mais en même temps personne ne peut chercher ce qu'elle n'a jamais vu. Il nous semble que dans l'aspiration à dépasser la conscience se révèle la notion de Très Haut que l'on peut se représenter tantôt comme son propre « moi » (je suis Dieu), tantôt se persuader de l'existence de Dieu. Dans la théorie de Minsky, la présence de Dieu n'est pas du tout nécessaire. Il est potentiellement dans ce qui nous engendre et, intentionnellement, dans ce à quoi nous aspirons. Le poète confirme ces hypothèses dans le poème « Mon Dieu n'est pas au ciel… » [« Мой бог не в небесах… »] :

---

[541] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 21. – « Над людьми уже отяготело проклятие страшнее твоего: питать свое тело мертвечиной других тел, а свою душу – унижением других душ и при этом притворятся любящим. »

[542] *Ibid.*, p. 52. – « Мечта о любви к людям похоронена рядом с мечтою о вечной жизни. »

[543] *Ibid.*, p. 122-123. – « Мир *стремится* к единому Абсолюту, следовательно вне мира существует Абсолют; мир, стремящийся к единому Абсолюту, *существует*, следовательно Абсолюта единого нет. »

Мой бог не в небесах,	*Mon Dieu n'est pas au ciel,*
Мой бог не на земле,	*Mon Dieu n'est pas sur terre,*
Не в праведных делах,	*Il n'est ni dans la bienfaisance*
Не в кающемся зле.	*Ni dans le mal qui se repent.*
Я прожил жизнь, как мог,	*J'ai vécu la vie comme j'ai pu,*
Смерть встречу, как смогу.	*Je rencontrerai la mort comme je le pourrai.*
Не нужен людям бог,	*Les gens n'ont pas besoin de Dieu,*
Но мы нужны ему. <…>	*Mais lui a besoin d'eux.*
И, может быть, ты прав,	*Et peut-être as-tu raison,*
Сказав: «Бог это – я».	*En disant : « Dieu c'est moi ».*

La plupart des poètes au tournant du XXème siècle percevant l'infini du monde, expriment leur incroyance dans les forces célestes et même parfois affirment que dans ce monde il n'y a pas de place pour les dieux. Rimbaud, par exemple, accuse les cieux de toutes les souffrances humaines, Minsky crée sa propre « religion » du méonisme. Pourtant, il est à noter que dans plusieurs de ses œuvres, comme nous l'avons montré dans les paragraphes précédents, il y a à la fois des motifs du refus de Dieu, ainsi qu'une interpellation à lui.

Les contradictions du monde énoncées par Minsky la mènent à la théorie méonique qui a pour son but de résoudre ces oppositions. L'auteur d'*À la lumière de la conscience…* procède à l'explication de la notion du méon. Rappelons que synthétiquement le méon est la définition de ce qui n'existe pas et ne peut pas être conçu. Minsky en distingue sept types. Le premier est le méon de l'espace [« первый пространственный мэон[544] »]. Pour le déterminer l'auteur oppose l'être humain à l'univers, qui à son tour présente le néant absolu auquel l'homme veut désespérément parvenir. Ainsi, la notion de ce qui n'est pas tangible et a priori inaccessible définit le méon. Puis Minsky dans ses raisonnements passe du concept global (l'univers) à l'objet plus précis (l'homme, la matière réelle). Chaque personne, selon le poète-philosophe, est une partie de quelque chose de plus grand (le monde, l'univers, etc.). En même temps cette personne se divise en composantes (les atomes par exemple). Par conséquent, le deuxième méon de l'espace est « un concept de corps ou d'espace absolument inexistant,

[544] *Ibid.*, p. 156.

impossible, contraire tout ce que existe, mais qui est l'unique suprême, désiré et sacré[545]. » Il faut préciser que Minsky écrit sur un état stable et incommensurable qui interrompt les changements infinis de l'homme. Après avoir défini l'espace, Minsky continue à spécifier le méon dans le temps. Car à chaque instant, l'objet tangible change « la notion d'un état calme, d'un moment immobole grandit dans l'âme[546] ». Ce moment est le méon de la sensation qui est lui aussi inaccessible. Avant de nommer le quatrième méon il est préférable de préciser le processus de l'évolution selon Minsky. Les organismes différemment parfaits surgissent du chaos d'un monde illimité. En même temps ils aspirent tous à une plus grande perfection. Ayant atteint la perfection possible, l'organisme commence immédiatement à s'effondrer et retourne dans les ténèbres du chaos illimité. Il s'ensuit que le méon devient l'objectif suprême « d'un type parfait, d'un but ultime, de la dernière harmonie indestructible de la conscience et du pouvoir[547]. » Puis Minsky se demande si un objet opposé à l'être humain existe. Cet objet externe du « moi » d'un sachant est « non seulement un néant absolu mais aussi le contraire de tout ce qu'existe[548]. » Notons que le poète-philosophe se répète. Rétrécissant ses explications, l'auteur reproduit la même idée. Néanmoins, Minsky passe au méon de l'être et du néant des phénomènes. Il les unit dans une même notion car tous deux forment le processus du changement des formes et des rapports entre eux. Selon cette théorie, la vie consiste en métamorphoses continues et en sensation de leur existence. Le désir d'interrompre ce mécanisme mène à une pensée de l'être isolé qui réunit « les concepts de l'être absolu et du néant absolu[549] », autrement dit le méon. Minsky achève son argumentation par le méon de l'activité morale [« мэон нравственной деятельности[550] »] qui définit les idées, les désirs et les actions humaines. À partir del'amour-propre extrême il explique l'apparition de la notion contraire. La puissance refroidit et amène la satiété. Cette sensation qui n'existe pas, le méon, est une idée de « l'amour pur, englobant tout et qui ne convoite pas, d'un sacrifice désintéressé ou nom de ce dont je n'ai absolument pas besoin[551]. » Les définitions de Minsky nous permettent de conclure que le méon est une

[545] *Ibid.*, p. 164. – « понятие о теле или о пространстве абсолютно несуществующем, невозможном, противоположном всему существующему, но единственно заветном, желанном и священном. »

[546] *Ibid.*, p. 168. – « в душе вырастает понятие о каком-то спокойном состоянии, о неподвижном мгновении. »

[547] *Ibid.*, p. 172. – « о совершенном типе, о конечной цели, о последней, неразрушимой гармонии сознания и силы. »

[548] *Ibid.*, p. 174. – « не только абсолютное ничто, но ещё полная противоположность всему существующему. »

[549] *Ibid.*, p. 179. – « понятия о полном бытии и полном небытии. »

[550] *Ibid.*, p. 180.

[551] *Ibid.*, p. 184. – « чистой любви, всеобъемлющей и не вожделеющей, о бескорыстной жертве ради того, что мне абсолютно не нужно. »

notion de négation infinie et opposée aux phénomènes tangibles. L'homme doit ainsi aspirer à s'approcher des méons sans y parvenir. Le poète-philosophe répète constamment que le méon est un élément contradictoire mais désirable et sacré. Sa volonté à synthétiser deux origines opposées devient le but du monde.

L'abîme entre le monde des substances et celui des phénomènes fait prendre conscience à Minsky de la nécessité de bâtir un nouveau système philosophique qui puisse justifier le monde. Les explications ci-dessus permettent de conclure que les théories philosophiques de Minsky sont infiniment contradictoires, il en résulte que l'harmonie sentimentale dont le poète rêvait reste inaccessible. De plus, l'ambiguïté de ses pensées le prive de ses adeptes, que Merejkovski, Zin. Guippious et Balmont restent lui fidèles. En revanche, ses tentatives de s'approcher du néant développent des liens avec les adeptes de Mallarmé. Ils y voient la source de la création poétique. Pour Minsky, la sincérité de l'artiste est le critère principal de la valeur artistique. La personnalité créatrice de l'artiste est déifiée. Minsky croit que la caractéristique principale de l'activité esthétique est l'aspiration à découvrir son âme à tous. Ainsi, les œuvres d'art créées par un individu deviennent des repères éthiques pour l'humanité. En refusant la véritable conception du monde chrétien, Minsky perçoit l'univers comme un ensemble artistique qui est mis au service du poète. La personne devient le principe de l'être. Il est possible d'affirmer que le principe de la littérature décadente a été la domination du créateur sur la réalité objective.

4.2.3. Le drame *Alma* comme confirmation poétique de la théorie du méonisme de Minsky

Les idées philosophiques de Minsky ont été incarnées dans le drame en trois actes *Alma* [*Альма*, 1900]. L'auteur y traite du dérèglement moral de la société : « l'avenir appartient à une force repoussoir, à la solitude, à l'individualisme, à la cruauté[552]. » Selon Minsky à cette époque, la tradition nationale de l'amour du peuple, du sacrifice de soi, mène à la dissolution de la personne dans la masse, au renoncement de l'individualité et de l'effort créateur. Il affirme que l'homme, par amour pour le peuple, ne doit pas refuser les biens spirituels supérieurs comme la philosophie et la religion, que le peuple aime plus

[552] MINSKY N.M., *Al'ma*, 1900, *op. cit.*, p. 135. – « будущее принадлежит силе отталкивания, одиночеству, индивидуализму, жестокости. »

que tout. À ce moment dans son œuvre philosophique *À la lumière de la conscience…* apparaît la phrase devenue célèbre :

> *«Любить ближнего, конечно, лучше, чем ненавидеть его, но каким образом верховная цель моей жизни может заключаться в любви к такому же бесцельному и жалкому существу, как я сам? Ведь ближнего нужно любить, как самого себя. Ну, а если самого себя презираешь – что тогда[553]. »*
>
> *« Certes, aimer son prochain est mieux que le détester mais pourquoi le but suprême de ma vie consisterait à aimer un être aussi inutile et misérable que moi-même ? Il faut aimer son prochain comme soi-même. Et si tu te méprises toi-même, que se passe-t-il ? »*

Il en résulte que le « moi » d'une personne est une valeur unique mais ambivalente, car elle s'aime et se déteste elle-même plus que tout au monde. Le bonheur ne se manifeste que dans l'existence pour soi-même (« samobytie », само-бытие), mais les gens sont différents : l'un aide, l'autre empêche de trouver le bonheur. Minsky écrit dans le même texte que l'amour de la vie est l'amour de soi (« samoljubie », самолюбие), l'amour propre, qui n'est pas un défaut mais seulement l'état naturel d'une personne : « Même la personne la plus noble ne peut renier son amour propre, tout comme le cerf, le plus rapide ne peut courir plus vite que lui-même[554]. » Puis il ajoute :

> *« Пусть рядом со мною корчится в предсмертной муке брат или друг мой, но, прежде чем я не увижу и не услышу его муку, непосредственно ощущать ее я не могу. А когда увижу и услышу, то мысленно поставлю на его место себя, на себе примерю его страдания, и тогда себя же пожалею и это сожаление к себе самому назову состраданием к чужому горю[555]. »*
>
> *« Que mon frère ou mon ami se torde auprès de moi dans un tourment mortel, je ne pourrai pas ressentir son tourment avant que je ne le voie ou ne l'entende. Et dès que je verrai ou l'entendrai, je m'imaginerai à sa place, j'ses souffrances, et alors j'aurai pitié de moi, et c'est cette désolation sur moi-même que j'appellerai la compassion envers la peine d'un autre. »*

---

[553] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. XIII.

[554] *Ibid.*, p. 6. – « Человеку, даже благороднейшему, также невозможно отречься от своего самолюбия, как оленю, и быстрейшему, нельзя обогнать самого себя. »

[555] *Ibid.*, p. 3.

Cette théorie de l'amour-propre est confirmée poétiquement dans le drame *Alma* : « Je suis fâchée parce que vous m'avez forcée à avoir pitié d'elle. Personne n'a jamais osé avoir pitié d'elle. <...> Et si je ne lui avais pas sauvé la vie, n'auriez-vous pas eu pitié d'elle ? Alors, je n'aurais eu pitié que de moi-même[556]. » Ce n'est que dans l'existence en soi-même que se manifeste le bonheur.

Les paroles de l'héroïne principale de cette tragédie, Alexandra Vassilievna Lounina (Alma), contiennent l'idée majeure que Minsky développe dans ses théories – seul peut être libre celui qui aime tous las hommes, mais n'est attaché à personne. Dans cette tragédie, l'état de la liberté auquel chacun aspire, mais que tous ne sont pas capable d'atteindre, est désigné sous le nom d'« éther ». Outre cet « élément » de l'âme, il mentionne les autres : la volonté (la terre), la raison (l'eau), la passion (le feu), le sentiment (l'air). Selon Minsky, le manque de liberté conduit à un appauvrissement spirituel. Un amour contraint envers quelqu'un est représenté dans la tragédie comme une des formes d'esclavage. Pour se débarrasser de cette addiction, l'héroïne principale ouvre un hospice pour des nourrissons où elle place sa fille. Pour donner à chacun une part égale de l'amour, les enfants sont souvent déplacés afin que personne ne sache à qui ils appartiennent. Le sens de la notion de la « famille » est détourné, elle devient, d'une certaine manière, « universelle ». À la fin du drame Alma expose l'idée principale de l'auteur : «...ne t'abaisse pas à aimer l'homme, que qu'il soit. Aime l'impersonnel, le sans-contenu, l'inhumain[557]. » Ainsi, nous pouvons souligner l'indispensable aspiration au méon, à l'idée absolue, à l'idéal. L'Hospice d'Alma est donc un lieu où l'amour devient un phénomène universel dont l'objet n'est pas un seul enfant, mais qui embrasse toute l'existence humaine. Plus tard dans un essai autobiographique (1922) Minsky écrit que son rêve suprême est « d'ouvrir des Hospices d'Alma dans chaque ville et dans chaque village russe pour y élever tous les enfants[558]. » La théorie de Minsky est une tentative pour expliquer le sens de l'être humain. Par ce texte, l'auteur justifie la rationalité du monde. Le poète-philosophe crée son propre livre qui a pour son but l'explication de l'Absolu.

---

[556] MINSKY N.M., *Al'ma*, 1900, *op. cit.*, p. 9. – « Я сердита, потому что вы заставили меня жалеть ее. Никогда никто не смел ее жалеть. <…> А если бы я не вернул ей жизни, вы бы не жалели ее? Тогда мне было бы жаль только себя. »

[557] *Ibid.*, p. 208. – « …не унижайся до любви к человеку, кто бы он ни был. Люби безличное, бессодержательное, нечеловеческое. »

[558] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 42. – « для всеобщего воспитания детей Приютов Альмы в каждом русском городе и в каждой русской деревне. »

Il est nécessaire de rrappeler que Minsky publie le livre *À la lumière de la conscience*… en 1890. La même année débute Zin. Guippious ; Benois, Nouvel, Philosophoff, Bakst et Diaghilev organisent l'union artistique *Mir iskousstva*. Un an après Volynski devient le rédacteur de la revue *Severnyï Vestnik.* Merejkovski fait son célèbre discours *Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la littérature russe contemporaine* seulement deux ans plus tard. Quatre ans après Brioussov publie son ouvrage *Les symbolistes russes.* Cela nous permet d'affirmer que les essais philosophiques et les textes poétiques de Minsky ont fait réfléchir ses amis, de même que les représentants du symbolisme russe plus tardif. Malgré la critique, Merejkovski et Guippious soutiennent les idées de Minsky, Sologoub construit sa conception du monde comme celle de la Volonté et de la Représentation, en créant son propre monde éloigné de la réalité.

En réinterprétant les théories de Baudelaire et de Mallarmé, Minsky tente d'entendre la voix de l'Âme du monde (il crée sa philosophie du méonisme). C'est seulement grâce à l'art que l'on peut se rapprocher du mystère de l'Inconnu ou bien de l'Absolu selon Mallarmé, du méon selon Minsky. Le rôle du poète consiste à organiser la synthèse. Les poètes sont tourmentés par le dualisme de l'existence : le monde de l'Idéal n'est pas apriori accessible, et le monde réel est loin de l'Idéal. Le héros lyrique de Minsky en quête de l'Idéal n'a pas pu dépasser la réalité, il s'écarte d'elle, s'enfermant dans le monde de son « moi ». Le monde qui existe en dehors de son « moi » perd son importance. Nous n'avons pas trouvé de références directes aux théories françaises dans les textes philosophiques de Minsky, et selon lui, l'apparition de ses idées philosophiques a pour cause le désir de créer un autre système de valeurs qui puisse s'emparer de l'esprit de l'humanité. Le méonisme devait devenir une nouvelle religion, réunissant les gens. Nous avons montré que le méonisme est la théorie principale de l'œuvre de Minsky. Le chapitre suivant a pour objet la suite de la vie artistique du poète russe, toujours dans le contexte de la culture française. Nous mettrons en relief une nouvelle approche philosophique et religieuse de Minsky pour souligner l'éclectisme de son œuvre.

Chapitre 5 : Bilan : symbolisme et quête philosophico-religieuse

Les chapitres antérieurs portaient sur la présentation des principes fondateurs du symbolisme français et sur l'analyse de son esthétique, notamment l'appréhension poétique de l'inconnu. Ainsi nous nous sommes concentré sur le processus de la création chez Minsky et à sa restitution de l'esthétique du symbolisme dans le contexte des littératures russe et française. Cette étude, qui met en valeur les recherches stylistique, poétique et philosophique de l'auteur russe, ne peut pas s'achever par la parution de sa théorie méonique. Pour prendre la mesure de son évolution il faut le suivre jusqu'à la nouvelle interprétation qu'il propose de ses propres idées. Cela permet au lecteur français de mieux connaitre la pensée russe et de découvrir sa réception par les auteurs français. Avant de procéder à l'épilogue de la vie artistique de Minsky il faut d'abord comprendre des raisons de la dissolution du symbolisme français. Puis nous présenterons une nouvelle approche de la religion et de la philosophie en Russie qu'explique partiellement les raisons de changement de la voie artistique de Minsky.

§ 5.1. Les causes de la disparition du mouvement symboliste en France

Le caractère fondamental pour les poètes fin de siècle devient l'écart entre l'être et le paraître, entre la connotation et la dénotation, entre la forme extérieure et intérieure du mot. Les poètes insistent sur l'importance de la forme des œuvres artistiques : le style, le rythme et l'instrumentalisation verbale y sont essentielles. Ils mettent alors l'accent sur la supériorité de la création sur la cognition. La poésie symboliste se revendique comme un texte sacré où l'immédiateté du monde visible et la perfection de l'invisible sont révélées. La divergence entre l'image symbolique du monde et la perception de l'état profond du monde est au cœur du symbolisme. Au début du XX^{ème} siècle, les limites du mouvement symboliste en France commencent à s'effacer, ses principes de base deviennent plus vagues. L'ambivalence de la perception de la réalité, plus précisément la tentative, à travers la symbolisation de connecter le monde de la raison et le monde de l'Idée, a anéanti enfin le symbolisme. Le « présent » et le « réel » deviennent ainsi illusoires, ce qui conduit inévitablement à une indifférence à la vie tangible.

À cette époque, dans le monde de nombreux événements historiques importants se déroulent. L'un d'entre eux est l'affaire Dreyfus, qui a divisé la Troisième République et l'opinion publique en France. En 1894, un officier français juif, Alfred Dreyfus, est condamné au bagne à perpétuité pour trahison. Il a été reconnu coupable sur la base d'un faux forgé par un véritable traître. Même après s'être rendu compte de la supercherie, le ministère militaire a sciemment mené l'affaire sur cette fausse piste, amplifiant au passage les sentiments antisémites de l'époque. En 1898, les revues et journaux sont criblés d'articles sur cette affaire. Nous en trouvons la confirmation, par exemple, sur les pages de *Le Sifflet* (Figure 13) :

JUSTIN VANEX. — DOSSIER DE L'AFFAIRE DREYFUS. (Les points éclaircis). **Coupable ou non.** Une brochure in-8. . . . . 1 fr. »

E. DUCLAUX, membre de l'Institut. — L'AFFAIRE DREYFUS. **Propos d'un Solitaire.** Une brochure in-18. . . . . 0 fr. 50

— **Avant le Procès.** L'AFFAIRE DREYFUS. Une brochure in-18 . . . . . 0 fr. 50

YVES GUYOT. — **La Revision du procès Dreyfus.** Faits et documents juridiques. Une brochure in-8 . . . . . 2 fr. »

BERNARD LAZARE. — **Comment on condamne un innocent.** L'acte d'accusation contre le capitaine Dreyfus. Une brochure in-8 . 0 fr. 50

— **L'Affaire Dreyfus.** Une erreur judiciaire. (Deuxième mémoire, avec des expertises d'écritures de MM. Crépieux-Jamin, Gust. Bridier, de Rougemont, P. Moriaud, E. de Marneffe, de Gray Birch, Th. Gurrin, J.-H. Schooling, D. Carvalho, etc.) Un volume in-8. 3 fr. 50

— **La Vérité sur l'affaire Dreyfus.** Une erreur judiciaire. Premier mémoire (1897). Une brochure in-18 . . . . . 0 fr. 50

Figure 13 : Une partie des publications sur l'affaire Dreyfus (1898)[559]

Dans le même temps, les boulangistes fomentent un coup d'État (et échouent), les radicaux renforcent leur contrôle sur le système éducatif français. Ces évènements ont probablement fait comprendre aux symbolistes qu'ils étaient restés trop longtemps enfermés dans leur tour d'ivoire, éloignés de la réalité. Les changements ne se cantonnent pas aux évènements historiques. Dans la pensée philosophique, en 1898, le travail de Nietzsche est partiellement publié par la Société du *Mercure de France*. Sa vision du monde, individualiste, réconcilie beaucoup de poètes avec la réalité et éclipse les œuvres de Schopenhauer. Le philosophe développe une nouvelle idée : la contamination de la vie et de l'art. L'état d'esprit décadent est remplacé par des concepts tels que « la vie », « l'instinct », « le désir » ou encore « la volonté ». En littérature à partir du 1890 se passe des événements tragiques : le décès de Rimbaud (1891), puis de Verlaine (1896) et

[559] Source de l'image : « La liste des publications sur l'affaire Dreyfus », in *Le Sifflet*, 01/09/1898.

ensuite de Mallarmé (1898). Un tel contexte historique et philosophique provoque une transformation des thèmes et des positions littéraires.

Par la suite, les symboles deviennent moins cryptiques. Leur compréhension ne nécessite plus de luidité mais des capacités d'associations d'idées et de la culture littéraire. Comme indiqué précédemment, le symbole est une image qui transmet à la fois la plénitude de la signification matérielle des phénomènes, ainsi que leur signification idéale. Le concept de « symbole » inclut le désir de connecter les plans réels et idéaux de l'être. La plénitude sémantique du symbole peut s'avérer être un flou ordinaire, une matérialisation d'un monde concret, ou une prépondérance de l'Idée. Les symboles finissent par être réutilisés dans les textes de plusieurs auteurs et perdent de leur originalité. Dans la plupart des cas, le symbole se transforme en métaphore ou en comparaison : « *Quelle aile bat comme un cœur en joie?* » (Francis Vielé-Griffin, « Eurythmie », 1892) ; « *Notre amour sera comme un sommeil / Où nous deviendrons nos propres rêves* » (Éphraïm Mikhaël, « La dame en deuil », 1890) ; « *Las ! se lamente monotone / Comme le vent lent dans les bois* » (Stuart Merrill, « Je crois, folle, que tout l'automne… », 1895), etc. Les innovations apportées par les symbolistes deviennent finalement ordinaires. Les travaux de quelques auteurs, par exemple Émile Verhaeren (1855 – 1916), sont cependant remplis de nouvelles sensations et d'un désir de progrès. Prenons pour exemple deux poèmes décrivant une ville. Elle est sombre et agitée pour Stuart Merrill (1900), et énorme et chaotique pour Émile Verhaeren (1890) :

C'est la Ville malade et lasse comme une mère,
Qui dort d'un lourd sommeil au bord d'un fleuve de mort.
Tant de ses fils, jadis, casqués d'ailes de chimère,
Sont partis, poings crispés à leur bannière éphémère,
Qu'elle a peur, ce soir-ci, des souvenirs du sort.

« La ville moribonde », Stuart Merrill

Odeurs de suif, crasses de peaux, mares de bitumes !
Tel qu'un lourd souvenir lourd de rêves, debout
Dans la fumée énorme et jaune, dans les brumes,
Grande de soir ! la ville inextricable bout
Et roule, ainsi que des reptiles noirs, ses rues
Noires, autour des ponts, des docks et des hangars,

Où des feux de pétrole et des torches bourrues,

Comme des gestes fous et des masques hagards

– Batailles d'ombre et d'or – s'empoignent en ténèbres.

« Les villes », Verhaeren

Dans les poèmes des deux auteurs, la ville existe en dehors du temps et de l'espace, elle est perçue par le lecteur comme une réalité particulière qui peut être fatale, pour lui ou le poète. La ville est abstraite et fait partie d'un monde imaginaire. Les artistes soulignent la nature contrainte et finie de la ville, à l'opposé de l'art. La dissonance dans la relation entre l'habitant et la ville est tout à fait réelle. Le paysage urbain révèle sa part d'ombre, inspirant la peur chez ses habitants.

Notons que dans le poème de Verhaeren, la vigueur des villes est mise en avant. L'abondance de détail contribue au réalisme de la scène : « *Odeurs de suif, crasses de peaux, mares de bitumes ! <…> Et roule, ainsi que des reptiles noirs, ses rues / Noires, autour des ponts, des docks et des hangars, / Où des feux de pétrole et des torches bourrues…* » On distingue trois espaces dans le texte. Tout d'abord un espace horizontal ou terrestre avec les rues, les trottoirs ; un autre, vertical, qui se réfère à l'air – la fumée, les ponts – et enfin un dernier espace, lié à un monde invisible où l'ombre se change en ténèbres. Cette ville est agressive, ce qui est souligné même par la phonétique – les consommes [r] et [b] dominent dans le texte. Les couleurs restent monotones et la description manque de perspective, rappelant ainsi les peintures du cubisme. Pour Merrill, la réalité n'est pas une composante majeure, en revanche, la condition essentielle d'une ville idéale est la présence de la Beauté. Comme l'affirme Ernest Raynaud dans *La mêlée symboliste 1870-1910 : portraits et souvenirs*, pour beaucoup de symbolistes « …la seule Poésie lyrique qui puisse prévaloir est la Poésie symbolique, qui est supérieure, par la force de l'idée inspiratrice, à la vaine réalité de la Vie, puisqu'elle n'emprunte à la vie que ce qu'elle offre d'éternel : le Beau qui est le Vrai[560]. »

En créant de nouveaux concepts, en les combinant de manière harmonieuse, les symbolistes ont contribué à l'enrichissement du vocabulaire et de la syntaxe. Beaucoup de mots couramment utilisés aujourd'hui, ont été introduits ou remis au goût du jour par des symbolistes. Ils attachent une grande importance à la forme dans la poésie, mais contrairement aux Parnassiens – pour qui la forme se suffisait à elle-même, les

[560] RAYNAUD E., *La mêlée symboliste, 1870-1910*, 1971, *op. cit.*, p. 537.

symbolistes ne l'ont considérée que comme un moyen ayant pour fin la construction d'un poème, véritable naissance de la Beauté. Par conséquent, ils n'ont pas hésité à contrevenir aux règles de la versification, convaincu que chaque poète se doit d'être libre de créer les formes qui correspondent le plus au contenu de sa poésie. Ainsi, les poètes s'éloignent l'un de l'autre et poussent à son paroxysme l'idée des romantiques d'une langue avant tout « subjective ». Ils ont développé de nouvelles formes d'expression poétique, notamment le vers libre dont le rythme n'obéit qu'au cours de la pensée et des sentiments exprimés.

Pourtant, il y a des auteurs dont Francis Vielé-Griffin (1864 – 1937), qui évoluent vers la versification plus classique. Comparons le poème « Fragment », publié en août 1897 dans le Mercure de France, et « C'est peu que ces dix années… » paru en 1899 dans « La Partenza » (In memoriam Stéphane Mallarmé) avec l'épigraphe « Adieu, plaisant pays » :

…Je songe d'un cloître
Aux chapiteaux de Saint-Trophime
Où regarder, un jour entier, les ombres croître
Et glisser, comme de lents moines noirs,
Dès l'aube de juin et jusque dans le soir
- De laudes à prime <…>

C'est peu que ces dix années
Au cours de ta vie en fleur :
Les siècles te sont donnés ;
Nous n'avons que des heures. <…>

Le premier poème est formé par une combinaison des syllabes dans une libre séquence avec la rime instable (1-3, 2-6, 4-5). En brisant le rythme, le poète le rend plus « psychologique » et apte à transmettre le mouvement de l'âme. La forme classique du vers n'est plus une forme absolue. La musicalité du vers est rendu possible par l'utilisation du vers libre. Le deuxième texte suit la rime croisée avec des vers isométriques. Vielé-Griffin revient à la tradition plus classique où le vers se compose rarement de moins de six syllabes.

Les symbolistes veulent influencer l'esprit à travers les émotions esthétiques. C'est leur synthèse qui résulte de la combinaison d'éléments disparates en un seul tout. Charles

Morice écrit dans son livre *La littérature de tout à l'heure* : « Au fond de leur pensée il y a le désir de : TOUT. La synthèse esthétique, voilà ce qu'ils cherchent[561] », puis il ajoute que la littérature moderne est synthétique et rêve d'influencer l'homme tout entier à l'aide de tout l'art. Pour les symbolistes « l'homme tout entier » n'est pas uniquement un être qui pense et qui agit mais un être qui entend, voit, sent, touche et goûte. Les symbolistes ont essayé de réunir l'image et le concept, ouvrant à chaque lecteur les profondeurs de son subconscient, lui donnant l'opportunité de toucher à un monde qui ne peut être décrit par le langage ordinaire, alors que l'auditeur n'était point prêt à percevoir ce nouvel art.

La fin du XIX^{ème} siècle se caractérise par la diversité de la création poétique. La suggestion de Stéphane Mallarmé diffère de la suggestion de Paul Verlaine ou de Georges Rodenbach (1855 – 1898), qui, à leur tour, diffèrent des demi-tons de Albert Samain (1858 – 1900) ou Stuart Merrill (1863 – 1915) et du vers libre changeant de Henri de Régnier (1864 – 1936) ou Francis Vielé-Griffin. Après les années 1890, le symbolisme commence son déclin. En 1900, il a presque disparu pour finalement cesser d'exister en tant que mouvement littéraire en 1905. Au sein des symbolistes, de nouvelles doctrines apparaissent, certain réinterprétant leurs propres concepts. Par exemple, Moréas crée un nouveau groupe – *École romane*, Vielé-Griffin publie un ouvrage intitulé *La Clarté de la vie.* L'individualisme initial des symbolistes implique leur dispersion poétique.

Le philosophe et linguiste russe, Gustav Chpet (1879 – 1937) souligne dans ses *Essais* [*Сочинения*] : « Par le symbolisme, l'Europe s'est sauvée de la frivolité, de l'oisiveté, de l'utilitarisme, de la barbarie, de la sagesse orientale[562]. » La déclaration du philosophe est très radicale mais elle souligne l'importance de ce phénomène. Il nous semble que Chpet, parallèlement, met en relief l'isolement des symbolistes français. L'un des principes les plus essentiels de l'histoire est l'enrichissement mutuel des cultures. Souvent, l'assimilation d'une culture stimule la création de l'individu, mais cette influence ne peut émerger que si le contexte historique est favorable à la compréhension et au développement de nouvelles idées. Aussi, pour qu'une synthèse harmonieuse soit possible, une certaine parenté spirituelle des idées culturelles et des situations politiques est nécessaire ; autrement le résultat n'est qu'une imitation infructueuse.

Dans la présente thèse nous insistons sur les positions clés des poètes qui ont créé le fondement philosophique et esthétique du symbolisme français (Baudelaire, Verlaine,

[561] MORICE C., *La littérature de tout à l'heure*, 1889, *op. cit.*, p. 297.

[562] ŠPET G.G., *Sočenenija*, 1989, *op. cit.*, p. 358. – « Через символизм Европа спасла себя от несерьезности, праздности, утилитарности, варварства, восточной мудрости. »

Rimbaud et Mallarmé), nous retraçons leur influence sur la formation du système poétique de Minsky. L'œuvre des symbolistes français et en particulier de ses précurseurs, a été à l'origine du développement de cette tendance dans de nombreux pays, dont la Russie. En 1918 (tardif même pour le symbolisme russe), Edmond Jaloux dans un article pour le *Journal des internés français*[563] au sujet d'Henri de Régnier, écrit que le symbolisme est devenu un phénomène omniprésent. Pour la Russie, il cite Minsky, Balmont et Merejkovski. Il faut aussi noter que les découvertes artistiques du symbolisme français sont devenues une source d'influence importante : le groupe autrichien de poètes « Jeune Vienne » (Schnitzler, Andrian, Dörmann et d'autres), le mouvement littéraire « Jeune Pologne » (Przybyszewski, Kasprowicz, etc.), Rilke en Allemagne et beaucoup d'autres. Le symbolisme a défini un art nouveau, véritable vecteur artistique du XX^{ème} siècle. Il a conditionné le développement des principales tendances du modernisme : le culte de l'art, l'opposition de l'esprit et de la chair, la création de mythes, la synesthésie. Les découvertes artistiques des symbolistes ont influencé l'avant-garde du début du siècle : l'expressive « nouvelle poésie » d'Apollinaire, le surréalisme.

L'histoire interculturelle se développe toujours grâce aux croisements des différents axes : historique (politique, économique), scientifique (intellectuel), culturel (artistique), etc. Les rapprochements franco-russes à diverses époques ont souvent été soulignés. Directeur de recherche au CNRS, Michel Espagne, ajoute dans cette comparaison un troisième pays – l'Allemagne. Il élève ses recherches triangulaires au carré, révélant les relations politiques, scientifiques et artistiques dans ces trois pays. Dans l'article « Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 » il accentue notre attention sur le fait que « …la France n'a dans un premier temps [entre 1870 et 1914] une perception du monde slave et de la Russie qu'à travers l'Allemagne. Les slavistes sont des germanistes <…> Les échanges littéraires entre les trois pays font apparaître la littérature russe comme un lien intellectuel…[564]. » En même temps, nous avons souligné auparavant que la Russie passe à l'approche culturelle française à travers l'air allemand. Paraît-il légitime de souligner encore une fois l'existence des échanges continus, même quand il s'agît du rejet d'une autre culture. Dans le paragraphe suivant nous étudierons une nouvelle lecture que Minsky fait de Nietzsche.

[563] JALOUX E., « Henri de Régnier », in *Journal des internés français*, 17/02/1918, p. 352.

[564] ESPAGNE M., « Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 », in *Transferts culturels triangulaires: France-Allemagne-Russie*, (1996), p. 334.

§ 5.2. Une nouvelle approche de la religion et de la philosophie de Nietzsche en Russie

Minsky apparaît sur la scène du symbolisme russe assez tôt, pourtant il est difficile de considérer son œuvre comme ayant uniquement rapport au phénomène de ce mouvement. Sa poésie, ses idées philosophiques et esthétiques se sont formées principalement en fonction des tendances des littératures russe et française du tournant du siècle. Pour révéler encore une fois le développement de ses pensées, nous proposons le tableau suivant, où les poèmes principaux et les essais, publiés avant 1905, sont regroupés selon leur parution (Tableau 7) :

	Poèmes		**Essais**
1877-1886	« *Dans sa patrie* » [« На родине »], « *Le rêve romantique ne me laisse plus de repos*… » [« Романтический сон не дает мне покоя… »]	1884	article « *Une vielle discussion* » [« Старинный спор »]
1888	« *Chansons sur la patrie* » [« Песни о родине »], « *Ma foi* » [« Моя вера »], « *Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler*… » [« Как сон пройдут дела и помыслы людей… »]		
1890-1893	« *Comme les mendiants sur le parvis de l'église*… » [« Как нищие стоят у паперти церковной… »], « *La mort* » [« Смерть »], « *Depuis longtemps j'ai cessé de croire aux mots et aux pensées*…» [« Давно я перестал словам и мыслям верить… »	1890	poème philosophique en prose « *À la lumière de la conscience, pensées et rêveries sur le but de la vie* » [« При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни »]
1901	« *Les nouvelles chansons* » [« Новые песни »] : « *Deux voies* » [« Два пути »], « *Mots froids* » [« Холодные слова »], « *Chanson d'automne* » [« Осенняя песня »], etc.	1900	article « *Nietzsche* » [« Ницше »], drame « *Alma* » [« Альма »]
1902	« *Dans la nature* » [« Среди природы »], « *Vers toi, Seigneur, mon âme est venue*… » [« К тебе, Господь, душа моя пришла… »]	1902	essais « *Sur la liberté de conscience religieuse* » [« О свободе религиозной совести »]
1904	Œuvres complètes en 4 volumes : « *L'hymne des ouvriers* » [« Гимн рабочих »], etc.	1903	article « *Sur les deux voies du bien* » [« О двух путях добра »]
1905	« *L'hymne des ouvriers* » [« Гимн рабочих »] dans le journal social-démocrate *Novaia jizn* [La Nouvelle vie]	1905	« *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques* » [« Религия будущего : Философские разговоры »]

Tableau 7 : Les œuvres principales de Minsky (avant 1905)

Si l'on considère le développement des idées philosophiques de Minsky dans ses essais et ses articles, il convient de noter qu'elles cherchent toutes à orienter la poétique existante vers l'aspiration à Dieu. En revanche, ses poèmes présentent un caractère chaotique. Jusqu'en 1888, année de la parution de son premier recueil des poèmes, les idées populistes sont présentes en parallèle avec les motifs néoromantiques et symbolistes. Après cette publication la tradition nationale de l'amour du peuple disparaît. Mais l'aspiration à Dieu et l'intention d'entrouvrir l'Âme du monde, niant cependant Dieu, s'unissent. Dans l'ensemble, l'œuvre éclectique de Minsky se développe depuis des motifs populistes vers le retour à Dieu. La critique littéraire russe et étrangère n'arrive pas à définir de façon nette la place de Minsky dans la littérature européenne.

En outre, en Russie et même en France il été mentionné à plusieurs reprises que les idées de Minsky prenaient leur source dans l'œuvre des symbolistes français ainsi que dans les livres de Nietzsche. Dans l'article « Nouveau jeu et vieux jeu russes » (1900) une traductrice, Véra Starkoff, précise que ce nouveau jeu consiste à imiter les styles symbolistes (plus précisément, du symbolisme français) et de Nietzsche : « Et même les écrivains de talent qui ont le malheur d'adopter le style symbolique perdent leur élan, ce qui arriva au poète Minsky dans son drame *Alma*, et à la romancière Guippius dont la production nouvelle s'intitule prétentieusement le *Crépuscule de l'esprit*[565]*.* » Pour la première fois, nous nous heurtons dans cet article à une réaction négative de la part d'un écrivain français face aux œuvres de Minsky, ce qui est lié à son inspiration décadente et à ses réflexions philosophiques qui prennent la place des thèmes populistes. L'auteur intègre le texte de Minsky dans la littérature nationale et quand il trouve des remembrances avec le mouvement littéraire français jugé négativement, il transpose son rejet à l'œuvre de l'auteur russe. Remarquons que l'article français est écrit en 1900 alors que Minsky dans la même période repense ses idées philosophiques, ainsi que son attitude envers les théories du célèbre philosophe.

[565] STARKOFF V., « Nouveau jeu et vieux jeu russes », in *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol. 35 (1 octobre 1900), p. 648.

5.2.1. Une nouvelle vision de Nietzsche par Minsky

Le poète exprime des opinions complètement opposée dans l'article « Friedrich Nietzsche » [« Фридрих Ницше », 1900] (à la mort du philosophe) publié dans la revue *Mir iskousstva* : « Il est arrivé que les idéaux de Nietzsche, passant d'une étoile à une autre, se soient retrouvés au milieu de la réalité vulgaire et ridicule du passé.[566] » Grâce à ce paragraphe de la revue trouvée dans les archives des journaux de la Bibliothèque nationale de Russie de la littérature étrangère (VGBIL) nous essayons de déceler les raisons d'un tel changement dans la réception des conceptions nietzschéennes.

Pour Minsky *La naissance de la tragédie* est le point culminant (l'apogée) des ouvrages de Nietzsche, car il est un exemple rare de la critique d'art : « À cette époque-là Nietzsche se passionnait pour la tragédie grecque, pour la philosophie de Schopenhauer et pour la musique de Wagner. Et de ces trois éléments, semble-t-il hétérogènes, il a su composer un tout splendide, un nectar philosophico-artistique[567]. » Minsky révèle ainsi trois composantes qui attirent son attention. Remarquons qu'en Russie la dimension cosmogonique des images de Wagner se fait connaitre à travers les œuvres de Nietzsche. Leurs idées philosophiques et leurs programmes esthétiques furent perçus par les auteurs russes comme une sorte d'unité. Cette problématique est examinée plus précisément par Igor Kondakov et Julia Korj dans l'article « Richard Wagner dans la culture russe de l'Âge d'argent[568] » [« Рихард Вагнер в русской культуре Серебряного века »]. En France, au contraire, l'œuvre de Wagner, admirée par Baudelaire et par ses successeurs, a été prise indépendamment des théories nietzschéennes. Pourtant en 1888 Nietzsche modifie l'interprétation de ses idées philosophiques. Cette année-là paraît *Le Cas Wagner* dans lequel le philosophe passe de l'éloge à la critique de l'œuvre du compositeur. Il écrit également *L'Antéchrist* (publié pour la première fois en 1895) où il repense la notion de « surhomme » et critique Schopenhauer.

---

[566] MINSKY N.M., « Fridrih Nicše », in *Mir iskusstva*, (1900), nº 19-20, p. 139. – « Как-то случилось, что, прыгая со звезды на звезду, идеалы Ницше очутились среди грубой и нелепой действительности вчерашнего дня. »

[567] *Ibid.*, p. 143. – « В то время Ницше увлекался трагедией греков, философией Шопенгауэра и музыкой Вагнера, и из этих трех, казалось бы, разнородных элементов сумел составить изумительное по красоте целое, какой-то философско-художественный нектар. »

[568] Cf. : KONDAKOV I.V. et KORŽ J.V., « Rihard Vagner v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka », in *Obščestvennye nauki i sovremennost'*, (1996), nº 1, p. 176-186.

Les nouvelles idées de Nietzsche ont provoqué différentes réactions chez le lecteur russe. Ainsi, par exemple, Minsky, qui change pourtant souvent de vision du monde, se prononce contre cette nouvelle philosophie dans son article « Friedrich Nietzsche » : « J'ai peur de Nietzsche, je n'ai pas peur autant de son nouveau mensonge et sa nouvelle fausseté que de retourner avec lui au révolu et au déjà vu. J'accepte tout sauf le révolu, l'ancien amour et l'ancienne cruauté, car l'âme aspire à une nouvelle terre et à un nouveau ciel[569]. » Tout d'abord une telle antipathie est liée aux changements progressifs des positions philosophiques de Minsky, à son retour vers Dieu. Le modèle du « surhomme », dans les premiers temps très attractif pour le poète comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, est considéré maintenant comme un phénomène révolu et achevé : « ce n'est pas un but attrayant et inaccessible qui va avec la vie, mais un seuil, qui surgi au caprice du sort ici où là, un moyen de renoncer en même temps à Dieu et à l'homme[570]. » L'absence de foi dans la perception du monde nietzschéenne qui mène à l'éloignement de l'Idéal, du monde ineffable (ce qui le distingue du symbolisme et du mysticisme), provoque une grande déception chez Minsky.

Dans *L'Antéchrist* Nietzsche arrive à la conclusion qu'un chrétien n'est pas un homme de l'avenir, qu'il ne pourra pas changer le monde car il manque d'axe, de caractère – il est faible. Il est faible aussi parce qu'il est humain. Selon Nietzsche, la compassion en tant qu'élément important du christianisme opprime l'homme et ses capacités : « La pitié en acte pour tous les ratés et les faibles – le christianisme[571]… » Remarquons d'abord que Minsky dans son ouvrage *À la lumière de la conscience…* se prononce aussi d'une manière brusque sur la compassion. Selon lui, elle est un produit de l'amour-propre ou un double état d'esprit : « La compassion ne naît jamais seule dans l'âme mais toujours en même temps qu'un autre sentiment, à lui opposé, notamment, avec le sentiment de malveillance[572]. » Mais il ne lie pas la compassion à la religion, c'est un facteur humain. D'ailleurs, dans ce livre philosophique, il crée une autre doctrine privée des conceptions religieuses. En contrepartie, dans *La religion de l'avenir : Conversations philosophiques*, publié en 1905, Minsky transforme sa théorie méonique en conviction religieuse. Dans

[569] MINSKY N.M., « Fridrih Nicše », *op. cit.*, p. 140. – « Боюсь Ницше, боюсь не столько новой его лжи и неправды, сколько возврата с ним к старому и пережитому. Все, только не прежнее, не прежняя любовь и не прежняя жестокость, ибо жаждет душа новой земли и нового неба. »

[570] *Ibid.*, p. 141. – « это не движущаяся с жизнью, влекущая и недостижимая цель, а порог, по капризу случая возникающий то тут, то там, средство отречься одновременно и от Бога, и от человека. »

[571] NIETZSCHE F., *Œuvres*, 2017, *op. cit.*, p. 1130.

[572] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 31. – « Сострадание никогда не рождается в душе одно, а всегда с другим чувством, ему противоположным, именно, с чувством злорадства. »

ces conversations l'auteur change sa compréhension de la compassion : « …il faut considérer Nietzsche comme un empoisonneur de puits qui verse son poison dans la source de la compassion et du renoncement, dans ce qu'il appelle pour sa consolation la morale des esclaves et ce que nous aimons intrinsèquement[573]… » Il s'ensuit que cette notion revalorise son sens de la bonté. Puis il faut souligner que la compassion, selon Nietzsche, entraîne l'homme au néant, représenté de différents façons : le vide, Dieu, la vraie vie, le nirvana, le salut, la béatitude – tout cela doit être éradiqué. L'idée du néant est primordiale pour Minsky (même dans son œuvre avancée). C'est pourquoi l'affirmation suivante ne paraît pas étonnante sous la plume de Minsky où il affirme que Nietzsche été rapporté par erreur aux fondateurs du symbolisme :

> *« Символизм видит в явлениях внешнего мира лишь уподобления и, если можно так выразиться, равнозначия иного мира, духовного, непостижимого, священного. <…> Символизм насквозь пластичен и мистичен, воспринимает каждое явление, как образ и как таинство, как откровение красоты и божественности, искусства и религии, и в этой автономной двойственности материи и духа – вся глубина символизма и сила[574]. »*
>
> *« Le symbolisme voit dans le monde extérieur [dans la réalité] seulement des phénomènes analogues, ou bien peut-on dire, des équivalents à ceux de l'autre monde, spirituel, inaccessible, sacré. <…> Le symbolisme est tout à fait plastique et mystique, il perçoit chaque phénomène comme une image et un mystère, comme une révélation de la beauté et de la divinité de l'art et de la religion, et dans cette duplicité autonome de la matière et de l'esprit réside toute la profondeur du symbolisme et sa force. »*

Nietzsche n'accepte pas cette duplicité, car pour lui la notion d'esprit doit être mise au second rang, ou bien être complétement niée comme une volonté maladive tournée vers le néant.

Les valeurs crées et conservées par l'humanité sont maintenant pour Nietzsche décadentes – l'humanité s'est dégradée. Le philosophe ne déduit plus l'idée du

---

[573] MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, 1905, *op. cit.*, p. 45. – « …отравителем колодцев следует считать и Ницше, который бросает свой яд в родник сострадания и отречения, в то, что он для своего утешения называет моралью рабов и что столь же неотъемлемо дорого нам… »

[574] MINSKY N.M., « Fridrih Nicše », *op. cit.*, p. 140.

« surhomme » de la divinité, du sacré ; une condition importante de son existence pour lui maintenant est la volonté de puissance :

> *« Jadis on voyait dans la conscience de l'homme, dans l'"esprit", la preuve de son origine supérieure, de la divinité ; pour rendre l'homme "accompli", <…> de cesser tout commence avec ce qui est terrestre, d'abandonner son enveloppe mortelle : il ne restait alors de lui que l'essentiel, le "pur esprit". Là-dessus aussi nous nous sommes ravisés : la conscience, l'"esprit" passent justement à nos yeux pour un symptôme de relative imperfection de l'organisme*[575]*… »*

Nietzsche réplique à soi-même et renonce à ses théories qui trouvaient auparavant un écho chez Minsky. Nietzsche critique toute religion. Dans *L'Antéchrist* le philosophe dénonce le christianisme et pourtant il met à part le bouddhisme car celui-ci ne combat pas le péché mais condamne les souffrances humaines. Selon Nietzsche, les souffrances sont a priori au cœur de la décadence ainsi que la principale cause de l'existence de la religion. Seul un homme souffrant a besoin de Dieu que le philosophe désigne comme un symboliste. La notion de souffrance est exposée dans deux essais philosophiques de Minsky. Elle mène inévitablement à l'Idée supérieure dans *À la lumière de la conscience…* et l'idée divine dans *La religion de l'avenir.* Grâce à elle l'auteur tente à comprendre « le sens de tout[576] »

En dépit de ses déclarations virulentes, Nietzsche affirme qu'il est tolérant à l'égard du passé et qu'il ne peut pas accuser l'humanité de ce qu'elle a été atteinte d'« une maladie mentale » : « je parcours cet univers millénaire de maisons de fous avec une morose circonspection, qu'il s'appelle "christianisme", "foi chrétienne", "Église chrétienne"[577]… » Selon Nietzsche, il est impossible de relier le retour du monde contemporain, où règne la connaissance scientifique, à la foi car la science et la religion doivent s'exclure l'une l'autre. Les arguments du philosophe mènent à la conclusion qu'avec le développement de la science, la foi en Dieu devrait disparaître. Dans notre paragraphe sur la divergence entre la science et la religion (première partie de la thèse) nous soulignons que la science pousse encore plus les poètes vers l'inconscient ainsi que vers les forces divines. Minsky dans ses œuvres aspire à Dieu et à sa propre divinité à la fois. Pourtant selon Nietzsche, la science disparaît quand l'homme cesse de réfléchir et rejoint les rangs du troupeau,

---

[575] NIETZSCHE F., *Œuvres*, 2017, *op. cit.*, p. 1139.
[576] MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, 1905, *op. cit.*, p. 47. – « …смысл всего ».
[577] NIETZSCHE F., *Œuvres*, 2017, *op. cit.*, p. 1163.

devient chrétien. Les poètes français et russes dont Minsky (avant *La religion de l'avenir*…), s'opposent à la foule et n'acceptent pas l'idée du sacrifice de soi et de la dissolution de la personne dans les masses. Par contre selon eux, cela ne mène pas l'humanité à l'abandon irrévocable de la science.

Il convient de noter que dans *L'Antéchrist* Nietzsche passe du discours du « je », que nous retrouvons dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, à celui du « nous », s'adressant au lecteur de la part de plusieurs personnes. Il sous-entend probablement (outre le sien propre) deux autres points de vue (ennemis du christianisme) – celui d'un philologue et celui d'un médecin : « En tant que philologue, on regarde en effet *derrière* les "Saintes Écritures", en tant que médecin, *derrière* la déchéance physiologique du chrétien-type. Le médecin dit "incurable", le philologue, "supercherie"[578]... » Autrement dit, il existe deux parties qui s'affrontent : d'une part, les personnes douées de raison, d'autre part, la cause de leur dégradation – le christianisme. Le christianisme mène à des conséquences graves – « la plus grande des corruptions concevables[579]. » Nietzsche compare le chrétien à l'Antéchrist à cause des résultats destructeurs de l'un et de l'autre. La destruction générée par le chrétien est le résultat de son existence, contrairement à l'Antéchrist dont l'objectif est d'amener la fin (Armageddon). Selon *La religion de l'avenir*… de Minsky, le chrétien a pour son but de refléter Dieu : « …souffrir comme le Seigneur a souffert, aimer comme le Seigneur a aimé[580]. » Tous ses actes doivent porter sur la vertu.

Revenons à l'article « Friedrich Nietzsche » où Minsky refuse au philosophe le statut de créateur de valeurs morales. À titre de conclusion, il note : «Nietzsche a apporté sa soif d'être prophète, ses souffrance, son talent, son talent impétueux comme les chutes du Niagara[581]. » Lorsque Minsky compare le philosophe aux chutes d'eau, il souligne que le torrent d'eau se précipitant d'une falaise fait libérer l'élément mais ne mène nulle part. En même temps, nous pouvons remarquer que l'eau qui descend d'une chute d'eau va toujours vers la mer par un court d'eau. Minsky arrive à la seule conclusion qui lui paraisse raisonnable : «...auprès de Schopenhauer, Nietzsche ne pouvait pas devenir un philosophe indépendant[582]. »

---

[578] *Ibid.*, p. 1177.

[579] *Ibid.*, p. 1199.

[580] MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, 1905, *op. cit.*, p. 117. – « …страдать, как страдал Господь, любить, как любил Господь ».

[581] MINSKY N.M., « Fridrih Nicše », *op. cit.*, p. 147. – « Ницше принес свою жажду быть пророком, свои страдания, свой талант, свой бурный талант, похожий на Ниагару. »

[582] *Ibid.*, p. 143. – « самостоятельным философом рядом с Шопенгауэром Ницше стать не мог. »

Il faut remarquer que dans le même numéro de *Mir iskousstva*, dans lequel est paru l'article de Minsky, la rédaction (l'auteur n'est pas indiqué) publie le nécrologe de Nietzsche. Ce texte présente un commentaire neutre sur l'influence du philosophe sur l'esprit de ses contemporains. L'auteur de la note écrit que Nietzsche est proche des Russes par son auto-analyse profonde, sa lutte intérieure et ses contradictions, les mêmes sur lesquelles s'était penché, par exemple, Dostoïevski. Selon ce texte, le penseur ne mourrait jamais pour ceux qui croient à ses idées. Effectivement, les théories du philosophe ont été analysées, repensées et critiquées par ses contemporains, et notamment en Russie Viatcheslav Ivanov par exemple dans « Sillons et frontières » [« Борозды и межи »], souligne les contradictions de la personnalité de Nietzsche : « un philosophe pas tout à fait philosophe, un poète pas tout à fait poète, un philologue-renégat, un musicien sans musique et un fondateur de religion sans religion[583]. » (Nous avons déjà remarqué qu'on trouve presque les mêmes remarques sur la personnalité de Minsky). Néanmoins, l'œuvre de Nietzsche ne cesse d'engendrer de nouvelles conclusions, de nouvelles théories chez les chercheurs (philosophes, critiques littéraire, linguistes, psychologues, etc.) du monde entier jusqu'à nos jours.

Cependant, le début des années 1890 est marqué en Russie par un rejet des idées nietzschéennes, qui s'explique par une nouvelle situation historico-culturelle sous le signe de la spiritualité, qui peut se résumer à une nouvelle quête de Dieu (bogoïskatelstvo). Pavel Florensky (1882 – 1937), Sergueï Boulgakov (1871 – 1944), Nicolas Berdiaev (1874 – 1948), de même que Minsky, Merejkovski, Zin. Guippious, se sont mis à défendre les valeurs nationales russes en même temps que naissaient en eux une nouvelle conscience religieuse. Ils ne tentent pas de trouver un nouveau dieu, mais de trouver une nouvelle voie vers lui. Nous sommes tout à fait d'accord avec la thèse principale de l'article « De Nietzsche à Bergson. La nouvelle conscience philosophique en Russie au début du XX^{e} siècle » : « Paradoxalement ce fut Nietzsche en grande partie qui inspira à la pensée russe l'idée de la synthèse religieuse et de la culture religieuse[584]. »

[583] IVANOV V., *Borozdy i Meži*, 1916, *op. cit.*, p. 336. – « философ – не философ, поэт – не поэт, филолог-ренегат, музыкант без музыки и основатель религии без религии. »

[584] DMITRIEVA E.E. et NETHERCOTT F., « De Nietzsche à Bergson. La nouvelle conscience philosophique en Russie au début du XXe siècle », in *Transferts culturels triangulaires: France-Allemagne-Russie*, (1996), p. 349.

5.2.2. Les Réunions philosophico-religieuses de Saint-Pétersbourg

Un an après la parution de l'article « Friedrich Nietzsche » (1901), Minsky devient un des initiateurs des Réunions philosophico-religieuses à Saint-Pétersbourg [Религиозно-философские собрания, 1901-1903] destinées à discuter avec les ecclésiastiques des questions religieuses et de contribuer à l'éveil spirituel de la société. La composition de ses réunions est présentée par Solomon Volkov dans son livre *L'histoire de la culture russe du XX siècle : de Léon Tolstoï à Alexandre Soljenitsyne* [История русской культуры XX века: от Льва Толстого до Александра Солженицына[585]]. Selon Berdiaev, à cette époque, trois importantes réunions religieuses ont été organisées : La Société religieuse et philosophique en mémoire de Vladimir Soloviev à Moscou (1906 – 1917), La Société philosophico-religieuse à St Pétersbourg (1907 – 1917) et La Société philosophico-religieuse de Kiev (1906 – 1917) – « …ces sociétés étaient l'une des manifestations d'une fermentation des idées, un guide intellectuel de ce temps[586]. » L'intelligentsia russe mène des quêtes religieuses. Dans ce contexte, évoquons une affirmation de Vladimir Soloviev, extraite de *La grande controverse et la politique chrétienne* [« Великий спор и христианская политика »] écrite avant la parution des Réunions (1883) :

> *« Дело в том, что хотя первая основная сторона Церкви состоит в богочеловеческом союзе людей с Христом, и этот союз не нарушается разделением христианского человечества, – но вместе с тем Церковь должна обнимать собою и само это христианское человечество в его действительной исторической жизни[587]. »*
>
> *« La vérité c'est que bien que le premier et principal aspect de l'Église consiste en une union théanthropique des hommes avec le Christ, et que cette union ne soit pas perturbée par la division de l'humanité chrétienne, mais en même temps l'Église doit embrasser en elle-même cette humanité chrétienne dans son existence historique concrète. »*

---

[585] Cf. : VOLKOV S., *Istorija russkoj kul'tury XX veka : ot L'va Tolstogo do Aleksandra Solženicyna*, Moskva, Èksmo, 2008.

[586] BERDJAEV N.A., « Russkij duhovnyj renessans načala XX v. i žurnal «Put'» », in *Put'*, (1935), nº 49. – « эти общества были одним из выражений духовного брожения, проводником мысли того времени. »

[587] SOLOV'EV V.S., *Velikij spor i hristianskaja politika*, 1883, *op. cit.*, p. 244.

Cette affirmation sert à expliquer la nécessité d'un dialogue ouvert entre l'Église et l'humanité chrétienne. Ces réunions soulèvent les questions qui préoccupaient l'intelligentsia : l'attitude de l'Église à l'égard de la culture, de l'art, de l'État, de l'amour, etc. Jutta Scherrer développe l'analyse de leur tournant religieux dans l'article « Les "Sociétés philosophico-religieuses" et la quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917[588] ». Nous cherchons montrer leur but principal et le rôle de Minsky dans leur construction.

Merejkovski, en tant qu'organisateur, voit dans ces réunions un modèle de la Trinité : l'union de l'âme (l'Église), de l'esprit (l'intelligentsia) et de la chair (le peuple). Après une longue période de nihilisme, ces réunions présentaient un événement important : le retour à la foi. Cependant, le sens de ces rencontres est double – chaque partie garde ses buts et ses tâches : le clergé désirait le retour de la foi, l'intelligentsia demandait des changements radicaux et s'attendait à de nouvelles révélations. Le peuple n'était pas présent. L'intelligentsia cherchait peut-être un nouveau Dieu. Néanmoins, Merejkovski souligne plus tard dans son ouvrage *Le Dernier saint* [« Последний святой », 1907] : « L'humanité contemporaine ne se doute pas à quel point elle reste chrétienne même quand elle renonce au christianisme[589]. »

Selon lui, l'amour envers Dieu se manifeste dans l'indifférence envers ceux qui nous entourent : « Le manque d'affection envers les gens c'est l'amour de Dieu, la dureté du cœur c'est la sainteté chrétienne[590] », ce qui est en totale contradiction avec l'Évangile et la Bible. D'ailleurs, le poète précise délicatement : « S'il y a un amour envers les hommes qui soit compatible avec l'amour de Dieu, c'est un amour spéculatif, inactif[591]. » Merejkovski est probablement arrivé à cette conclusion en se basant sur une sentence de Minsky que nous avons déjà citée : « Certes, aimer son prochain est mieux que le détester mais pourquoi le but suprême de ma vie consisterait à aimer un être aussi inutile et misérable que moi-même[592] ? » En conséquence, pour Merejkovski, Minsky peut être nommé « saint ». Néanmoins, pour lui le christianisme garde une double facette : 1) Si on

[588] Cf. : SCHERRER J., « Les "Sociétés philosophico-religieuses" et la quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917 », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 15 (décembre 1974), n° 3-4, p. 297-314.

[589] MEREZKOVSKIJ D.S., *Poslednij svjatoj*, http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_posledny_vopros.shtml, consulté le 11/02/2016. – « Современное человечество не подозревает, до какой степени остается оно христианским даже тогда, когда от христианства отрекается. »

[590] *Ibid.* – « Нелюбовь к людям и есть любовь к Богу; ожесточение сердца к людям и есть христианская святость. »

[591] *Ibid.* – « Ежели с любовью к Богу соединима вообще какая-либо любовь к людям, то лишь созерцательная, бездейственная. »

[592] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. XIII.

considère le christianisme « comme la fin dernière de la religion et l'achèvement du monde », en effet, il n'a pas réussi ; 2) « Mais si le christianisme n'est qu'un chemin vers cette fin, "il a réussi"[593]. »

La première année de travail de ces réunions s'achève par l'ouvrage de Minsky *Sur la liberté de conscience religieuse* [« О свободе религиозной совести », 1902] publié avec la permission de l'archimandrite Antonin, suprême censeur de l'Église orthodoxe. Selon Minsky, seules deux parties participent à la discussion sur la liberté de conscience religieuse : l'Église et l'intelligentsia, puisque l'État n'y daigne pas prendre part et puisqu'« on ne permet pas à un peuple trop passif de prendre part à un libre échange d'opinions[594]. » Minsky dit que l'Église joue le rôle d'expert et les intellectuels celui d'un observateur qui croit que la vérité n'a pas besoin de preuves. D'une certaine façon, Minsky affirme, à la suite de Nietzsche, que l'Église [orthodoxe] tire de la foi un profit moral et matériel car, pour plaire à l'État, elle est prête à entreprendre n'importe quoi. L'intelligentsia, à son tour, hésite à faire un choix car elle se prononce tantôt pour la défense du peuple, tantôt pour la défense de la liberté de pensée.

Pourtant, selon Minsky, il est impossible d'imposer par force à une personne des convictions auxquelles elle ne croit pas :

> *« Внутреннее отношение к богу нельзя определить извне. Искренность чужого убеждения, нравственный пример, – вот что еще в силах повлиять на мою религиозную волю, смягчить ее. Но малейшее дуновение мстительного пресечения или рассудительного предупреждения неизбежно ее ожесточает. Для внутреннего сознания религиозное насилие не только не справедливо, но и бесцельно, противоцельно[595]. »*
>
> *« On ne peut pas déterminer une attitude intérieure envers Dieu par une force extérieure. Les convictions sincères d'un autre, son exemple moral – voilà ce qui peut encore influencer ma volonté religieuse, l'adoucir. Mais le plus petit souffle d'un acte de représailles ou d'un avertissement raisonnable l'endurcissent inévitablement. Pour la conscience, la violence religieuse n'est pas seulement injuste, mais aussi inutile, contreproductive. »*

[593] MEREŽKOVSKIJ D.S., *Poslednij svjatoj*, *op. cit.* – « как последнюю религиозную цель и завершение мира » ; «Если же христианство – только путь к этой цели, то оно "удалось" ».
[594] MINSKY N.M., *O svobode religioznoj sovesti*, Sankt-Peterburg, Tip. A.E. Kolpinskogo, 1902, p. 4. – « слишком пассивному народу не дают подняться до гласного обмена мнений. »
[595] *Ibid.*, p. 6.

Minsky compare la liberté de conscience à la notion métaphysique de liberté de la volonté. L'homme comprend qu'il a le droit d'agir à son gré, mais il se rend compte que toute action lui sera utile ou bien nuisible. Il en résulte que le poète-philosophe abandonne ainsi sa propre idée (exposée dans *À la lumière de la conscience…*) sur le nivellement du bien et du mal. Il cite également Fiodor Tioutchev, qui selon lui, a prononcé des mots justes : « *Столетья шли, ему прощалось много, / Кривые толки, темные дела…* » (« Encyclica ») – « *Les siècles passaient, on lui pardonnait beaucoup de choses / De faux bruits, des affaires ténébreuses...* »

Néanmoins, selon Minsky, le choix et la liberté ne sont pas possibles dans le christianisme puisqu'il ne reconnaît que Dieu et que l'humanité est son reflet. L'intelligentsia, sans tourner le dos à la religion, y apporte une nouvelle nuance : la culture, les réflexions philosophiques et scientifiques, la liberté de pensée. Minsky, en conclusion de son texte, pose une question rhétorique : « Qui osera dire que les paroles de l'Évangile ressemblent au sable mille fois relavé d'une carrière dont on a extrait tout l'or jusqu' à la dernière particule ; toute la vérité[596] ? ». On entend la réponse de Nietzsche. La méthode que Nietzsche choisie – celle de la critique et de la réprobation du christianisme – suscite l'indignation de Minsky. À partir de ce qu'on a déjà dit, on peut composer un tableau comparatif, mettant en opposition les idées de l'œuvre tardive de Minsky et celles de Nietzsche. (Tableau 8).

Nietzsche	**Minsky**
Le surhomme est la seule divinité qu'accepte Nietzsche. Il renonce à la morale (chrétienne).	Minsky ne partage pas le nouveau modèle du « surhomme » de Nietzsche comme moyen de renoncer à Dieu, ainsi qu'à l'homme.
La compassion mène l'homme à un éternel néant (Dieu, la béatitude, le salut etc.), qu'il faut exterminer.	La théorie du méonisme de Minsky voit le monde comme un néant absolu : « Le monde existant naît à chaque instant de néant et retourne au néant[597]. »
Nietzsche proclame la nécessité de la domination de la science.	Selon Minsky, la science est trop primitive et ne crée rien de nouveau.

[596] *Ibid.*, p. 11. – « Кто дерзнет сказать, что слова Евангелия похожи на перемытый рудничный песок, из которого извлечено до последней крупицы все заключенное в них золото, вся истина ? »

[597] MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 1897, *op. cit.*, p. 165. - « Существующий мир каждое мгновение возникаете от ничего и возвращается в ничто. »

L'homme vicieux est celui qui n'a pas la volonté de puissance.	L'homme a besoin de quelqu'un d'autoritaire pour servir d'exemple moral.
Un chrétien est une personne faible, incapable de transformer le monde. Ses objectifs ne mènent qu'à l'autodestruction.	Minsky s'écarte de la philosophie nietzschéenne car dans la perception du monde de celui-ci il n'y pas de foi.
Nietzsche et Minsky se révolte contre l'institution de l'Église.	
Les deux philosophes se prononcent contre l'absolutisme au profit de la société. L'homme doit rester une individualité. L'effet de « troupeau » tue la volonté d'acquérir des biens spirituels, tue la volonté de créer.	

Tableau 8 : Tableau comparatif de l'opposition des idées dans l'œuvre tardive de Minsky et dans celle de Nietzsche

Le tableau confirme le fait qu'il y a plus de divergences que de convergences dans les idées tardives des deux philosophes. En même temps, il faut souligner que la personnalité de Minsky est très contradictoire. En 1882 Minsky se convertit à l'orthodoxie pour se marier avec Julia Yakovleva (1858 – 1910, écrivain, qui publie sous le pseudonyme de Julia Bezrodnaia) bien qu'il soit juif par sa naissance. En 1890 il écrit le livre *À la lumière de la conscience…* où il décrit sa nouvelle conception du monde sans Dieu mais il continue pour autant à s'adresser à Dieu dans ses poèmes. Entre 1901 et 1903 il participe aux Réunions philosophiques et publie dans le journal de Merejkovski et Zin. Guippious *Novyï Pout* (ayant une orientation philosophique et religieuse). En 1905 il finit la suite de *À la lumière de la conscience…* et publie le livre sous le titre *La religion de l'avenir…*, où il parle lui-même de sa duplicité :

> *« Сам по себе каждый индивидуум представляет не монаду, как учил Лейбниц, а комплексную двуединую дуаду, т.е. неразрывное единство двух неслитных и нераздельных элементов – духа и тела, или, вернее, целую систему таких дуад, как большой кристалл состоит из мелких кристаллов той же формы*[598]*. »*
>
> *« Chaque individu ne représente pas une monade, comme l'a dit Leibniz, mais une duade double et complexe, c'est-à-dire une unicité inséparable de deux éléments*

[598] MINSKY N.M., *Religija buduščego: Filosofskie razgovory*, 1905, *op. cit.*, p. 177.

inconfusibles et indivisibles – l'esprit et le corps – ou bien, plutôt, tout un système de telles duades pareilles à un cristal composé de petits cristaux ayant la même forme. »

Dans ce paragraphe nous n'avons pas seulement abordé l'étape suivante de la vie et de l'œuvre de Minsky – le retour vers Dieu et le rejet des idées philosophique de Nietzsche – mais nous avons aussi essayé de déceler ce qui distingue Minsky des symbolistes français : son intérêt pour Nietzsche et la polémique qu'il entretient avec ses idées (tardives). Les artistes français ne s'intéressaient presque pas aux conceptions du philosophe. Nous verrons dans le paragraphe suivant l'étape finale de l'œuvre de Minsky dans laquelle il change radicalement ses conceptions, s'éloigne du symbolisme et fait tomber son nom en ruines. Pour ce faire, nous examinerons les textes poétiques autant que les éditions périodiques russes et française dans lesquelles a été mentionnée son œuvre.

§ 5.3. L'épilogue de la vie de Minsky

À partir des années 1900, des nombreux représentants du symbolisme ont émigré pour diverses raisons à Paris, Berlin, Constantinople, Rome, etc. En 1906, Minsky a aussi été obligé de partir pour l'étranger. Cette année, en collaboration avec Maxime Gorki (1868 – 1936) et Vladimir Lénine (1870 – 1924), il commence à éditer en Russie le journal social-démocrate *Novaia jizn* [La Nouvelle vie] où le 13 novembre 1905 (n° 12) paraît le fameux « L'hymne des ouvriers » [« Гимн рабочих »]. Ce poème a été publié pour la première fois dans ses œuvres complètes en 4 volumes (1904) sous le titre « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous[599] ! » et est passé inaperçu :

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Наша сила, наша воля, наша власть.

В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь.

Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть. <…>

Мир возникнет из развалин, из пожарищ,

[599] Le texte complet du poème avec la traduction se trouve dans l'Annexe n° 9.

Нашей кровью искупленный, новый мир.

Кто работник, к нам за стол! Сюда, товарищ!

Кто хозяин, с места прочь! Оставь нам пир! <…>

Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !

La force, la volonté, le pouvoir est à nous.

Préparez-vous à la dernière bataille comme à une fête,

Qui n'est pas avec nous est notre ennemi, il doit mourir. <…>

Le monde naîtra des ruines, des incendies

Expié par notre sang, un nouveau monde.

Qui travaille, bienvenu à notre table ! Viens ici, camarade !

Qui est maître, va-t'en d'ici ! Laisse-nous célébrer ce festin ! <…>

Ce changement idéologique brusque a étonné tout le monde. Merejkovski écrit à ce propos à la femme de Minsky : « ... je Vous prie ... soyez fermes, péremptoire et faites sortir NM [Nicolas Maksimovitch] le plus tôt possible du marais social-démocrate ! "L'hymne des ouvriers" m'a rendu triste : "*des ruines, des incendies*" rien ne se lèvera à l'exception du Goujat de l'Avenir[600]. » Sous le terme du Goujat de l'Avenir, Merejkovski sous-entend un homme moderne ignorant et illettré (notons qu'en 1906 Merejkovski publie sous le même titre un article sur le même sujet). Il s'oppose à Minsky et prive des bolcheviks la possibilité à développer la culture. À l'aube de la première révolution russe, Minsky salue le mouvement de libération. Nous trouvons l'explication de ce geste contradictoire dans les mémoires de Zin. Guippious *Dimitri Merejkovski* [*Дмитрий Мережковский*] : « Quand nous lui avons demandé « pourquoi ? » et ce qui lui était arrivé, il nous a expliqué qu'il voulait faire "une superstructure" au-dessus du marxisme à partir de sa propre religion méonique[601]. » Dans les manuscrits de Mark Tcharnyï, nous repérons la même confirmation : « ... Il [Minsky] a même essayé son galimatias symboliste dans la *Novaia jizn*. Bien sûr, Lénine ne pouvait pas le permettre. Il a demandé l'expulsion de

[600] Cité par : GORODECKIJ B.P. (dir.), *Istorija russkoj poèzii*, Leningrad, Nauka, vol. 2/2, 1969, p. 284. – « …Умоляю Вас... будьте тверды, решительны и извлеките Н[иколая] М[аксимовича] как можно скорее из социал-демократического болота! "Гимн рабочих" меня огорчил : "Из развалин, из пожарищ" – ничего не возникнет, кроме Грядущего Хама. »

[601] GIPPIUS Z.N., *Dmitrij Merežkovskij*, 1943, *op. cit.*, consulté le 12/12/2016. – « Когда мы его стали спрашивать – зачем? и что такое с ним случилось – он объяснил нам, что хочет сделать "надстройку" над марксизмом из собственной, мэонической, религии. »

Minsky de la rédaction[602]. » Il s'ensuit que Minsky ne prenait pas le marxisme au sérieux, il aspirait à dépasser la réalité et saisir l'Idée suprême. Nous découvrons l'interprétation la plus développée de cette dans les mémoires d'un historien, diplomate soviétique, ambassadeur à Londres entre 1932 et 1943, Ivan Maïski (1884 – 1975) :

> *« К моему приезду в отделе печати работало четыре-пять человек. Среди них была яркая и неожиданная фигура; довольно известный поэт дореволюционной эпохи Николай Максимович Минский. Его литературная карьера была пестра и извилиста. Он прошел через народничество, декадентство, ницшеанство, религиозно-философские искания и, наконец, кокетничанье с большевиками. В 1905 г. Горький воспользовался имевшимся у Минского разрешением от царских властей на выпуск газеты и под руководством Ленина создал "Новую жизнь", которая в октябре – ноябре 1905 г. проводила линию большевиков. Однако очень скоро Минский стал выступать против основного ядра редакции газеты, которую он "официально" редактировал, и в ноябре 1906 г. между ними произошел разрыв, а вслед за тем и сама "Новая жизнь" пала под ударами царской цензуры[603]. »*
>
> *« À mon arrivée au service de presse quatre ou cinq personnes y travaillaient déjà. Parmi eux, il y avait une figure brillante et inattendue, Nikolas Maksimovitch Minsky, poète bien connu de l'époque prérévolutionnaire. Sa carrière littéraire était variée et sinueuse. Il est passé par le populisme, la décadence, le nietzschéisme, la recherche religieuse et philosophique, enfin le jeu de séduction avec les bolcheviks. En 1905, Gorki a profité de la permission des autorités tsaristes qu'avait Minsky pour l'édition d'un journal, et, sous la direction de Lénine, il a créé la "*Novaia jizn*" qui imposait la ligne bolchevique en octobre-novembre 1905. Cependant, Minsky a bientôt commencé à agir contre le noyau principal de la rédaction du journal qu'il éditait "officiellement". En novembre 1906 ils ont rompu, et puis la "*Novaia jizn*" est tombée sous les coups de la censure tsariste. »*

Le diplomate note bien l'éclectisme de l'œuvre de Minsky, toutes ses thématiques ont été évoquées. Cependant, ni le texte de Maïski, ni celui de Tcharnyï n'expliquent l'arrestation de Minsky à cause des thèses révolutionnaires figurant dans son journal. Tous deux indiquent la volonté de Lénine. Néanmoins, le poète a été obligé de partir pour l'étranger

[602] ČARNYJ M.B., « F. 619, Op. 4, Ed. hr. 606. Čarnyj M. B. "U Nikolaja Minskogo". Vospominanija », *op. cit.*, p. 3. – « …Он (Минский) даже пытался свою символистскую путаницу в самую "Новую жизнь". Ленин не мог, конечно, этого допустить. Он потребовал удаления Минского из редакции. »

[603] MAJSKIJ I.M., *Vospominanija sovetskogo diplomata. 1925-1945*, Moskva, Nauka, 1971, p. 31.

(une caution en espèces lui a sauvé la vie). Toutefois, en 1905, en France, alors que tout le monde parle de la crise russe, paraissent quelques articles où nous trouvons le nom de Minsky. Cela s'explique par la parution du journal social-démocrate *Novaia jizn*. Dans des entrefilets, parus à un mois d'écart dans *L'Aurore*[604] (novembre 1905) et dans le journal républicain *L'Ouest-Eclair*[605] (décembre 1905), on évoque des changements à venir. En effet, des changements ont eu lieu dans la vie de Minsky. Ainsi, la vie littéraire à l'étranger qui s'ouvrait devant lui est devenue l'étape suivante de sa vie (comme il le dit dans la préface du livre *De l'obscurité vers la lumière*).

La même année (1905), Merejkovski et sa femme se trouvent aussi à Paris. En 1906 probablement, ils commencent à accueillir les artistes chez eux le dimanche, et la peintre russe Elizabeth Krouglikova (1856 – 1941) le jeudi. Vadim Krejd dans ses *Mémoires de l'Âge d'argent* [« Воспоминания о серебраном веке »] confirme que Minsky était toujours parmi les invités réguliers[606]. Ceci confirme que le poète continue à mener une vie d'artiste. Sa femme Lioudmila Vilkina-Vilenkina et lui commencent à être invités aux soirées littéraires comme spécialistes de la littérature russe. Par exemple, le journal *Le Radical* annonce qu'à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Tourgueniev, une soirée littéraire aura lieu à Paris le 25 octobre 1908, avec la participation de Vilenkina, Minsky, Brioussov, A. Tolstoï, Volochine et Nemirovitch-Dantchenko[607]. Ce fait souligne l'importance de la figure de Minsky. En revanche, il travaille essentiellement en tant que traducteur et adaptateur de textes théâtraux et son nom apparaît rarement dans les périodiques[608].

Il est très difficile de trouver dans des sources françaises des textes publiés par l'auteur ou des articles sur la vie littéraire russe qui mentionnent le nom du poète après 1905. Entre temps, une « conspiration du silence » s'est formée en Russie autour de son nom. Par sa coopération avec les bolcheviks, le poète (ex)symboliste a discrédité ses idéaux et a jeté une ombre sur le mouvement religieux de rénovation qui se développe alors en Russie. À partir de 1905, Minsky rencontre des difficultés pour publier ses

[604] « La crise russe. Un journal de Gorki », in *L'Aurore : littéraire, artistique, sociale*, (1905), nº 2944, p. 3.

[605] « La Rouvraye. La presse russe », in *L'Ouest-Éclair*, (27 décembre 1905), nº 3214, p. 1.

[606] Cf. : KREJD V. (dir.), *Vospominanija o serebrjanom veke*, 1993, *op. cit.*

[607] « Communications diverses », in *Le Radical*, (25 octobre 1908), nº 299, p. 5.

[608] Les principales sources d'information sont donc basées sur des témoignages d'autres artistes russes émigrés en France, comme la poétesse Irina Odoevtseva (1895 – 1990), qui, dans ses mémoires *Sur les berges de la Seine* [« На берегах Сены »], écrit que la poésie, dans le Paris de l'époque, n'intéressait que les poètes, « les poèmes sont au mieux indifférents et inutiles » aux lecteurs. Source : ODOEVCEVA I., *Na beregah Seny*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, Komanda A, 2014, p. 75. – « стихи в лучшем случае безразличны и не нужны. »

œuvres (même lorsqu'il s'agit de la première période décadente de son œuvre). Pourtant, la cause de ces refus répétés n'est sans doute pas seulement sa collaboration avec les bolcheviks, ce sont ses textes et sa personnalité en général qui sont rejetés par ses contemporains russes. Les auteurs français, eux, représentent un « auditoire » extérieur qui ne connait pas tous les aspects de l'œuvre et de la personnalité de Minsky, et d'une manière générale leurs commentaires sont plus objectifs que ceux des auteurs russes.

En Russie, les œuvres de Minsky sont exposées à une critique rigoureuse. Par exemple, le journaliste Pilskiï le décrit comme un « faiseur de textes » [« мудрящим стихослагателем[609] »] et remarque que « Minsky ne possède pas son vers et qu'il n'a jamais eu de vrai pouvoir sur lui. Le mot échappe à sa plume, son vocabulaire est toujours pauvre et ordinaire[610]. » Le critique littéraire Iuliï Aïkhenvald (1872 – 1928) affirme dans *Les Silhouettes d'écrivains russes* [*Силуэты русских писателей,* 1913] que la poésie de Minsky « n'était pas autonome ; elle n'était que subordonnée à son esprit, ses images semblaient fortuites, on ne sentait pas qu'elle avait pour lui une importance primordiale[611]. » Si Pilskiï souligne la pauvreté du mot poétique de Minsky, Aïkhenvald au contraire met en relief son caractère spéculatif et le travail complexe de la pensée du poète. Cela révèle encore une fois la dualité de sa personnalité et l'ambiguïté de la réception de ses œuvres. Quand en 1909 est sorti le *Livre sur les poètes russes de la dernière décennie*, le nom de Minsky y figurait. Le philologue russe et l'éditeur Modest Hofmann a fait un commentaire mordant sur l'article consacré au poète, dans lequel il sous-estime son talent littéraire :

> *« Статья Ан. Попова намечает по нашему мнению существенные мотивы и темы творчества Минского, но мы не можем разделять пылкого отношения автора статьи к поэзии Минского, полагая, что "интенсивность эмоциональных переживаний" далеко еще не делает писателя поэтом.[612] »*
>
> *« L'article de An. Popov permet de distinguer à notre avis des motifs et des thèmes importants dans l'œuvre de Minsky, mais nous ne pouvons pas partager l'attitude*

[609] PIL'SKIJ P.M., *Kritičeskie stat'i*, 1910, *op. cit.*, p. 62.

[610] *Ibid.*, p. 65. – « Минский не владеет стихом, и никогда не имел над ним настоящей власти. Слово ускользало у него из-под пера, а его лексикон был всегда бедным и ординарным. »

[611] AJHENVAL'D J.I., *Siluèty russkih pisatelej*, Moskva, Naučnoe slovo, 1913, p. 155. – « не самостоятельна; она лишь привлечена к соучастию в его уме, и как-то случайны ее образы, и не чувствуется ее первостепенной важности. »

[612] GOFMAN M. (dir.), *Kniga o russkih poètah poslednego desjatiletija*, 1909, *op. cit.*, p. 229.

ardente de l'auteur de l'article à l'égard de la poésie de Minsky, en supposant que "les sensations et les émotions fortes" ne sont pas suffisantes pour faire d'un écrivain un poète. »

Ainsi Hofmann, premièrement, sépare les deux notions « écrivain », « poète » et parle d'écrivains avec dédain, en plaçant Minsky parmi eux. Deuxièmement, il apprécie quand même la profondeur sentimentale de la poésie du poète-philosophe. Nous pouvons noter que la réputation de Minsky comme « faiseur de textes » et « personne ambivalente » lui joue une mauvaise plaisanterie : son nom est vite tombé dans l'oubli, et reste passablement méconnu dans le circuit intellectuel de la slavistique en Russie autant qu'en France. En tout cas, à partir des articles trouvés, nous pouvons d'emblée noter qu'une des raisons majeures pour laquelle l'œuvre du poète, dramaturge, philosophe et publiciste reste inconnu est la non-réception de son point de vue par ses contemporains.

Isolé du monde russe, Minsky tâche de trouver sa place sur la scène française. Avant le départ, il a déjà pu s'affirmer en tant que traducteur. En 1896 a eu lieu la première édition de l'*Iliade* [*Илиада*] (la deuxième en 1909, la troisième en 1912, la quatrième en 1917) ; en 1902 est paru *Le roi Henri IV* [Король Генрих IV] de Shakespeare ; en 1903 *Salammbô* [*Саламбо*] de Flaubert. Il traduit « La Chanson d'automne » de Verlaine que nous avons déjà analysée, ainsi que plusieurs poèmes de Shelley et de Byron. En outre, il travaille à l'œuvre complète de Maeterlinck (qui va paraître en 1914). Il ne paraît donc pas étonnant qu'à Paris en 1911, il travaille à la traduction et à l'adaptation pour le théâtre du *Cadavre vivant* de Tolstoï. Nous en avons trouvé la preuve dans un article d'une revue, *Le Ménestrel. Musique et théâtres,* en 1928. Nous estimons utile d'inclure un extrait de cette publication dans le texte de la présente thèse (Figure 14) :

Lorsque *l'Illustration théâtrale* (7 octobre 1911) publia la première traduction française du *Cadavre vivant*, le traducteur, M. N. Minsky, écrivait dans son exposé liminaire :

« J'ai montré le manuscrit de ce drame à un directeur d'un théâtre parisien.

» — Par qui est-ce adapté ? me demanda-t-il tout d'abord.

» — Mais parbleu... par Tolstoï, répondis-je.

» — Ce n'est pas assez, interrompit le directeur, en ajoutant sentencieusement :

» La « mentalité » française exige que chaque pièce étrangère soit adaptée exprès pour le public français. »

Figure 14 : Sur la traduction du Cadavre vivant par Minsky[613]

[613] Source de l'image : BELVIANES M., « La semaine dramatique », in *Le Ménestrel : Musique et théâtres*, 1928, p. 458.

Ce fragment nous paraît intéressant non seulement parce qu'il raconte un épisode important de la vie de Minsky, mais aussi à cause de son idée principale : chaque texte, surtout un texte poétique doit être adapté pour le public étranger[614].

Le poète donne ainsi des cours, comme il l'indique dans un article autobiographique, « sur l'union du travail intellectuel et du travail physique, et cela contre toute prétention d'un parti politique au pouvoir[615] » à Paris et dans d'autres villes françaises. Cela ne semble avoir aucun rapport avec la poésie. Malgré tout, même après avoir changé la thématique de ses œuvres, Minsky continue à écrire. En Russie, on ne voulait pas publier les œuvres de Minsky et son nom s'efface peu à peu de la mémoire de ses contemporains. Pourtant, le poète-philosophe a quand même pu publier quelques-uns de ses textes à Saint-Pétersbourg : le drame *Un fantôme de ferelez* [Железный призрак, 1909] ; la pièce *Une petite tentation* [*Малый соблазн*, 1912] ; le drame social *Le Chaos* [Хаос, 1912], les œuvres complètes de Maeterlinck traduites par Minsky et sa femme Lioudmila Vilkina-Vilenkina (1914). À Paris, on publie principalement ses articles critiques ou ses traductions. Les œuvres de cette période n'ont pas de lien avec les thématiques symbolistes.

L'œuvre et la vie de Minsky entre 1913 et 1921 reste non étudiée la slavistique, qu'elle soit en Russie ou en France, car dans les périodiques ou dans les publications de ses contemporains, son nom est négligé. Minsky lui-même n'a laissé aucune correspondance pendant cette période, aucun journal intime en général. Il continue probablement à vivre à Paris car le 16 mars 1918 son article « L'idéologie de la révolution russe » a paru dans *Le Mercure de France*. En 1920, il publie un autre article en français : « Vladimir Solovief et les Juifs » (La Tribune juive : revue hebdomadaire : organe des juifs de Russie. Paris. n° 34). La Première Guerre mondiale et la révolution russe ont accaparé l'esprit des gens et évincent naturellement le nom de Minsky.

On retrouve trace de Minsky à partir de 1921. Il s'installe à Berlin où il a déjà pu publier plus tôt ses ouvrages. Les éditions russes de Berlin font paraître le recueil de poèmes *De l'obscurité vers la lumière* [*Из мрака к свету*, Édition de Grjebine, 1922), où l'auteur rajoute 44 poèmes qui n'ont pas été précédemment publiés ; un grand article « De

[614] Notons que la traduction, même la plus réussie, ne transmet pas toute la profondeur de l'œuvre. La traduction littérale rapporte les idées principales de l'auteur mais, dans ce cas, elle modifie le rythme, la rime, la mélodie du vers, et la traduction poétique conserve la métrique en modifiant parfois le sens. Les traductions de Minsky sont une partie inséparable de la vie du poète.

[615] MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », *op. cit.*, p. 42. – « о союзе между умственным и физическим трудом против всякого партийного властолюбия. »

Dante à Blok » [« От Данте к Блоку », dans *Kniga lia vsekh* (n° 81), Édition Mysl, 1922], le mystère *Qui cherches-tu ?* [*Кого ищешь?* Dans le même journal (n° 86), 1922), un article autobiographique dans la revue de critique et de bibliographie mensuelle *Le Nouveau livre russe* [*Новая русская книга*, Édition de Ladijnikov, 1922). Il est possible de constater que l'année 1922 est fructueuse pour Minsky. Son livre *De l'obscurité vers la lumière,* utilisé au long de la présente thèse, nous paraît le meilleur recueil de poèmes qui révèle toutes ses périodes artistiques. À Berlin, Minsky reste en contact avec des émigrés russes grâce notamment à La Maison des arts, organisée en 1921, dont certains écrivains connus étaient membres : Biély, Gorki, A. Tolstoï, Ehrenbourg, etc. La même année Minsky est nommé président du Conseil de la Maison des arts.

En 1923 Minsky part pour Londres et y travaille dans un bureau d'édition jusqu'à 1927. Déjà avant son départ pour l'Angleterre, tandis qu'en Russie on essayait d'oublier le nom de Minsky, il est affiché dans le recueil des poètes russes contemporains (*Modern Russian poetry. Texts and translations*[616]*,* 1917) dans la traduction de Selver. Avec les poèmes de Balmont, Blok, Brioussov, Bounine, Zin. Guippious, Lokhvitskaia, Merejkovski, Sologoub et V. Soloviev y parait la traduction des poèmes suivants de Minsky : « Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler… » [« Как сон, пройдут дела и помыслы людей… »], « Je contemple la terre promise… » [« Я вижу край обетованный… »], « Ce que vous appelez inspiration… » [« То, что вы зовете вдохновеньем… »] et « La ville au loin » [« Город вдали »]. Le choix des poèmes n'est pas expliqué mais le fait de leur publication souligne une fois de plus que le nom de Minsky était connu par ses contemporains et qu'on s'intéressait à son œuvre (surtout en Europe), tandis que le lecteur russe d'aujourd'hui, à l'exception des critiques littéraires, ne sait presque rien sur le fondateur du symbolisme russe, et encore moins sur ses liens avec la littérature française de la fin du XIX^{ème} siècle.

Notons qu'entre 1927 et 1937 (année de sa mort) Minsky a vécu à Paris. C'est depuis Paris qu'il a écrit plusieurs requêtes à différents hommes de lettres pour être publié en Russie, mais ses lettres et les rapports des gens qui croyaient en son talent n'ont pas porté leurs fruits. L'étude des lettres de Minsky montre qu'il a essayé d'être publié dans des revues russes ou étrangères, en restant toujours indifférent aux opinions des gens à propos de sa personnalité, en revanche, il s'inquiète de l'avenir de sa poésie. Par exemple, dans la lettre du 26 octobre 1928 à Artemiï Khalatov qui se trouve dans les

[616] Cf. : *Modern Russian poetry. Texts and translations*, traduit par SELVER P., London, Kegan Paul, Trench, Trubner, LTD, 1917.

Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], il essaye de contester le refus de la publication de son recueil de poèmes :

> *« …Не могу передать Вам чувство обиды и отчаяния, которое овладело мною при получении отказа. Мысль о том, что для советской России вся моя поэтическая деятельность останется неведомой и как бы не существовавшей, кажется мне горше смерти*[617]*… »*
>
> *« Je ne peux pas vous exprimer les sentiments d'offense et de désespoir qui m'ont saisi lorsque j'ai reçu ce refus. L'idée que mon activité poétique restera inconnue et presque inexistante pour la Russie soviétique me semble plus amère que la mort. »*

Il faut souligner, qu'en dépit de nombreuses difficultés qu'il a dû affronter en Russie, Minsky n'a pas abandonné toute tentative d'être publié, sans succès. Son œuvre, comme il le pressentait, reste « inconnue et presque inexistante ». En 1930, selon les mémoires de Tcharnyï, même sa mort a été faussement annoncée :

> *« …в книге Репина "Далекое-близкое", изданной под редакцией и с предисловием К. И. Чуковского, сказано в примечании, что Н. М. Минский умер в 1930 году. Так как я встречался с Минским в 1934 году, то я предложил впоследствии Корнею Ивановичу или признать свою ошибку, или объявить меня в сношениях с потусторонним миром. Корней Иванович посмеялся, но об ошибке в печати не сообщил*[618]*… »*
>
> *« …dans le livre de Répine "Lointain-proche", publié sous la direction éditoriale et avec une préface de K. I. Tchoukovski, il est indiqué dans les notes que N. M. Minsky est décédé en 1930. Puisque j'ai vu Minsky en 1934, j'ai proposé à Korneï Ivanovitch soit d'admettre son erreur, soit de me déclarer en communication avec l'autre monde. Korneï Ivanovitch a ri mais n'a pas signalé l'erreur dans la presse. »*

Malgré toutes les confusions qu'on affiche au sujet de Minsky, le poète a vécu une longue et féconde vie (il est mort à l'âge de 81 ans). En dépit des commentaires négatifs sur son œuvre, il a influencé l'avenir littéraire de la Russie, notamment sur le développement du symbolisme russe.

---

[617] MINSKY N.M., *F. 611, Op. 1, Ed. hr. 381, l. 28 – 28 ob.*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva. - Dactylographie en russe avec la résolution en crayon : « *ЛитХуд т. Сандомирскому на заключение. Ар-т<емий> Халатов. I/XI [1928]* »

[618] ČARNYJ M.B., « F. 619, Op. 4, Ed. hr. 606. Čarnyj M. B. "U Nikolaja Minskogo". Vospominanija », *op. cit.*, p. 3.

Afin de mieux présenter les œuvres et le système philosophique de Minsky, il était utile d'étudier non seulement ses textes, mais aussi leur réception par ses contemporains. Pour cette raison, dans la présente étude, nous avons largement tenu compte des avis des journalistes, des poètes, des chercheurs russes et français. Il convient de noter que les évaluations sont contraires : en Russie, elles sont en général négatives, en France elles sont neutres, ce qui paraît logique. Les auteurs français représentent un auditeur impartial, celui qui ne connait pas pleinement l'œuvre de Minsky (on ne la connaît que grâce aux traductions faites par des auteurs français) et sa personnalité. Étant donné ce fait, les commentaires français sont dans la plupart des cas objectifs, alors qu'en Russie, ils sont plutôt subjectifs.

En Russie à partir de 1907, à la fin de la révolution, les idées des représentants du symbolisme changent. Un travail intense, lié à l'étude de la littérature en général, se développe à l'intérieur du symbolisme. Les questions de la théorie poétique et de la traduction occupent Brioussov. Viatcheslav Ivanov réunit des maîtres et des écrivains inexpérimentés dans son « Académie des vers[619] » (Академия стиха, 1909 – 1914). Beaucoup de jeunes poètes, qui sont entrés dans le milieu littéraire après l'effondrement du symbolisme, ont reçu leur formation poétique pendant ces rencontres. Parallèlement, en 1908, Andreï Biély publie l'article « Le symbolisme » sur la théorie du vers dans la revue *Vesy* (n° 12). La poésie devient plus analytique. Cependant en 1909, il a été édité le dernier numéro de *Vesy* où nous trouvons les raisons du déclin de l'intérêt pour le symbolisme : « Avec la victoire des idées du symbolisme sous la forme où elles étaient et devaient être proclamées par *Vesy* rend la revue inutile. L'objectif est atteint, et *eo ipso* le moyen n'a plus de but ! D'autres objectifs apparaissent[620] ! » Après que les idées du symbolisme ont été formées et exposées non seulement dans des manifestes mais aussi sur les pages des journaux, l'existence du mouvement devient vain.

Dans la période postrévolutionnaire, la France devient la nouvelle « Russie hors de Russie » pour les hommes de lettres, les avocats, les médecins et d'autres émigrés. Dans

[619] Cf. : GASPAROV M.L., « Lekcii Vjač. Ivanova o stihe v Poètičeskoj Akademii 1909 g. », in *Novoe literaturnoe obozrenie*, (1994), nº 10, p. 89-105.

[620] Cité par : GUMILEV N.S., *Pis'ma o russkoj poèzii*, Moskva, Sovremennik, 1990, p. 53. – « Вместе с победой идей символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться "Весами", ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесцельно! Растут иные цели ! »

ces nouvelles circonstances, le symbolisme russe ne développe plus ses idées en France. En outre, ce mouvement n'était point populaire à cet époque dans le pays. En Russie, le symbolisme comme mouvement littéraire perd son pouvoir de fascination. La Révolution change la vision du monde des artistes. Néanmoins, le thème de la révolte dans un sens politique n'est pas présent dans leurs poèmes. Selon les symbolistes, le poète ne doit pas prêcher la révolution. En 1907, Viatcheslav Ivanov, dans son article « Du gai métier et de la gaieté » [« О веселом ремесле и умном веселии », *Zolotoe runo*, nº 5], affirme :

> *« …если переживаемая революция истинная, то она совершается не только на поверхности жизни, а и в глубинах сознания. Истинный талант, хочет он того или нет, служит революции хотя бы тем, что его произведения содержат яд общей переоценки отживших ценностей*[621]*. »*
>
> *« …si la révolution éprouvée est véritable, elle réalise non seulement à la surface de la vie, mais aussi dans les profondeurs de la conscience. Le vrai talent, quoi qu'il en ait, sert la révolution au moins par le fait que ses œuvres contiennent le poison d'une réévaluation générale des valeurs passées. »*

La présence de l'esprit révolutionnaire et la proclamation de sa nécessité ne sont pas indispensables. Notons que la réévaluation des valeurs est un trait distinctif des symbolistes en Russie et en France. Dans ce contexte il convient de mentionner aussi les paroles du poète Gueorgui Tchoulkov (1879 – 1939) écrites dans *Le voile d'Isis. Essais critiques* [*Покрывало Изиды. Критические очерки*, 1909] : « Mais en général, parmi les chants révolutionnaires modernes, seuls les poèmes de Fiodor Sologoub méritent une attention sérieuse : il est difficile de composer des poèmes sur la lutte quand on voit de ses propres yeux ses élans convulsifs, dépourvus de mesure, de rythme[622]. » Néanmoins, l'édition de la revue *Novaia jizn* et de la publication des poèmes révolutionnaires ont privé Minsky de son identité symboliste et de son lien avec ses contemporains.

[621] IVANOV V., « O veselom remesle i umnom veselii », in *Zolotoe runo*, (1907), nº 5, p. 53-54.

[622] ČULKOV G.I., *Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki*, 1909, *op. cit.*, p. 133. – « Но ведь вообще из революционных песен современности только стихи Федора Сологуба достойны серьезного внимания: трудно слагать стихи о борьбе, когда воочию видишь ее судорожные порывы, лишенные мерности, ритма. »

CONCLUSION

Le présent chapitre portait sur la formation de la poétique de Nicolas Minsky dans le contexte culturel français et russe. Nous avons ainsi analysé ses textes poétiques et philosophiques, ainsi que les périodiques russe et français où ses œuvres étaient mentionnées. L'interprétation du symbolisme français par Minsky se caractérise par des recherches continues, impliquant des doutes douloureux liés au sens principal du symbolisme.

L'activité de Minsky en tant que traducteur est une partie inséparable de l'œuvre du poète, qui lui a permis de prendre connaissance de l'expérience des auteurs étrangers, de même que de mieux se connaître, de faire épanouir son talent. Dans ce chapitre nous n'avons examiné qu'une petite partie des traductions de Minsky, qui a fait découvrir au lecteur russe des textes de Maeterlinck. L'étude des traductions de Maeterlinck par Minsky et la réception de Maeterlinck en Russie, constitue une nouvelle perspective de recherche, dans la prolongation du présent travail.

Essentiellement, Minsky fait une adaptation ou une réinterprétation des textes poétiques des auteurs français, y compris la traduction des poèmes déjà cités. Après avoir traduit et analysé un grand nombre de poèmes de Minsky, nous arrivons à la conclusion que le poète s'intéresse surtout à l'œuvre de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. En outre, les emprunts peuvent être divisés en deux types : l'emprunt d'un titre qui a suggéré l'idée d'un nouveau poème ayant la même image et le même dessin mélodique ; l'emprunt de l'idée générale d'une œuvre qui a passionné Minsky et qui entre en résonance avec celle du poète. Le pressentiment de la mort et l'image de la femme fatale baudelairiens, les mélodies mélancoliques et l'impressionnisme de la poésie verlainienne inspirent le poète russe. La poésie visuelle et sonore de Mallarmé, son idée de l'Absolu ineffable sont à la base de la formation de la pensée philosophique de Minsky. La soif spirituelle angoissante – leitmotiv de nombreux poèmes de Rimbaud – apparaît dans l'œuvre du poète russe. Le désir d'atteindre l'Idéal fait aussi naître le motif du chemin.

Dans sa poésie, Minsky n'a pas repris pleinement les correspondances entre les phénomènes non liés : sens, odeurs, couleurs et sons, comme cela a eu lieu dans la poésie des fondateurs du symbolisme. Cependant, nous pouvons affirmer que l'œuvre de Minsky a beaucoup de convergences avec les idées de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud et de

Mallarmé. C'est ce que présente le tableau présenté dans l'Annexe n° 10, réunissant les convergences et les divergences entre Minsky et les fondateurs du symbolisme français.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le passage d'une époque à une autre mène aux changements des composantes spirituelles, dans lesquelles d'autres orientations culturelles et historiques se manifestent. La littérature aspire à créer une nouvelle langue poétique pour transmettre un autre état d'esprit et une autre perception du monde. Elle tourne le dos au réalisme ainsi qu'aux normes de la morale, ce qui a été interprété par la plupart des contemporains comme la décadence de la société. Le symbolisme français est un mouvement littéraire, dont la base philosophique et esthétique trouve ses racines dans l'œuvre de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. En réponse au naturalisme et au Parnasse, ils ont cherché à créer un art fondé sur la vision symbolique et spirituelle du monde tout en utilisant de nouveaux moyens d'expression. De son côté, le symbolisme russe est un mouvement littéraire au tournant du siècle de caractère néo-romantique, basé sur des idées philosophiques idéalistes et la perception esthétique de la réalité. Nicolas Minsky a été à la base du nouveau mouvement littéraire russe, ses raisonnements philosophiques, présentés dans les textes poétiques et les essais, ont poussé ses contemporains à la création d'une nouvelle poésie. En utilisant la méthode d'analyse culturelle et historique, nous avons cherché les raisons du besoin de passer de nouveaux moyens d'expression poétique. Se basant sur l'histoire comparative du développement des symbolismes comme tendances littéraires, nous avons effectué l'analyse textuelle. À la suite de l'analyse des différents niveaux de langue, la présente thèse montre un changement dans les paradigmes historiques et les tendances littéraires de la fin du XIX^{ème} – début du XX^{ème} siècle en Russie et en France.

Les symbolistes russes et français étaient unis par leur attention portée sur la forme poétique avec un schéma métrique comple et une strophique originale ainsi que sur la fonction des mots et leur sonorité (via leur allitération, assonance, dissonance, etc.). La poétique du symbolisme français et russe réside dans la synthèse des arts, où la musique occupe une place centrale. La synesthésie reflète le désir des auteurs de transmettre l'ineffable. En outre, les symbolistes ont établi des correspondances entre différentes odeurs, couleurs et sons. La culture perdait ses contours habituels en se transformant en combinaison de fragments, d'énigmes, de peurs et d'espoirs. L'art devenait libre. En conséquence, la perception du monde a été reléguée au second plan, tandis que la connaissance de soi-même est devenue importante pour les poètes. Nous

distinguons trois types principaux de poésie qui ont été présentés dans les œuvres de presque chacun des auteurs analysés. Elles se distinguent selon leur but : 1. L'indication du chemin vers le « moi » du poète à travers le monde du « je » poétique ; 2. Les tentatives du poète pour surmonter son « moi » afin d'obtenir la liberté ; 3. Une forme contemplative de la pensée du poète.

L'individualisme et la perception de l'éternité du monde font naître chez les poètes l'incrédulité dans la puissance divine et même la négation de son existence. Rimbaud a dénoncé l'action des forces divines dans toutes les souffrances de ce monde, Minsky a créé sa propre religion de méonisme. Au lieu de Dieu, les symbolistes croient plutôt soit en leur propre divinité, soit en l'inconcevable. Par emple chez Mallarmé en France, et chez Minsky en Russie, la notion d'Absolu se déplace vers l'« Idée » de Mallarmé ou le « méon » de Minsky. Le poète crée non seulement une nouvelle œuvre d'art, mais aussi sa vie. Les symbolistes mettent en usage un nouveau concept – « la création de la vie ». Cependant, il est à noter que l'œuvre éclectique de Minsky contient à la fois des motifs de renonciation à Dieu et un appel à lui.

Par le présent travail, nous avons confirmé que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui ont fait la révolution esthétique dans la littérature française, ont influencé l'œuvre de Minsky, même si c'est un fait ignoré par les chercheurs d'aujourd'hui. Pour la première fois dans la littérature comparée, l'étude approfondie de l'œuvre de Minsky dans le contexte de la littérature française a été faite et la place du poète dans le développement de la culture mondiale a été définie.

L'importance des fondateurs du symbolisme français pour la poésie et l'esthétique de Minsky

Nous avons présenté la poétique de Minsky, sa philosophie et le mécanisme de réflexion, de réfraction et de transformation des idées des fondateurs du symbolisme français. Basé sur l'ensemble du travail de thèse, il est possible de formuler les idées symbolistes de Minsky les plus importantes ainsi que son interprétation des thèmes et de la façon d'apprendre et d'appréhender le monde des poètes français.

Avant tout il faut souligner que l'œuvre des années 1890 de Minsky se caractérise par la subjectivité rare de la perception poétique et par la dématérialisation du monde extérieur. Minsky s'écartait de la problématique sociale et aspirait à l'inconnu et au mystère. Selon nous, c'est un premier chemin vers le symbolisme russe. Pour les fondateurs du symbolisme français et aussi pour Minsky, la sensation de l'éternité de l'être est à la base du bonheur humain. Ce monde idéal s'ouvrant devant le poète dès qu'il renonce à la réalité empirique provoquant le mécontentement. Repensant les théories des correspondances baudelairiennes et de l'Idée mallarméenne, Minsky crée sa philosophie du méonisme grâce laquelle il tente d'entendre la voix de l'Âme du monde. L'art permet d'approcher du mystère de l'Inconnu, de l'Absolu selon Mallarmé, du méon selon Minsky. La représentation réaliste de la vie ne suscite pas de plaisir, et, dans cette optique-là, la vision objective du monde mène à la dégradation de l'art. Pour Minsky, la jouissance esthétique est la condition unique et primordiale de l'existence de la poésie.

En effet, les poètes ne tentaient plus de décrire le monde mais de transmettre leur impression à l'aide du principe de suggestion. S'éloignant des normes littéraires, Verlaine et Minsky mélangeaient des éléments visuels et auditifs. Grâce aux répétitions sonores, aux intonations mélodieuses, aux assonances, au vers libre, Verlaine était en quête de spiritualité, transformant la poésie en musique. Tandis que Minsky brisait l'intonation et la mélodie de ses poèmes, expérimentant avec le vers libre, tentant de traduire sa fatigue mortelle. Comme et après Verlaine, la musicalité des poèmes de Minsky consiste en ses tentatives pour transmettre l'humeur et le rythme de ses émotions. Cet état d'âme de Minsky a été intensifié par les artistes qui ont mis en musique ses textes. Dans la présente thèse, l'analyse des traductions de Minsky de Verlaine mises en musiques a été effectuée pour la première fois. Cela nous a permis d'envisager la possibilité d'approfondir nos recherches dans la sphère des traductions de Minsky et d'affirmer qu'un poème mélodieux permet au lecteur de revivre une solitude profonde, éprouvée par le héros lyrique. Le sentiment de l'abandon du héros de Minsky, qui le saisit à l'intérieur d'une « tour d'ivoire », mène à la fatigue, lui incite le dégoût de la vie et le rêve de la mort qu'il voit comme une des formes de l'existence infinie. La mort est une partie de la vie du poète.

Le rythme des œuvres de Minsky se distingue de celui des poètes français, pourtant nous pouvons affirmer sûrement leurs convergences par les thèmes. Minsky lui-même n'a laissé que peu d'indications sur des sources éventuelles, mais l'analyse des textes poétiques a confirmé la retraduction de certaines images des auteurs français. Chez Baudelaire, il préférait son attitude calme face à la mort du corps (qui n'est pas associée à

la mort de l'esprit), les tons sombres et le froid sépulcral, la passion pour la femme. L'œuvre de Verlaine a attiré Minsky par ses motifs mélancoliques d'état d'esprit.

L'organisation des genres lyriques dans les œuvres de Minsky provient partiellement de la tradition française. Dans son système des genres, il adapte les sonnets et les chansons des auteurs français et ajoute entre autres les épîtres et les élégies. L'œuvre de Minsky est un emple de la combinaison de différents genres et motifs, conjugués entre eux : dans la chanson il y a le motif du hurlement du vent ou celui de la chute de feuilles ; dans la prière – celui de la fatigue, de la déception et de la lueur d'espoir ; dans les essais philosophiques – celui de la mélancolie. Grâce à l'influence sur Minsky de la littérature française, un élément important de l'enrichissement de la tradition littéraire russe est devenu la structuration du recueil comme un texte unique, son désir de changer les formes habituelles, de créer de nouveaux mètres.

En outre, le symbolisme de Minsky est lié à l'intégrité de la personne du poète et du lecteur qui éprouve la révélation artistique. En même temps, nous avons conclu que le lecteur français de la poésie de Minsky est passif. Ses œuvres n'étaient pas aussi populaires qu'en Russie. En France, il était connu seulement de manière superficielle. Seules quelques une de ces œuvres ont été traduites. Néanmoins, nous avons confirmé qu'il a été lu par les contemporains français.

Par le présent travail nous avons confirmé que Minsky a été l'un des premiers en Russie à transmettre le sens de la nécessité dans le changement des paradigmes littéraires. Éprouvant délicatement le défi du temps, le poète avançait avec hésitations vers le symbolisme face à une critique sévère et au rejet de la part du public. Minsky a fait découvrir de nouveaux horizons à ses disciples et a été le pionnier du symbolisme russe. Les œuvres des poètes nommés ont fourni à l'auteur russe les premiers emples de la poésie symboliste et sous leur influence, il a développé sa propre esthétique du symbolisme.

La place de Minsky dans le processus littéraire

L'œuvre de Minsky est éclectique, plus précisément elle présente une synthèse artistique entre les nouvelles recherches en littérature européenne et la tradition

poétique nationale. Minsky est l'un des premiers à initier la voie symboliste en Russie. C'est pourquoi il est difficile de le séparer de la tradition romantique. Il aspire encore consciemment au syncrétisme, unissant la poésie, la musique et la peinture dans ses poèmes. Nous observons les tentatives hésitantes de la réalisation du principe symboliste où les buts d'un art sont atteints par les moyens d'un autre. Minsky ne peut pas entièrement se séparer du descriptivisme du monde concret et réel. Sa vie et son œuvre constituent une histoire des recherches, faites de succès et de défaites, qui l'ont amené à l'éradication des prédilections symbolistes.

Néanmoins, l'œuvre de Minsky anticipe les tendances littéraires en Russie : son type de composition de mot, ses néologismes augurent les expérimentations d'Igor Severianine ou Vladimir Maïakovski ; son système religieux et philosophique du méonisme s'est avéré l'impulsion créatrice pour les nouveaux symbolistes. Il est le premier à formuler dans son travail *À la lumière de la conscience, pensées et rêveries sur le but de la vie* les recherches philosophiques qui ont inquiété sa génération. Dans les idées philosophiques de Minsky, il n'y a aucune indication directe de la similitude avec les théories françaises. La raison principale de l'émergence du méonisme de Minsky est le désir de créer un nouveau système de valeurs. Après 1905, l'idée symboliste de renoncer au monde de la raison a été élevée par Minsky au rang de nouvelle religion. Selon Minsky, les « conversations philosophiques » (*La religion de l'avenir, les conversations philosophiques*), dans lesquelles il exprime tous les aspects du ménonisme, devraient devenir la base idéologique de la future religion de l'humanité.

Dans le présent travail, nous avons analysé les spécificités de la technique poétique, la philosophie, ainsi que la conception du monde de Minsky dans le contexte des littératures française et russe de la fin du XIX^{ème} – début du XX^{ème} siècle, ce qui a permis de moderniser le point de vue des chercheurs sur l'évolution artistique de Minsky. L'approche comparative de l'analyse des textes de Minsky a été effectivement utilisée dans le cadre de la présente thèse ce qui a permis de déterminer sa place dans le développement de la culture mondiale et de souligner l'importance des liens culturels entre la Russie et la France. Les mécanismes du dialogue des cultures, conditionnés par la communauté des visions du monde, ont été démontrés. Les idées du symbolisme français ont été identifiées dans les œuvres de Minsky. En outre, nous avons exposé les principes essentiels qui concernent l'histoire de la formation des premiers symbolismes russe et français. Nous avons effectué l'analyse approfondie des textes des fondateurs de ces mouvements littéraires, des périodiques, des données des archives. De plus, nous avons

élaboré les tableaux comparatifs présentés en annes. Les perspectives de la future recherche ont été déterminées.

En conclusion nous pouvons ajouter que la recherche de nouvelles formes d'expression au tournant du XIX^{ème} – XX^{ème} siècle est souvent comparée avec l'état de la culture du début du XXI^{ème} siècle. Michel Winock par emple écrit dans *Décadence fin de siècle* (2017) : « …ces réactions anticipent celles que nous rencontrons de nos jours, au début du XXIe siècle : cette fin du XI retrouve en effet une certaine actualité[623]. » Les chercheurs retrouvent la même volonté de provoquer et le désir de changer la littérature actuelle. D'un tel point de vue notre thèse permet non seulement d'élargir les horizons de la compréhension du passé mais aussi de voir l'époque actuelle sous un nouveau jour et de tracer un nouvel a pour nos futures recherches.

[623] WINOCK M., *Décadence fin de siècle*, 2017, *op. cit.*, p. 11.

ANNEXES

Annexe n° 1. Œuvres de Minsky (par année de parution et en français)

Année	Titre	Type d'ouvrage	Informations supplémentaires
1877	« Dans sa patrie »	poème	Vestnik Evropy, janvier
1877	« Cachemire », « Bateau », « J'ai osé l'oublier », « Le rêve romantique ne me laisse plus de repos… », « Des yeux froids et moqueurs... », « Pourquoi parfois parmi les travaux scientifiques… », « Une dure journée est passé et la nuit est tombée…»	poèmes	Vestnik Evropy, février
1877	« La statue », « Le chagrin a dormi dans mon âme »	poèmes	Vestnik Evropy, mars
1877	« Les adieux »	poème	Vestnik Evropy, mai
1877	« Trois chansons »	poème	Vestnik Evropy, juin
1879	Feuilletons	feuilletons et articles	L'organe des russes juifs Rassvet [L'Aube]. Sous le pseudonyme Nord-Ouest
1883	Premier recueil des poèmes	poèmes	Le recueil détruit par la censure
1884	« Une vielle discussion »	article	*Zaria* [L'Aurore], n° 193
1888	*Poèmes*	poèmes	Deuxième édition (sans cycles nommés mais avec leur numération), St. Pétersbourg, L'imprimerie de V.S. Balacheva
1890	« Élégie »	poème	*Severnyï Vestnik* où Minsky a été le secrétaire à 1895
1890	*À la lumière de la conscience, pensées et rêveries sur le but de la vie*	la poésie philosophique narrative	St. Pétersbourg, L'imprimerie Ju.N. Èrlikh, Deuxième édition en 1897
1893	« Comme de mendiants se tiennent dans le parvis de l'église… », « La mort », « Mais l'horreur de la mort, proche, inévitable…», « Depuis longtemps j'ai cessé de croire aux mots et aux pensées…», un extrait du texte *À la lumière de la conscience…*	article + poèmes en deux langues	Dumur Louis. N. M. Minsky // Mercure de France. n° 40.
1895	Les différents poèmes	poèmes	*Severnyï Vestnik*
1896	l'*Iliade* d'Homer	traduction	Moscou, Édition K.T. Soldatenkov, 2ème édition en 1909, 3ème édition en 1912 ; 4ème – 1917.

1897	« Henrik Ibsen. Sa vie et sa création littéraire »	essais	St. Pétersbourg, L'imprimerie de P.P. Soïkine
1900	« Nietzsche »	article	*Mir iskousstva,* n° 19-20
1900	*Alma*	drame	St. Pétersbourg, L'imprimerie Severnaia skoropetchatnaia [Северная Скоропечатия]
1901	« *Les nouvelles chansons* »	essais	St. Pétersbourg, L'imprimerie de M.M. Stasiulevitch
1902	*Sur la liberté de conscience religieuse*	conversations philosophiques	St. Pétersbourg, L'imprimerie d'A.E. Kolpinskij
1902	« Dans la nature », « Vers toi, Seigneur, mon âme est venue… », « L'automne »	poèmes	*Severnye Cvety*, Moscou (2 almanach)
1903	*Sur les deux voies du bien*	2 rapports	*Severnye Cvety*, Moscou, 3 almanachs de l'édition *Skorpion*
1904	Œuvres complètes en 4 volumes	poèmes	4ème édition en 1907, St. Pétersbourg
1905	*La religion de l'avenir : Conversations philosophiques*	conversations philosophiques	St. Pétersbourg, Édition de M.V. Pirojkov
1905	« L'hymne des ouvriers »	poèmes	Le journal social-démocrate *Novaia jizn* où il a été le directeur
1906	*La dernière confession*	drame	écrite et publiée pour la première fois dans le journal *Narodnaia volia* [La liberté du peuple] en 1879
1906	Poèmes en deux langues	poèmes	*Zolotoe rouno*
1909	*Un fantôme de fer*	drame	St. Pétersbourg
1909	*À propos des sujets sociaux*	articles critiques	St. Pétersbourg, L'imprimerie *Obchtchestvennaia polza* [Intérêt public], 2ème édition
1910	« Tolstoï et la réforme. Les idées de Salomé »	conversations philosophiques	Édition *Zaria*, n° 5, Moscou
1912	*Chaos*	drame sociale	St. Pétersbourg
1912	*Une petite tentation*	pièce de théâtre	Édition de la Société de théâtre impériale russe, St. Pétersbourg, Imprimerie de l'Administration générale des terres
1914	Les œuvres complètes de Maeterlinck avec une note biographique	traduction	Petrograd, Édition A.F. Marks
1917	« Ce que les Allemands ont fait en France républicaine »	article	L'imprimerie de la revue Petrograder Togblat [Петроградер Тогблат], mai, Petrograd

1918	« L'idéologie de la révolution russe »	article en français	Mercure de France, vol. 126, 16 mars
1920	« Vladimir Soloviеf et les Juifs »	article en français	La *Tribune juive* : revue hebdomadaire : organe des juifs de Russie. Paris. n° 34
1922	*De l'obscurité vers la lumière*	poèmes	Édition Z.I. Grjebina
1922	« De Dante à Blok »	article	*Kniga lia vsekh* (n° 81), Édition Mysl
1922	*Qui cherches-tu ?*	mystère	*Kniga lia vsekh* (n° 81), Édition Mysl
1922	Article autobiographique	article	*Le Nouveau livre russe*, n° 8, Édition de Ladijnikov, Berlin.

Œuvres de Minsky (par année de parution en russe)

год	заглавие	тип произведения	дополнительная информация
1877	«На родине»	стихи	Вестник Европы, январь
1877	«Кашемир», «Корабль», «Я забыть ее решился…», «Романтический сон не дает мне покоя…», «От глаз насмешливо-холодных…», «Зачем порой среди трудов научных…», «Минул тяжелый день - и ночь сошла с небес…»	стихи	Вестник Европы, февраль
1877	«Статуя», «В моей душе дремало горе»	стихи	Вестник Европы, март
1877	«Прощание»	стихи	Вестник Европы, май
1877	«Три песни»	стихи	Вестник Европы, июнь
1879	Фельетоны	статьи	Орган русских евреев «Рассвет». Под псевдонимом Норд-Вест
1883	Первый сборник стихотворений	стихи	Уничтожен цензурой
1884	«Старинный спор»	статья	Газета «Заря». № 193
1888	«Стихотворения»	стихи	*второе издание (без озаглавленных циклов, но с выделением разделов)*, Спб., Типография В. С. Балашева
1890	«Элегия»	стихи	журнал «Северный вестник», в котором он был секретарем в 1895
1890	«При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни»	философская поэма в прозе	Спб., Типография Ю. Н. Эрлих, *2-е издание в 1897*
1893	«Как нищие стоят у паперти церковной…», «Смерть», «Но ужас смерти, близкой, неотлучной…», «Давно я перестал словам и мыслям верить…», а также отрывок из «При свете совести»	статья + стихи на двух языках	Dumur L. N. M. Minsky // Mercure de France. № 40. – Дюмюр Л. Н. М. Минский // Меркюр де Франс.
1895	Частые публикации стихотворений	стихи	Журнал «Северный вестник»
1896	«Илиада» Гомера	перевод	Москва: К. Т. Солдатенков, 2 издание - 1909 г., 3 издание - 1912 г., 4 издание - 1917 г.
1897	Генрих Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность	очерк	Серия ЖЗЛ, Спб., Типография П. П. Сойкина

1900	«Ницше»	статья	Мир искусства. 1900. № 19-20
1900	«Альма»	трагедия	Спб., Северная Скоропечатия
1901	«Новые песни»	стихи	Спб., Типография М. М. Стасюлевича
1902	О свободе религиозной совести	философские разговоры	Спб., Типография А. Е. Колпинскаго
1902	«Среди природы», «Осень», «К тебе, Господь, душа моя пришла…»	стихи	«Северные цветы» на 1902 год собранные книгоиздательством «Скорпионъ». Москва (2 альманах)
1903	«О двух путях добра»	2 доклада	Прочитанные в Петербургских религиозно-философских собраниях. Опубликованы в: «Северные цветы». 3 альманах книгоиздательства «Скорпионъ». Москва
1904	Полное собрание сочинений, 4 т.	стихи	4-е издание, Спб., *1907.*
1905	«Религия будущего»	философские разговоры	Спб., Издание М. В. Пирожкова
1905	Стихотворение « Гимн рабочих»	стихи	журнал «Новая жизнь», в котором он был редактором
1906	«Последняя исповедь»	драма	написана и впервые опубликована в газете «Народная воля» в 1879
1906	Стихотворения на 2 языках	стихи	«Золотое руно»
1909	«Железный призрак»	драма	Спб.
1909	«На общественные темы»	критические статьи	Спб., Типография т-ва «Общественная польза», *второе издание*
1910	Толстой и реформация. Идеи «Саломей»	философские разговоры	Книгоиздательство « Заря». № 5. Москва
1912	«Хаос»	социальная драма	Спб.
1912	«Малый соблазн»	пьеса	Издание Императорского Русского Театрального Общества, Спб., Типография Главного Управления Уделов
1914	Полное собрание сочинений М. Метерлинка с биографическим очерком	перевод	Петроград, Изд-во т-ва А. Ф. Маркс

1917	«Что сделали немцы в республиканской Франции»	статья	Типография газеты «Петроградер Тогблат», май, Петроград
1918	«L'idéologie de la révolution russe» (Идеология русской революции)	статья	Меркюр де Франс, том 126, 16 марта
1920	«Vladimir Solovief et les Juifs» (Владимир Соловьев и евреи)	статья	La Tribune juive : revue hebdomadaire : organe des juifs de Russie. Paris. № 34. – Ля Трибун жуив: еженедельник: орган евреев России
1922	«Из мрака к свету»	стихи	Издательство З. И. Гржебина
1922	«От Данте к Блоку»	статья	«Книга для всех. № 81», Издательство «Мысль»
1922	«Кого ищешь?»	мистерия	«Книга для всех. № 86», Издательство «Мысль»
1922	Автобиография	статья	Новая русская книга, № 8, Издательство И. П. Ладыжникова, Берлин

Annexe n° 2. Liste des périodiques principaux en France et en Russie de la fin du XIX^{ème} – du début du XX^{ème} siècle

FRANCE

Périodique	Années de parution	Fondateurs	Premiers auteurs
Le Chat Noir	14.01.1882 – 1895	Rédacteur en Chef : Salis Directeur : Goudeau, puis Allais	Verlaine (« Langueur », « Jadis et Naguère », « Je suis l'Empire à la fin de la décadence »), Cros, Tailhade, Moréas, etc.
Lutèce La suite de *La nouvelle rive gauche*	09.11.1882 – 1886	Rédacteur en Chef : Trézenik Secrétaire de la Rédaction : Rall et Morice	33 poèmes de Verlaine, 14 extraits des « Mémoires d'un Veuf » de Mallarmé, Huysmans, Adam, de Régnier, Vielé-Griffin, etc.
La Revue wagnérienne	08.02.1885 – 1888	Rédacteur en Chef : Dujardin	Dujardin, Ghil, Huysmans, Mallarmé, Mendès, Merrill, Morice, Verlaine, etc.
La Vogue	1. Les premiers numéros paraissent entre le 04.04.1886 et 1887. 2. 9 numéros sont parus en 1889. 3. De 1899 à 1900 est repris.	1. Directeur : d'Orfer. 2. Rédacteur en Chef : Kahn. Secrétaire de la Rédaction : Retté. 3. Rédacteur : Laforgue.	1. Dans le numéro 5 ont été publiées « Les Illuminations » de Rimbaud ; poèmes de Ghil, etc. 2. Adam, Vielé-Griffin, Kahn, etc. 3. Maeterlinck, Mlle de Maupin, Schwob, de Régnier, etc.
Le Décadent Elle parut d'abord sous le titre : *«Le Décadent littéraire et artistique»*	10.04.1886 – 1889	Directeur-Rédacteur en Chef : Baju. Secrétaire de la Rédaction : Vajarnet.	Baju (pseudonymes : Fayolles Hector, Vareilles Pierre, Villate Louis), Verlaine, de Bréville, Maurice du Plessys, Rachilde, Ghil, etc.
La Décadence artistique et littéraire	01.10.1886	Directeur : Raymond. Secrétaire de la Rédaction : Ghil.	Ghil, Verlaine, Mallarmé, Merrill, Bacquet, Cardonne, Morisse, Le Scapin, etc.

Le Symboliste	01.10.1886	Directeur : Kahn. Rédacteur en Chef : Moréas. Secrétaire de la Rédaction : Adam	Moréas, Adam, Plowert, etc.
La Plume	15.04.1889 – 1914	Directeur : Deshamps.	France, Barrès, Retté, Bloy, Moréas, Corbière, Maeterlinck, Verlaine (« Bonheur : l'art tout d'abord », « Un grand sommeil noir », « Sagesse », « Chansons pour elle »), Mallarmé (« La pipe »), etc.
Mercure de France à la suite de la revue *La Pléiade*	1889	Directeur : Vallette	Renard, de Gourmont, Dumur, etc. Dans cette revue le nom de Minsky est paru pour la première fois ainsi que les traductions du Nietzsche.
Ermitage	апрель 1890 – 1906	Directeur : Henri Mazel	de Gourmont, Rachilde, Gide, Maeterlinck, Valéry, Saint-Pol Roux, etc.
Le Revue blanche	1891 – 1900	Directeur : Natanson Secrétaire de la Rédaction : Muhlfeld	de Gourmont, Kahn, Dujardin, Mallarmé, Debussy, etc.

RUSSIE

Périodique	Années de parution	Fondateurs	Premiers auteurs
Severnyï Vestnik (St. Pétersbourg)	1. 1885 – 1890 2. 1890 – 1898	1. Directeur : Sabachnikova (la suite d'*Otetchestvennye zapiski*) 2. Rédacteurs : Gourevitch et Volynski Secrétaire de la Rédaction (1895) : *Minsky*	*Minsky*, Sologoub, Merejkovski, Guippious, Balmont, Fofanov, Boborykine, Ldov, etc.
Mir iskousstva (St. Pétersbourg)	1899 – 1904	Directeurs : princesse Tenicheva et Mamontov Rédacteur : Diaghilev.	*Minsky*, Balmont, Guippious, Sologoub, Merejkovski, Filosofov, Yasinsky, etc. Traductions du Huysmans et d'autres. Les tableaux de Bakst, Repin,Serov, etc.
Novyï Pout (St. Pétersbourg)	1903-1904	Rédacteurs : Pertsov, puis Filosofov	*Minsky*, Merejkovski, Guippious, Sologoub, Brioussov.
Severnye Cvety (Moscou)	1901 – 1903	Directeur : Poliakov Rédacteur en Chef : Brioussov	*Minsky*, Merejkovski, Guippious, Sologoub, Brioussov, Baltrouchajtis, Vilkina, Balmont, Blok, Biély, Dobrolioubov, Viatch. Ivanov, etc.
Vesy (Moscou)	janvier 1904 – 1909	Directeur : Brioussov Rédacteur-éditeur : Poliakov	*Minsky*, Brioussov, Biély, Balmont, Viatch. Ivanov, Rozanov, S. Soloviev, Ghil, etc. ; les tableaux de Bakst et Krouglikova.
Zolotoe rouno (Moscou)	1906 – 1909	Directeur : Riabouchinsky (publié en russe et en français)	*Minsky*, Merejkovski, Brioussov, Sologoub, Biély, Volochine, Balmont, etc. ; article de Charles Morice en russe
Apollon (St. Pétersbourg)	octobre 1909 – 1917	Rédacteur : Makovsky (publié en russe et en français)	Annenski, Goumilev, Tchoulkov, Bakst, Brioussov, Viatch. Ivanov, Volochine, Sologoub, etc.

Annexe n° 3. Sommaire de *Severnyï Vestnik*

Severnyï Vestnik. Décembre. n° 12, Saint-Pétersbourg, 1891

СОДЕРЖАНІЕ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

стран.

I. — ДЕРЕВЕНСКІЙ СОНЪ. Стихотвореніе. **Я. П. Полонскаго** . . . . . .

II. — ПОСЛѢДНЯЯ ВОЛЯ. (Поэтъ). **К. Баранцевича**. (Окончаніе). 5

III. — ARCO NATURALE. Стихотвореніе. **Н. Минскаго** 56

IV. — ИСТОРІЯ И ФИЛОСОФСКОЕ ЗНАЧЕНІЕ ИДЕИ ПРОГРЕССА. Проф. **Н. Карѣева**. (Окончаніе) 57

V. — СТИХОТВОРЕНІЕ. **К. Ч.** 76

VI. — МАРІЯ ШОТЛАНДСКАЯ. Драма въ пяти дѣйствіяхъ. Соч. Бьёрнстьерна Бьёрнсона. Переводъ съ датскаго **П. Ганзена** 77

VII. — ДИНЪ. Стихотвореніе. (Изъ восточныхъ мотивовъ). **В. Величко** 155

VIII. — ВОЗНИКНОВЕНІЕ РЕАЛЬНАГО РОМАНА. Проф. **Н. Стороженко** . . 157

IX. — ГРОТЪ ЕЪ СКАЛѢ. Стихотвореніе. **Н. Минскаго** 178

X. — «НЕ ГЕРОЙ». Романъ въ 2-хъ частяхъ. Часть II. Глава VI—X. **И. Потапенко**. (Окончаніе) 179

XI. — СОВРЕМЕННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ АДВОКАТУРА И НОВАЯ ШКОЛА СУДЕБНАГО КРАСНОРѢЧІЯ. (По поводу книги Léon Cléry «Souvenirs du Palais»). **И. Карабчевскаго** 219

XII. — МАРКЪ АПРЕЛІЙ. Стихотвореніе. **Д. Мережковскаго** 251

XIII. — ИЗЪ ПОѢЗДКИ ПО ЕВРОПѢ. (Окончаніе). **В. Стасова** 253

XIV. — МУЧЕНИКИ. Разсказъ. **И. Викторова** 287

XV. — СТИХОТВОРЕНІЕ. **С. Архангельскаго.** 322

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

I. — ПЛАТИНА. Очеркъ. **Д. Мамина-Сибиряка**. (Окончаніе). 1

II. — ОБЛАСТНОЙ ОТДѢЛЪ КРЕСТЬЯНСКІЙ БАНКЪ И ЕГО ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ. (По мѣстному изслѣдованію). **К. Ч—ва.** 16

III. — ИЗЪ ПРОВИНЦІАЛЬНОЙ ПЕЧАТИ.
Дѣятельная роль провинціальной печати. — Обращеніе къ прессѣ общественныхъ дѣятелей. — Голодовка восточной окраины. — Типичныя помѣщенія. — Суррогаты. — Средства борьбы съ голодомъ и разсужденія о его причинахъ. — Эксплуататоры. — Сопутствующія голоду экономическія явленія и его послѣдствія . 70

IV. — М. Ю. ЛЕРМОНТОВЪ. **К. Тр—н—каго** 90

V. — НОВЫЯ КНИГИ. 1) Беллетристика и поэзія. 2) Медицина и естествознаніе. 3) Общественныя науки. 4) Педагогическая литература и изданія для народа. Иностранныя книги: 1) Литература. 2) Исторія. 3) Философія. . . . 110

VI. — ПИСЬМА ИЗЪ АМЕРИКИ. XIX. Осенніе выборы въ Соединенныхъ Штатахъ. **В. Манъ-Гаханъ**. 143

VII. — ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЛѢТОПИСЬ. Дѣятели смерти. Проф. **А. Трачевскаго** . . 159

VIII. — СОБЫТІЯ И НОВОСТИ.—28 октября. — Высочайшій указъ 3 ноября. — Распоряженіе витебскаго губернатора. — Нѣмецкая колонизація юга Россіи. — Южно-русское горное дѣло. — Некрологъ учительницы и юбилей учителя. — Смертность среди студентовъ. — Приговоры крестьянскихъ обществъ о закрытіи кабаковъ. — Общественныя работы. — Письмо графа Л. Толстого. . 176

IX. — ЛИТЕРАТУРНЫЯ ЗАМѢТКИ. Герои и героическое въ исторіи. Публичныя бесѣды Томаса Карлейля, переводъ съ англійскаго В. Яковенко. Спб. 1891 г. — Культъ великаго человѣка и культъ человѣчества Огюстъ Конта. — Критическія возраженія. **А. Волынскаго.** 184

X. — ПРИЛОЖЕНІЕ: СВѢТСКАЯ ЖЕНЩИНА. Романъ Мабель Робинзонъ. (Перев. съ англійскаго). **А. Погосской.** (Окончаніе) . . . . . 241—254

XI. — ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ВЪ ЯНВАРСКОЙ КНИГѢ «СѢВЕРНАГО ВѢСТНИКА» БУДУТЪ НАПЕЧАТАНЫ МЕЖДУ ПРОЧИМЪ СЛѢДУЮЩІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ:

Романъ **«Золото»**, *Мамина-Сибиряка*; **«Жена»**, повѣсть *Антона Чехова*; **«Тайна смерти»**, *Эдвина Арнольда*, (автора «Свѣтъ Азіи»), перев. съ англійск.; **«Дневникъ Маріи Башкирцевой»**, **«Неурожаи въ Россіи»**, *Л. И. Весина*; **«Попытки крестьянской реформы въ Лифляндіи въ XVII в.»**, проф. *И. В. Лучицкаго*; **«Обозрѣніе русской литературы за 1891 г.»**, *А. Волынскаго*; **«Обозрѣніе политическихъ явленій въ Европѣ за 1891 г.»**, проф. *А. С. Трачевскаго*; **«Экономическія мѣропріятія московскаго земства»**, *И. Крандіевскаго*; стихотворенія *А. Жемчужникова*, *И. Минскаго*, *Д. Мережковскаго*, и др.

К сему номеру прилагаются объявленія „Живописнаго Обозрѣнія“, „Нивы“ и „Недѣли“.

Annexe n° 4. Texte complet du poème « Deux voies » de Minsky

Два пути	**Deux voies**
Нет двух путей добра и зла, Есть два пути добра. Меня свобода привела К распутью в час утра.	Il n'y a pas deux voies, celle du bien et du mal – Il y a deux voies du bien. La liberté m'a amené Vers le carrefour dans la matinée.
И так сказала: «Две тропы, Две правды, два добра. Их выбор - мука для толпы, Для мудреца - игра.	Et elle m'a dit : « Deux chemins, Deux vérités, deux biens. Leur choix est un tourment pour la foule, Pour un sage c'est un jeu.
То, что доныне средь людей Грехом и злом слывет, Есть лишь начало двух путей, Их первый поворот.	Ce qui jusqu'à présent Est le péché et le mal pour les hommes, C'est seulement le début de deux voies, Leur premier tournant.
Сулит единство бытия Путь шумной суеты. Другой безмолвен путь, суля Единство пустоты.	La voie de la vanité bruyante Augure l'unité de l'être. L'autre voie est silencieuse, elle promet L'unité du vide.
Сулят и лгут, и к той же мгле Приводят гробовой. Ты - призрак бога на земле, Бог - призрак в небе твой.	Elles promettent et mentent, et vers la même brume De mort amènent. Tu es le fantôme de Dieu sur terre, Dieu est ton fantôme dans le ciel.
Проклятье в том, что не дано Единого пути. Блаженство в том, что всё равно, Каким путем идти.	La malédiction, c'est qu'il n'y a pas De voie unie. La joie, c'est que peu nous importe le chemin.
Беспечно, как в прогулки час, Ступай тем иль другим, С людьми волнуясь и трудясь, В душе невозмутим.	Insouciant, comme pendant une promenade, Prends l'un ou l'autre chemin. Avec les hommes t'inquiétant et travaillant, Au fond du cœur reste imperturbable.
Их счастье счастьем отрицай, Любовью жги любовь. В душе меня лишь созерцай, Лишь мне дары готовь.	Nie leur bonheur par le bonheur, Par l'amour brûle l'amour. Au fond du cœur contemple-moi Pour moi seul prépare les dons.
Моей улыбкой мир согрей. Поведай всем, о чем С тобою первым из людей Шепталась я вдвоем.	Chauffe le monde par mon sourire. Raconte à tous ce que Je chuchotais à toi seul, Toi le premier des hommes.
Скажи: я светоч им зажгла, Неведомый вчера. Нет двух путей добра и зла. Есть два пути добра».	Dis : j'ai allumé pour eux le flambeau, Qu'hier ils ne connaissaient pas. Il n'y a pas de voies, celle du bien et du mal – Il y a deux voies du bien. »

Annexe n° 5. *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules HURET

Jules HURET (1863 – 1915). *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

La traduction des extraits des interviews des symbolistes et décadents
(selon la classification d'Huret)

Stéphane Mallarmé (p. 60-61) :

« …les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. <…> Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. »

« Парнасцы, они берут вещь целиком и показывают ее; из-за этого им не хватает таинственности; они извлекают из душ чудное наслаждение осознания того, что они что-то создают. <…> Дать имя вещи – уничтожить три четверти наслаждения поэмой, которая состоит из счастья в ее постепенном разгадывании; заставлять думать о ней – вот мечта. »

« J'abomine les écoles, dit-il, et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau. »

« Мне отвратительны любые школы, – говорит он, – равно как и все, что их напоминает. Мне претит всякое менторство в литературе: литература – это, напротив, нечто совершенно индивидуальное. На мой взгляд, поэт, живущий в таком обществе, которое лишает его самой возможности жить, – это человек, намеренно уединяющийся для того, чтобы изваять собственное надгробие. »

Paul Verlaine (p. 67) :

« Le symbolisme ? …comprends pas… Ça doit être un mot allemand… hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. »

« Символизм? …не понимаю… Должно быть, это немецкое слово… нет? Что же оно может означать? Впрочем, мне все равно. Когда я страдаю, когда я чувствую острую боль или плачу, я точно знаю, что это не символ. »

Jean Moréas (p. 75) :

« Nous avons maintenant l'école symboliste qui est une école comme toutes les autres écoles d'où sortirent tant de poètes dont les Muses françaises s'honorent. Maintenant, dans chaque école il y a quelques poètes qui ont du talent, ce qui est bien, et beaucoup qui n'en ont pas, ce qui est très naturel. Mais j'insisterai sur ceci : chaque fois qu'une nouvelle manifestation collective fait preuve de vitalité, c'est que la manifestation antérieure est usée et devient malfaisante pour le renouvellement de l'esprit créateur en art ; appelez ça mouvement, manifestation ou école, c'est indifférent. Mais appelons ça École, c'est plus court et plus net. »

« Существует символистическая школа, которая является школой как все другие, откуда вышло множество других поэтов, которыми гордятся французские Музы. Теперь в каждой школе есть несколько поэтов, у которых есть талант, что хорошо, но у многих других его нет, что вполне естественно. Но я настаиваю на том, что каждый раз, когда появляется новый манифест, это означает, что предыдущий манифест изжил свое и становится вредным для созидательного разума в искусстве; назовите это движением, манифестом или школой, все равно. Но давайте назовем это Школой, это короче и четче. »

Charles Morice (p. 87) :

« Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas. Moréas et moi, entre autres, avons plusieurs idées communes, et le mot poésie nous ralliera toujours, mais je ne pense pas que Moréas ait une suite. Ce que nous cherchons tous les deux, personnellement, est différent. »

« Сначала нужно создать такую школу. О существовании таковой я не знаю. У Мореаса и меня, между прочим, много общих идей, и слово «поэзия» нас объединяло всегда, но я не думаю, что творчество Мореаса имело бы продолжение. То, что каждый из нас ищет, отличается. »

Adrien Remacle (p. 105) :

« Un mouvement, non : des mouvements sans direction, sans direction commune surtout. <…> Nous sommes de plus en plus des Bouvards isolés, qui cherchons sans la moindre ardeur à trouver. »

« Направление, нет : разнонаправленное движение, главным образом без направления. <…> Мы все более и более обособленные Молодые быки, которые ищут наименьшего стремления найти. »

René Ghil (p. 109) :

« Symbolisme *! mais qu'on regarde ce qu'ont écrit, le peu qu'ont écrit, MM. Mallarmé, Verlaine, Moréas, les trois en tête, on voit ceci : Le symbole est une duperie ; c'est affirmer son impuissance qu'être symboliste. Car, en somme, ce n'est que comparer ; c'est, ne pouvant donner l'essentielle qualité d'une chose (ce qui demande analyse, puis synthèse), tenter d'exprimer ces choses par des choses approchantes. Et l'on voudrait dire que c'est l'Avenir, ça ! »*

« *Символизм*! взглянем на то немногое, что написано господами Малларме, Верленом, Мореасом, которые во главе, и придем к выводу, что: Символ – это обман; быть символистом – утверждать свое бессилие. Так как, в итоге, это значит только сравнивать; не желая называть основное значение вещи (что требует анализа, а затем синтеза), пытаться выражать эти вещи сходными значениями. И мы хотим сказать, что – это-то и есть Будущее! »

G.-Albert Aurier (p. 133) :

« *La plupart ont beaucoup de talent [les symbolistes]. Leur tort est de trop croire à l'importance des révolutions prosodiques. Moréas est un exquis chanteur et j'adore ses vers, même lorsqu'ils deviennent de vrais scolopendres ; Charles Morice est un merveilleux poète très conscient et très épris de son art ; H. de Régnier a écrit des vers admirables, et je sais bien d'autres jeunes moins connus, qui, peut-être, seront célèbres demain : Dubus, Merrill, Retté, S. P. Roux, J. Leclercq, Denise, Brinn'-Gaubast, Samain, mille autres, voyez, dans le Mercure de France, cette brave et vraiment artistique petite revue que dirige avec autorité Alf. Vallette… Et Rémy de Gourmont, cet esprit si rare qui vient de publier, sans qu'on s'en doute, un roman qui est quasiment un chef-d'œuvre. »*

« У большинства из них много таланта. Их вина заключается в том, что они предают большое значение просодике. Мореас – чудесный певец, и я обожаю его стихи, даже когда они становятся настоящими сколопендрами; Шарль Морис – чудесный поэт, очень сознательный и влюбленный в свое искусство; А. де Ренье написал восхитительные стихи. Я знаю многих других, менее известных молодых авторов, которые, возможно, будут знамениты завтра: Дюбю, Мерилл, Реттэ, С.П. Ру, Леклерк, Дениз, Бран'Гоба, Самен и множество других, которых мы видим на страницах "Меркюр де Франс", смелого маленького артистического журнала, которым управляет Алф. Валлетт… И Реми де Гурмон – человек столь редкого разума, который недавно опубликовал роман, почти шедевр, без сомнения. »

Rémy de Gourmont (p. 139) :

« La théorie symboliste si abstruse pour moi est cependant, dit-on, claire à quelques-uns. Elle est pour M. Moréas sans mystères ; il sait que symbole veut dire métaphore et s'en contente. C'est un charmant poète, mais qu'il fut singulier de l'ériger en chef d'école ! »

« Символистская теория мне столь непонятна, хотя некоторых она вполне ясна. Для господина Мореаса в ней нет тайн; он знает, что символ хочет выразить метафору, и ему этого достаточно. Это прелестный поэт, но странным было решение сделать его главой школы! »

Saint-Pol-Roux-le-Magnifique (p. 154) :

« Le Symbolisme du jour engonce l'art dans le carcan du système, le restreint au séminaire du dogme. Soyons symbolistes comme Dante. Cultivons le symbolisme sans le rigoriser, ni l'édifier en petite tente sous l'ample soleil artistique. Je prise fort le Symbolisme, sobre et en filigrane, qui préside à certains chefs-d'œuvre des princes Mæterlinck, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Gabriel Randon, Stuart-Merrill. Instituer une école symboliste – c'est fonder une Suisse de la Poésie. »

« Современный символизм все еще скован системой, ограничен догмами. Давайте будем символистами как Данте. Давайте создадим символизм без ригоризмов, возведем шатер под широким художественным солнцем. Я положительно оцениваю сдержанный и филигранный Символизм, который есть в некоторых работах принцев: Метерлинка, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффена, Габриэля Рандона, Стюарта Мерилла. Создать символистскую школу – это значит основать Швейцарию Поэзии. »

Émile Zola (p. 171) :

« Mais que vient-on offrir pour nous remplacer ? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste" recouvrant quelques vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie... »

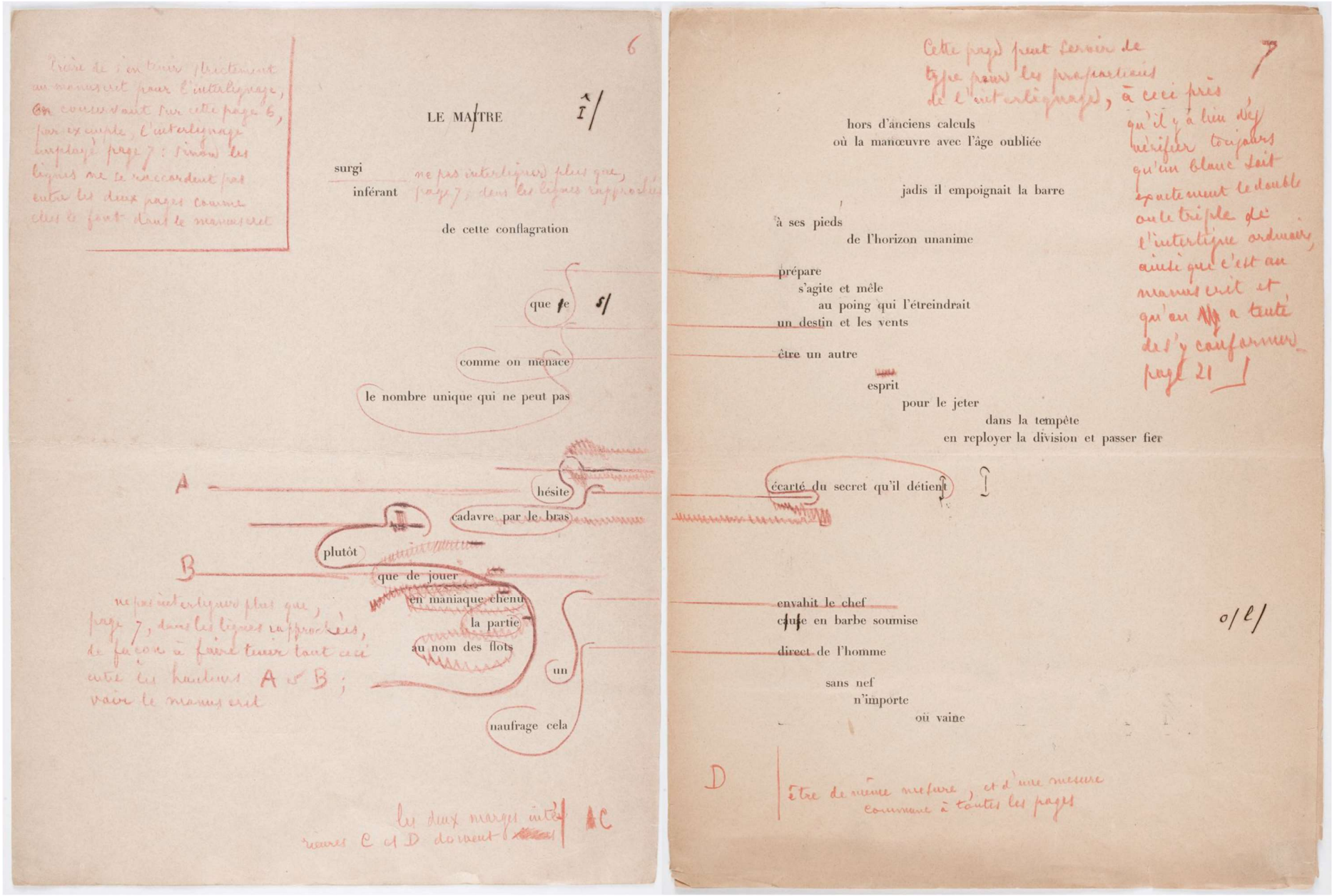
« Что они предлагают, чтобы нас заменить? В противовес огромной неподъемной позитивистской работе последних пятидесяти лет, они представляют непонятную группу "символистов", прикрывающихся несколькими никудышными стихами. Чтобы завершить удивительный конец этого огромного века, чтобы выразить всеобщую муку сомнений, шаткость умов, жаждущих уверенности, нам предлагают неясный детский лепет, грошовые, скверные стишки неких завсегдатаев закусочных... »

Annexe n° 6. Texte complet du poème « Mélodie » de Minsky

Мелодия	**Mélodie**
Что зовешь ты нежным в жизни?	Qu'appelles-tu tendre dans la vie ?
Что есть тихого на свете?	Qu'y a-t-il de doux dans le monde ?
Тих и нежен ропот жизни	Doux et tendre est le soupir de la vie
В мире расцвета, на рассвете.	Dans l'univers épanoui de l'aube.
Тих и нежен зов свирельный	Doux et tendre est l'appel du flûtiau
Вешним утром, в отдаленье,	Au loin, un matin de printemps,
Голос песни колыбельной,	La voix d'une berceuse,
Шум потока при рожденье,	Le bruit du flot qui naît,
Шелест листьев обновленных,	Le bruissement des feuilles neuves,
Трепет трав едва рожденных,	Le frémissement de l'herbe qui point,
Все, что восходит, что приходит,	Tout ce qui se lève, advient,
Обещает, предвещает. <…>	Annonce et promet.
Что ж всего нежней и тише?	Qu'est-ce qui est le plus doux et le plus silencieux ?
Ах, всего нежней и тише	Ah, le plus doux et le plus silencieux ce sont :
Нагота лесов увялых,	La nudité des forêts qui se flétrissent,
Немота сердец усталых,	La faiblesse des cœurs fatigués,
Блеск снегов, полет снежинок,	Le vol des flocons le scintillement des neiges,
Кипарисов мир надгробный,	Le monde funèbre des cyprès,
Кельи сон, где дремлет инок	Le sommeil de la cellule où le moine songe
Безлюбовный и беззлобный.	Sans amour et sans méchanceté.
Серых пеплов охладелость,	La froideur des cendres grises,
Губ закрытых онемелость, -	L'engourdissement des lèvres fermées, -
Всё, что было, что остыло,	Tout ce qui est, qui est devenu froid,
Что закрыто, что забыто.	Ce qui est fermé, ce qui est oublié.

Annexe n° 7. Mallarmé. *Un coup de dés n'abolira le hasard* [épreuves d'imprimerie]

Source *: gallica.bnf.fr* / Bibliothèque nationale de France



6

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que le

comme on menace
le nombre unique qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras
plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots
un
naufrage cela

7

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
chute en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

Annexe n° 8. Publicaion d'un extrait d'œuvre de Minsky en français

Louis DUMUR. *Le jugement dernier* (extrait de *À la lumière de la conscience*…), in Mercure de France, n° 40, 1893, p. 302 – 323.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Николай МИНСКИЙ. «Последний суд» («При свете совести…»), СПб., тип. Ю.Н. Эрлих,1897, с. 59 – 90.

Louis DUMUR (1893, Mercure de France, № 40)

LE JUGEMENT DERNIER (*)

SONGE

Longtemps après minuit, dans la grande ville, dont les faubourgs s'étaient endormis et dont le centre était en train de s'assoupir d'un sommeil inquiet, une confusion s'éleva. On ne sait comment se répandit la nouvelle qu'une grande catastrophe approchait et était sur le point d'éclater, une catastrophe plus terrible que l'incendie, que l'invasion, que la guerre civile, une catastrophe inouïe et inévitable. Des gens couraient le long des rues et criaient :

— Nous les avons vus ! Malheur ! Malheur ! C'est la fin de tout !

Ces clameurs pénétraient dans les salles brillantes où dansait la jeunesse, dans les hôpitaux où, à la pénombre des veilleuses, le délire et l'insomnie tourmentaient leurs victimes, dans les bouges de la dépravation et dans la cellule de l'ascète, — interrompant partout les voix de la joie et de la douleur, dessoûlant les ivrognes et avinant les sobres. Puis le vacarme gagnait les chambres à coucher obscures et éveillait ceux qui dormaient. Les fenêtres s'ouvraient, le vent secouait les flammes des bougies, des visages pleins d'effroi regardaient au dehors, des exclamations entrecoupées retentissaient. Dans les rues, pendant ce temps, la foule croissait et courait dans une certaine direction, — là où le ciel bas et nuageux se remplissait de sang et de fumée. Quelque part, le tocsin sonnait, bruyant et rapide, d'un rythme de cœurs épouvantés. De ce bouillonnement toujours plus violent s'envolaient, comme des jaillissements, les plaintes aïguës des femmes, les pleurs perçants des enfants, les gémissements de ceux que la foule écrasait, les invocations des sages. Mais, bientôt, toutes les voix, et le grondement du tocsin, et les gémissements et les pleurs, se mêlèrent, se fondirent, formèrent sur le chaos des corps humains un ininterrompu et indistinct chaos de

(*) Extrait de À LA LUMIÈRE DE LA CONSCIENCE, *pensées et rêveries sur le but de la vie*, 1 vol., St-Pétersbourg, 1890.

Nicolas Minsky. *Pri svete sovesti…*, 1897 (p. 59-90)

ПОСЛѢДНІЙ СУДЪ.

(Сонъ).

Далеко за полночь, въ большомъ городѣ, заснувшемъ на окраинахъ и тревожно засыпающемъ въ центрахъ, произошло смятеніе. Невѣдомо черезъ кого разнеслась вѣсть, что великое приспѣло несчастіе и скоро обрушится, несчастіе страшнѣе пожара, нашествія враговъ, междоусобицы, небывалое и неминуемое. Какіе-то люди бѣжали вдоль улицъ и вопили:

— Мы ихъ видѣли! Горе! Горе! Всему конецъ!

Эти крики проникали въ свѣтлыя залы, гдѣ плясала молодежь, въ больничныя палаты, гдѣ при мерцаніи ночниковъ бредъ и безсонница терзали свои жертвы, въ притоны разврата и въ уголъ труженика,—прерывая всюду голоса радости и горя, отрезвляя пьяныхъ, опьяняя трезвыхъ. Отсюда смятеніе прокралось въ темныя спальни и разбудило спящихъ. Раскрывались окна, вѣтеръ колебалъ огни свѣчей, выглядывали испуганно-заспанныя лица, раздавались обрывистые окрики. На улицахъ, между тѣмъ, толпа росла и бѣжала въ одномъ направленіи,—туда, гдѣ низкое облачное небо занялось кровью и дымомъ. Гдѣ-то ударилъ набатъ, громко и часто, въ тактъ испуганныхъ сердецъ. Изъ смутнаго, все сильнѣе закипавшаго шума вылетали, какъ брызги, острыя взвизгиванія женщинъ, пронзительный плачъ дѣтей, стоны притиснутыхъ въ толпѣ, возгласы благоразумныхъ. Но вскорѣ всѣ голоса: и звонъ набатовъ, и стоны, и плачъ смѣшались, слились, образовали надъ хаосомъ человѣческихъ тѣлъ непрерывный, нераздѣльный хаосъ звуковъ. И вотъ толпу обуялъ

sons. Et voilà, une terreur affola la foule, la vieille, l'aveugle terreur, qui toujours, même aux minutes les plus heureuses de la vie, se distille quelque part dans l'âme et est prête à s'abattre sur la volonté. Maintenant elle se déchaîna, prit son vol, souffla en ouragan, creva les prisons, arracha les armes des mains de la garde, ouvrit les maisons d'aliénés et délivra leurs pâles prisonniers. Mais dans la foule frappée de folie, les insensés ne se distinguaient en rien des bien portants, les mendiants des riches, les illustres des simples. La terreur, en un clin d'œil, dispersa, comme de la poussière, toutes les inégalités créées par les siècles, hormis l'inégalité de la force musculaire, arracha le masque des usages et des conventions, rompit les liens des lois et rendit aux hommes leur aspect naturel — aspect de bêtes, également impitoyables, mais non également fortes. En vain les femmes criaient au secours. En vain les riches promettaient, en échange d'un mètre d'espace pour leurs corps gavés, autant d'argent qu'il en fallait, une heure avant, pour acheter des dizaines de milliers de lieues carrées. Et dans les rues bondées, pendant ce temps, à chaque minute, des portes, des fenêtres et des balcons se précipitaient toujours de nouveaux torrents de gens, tellement que le mouvement en avant se transformait parfois en un douloureux amoncellement de corps, tournant à la même place. Des vieillards, ne supportant pas l'écrasement, rendaient l'âme ; mais leurs cadavres, bras tendus et têtes affaissées, continuaient à être portés et à tourner dans le tourbillon des corps vivants. Là-bas, où c'était rouge, où c'était la fin de tout, se poussait la foule, comme une bête aux mille pieds, garrottée et fouettée.

Et là, au milieu d'une place déjà grouillante de monde, sur une hauteur, se tenaient d'austères personnages en vêtements noirs, et chacun d'eux portait de la main droite une torche brûlante ; par moments, de ces torches partaient des langues de flamme pourprée et verte, illuminant les nuages ou se répandant sur la place en odeur menaçante, soufrée. Et au-devant des porteurs de torches, sur la même hauteur, se tenait une grande femme, aux yeux enflammés, aux traits comme une prière d'agonie, attendrissants et pleins de désespoir...

Et, ayant considéré la femme pâle, je la reconnus. C'était elle, mon énigmatique divinité, ma fanatique

ужасъ, древній, слѣпой ужасъ, всегда, даже въ счастливѣйшія минуты жизни, гдѣ-то таящійся въ душѣ и готовый вырваться на волю. Теперь онъ освободился, налетѣлъ, дохнулъ ураганомъ, распахнулъ темницы, вырвалъ оружіе изъ рукъ стражи, раскрылъ дома умалишенныхъ и освободилъ ихъ блѣдныхъ узниковъ. Но въ обезумѣвшей толпѣ безумные ничѣмъ не отличались отъ здоровыхъ, нищіе отъ богатыхъ, знатные отъ простыхъ. Ужасъ въ одно мгновеніе свѣялъ, какъ пыль, всѣ созданныя вѣками неравенства, кромѣ неравенства мускульной силы, сорвалъ маску обычаевъ и приличій, разорвалъ узы законовъ и вернулъ людямъ ихъ естественный видъ — видъ звѣрей, равно безпощадныхъ, но не равно могучихъ. Напрасно женщины умоляли о помощи. Напрасно богачи сулили за аршинъ простора для своихъ откормленныхъ тѣлъ такія деньги, какими часъ назадъ могли бы купить десятки тысячъ квадратныхъ миль. А въ запруженныя улицы, между тѣмъ, съ каждой минутой изъ дверей, оконъ и балконовъ, низвергались все новые потоки людей, такъ что движеніе впередъ

[illegible]огда превращалось въ мучительную давку тѣлъ, [illegible]вращавшихся на одномъ мѣстѣ. Старики, не выдержавъ натиска, испускали дыханіе, но ихъ трупы съ простертыми руками и поникшими головами, продолжали носиться и вращаться въ водоворотѣ живыхъ тѣлъ. Туда, гдѣ зарево, гдѣ всему конецъ, порывалась толпа, какъ тысяченогій звѣрь, связанный и бичуемый.

А тамъ, среди площади, уже заполоненной народомъ, на возвышеніи стояли угрюмые люди въ черной одеждѣ, и каждый изъ нихъ держалъ въ правой рукѣ горящій факель; по временамъ отъ факеловъ отдѣлялись языки багроваго и зеленоватаго пламени, озаряя облака или разстилаясь по площади зловѣщимъ, сѣрнымъ запахомъ. А впереди людей съ факелами, на томъ же возвышеніи, стояла высокая женщина, съ воспаленными глазами, съ чертами, какъ предсмертная мольба: трогательными и полными отчаянія.

И, взглянувъ на блѣдную женщину, я узналъ ее. То была она, моя неразгаданная богиня, моя изступленная муза, безумная совѣсть моей больной

muse, conscience affolée de mon âme malade, elle, telle que souvent elle m'apparut ces dernières années, liant ma volonté, effrayant mon inspiration, séchant mon cœur...

Maintenant, incarnée en une figure de femme, elle se tenait en face de la foule confuse, au-devant des porteurs. Et voilà, étendant des mains exsangues, la conscience prononça en un chuchotement rapide, sensible au loin, comme on parle dans le délire ou dans l'extase :

— Je suis fatiguée, ô gens, je suis exténuée, je suis lasse de maladie. Toute, je suis comme une plaie béante. Oh ! si je pouvais, semblablement à vous, me tromper par le mensonge, m'enivrer ! Mais moi — conscience de vos pensées, tous les poisons de l'esprit et des sens me rappellent à la réalité, et je ne puis détourner mes regards du miroir de la vérité, dans lequel je vois reflèchi le mensonge de vos cœurs. Je veux le briser, en finir avec moi, avec vous, avec cet épuisement sans but, avec la haine de tout ce qui est, avec la soif de ce qui n'est pas...

Et quand, dans la foule, eut passé ce plaintif murmure, la conscience, élevant la voix, poursuivit :

— Voyez-vous, derrière moi, ces hommes pâles en vêtements noirs ? Ce sont les meilleurs, les plus forts, les plus loyaux d'entre vous. Chacun d'eux a fait le sacrifice des joies de la jeunesse, a passé des nuits sans sommeil, afin d'acquérir pour vous, ivres et embarrassés, le trésor de la divine vérité. A l'humanité est resté le choix entre deux sorts : une mort longuement douloureuse ou un suicide instantané. Pour moi et pour vous je choisis le dernier.

Un grand cri s'éleva des milliers de poitrines. Et la conscience continua :

— Voyez-vous à leurs mains ces torches enflammées ? Dans ces torches — dernière invention de l'esprit humain — se cache une force pernicieuse, inéprouvée, devant laquelle ne sont rien le feu, le tremblement de terre, la peste. Quand sera levée et jetée à terre ne fût-ce qu'une seule torche, retentira un fracas intolérablement assourdissant, devant lequel la décharge du canon et le tonnerre céleste paraîtraient un léger murmure. Et à la suite de ce fracas, toutes les forces, enchaînées dans la terre, dans l'eau, dans l'air, se libéreront et se précipiteront en lutte l'une contre l'autre. L'air se mettra à tournoyer en tourbillon de

души, она, такъ часто являвшаяся мнѣ въ послѣдніе годы, связавшая мою волю, спугнувшая мои вдохновенія, изсушившая мое сердце.

Теперь, воплощенная въ образѣ женщины, она стояла передъ смятенной толпой, впереди людей съ факелами. И вотъ, простерши безкровныя руки, совѣсть произнесла быстрымъ, далеко слышнымъ шопотомъ, какимъ говорятъ въ бреду или въ экстазѣ:

— Устала я, о люди, изстрадалась, изболѣлась. И вся я, какъ рана зіяющая. О, если-бы я могла, подобно вамъ, обольстить себя ложью, опьянѣть! Но я — совѣсть вашихъ помышленій, всѣ отравы мысли и чувства меня отрезвляютъ, и не могу отвратить я взоры отъ зеркала истины, въ которомъ вижу отраженною ложь вашихъ сердецъ. Разбить его хочу, покончить хочу съ собою, съ вами, съ этимъ безцѣльнымъ изнеможеніемъ, съ ненавистью ко всему, что есть, съ каждой того, чего нѣтъ...

И когда въ толпѣ поднялся жалобный ропотъ, совѣсть, возвысивъ голосъ, продолжала:

— Видите-ли за спиной моей блѣдныхъ людей въ черной одеждѣ? Это—лучшіе, сильнѣйшіе, правдивѣйшіе среди васъ. Каждый изъ нихъ жертвовалъ радостями молодости, проводилъ безсонныя ночи, чтобы для васъ, опьяненныхъ и суетливыхъ, добыть кладъ божественной правды. И вотъ человѣчеству остался выборъ между двумя жребіями: мучительно-долгимъ умираніемъ или мгновеннымъ самоубійствомъ. Для себя и для васъ я избираю послѣдній.

Громкій вопль вырвался изъ тысячи грудей. А совѣсть продолжала:

— Видите-ли въ ихъ рукахъ вспыхивающіе факелы? Въ этихъ факелахъ — послѣднемъ изобрѣтеніи человѣческаго ума — таится губительная, неизвѣданная сила, передъ которой ничто — огонь, землетрясеніе, чума. Когда будетъ поднятъ и брошенъ на землю хоть одинъ факелъ, раздастся нестерпимо-оглушительный ударъ, передъ которымъ пальба орудій и громъ небесный показались бы тихимъ шопотомъ. И вслѣдъ за ударомъ всѣ силы, скованныя въ землѣ, въ водѣ, въ воздухѣ, освободятся и ринутся въ борьбу одна съ другою. Воздухъ закружится огненнымъ вихремъ, рѣки и моря испа-

feu, les fleuves et les mers s'évaporeront et formeront autour du globe terrestre une nue empourprée, et le globe terrestre sautera en morceaux, qui voltigeront, comme les grains de sable dans l'ouragan, se heurtant et s'émiettant au milieu du chaos en fusion. Mais aucun de nous ne verra ni la pluie de feu, ni la nue de pourpre. Le premier coup nous étourdira et nous tuera tous. La prison sera détruite, les chaînes brisées, le millénaire prisonnier délivré, et ma millénaire douleur enfin s'apaisera !

A l'ouïe de ces paroles, la foule un instant demeura stupide, mais bientôt, se remettant, elle éclata en cris : « Pardon ! pitié ! nous voulons vivre ! »

Et la conscience dit :

— O gens ! Enfants déraisonnables, épris d'un jouet que vous-mêmes avez défiguré et avili ! La vie n'a-t-elle pas été empoisonnée par votre haine et votre mensonge — et vous criez : nous voulons vivre ! Vous implorez mon pardon, comme si j'étais venue venger sur vous une personnelle offense. Vous ne croyez pas à ma sainte tristesse, parce que vous ne comprenez que la tristesse de l'égoïsme blessé. Non, je ne suis pas venue venger, mais vous délivrer du destin, semblable à une aigle, qui, désespérant de défendre ses petits contre un ennemi plus fort, les tue elle-même. Car, toute, je suis amour et compassion. Par amour pour vous, j'ai conçu de la haine pour la terre, le ciel et le destin. Quand meurt le jour fatigué, vous oubliez les souffrances passées dans les embrassements du sommeil ou dans la fièvre de la passion. Mais, pour moi, le jour qui meurt est une nouvelle flèche, pénétrant dans mon cœur, un nouvel anneau, dont la froide éternité entortille le monde et étrangle tout ce qui vit. Je rôde sur le pavé refroidi, et tout le tourment et toute l'ignominie du jour écoulé s'amassent sur moi, pareils aux pesantes vapeurs qui, le soir, se condensent sur les grandes villes. Alors, la pitié s'embrase en moi jusqu'à l'extase, moi seule je survis à la vie assoupie de l'humanité, et c'est comme si tous ses cris, tous ses sanglots voulaient se fondre en moi en une clameur insensée et ébranler l'univers et éteindre la lueur des astres impassibles. Et en même temps que cette pitié, une haine me secoue. Je hais la terre, qu'en un jour ont foulée tant de pieds, chancelant de maladie et de douleur; je hais l'air, dans lequel stérilement se sont perdues tant de malédictions et de

рятся и образуютъ вокругъ земнаго шара багровое облако, и шаръ земли разлетится на осколки, которые будутъ метаться, какъ песчинки въ ураганѣ, сталкиваясь и дробясь среди раскаленнаго хаоса. Но никто изъ насъ не увидитъ ни огненнаго дождя, ни багроваго облака. Первый ударъ оглушитъ и умертвитъ всѣхъ насъ. Разрушится тюрьма, разобьются цѣпи, освободится тысячелѣтній узникъ, и моя тысячелѣтняя скорбь наконецъ успокоится!

Услышавъ эти слова, толпа на мгновеніе замерла, но вскорѣ, очнувшись, разразилась воплями: «пощади! сжалься! жить хотимъ!»

И совѣсть сказала:

— О люди! Дѣти безразсудныя, влюбленныя въ игрушку, которую сами обезобразили и обезцѣнили! Не вашей-ли враждой и ложью отравлена жизнь— и вотъ вы кричите: мы жить хотимъ! Вы меня молите о пощадѣ, какъ будто я пришла мстить на васъ личную обиду. Вы не вѣрите моей святой печали, потому что вамъ понятна лишь печаль оскорбленнаго самолюбія. Нѣтъ, не мстить я пришла, а избавить васъ отъ судьбы, подобно орлицѣ, которая, отчаявшись защитить дѣтей противъ сильнѣйшаго врага, сама ихъ убиваетъ. Ибо я вся — любовь и состраданіе. Изъ любви къ вамъ я возненавидѣла землю, небо и судьбу. Когда умираетъ усталый день, вы въ объятіяхъ сна или въ чаду страстей забываете минувшія страданія. Но для меня умершій день — новая стрѣла, впившаяся въ сердце, новое кольцо, которымъ холодная вѣчность обвиваетъ міръ и душитъ все живущее. Я брожу по остывающимъ камнямъ мостовыхъ и вся мука и позоръ минувшаго дня скопляются надо мной, подобно тяжелымъ парамъ, которые къ вечеру сгущаются надъ большими городами. Тогда жалость во мнѣ разжигается до экстаза, я одна переживаю умолкшую жизнь человѣчества, и хотѣлось бы мнѣ всѣ его крики и рыданія слить въ одинъ безумный вопль и потрясти вселенную и потушить сіяніе безучастныхъ звѣздъ. И вмѣстѣ съ жалостью меня потрясаетъ ненависть. Я ненавижу землю, которую за день попирало столько ногъ, шатавшихся отъ болѣзни и горя; ненавижу

plaintes ; je hais le ciel, vers lequel vainement se sont tendues suppliantes tant de mains tremblantes. Et, par-dessus tout, je hais le destin, cet invisible geôlier qui nous jette dans la geôle du monde et, se tenant caché derrière le mur des choses, jouit malignement du spectacle de notre infortune. Ce n'est pas vous, ô gens, que je suis venue maintenant mettre en cause, mais le destin ; je veux par la mort vous arracher à ses griffes. Si vous pouvez, mettez-vous sous sa protection ; prouvez que la vie n'est pas une inutile souffrance, que la mort n'est pas une criante injustice, une offense insupportable, irréparable, déchirant l'âme ! Convainquez-moi que dans le monde il y ait quelque chose de saint et de final, et je me réconcilie avec mon sort, je bénis les souffrances et j'ordonne d'éteindre ces feux menaçants.

Et une confuse espérance anima la foule, s'éleva en un grand tumulte inquiet. Oh ! avec quel joyeux délire la foule entière, comme un seul homme, se serait jetée sur la conscience et sur ses sombres compagnons, les aurait liés, traînés en prison, les aurait livrés au cruel supplice ; mais leurs mains tenaient les torches terribles, contre eux rien ne pouvait être tenté par la force, il fallait les convaincre !... Et les gens se demandaient avec alarme s'il ne se trouverait pas quelqu'un qui sût ce qu'il y avait de saint et de final dans le monde. Mais aucun de ceux qui remplissaient la place et les rues ne le savait. Il y avait là des guerriers, des politiciens, des mondains, des virtuoses, des artisans. Avec effroi, ils reconnaissaient que jamais ils n'avaient médité sur les questions de l'existence, les tenant pour d'oiseuses balivernes et se moquant de ceux qui, plus haut que la gloire et la richesse, avaient placé telles idées inconnues. Maintenant, la foule se souvenait des rêveurs dont elle avait ri. Allons à eux ! crièrent des voix : inclinons-nous, promettons-leur richesse et puissance, pourvu qu'ils nous sauvent et qu'ils fournissent quelque raison à cette femme insensée. Qui peut les amener ? Serrons-nous, ouvrons-leur un passage !

Et quelques-uns allèrent chercher un ermite, qui demeurait au bout de la ville ; d'autres se dirigèrent du côté de la prison, où on avait enfermé un jeune homme pour sa foi au bien social ; on se souvint d'un artiste inspiré, d'un misanthrope, d'un savant. Longtemps la foule s'agita bruyamment, suppliant la conscience d'attendre que vinssent les meilleurs

воздухъ, въ которомъ безплодно замерло столько проклятій и жалобъ; ненавижу небо, къ которому тщетно простиралось за помощью столько трепетныхъ рукъ. И больше всего я ненавижу судьбу, этого незримаго тюремщика, бросившаго насъ въ тюрьму міра и скрывшагося за покровомъ вещей, злорадно наблюдая нашу муку. Не съ вами, о люди, пришла я судиться теперь, но съ судьбою; я смертью хочу вырвать васъ изъ ея когтей. Если можете, выступайте въ ея защиту; докажите, что жизнь не есть безцѣльное страданіе, что смерть не есть вопіющая несправедливость, нестерпимая, неотмстная, душу разрывающая обида! Убѣдите меня, что въ мірѣ есть нѣчто святое и цѣлесообразное—и я примирюсь со своимъ жребіемъ, благословлю страданія и велю потушить эти зловѣщіе огни.

И смутная надежда одушевила толпу, поднялся громкій, озабоченный говоръ. О, съ какимъ радостнымъ изступленіемъ вся толпа, какъ одинъ человѣкъ, бросилась бы на совѣсть и ея мрачныхъ сподвижниковъ, связала бы ихъ, повлекла бы въ темницу, предала бы лютой казни, но въ ихъ рукахъ страшные факелы, противъ нихъ нельзя дѣйствовать насиліемъ, ихъ надо въ чемъ-то убѣдить!.. И люди тревожно спрашивали другъ друга, не знаетъ ли кто, что́ есть святое и цѣлесообразное въ мірѣ? Но никто изъ стоявшихъ на площади и на улицахъ не зналъ этого. Тутъ были воины, политики, свѣтскіе люди, виртуозы, купцы, ремесленники. Съ ужасомъ сознавались они, что никогда не размышляли о вопросахъ бытія, считая ихъ праздными бреднями и насмѣхаясь надъ тѣми, кто выше славы и богатства ставилъ какія-то невѣдомыя идеи. Теперь толпа вспомнила объ осмѣянныхъ ею мечтателяхъ. — Пойдемъ къ нимъ, раздавались голоса: поклонимся, обѣщаемъ имъ богатство и власть, лишь бы сегодня спасли насъ и растолковали этой безумной женщинѣ о какой-то цѣли. Кто можетъ привести ихъ? Потѣснимся, дадимъ дорогу!

И одни побѣжали за отшельникомъ, жившимъ на окраинѣ города, другіе устремились въ темницу, гдѣ заточили юношу за его вѣру во всеобщее благо, вспомнили о вдохновенномъ художникѣ, о нелю-

d'entre eux, qui lui diraient tout ce qu'elle demandait.

— Il vient, il vient, faites place ! — retentirent des voix ; et la foule s'ouvrit, donnant passage à l'ermite, un grand vieillard voûté, au visage dur, bruni, comme pétrifié, autour duquel des boucles blanches semblaient l'écume qui vient battre une roche contre le rivage. Même à la lueur rouge des torches, son visage restait exsangue. Soutenu sous les bras, il s'avança lentement jusqu'au pied de la hauteur sur laquelle se tenait la conscience, et il porta sur elle ses regards éteints :

— Ecoute, écoute-le ! cria la foule : c'est un saint homme, étranger à la cupidité et au péché, vivant de contemplation.

Et l'ermite, regardant la conscience, dit d'une voix calme et uniforme, comme le bruit des gouttes d'eau dans un souterrain humide :

— Ils m'ont amené... Ils disent que tu veux tuer toute vie... Tue... Je n'ai pas peur de la mort et je ne puis pas mourir... Moi-même je me suis donné la mort, j'ai fondu l'être avec le non-être... Je suis si tranquille, que je ne suis pas joyeux du repos... si heureux, que je n'ai pas conscience de la félicité.

— Ne l'écoute pas — crièrent de la foule des voix indignées : il est fou ! insensé !

Et des dizaines de mains se tendirent pour entraîner le vieillard.

Indifférent, il se tourna vers la foule, et bientôt disparut en elle, reçu par des outrages, des coups, poussé toujours plus loin, de l'un à l'autre, pareil à un corps mort rejeté par les vagues de la mer.

La conscience, avec une tristesse infinie, le suivit du regard et murmura :

— Tu as fui l'amour-propre, et cependant tu ne t'es soucié que de toi, et en de longues années de privations tu t'es habitué au goût de la mort, afin que son poison te parût après moins amer. Tu es sorti du forum de la fanfaronnade humaine, et cependant tu ne vis que de la fanfaronne conscience de ta supériorité sur les lâches humains. Tu as repoussé l'enivrant breuvage de la jouissance, comme si cela n'était pas égal de quoi l'on s'enivre, d'ascétisme ou d'opulence. Tu appelles le non-être le bien suprême, et cependant si c'était un bien, la vision de la vie ne t'effrayerait pas, tu n'aurais pas peur de la mort et tu ne vaincrais pas cette peur par l'exercice du non-être. Vraiment

димѣ—ученомъ. Долго толпа волновалась и шумѣла, умоляя совѣсть подождать, пока придутъ лучшіе люди и разскажутъ ей все, чего она требуетъ.

— Идетъ, идетъ, разступитесь! — послышались голоса, и толпа разступилась, давая проходъ отшельнику, высокому, согбенному старцу съ худымъ, почернѣвшимъ, какъ бы окаменѣлымъ лицомъ, вокругъ котораго бѣлыя кудри казались пѣной прибоя кругомъ прибрежной скалы. Даже при красномъ свѣтѣ факеловъ лицо его обнаруживало отсутствіе крови. Поддерживаемый подъ руки, онъ медленно подошелъ къ подножію возвышенія, на которомъ стояла совѣсть, и поднялъ на нее потухшіе глаза:

— Выслушай, выслушай его! кричала толпа: это—святой мужъ, чуждый корысти и грѣха, жившій созерцаніемъ.

И отшельникъ, глядя на совѣсть, заговорилъ голосомъ тихимъ и ровнымъ, какъ удары капель въ сыромъ подземельи.

— Они привели меня... Говорятъ, хочешь всякую жизнь убить... Убей... Не боюсь смерти и не могу умереть... Я самъ далъ себѣ смерть, слилъ бытіе съ небытіемъ... Я такъ спокоенъ, что не радъ покою... такъ блаженъ, что не сознаю блаженства.

— Не слушай его—кричали негодующіе голоса изъ толпы: это—безумецъ! юродивый!

И десятки рукъ протянулись, чтобы оттащить старика. Безстрастно вернулся онъ въ толпу, и скоро исчезъ въ ней, встрѣченный руганью, ударами, толкаемый все дальше и дальше, отъ одного къ другому, подобно мертвому тѣлу, изрыгаемому волнами моря.

Совѣсть съ безконечной грустью глядѣла ему слѣдъ и шептала:

— Ты бѣжалъ отъ самолюбія, а между тѣмъ заботился только о себѣ и за долгіе годы лишеній привыкалъ ко вкусу смерти, чтобы потомъ ядъ ея показался тебѣ менѣе горькимъ. Ты ушелъ съ торжища людскаго тщеславія, а между тѣмъ только и дышешь тщеславнымъ сознаніемъ своего превосходства надъ слабовольными людьми. Ты оттолкнулъ опьяняющій напитокъ наслажденій, какъ будто не все равно, отъ чего опьянѣть, отъ лишеній или излишествъ. Ты зовешь небытіе величайшимъ благомъ, а между тѣмъ будь оно благомъ, тебя не пугала бы призрачность жизни, ты не страшился бы смерти и не побѣждалъ бы этотъ страхъ упражненіемъ въ небытіи. Да и

valait-il la peine de lutter toute sa vie contre la force des passions, d'aiguiser sa volonté pour la dompter, pour à la fin des fins être changé en cadavre vivant, en pierre respirante? Ne valait-il pas mieux détruire en une fois la connaissance, que de la mutiler par morceaux?...

Et la conscience porta ses regards sur ses compagnons. Un d'entre eux, aux paroles de l'ermite, s'était troublé. S'il est possible de ne pas craindre la mort, pourquoi aller au-devant d'elle? Il éteignit sa torche et, au milieu d'un général frémissement de joie, quitta la hauteur. Mais ceux qui restaient se serrèrent plus étroitement autour de la conscience et élevèrent plus haut leurs flambeaux.

A ce moment sortit impétueusement de la foule une jeune femme élancée et noble; tordant ses beaux bras au-dessus de sa tête, elle dirigea ses yeux non sur la conscience, mais sur les personnages pâles qui se tenaient derrière elle, et, d'une voix sonore et palpitante, elle s'écria:

— Pardon!

Et ce simple mot, sortant de ses lèvres, semblait prendre un sens profond, parce que ses lèvres étaient jeunes et florales, parce que son cou et sa gorge blanchissaient au travers de son vêtement léger, transparent. Dans ce vêtement, une heure auparavant, elle régnait sur une joyeuse orgie. Entendant dans la rue le vacarme, et apprenant que Dieu sait quels exaspérés voulaient anéantir le monde, elle avait seulement prononcé: « Des hommes? » Et, ordonnant à ses compagnons d'orgie de la suivre, elle s'était jetée dans la foule, au milieu de laquelle, protégée par un indissoluble cercle de corps, elle avait passé, intacte et lumineuse.

— Pardon — supplia-t-elle: je veux vivre! Je suis jeune — j'ai un tel avenir de bonheur! Combien de fois, sur cette poitrine, des gens jurèrent qu'ils étaient plus heureux que des dieux. Pourquoi vos visages sont-ils si austères et vos regards si peu caressants? Est-il possible que vous n'ayez personne à baiser sur la terre? Venez à nous, et je vous apprendrai à sourire.

Ainsi parla-t-elle, souriant elle-même entre ses larmes, suppliante et agaçante. La lumière des torches jouait dans les brillants de son collier, sur la rosée de ses yeux et de ses lèvres. Et elle était si belle et désirable, sa jeune voix passionnée pénétrait si profon-

стоило ли всю жизнь бороться съ силой страстей, изощрять волю для ея же укрощенія, чтобы въ концѣ концовъ превратиться въ живой трупъ, въ дышущій камень? Не лучше ли сразу разбить сознаніе, чѣмъ уродовать его по частямъ?

И совѣсть оглянулась на своихъ сподвижниковъ. Одинъ изъ нихъ, услышавъ слова отшельника, поколебался. Если можно не бояться смерти, то зачѣмъ идти ей на встрѣчу? Онъ потушилъ свой факелъ и, при общемъ радостномъ гулѣ, сошелъ съ возвышенія. Но остальные еще тѣснѣе сплотились вокругъ совѣсти и выше подняли свои свѣточи.

Въ это время изъ толпы стремительно выбѣжала молодая женщина, высокая и стройная и, заломивъ надъ головой полныя руки, устремила глаза не на совѣсть, а на стоящихъ за нею блѣдныхъ людей и голосомъ звучнымъ и дрожащимъ воскликнула:

— Пощадите!

И это простое слово, выйдя изъ ея устъ, казалось полнымъ глубокаго значенія, оттого что уста ея были молоды и цвѣтущи, оттого что ея шея и грудь бѣлѣли сквозь легкое, прозрачное платье. Въ этомъ платьѣ, часъ тому назадъ, она царила на веселой оргіи. Услышавъ на улицѣ смятеніе и узнавъ, что какіе-то озлобленные люди хотятъ разрушить землю, она произнесла лишь одно слово: «Мужчины?» И приказавъ участникамъ оргіи слѣдовать за ней, она ринулась въ толпу, сквозь которую, оберегаемая неразрывнымъ кольцомъ изъ тѣлъ, пробралась нетронутая и сіяющая.

— Пощадите — умоляла она: я жить хочу! Я молода—впереди такъ много счастія! Сколько разъ вотъ на этой груди люди клялись, что они счастливѣе боговъ. Отчего ваши лица такъ угрюмы и взоры не ласковы? Ужель вамъ некого цѣловать на свѣтѣ? Идите къ намъ,—и я научу васъ улыбаться...

Такъ говорила она, сама улыбаясь сквозь слезы, умоляя и дразня. Свѣтъ отъ факеловъ игралъ въ брилліантахъ ея ожерелья, во влагѣ ея глазъ и губъ. И такъ она вся была прекрасна и желанна, такъ глубоко проникалъ въ сердце ея молодой страстный голосъ, что факелы дрогнули въ рукахъ мрачныхъ людей, а одинъ изъ нихъ, юноша съ больнымъ ли-

dément dans le cœur, que les torches tremblaient dans les mains des sombres personnages; et l'un d'eux, un adolescent au visage maladif, éteignit la sienne. En une minute, il fut aux pieds de la belle créature, et, brûlant du feu de l'amour, pressa sa robe sur ses lèvres ardentes.

Et la conscience, en une mélancolique extase, regarda la belle créature et dit :

— Merveilleuse enfant, née pour enchanter, combien tu me fais de peine ! Ta vie devrait être éternellement célébrée, et jamais ne devrait te toucher le poison de la pensée qui me fait semer la mort. Je te contemple, et quelque chose d'étrange se passe en moi. Pas un sage ne pourrait remuer mes doutes autant que cette luxueuse chevelure sur ce petit front, ces yeux bleus, ces lèvres capricieusement recoquillées... Je ne veux pas me laisser aller à leur poésie, mais avant que la pensée mûrît dans ma tête, déjà, Dieu sait pourquoi, j'étais sous la puissance de ta beauté, arraché par elle à la terre et à ce qui est terrestre, entraîné dans le monde de lumière, où la tristesse ne se distingue pas de la félicité. Et tout ce qui a été tué par la raison et l'expérience — l'immortalité, la foi, la divinité — tout ressuscite soudain par le souffle de la beauté, et les larmes, depuis longtemps pleurées, gonflent de nouveau dans les yeux. Oh ! combien de fois, comme maintenant, ai-je tremblé devant le vivant mystère de la beauté ! A la poupe du vaisseau, à l'heure dorée du crépuscule, — au pied des glaciers, sur lesquels la lumière de la lune reposait immobile, comme privé de sens par l'insatiable passion, — dans le calme de la forêt enchantée, — partout je succombais au même doux tourment. Et alors, il me semblait que tout était clair, expliqué, résolu. Et je me disais : Souviens-toi, imprime en toi pour l'éternité la révélation de ces minutes... Comme dans un milieu étranger le son d'une parole connue, je devinais et distinguais soudain la sensation de la beauté au milieu des autres sensations de la vie. Et la beauté des eaux et des montagnes me semblait encore plus attestée que la beauté humaine. L'amour pour elles est si désintéressé et si pur. Je ne réclame d'elles ni caresses, ni réciprocité. Qu'est-ce que j'attends de l'étoile qui file, de la brise qui s'endort, de la vague qui meurt ?... Je sais qu'elles n'entendent pas mes transports, que cette vague est prête à m'engloutir,

цомъ, потушилъ свой. Черезъ минуту онъ лежалъ у ногъ красавицы и, зажженный огнемъ любви, прижималъ ея одежду къ своимъ горячимъ губамъ.

А совѣсть съ грустнымъ восторгомъ глядѣла на красавицу и говорила:

— Прекрасное дитя, рожденное, чтобы восхищать, какъ мнѣ жаль тебя! Твоя жизнь была бы вѣчнымъ празднествомъ, и никогда бы тебя не коснулась отрава мысли, которая меня заставляетъ сѣять смерть. Вотъ я гляжу на тебя, и чудное творится со мною. Ни одинъ мудрецъ не могъ бы такъ пошатнуть мои сомнѣнія, какъ эти роскошныя кудри надъ низкимъ лбомъ, эти синіе глаза, эти своевольно изогнутыя губы... Я не хочу поддаться ихъ обаянію, но прежде чѣмъ мысль созрѣетъ въ головѣ я, богъ вѣсть почему, уже во власти твоей красоты, оторвана ею — отъ земли и земнаго, увлечена въ свѣтлый міръ, гдѣ не отличишь грусти отъ блаженства. И все, что убито разумомъ и опытомъ — безсмертіе, вѣра, божество — все вмигъ оживаетъ отъ дыханія красоты, и слезы, давно выплаканныя, снова закипаютъ въ глазахъ. О, сколько разъ, какъ теперь, я трепетала передъ живой тайной красоты! На кормѣ корабля, въ золотой часъ зари,—у подножія ледниковъ, на которыхъ свѣтъ мѣсяца лежалъ недвижно, словно лишившись чувствъ отъ неудовлетворенной страсти,—въ тишинѣ очарованнаго бора, — вездѣ я изнемогала отъ той же сладкой муки. И тогда мнѣ казалась, что все понятно, разгадано, разрѣшено. И я говорила себѣ: запомни, запечатлѣй навѣки откровеніе этихъ минутъ... Какъ на чужбинѣ звукъ родной рѣчи, я мгновенно угадывала и отличала ощущеніе красоты среди другихъ ощущеній жизни. И красота водъ и горъ казалась мнѣ еще завѣтнѣе красоты человѣка. Любовь къ нимъ такъ безкорыстна и чиста. Отъ нихъ я не требую ни ласкъ, ни взаимности. Чего я жду отъ падающей звѣзды, отъ засыпающаго вѣтра, отъ умирающей волны?.. Я знаю, что они не услышатъ моихъ восторговъ, что эта волна готова меня проглотить, что этотъ вѣтеръ не

que cette brise ne se troublerait pas à baiser mon cadavre — et néanmoins je les aime à la folie, je tends à elle de toute mon âme, je suis ému et je frissonne d'un surhumain bonheur... Mais m'arrivait-il de fermer les yeux ou de me détourner des spectacles magiques, que déjà naissait en moi cette question: à quelle chose sainte la beauté sert-elle de symbole? Que les lignes de ton front et de ton nez se fondent en une seule droite, ou que la distance entre ton nez et ta bouche soit un peu plus courte que chez les autres, — ce n'est en soi-même ni immortel, ni glorieux... Pourquoi, en les regardant, éprouvé-je non seulement une jouissance, mais une édification du cœur, pourquoi l'âme s'aile-t-elle d'enthousiasme et vole-t-elle, comme une flèche, à la rencontre — de quoi? Et à peine avais-je posé cette question, que l'image de la beauté se ternissait et me devenait étrangère, et déjà je ne pouvais plus me rappeler l'extase du moment précédent, et déjà il me semblait que ce ne n'était pas une extase, mais une dissimulation de l'âme captive des mots. Si la beauté est le symbole d'une chose sainte à moi inconnue, pourquoi ne sert-elle pas d'instrument de bien et de douceur, pourquoi est-elle dure, pourquoi entraîne-t-elle au crime, pourquoi est-elle le plus mauvais ennemi du devoir, pourquoi les vrais croyants et les doux de cœur ont-ils toujours maudit la beauté, comme le scandale et le péché? Un seul despote est-il devenu meilleur pour avoir revêtu la splendeur du manteau royal? Le cœur d'un seul pirate s'est-il amolli pour avoir contemplé la splendeur des rocs et des vagues aux feux du couchant? Non, non, au milieu des douloureuses énigmes de la vie, la beauté est un des instruments de torture aux mains du sort ironique. Elle éveille la soif, sans l'apaiser; feu follet, elle fait signe, sans montrer le chemin...; Ce n'est pas elle qui endormira ma peine! Ce n'est pas elle qui suspendra ma sentence!

Ainsi parla la conscience, mais l'adolescent qui venait d'éteindre sa torche tomba à ses pieds et sanglota:

— Aie pitié d'elle, — supplia-t-il: une heure auparavant, moi-même étais étranger à la pitié, et j'ignorais le but de la vie, je n'aimais pas! Et maintenant!... Le désir de vivre entre à peine dans ma poitrine... Vivre, pour connaître qu'elle, ma divinité, vit... pour voir comme respire ce sein... appeler sur son visage

возмутимо цѣловалъ бы мой трупъ—и все же я безумно люблю ихъ, рвусь къ нимъ душою, умиляюсь и дрожу отъ какого-то нечеловѣческаго счастья... Но стоило мнѣ закрыть глаза или отвернуться отъ волшебныхъ образовъ, какъ уже во мнѣ раждался вопросъ: символомъ какой святыни служитъ красота? Вѣдь то, что линіи твоего лба и носа слились въ одну прямую, или то, что разстояніе между твоимъ носомъ и ртомъ нѣсколько короче, чѣмъ у другихъ людей,— одно это само по себѣ ни безсмертно, ни возвышенно... Отчего же, глядя на нихъ, я не только наслаждаюсь, но возвышаюсь сердцемъ, отчего душа окрыляется какимъ-то изступленіемъ и летитъ, какъ стрѣла, на встрѣчу — къ чему? И чуть я задавала этотъ вопросъ, какъ образъ красоты тускнѣлъ и становился мнѣ чуждымъ, и я уже не могла вспоминать экстаза прошлыхъ мгновеній, и уже казалось мнѣ, что то не былъ экстазъ, а притворство души, плѣненной словами. Если красота — символъ невѣдомой мнѣ святыни, отчего она не служитъ орудіемъ добра и кротости, отчего она жестока, отчего она влечетъ къ преступленіямъ, отчего она — злѣйшій врагъ долга, отчего истинно вѣрующіе и кроткіе сердцемъ всегда проклинали красоту, какъ соблазнъ и грѣхъ? Становился ли хотя одинъ деспотъ добрѣе, надѣвъ прекрасную мантію? Смягчилось ли сердце хоть одного пирата отъ того, что скалы и волны такъ прекрасны въ лучахъ зари? Нѣтъ, нѣтъ, среди мучительныхъ загадокъ жизни красота—одно изъ орудій пытки въ рукахъ насмѣшливаго рока. Она будитъ жажду, не утоляя ея, манитъ блуждающимъ огнемъ, не выводя на дорогу... Не она усыпитъ мою печаль! Не она отмѣнитъ мой приговоръ!

Такъ говорила совѣсть, но юноша, недавно потушившій факелъ, палъ къ ея ногамъ и зарыдалъ:

— Сжалься надъ ней,—умолялъ онъ: часъ тому назадъ я самъ былъ чуждъ жалости, я не зналъ цѣли жизни, я не любилъ! А теперь!.. Желаніе жить едва вмѣщается въ груди... Жить, чтобы сознавать, что она, мое божество, живетъ... чтобы видѣть, какъ дышетъ эта грудь... вызывать на лицѣ ея то улыбку,

tantôt le sourire, tantôt la rêverie... provoquer et apaiser le désir dans son sang... entends-tu, dans son sang ! dans ces membres souples et doux ! Ils frissonneront, frémiront dans le délire de l'étanchement, et c'est moi qui serai la vivante source de sa félicité — moi ! Aie pitié d'elle ! Aie pitié de moi !

Ainsi balbutia l'adolescent, et la conscience l'interrogea :

— Consens tu à ce que d'autres que toi aiment et caressent cette déesse ?

L'adolescent se redressa, fouetté par cette question, et s'écria :

— J'ai surpris dans ses yeux le rayon de l'amour réciproque. J'ai senti qu'elle a répondu à ma pression. Interroge-la. Elle est mienne devant le ciel et devant les hommes ! Je ne l'abandonnerai à qui que ce soit qu'à mon dernier souffle.

— Je reconnais le langage de l'amour, dit la conscience. Non, mon ami, celui qui a trouvé la véritable divinité n'en est pas jaloux, mais, au contraire, est prêt à tous les sacrifices, pour que tous aiment aussi sa divinité et lui rendent hommage comme lui-même. Mais l'homme qui s'éprend d'une femme et la femme qui s'éprend d'un homme, se trompant l'un l'autre par les noms de sainteté et de divinité, meurent d'angoisse, si leur divinité reçoit les hommages des autres.

Et, regardant au loin, la conscience poursuivit comme pour elle-même :

— Il fut un temps où les hommes considéraient comme sacré le service de l'Etat. Alors l'amour entre homme et femme n'était pas élevé à la hauteur d'un sentiment céleste, mais était ce qu'il doit être : un gage de naissance et d'éducation de robustes citoyens. Il arriva une autre époque où l'amour fut tenu pour une faiblesse, et s'il resta consacré, ce fut au nom de la famille, pour que ne séchassent point les seins des femmes. Mais cette époque aussi passa, les cœurs se refroidirent pour l'État sur la terre et pour le règne dans les cieux. Alors, ne sachant de quoi remplir leurs âmes oisives, les hommes commencèrent à s'adorer l'un l'autre, l'homme la femme et la femme l'homme, ils détournèrent l'amour de la famille et l'érigèrent sur un piédestal particulier. Ils rassemblèrent tous les débris des idoles précédentes et les refondirent en une idole de la nouvelle divinité ; ils coulèrent les anciennes prières en une prière à la beauté féminine, car l'âme

то раздумье... раждать и утолять желаніе въ ея крови... слышишь ли, въ ея крови! въ этихъ гибкихъ, сладостныхъ членахъ! Они будутъ содрогаться, трепетать въ бреду упоенія, и живымъ источникомъ ея блаженства буду—я! Сжалься надъ ней! Сжалься надо мной!

Такъ шепталъ юноша, и совѣсть спросила его:

— Согласенъ ли ты, чтобы эту богиню любили и ласкали, кромѣ тебя, и другіе?

Юноша вскочилъ на ноги, ужаленный вопросомъ, и вскричалъ:

— Я уловилъ въ ея глазахъ лучъ взаимной любви. На свое пожатіе я чувствовалъ отвѣтное. Спроси ее! Она—моя передъ небомъ и людьми! Только съ послѣднимъ дыханіемъ уступлю я ее кому бы то ни было.

— Узнаю языкъ любви, сказала совѣсть. Нѣтъ, мой другъ, кто обрѣлъ истинное божество, тотъ не ревнуетъ его къ другимъ, а, наоборотъ, готовъ на всевозможныя жертвы, лишь бы всѣ люди также любили его божество и поклонялись ему, какъ онъ самъ. Но мужчина, полюбившій женщину и женщина, полюбившая мужчину, обольщая другъ друга названіемъ божества и святыни, умираютъ съ горя, если ихъ божество принимаетъ поклоненія другихъ.

И, глядя вдаль, совѣсть продолжала, словно про себя:

— Было время, когда люди почитали святымъ служеніе государству. Тогда любовь между мужчиной и женщиной не восхвалялась, какъ чувство небесное, но была тѣмъ, тѣмъ должна была быть: залогомъ рожденія и воспитанія здоровыхъ гражданъ. Настало другое время—любовь была признана слабостью, а если освящалась, то лишь во имя семьи, дабы не изсякли нѣдра женщины. Но и это время миновалось, сердца охладѣли къ государству на землѣ и къ царству въ небесахъ. Тогда, не зная, чѣмъ наполнить праздныя души, люди стали покланяться другъ другу, мужчина женщинѣ и женщина муж-

ne peut vivre sans avoir personne à prier. Et voyez : à peine un nouvel idéal de liberté ou de raison parvient-il quelque temps à animer les cœurs humains, que le temple de l'amour se vide. C'est pour cela qu'aux époques de défaillance, ce temple est tellement plein, tellement illuminé ! Poètes et artistes, oublieux de Dieu et de l'éternité, célèbrent l'entraînement du sang, et la foule a décidé que cela seul était digne de l'art véritable. Jamais n'ont retenti des hymnes aussi enthousiastes que ceux qui éclatent aujourd'hui en l'honneur de la bien-aimée. Dans ses yeux, c'est le ciel; dans sa caresse, l'immortalité; dans ses embrassements, la lumière, le salut, la rénovation, la miraculeuse harmonie des forces de l'âme, la fusion avec le ciel, la sympathie pour toute l'humanité, pour toute, — à l'exception, cependant, du rival... L'abaissement au nom de l'amour est une élévation, les souffrances un soulagement, la mort une beauté. L'amour sanctifie le crime, enveloppe d'un nuage brillant la tromperie et la cruauté. Les victoires de l'amour sont mises au centre même des égoïsmes — et toutes les forces de l'âme sont parties au service de la nouvelle idolâtrie. On a inventé l'exorcisme magique : « je t'aime » — et celui qui le prononce rompt, pour ainsi dire, par ces mots, le lien des lois ordinaires de la raison et se place sous l'égide de quelque force démoniaque. Les restes de la volonté fondent au feu hypocritement attisé de la sensibilité, et le chant de l'amour enthousiaste pour lui ou pour elle retentit aujourd'hui comme le chant funèbre de l'amour pour ce qui est éternel. Mais de quelques brillants vêtements qu'on ait paré la nouvelle idole, de quelques perles que la poésie l'ait ornée, — le sentiment de la jalousie restera toujours comme le sceau ineffaçablement ignominieux trahissant la nature basse de l'amour.

Et la vérité violentée se venge. Celui qui dans l'amour a cherché quelque chose d'autre que la base de la famille, celui-là doit y trouver inévitablement la tromperie et le mensonge. Mais ceux qui ont été trompés aspirent autant au breuvage qui les a empoisonnés que lorsqu'ils l'ont bu pour la première fois. S'ils ne réussissent pas à se leurrer de nouveau du mensonge de l'amour, ils feignent d'éprouver ce qu'ils n'éprouvent pas, ou se plaignent de la faiblesse de leur âme — et de cette façon se trouve créée une maladie nouvelle mode — « l'impuissance d'aimer » — dont ils s'enor-

чинѣ, любовь оторвали отъ семьи и вознесли на отдѣльный пьедесталъ. Собрали всѣ обломки прежнихъ кумировъ и переплавили ихъ въ кумиръ для новаго божества, прежнія молитвы слили въ молитву прекрасной женщинѣ, ибо не можетъ жить душа, никому не молясь. И смотрите: чуть только на время новый идеалъ свободы или разума ободритъ людскія сердца и храмъ любви пустѣетъ. За то въ годины душевнаго убожества какъ переполненъ, какъ освѣщенъ этотъ храмъ! Поэты и художники, забывъ про бога и вѣчность, воспѣваютъ влеченіе крови, и толпа рѣшила, что лишь оно одно достойно истиннаго искусства. Никому не звучали такіе восторженные гимны, какіе теперь раздаются въ честь возлюбленной. Въ ея очахъ — небо, въ ея ласкѣ — безсмертіе, въ ея объятіяхъ — просвѣтленіе, исцѣленіе, обновленіе, чудная гармонія душевныхъ силъ, сліяніе съ небомъ, симпатія ко всему человѣчеству, ко всему,—кромѣ, однако, соперника... Униженіе во имя любви возвышенно, страданія — отрадны, смерть—прекрасна. Любовь освящаетъ преступленія, окутываетъ лучезарнымъ облакомъ обманъ и жестокость. Побѣды любви поставлены въ самомъ средоточіи самолюбій — и всѣ силы души ушли на служеніе новому языческому культу. Выдумано волшебное заклинаніе: «я люблю тебя» — и тотъ, кто его произноситъ, какъ будто порываетъ этими словами связь съ обычными законами разума и ставитъ себя подъ покровительство какой-то демонической силы. Остатки воли таютъ въ притворно-раздутомъ огнѣ чувствительности, и вотъ пѣсня торжествующей любви къ нему или къ ней звучитъ въ наши дни, какъ похоронная пѣсня любви къ вѣчному. Но въ какія бы яркія одежды ни наряжали новый кумиръ, какими бы перлами ни украшала его поэзія,— чувство ревности навсегда останется неизгладимо позорнымъ клеймомъ, выдающимъ неизменную природу любви.

«И насилуемая истина мститъ за себя. Кто въ любви искалъ нѣчто большее, чѣмъ наслажденіе и нѣчто иное, чѣмъ основа для семьи, тотъ неизбѣжно долженъ обрѣсти въ ней обманъ и ложь. Но обманутые также стремятся къ отравившему ихъ напитку, какъ и пьющіе его впервые. Если же имъ не удастся опять обольстить себя ложью любви, то они или притворяются чувствующими то, чего не чувствуютъ, или жалуются на безсиліе своей души — и такимъ образомъ создана новомодная болѣзнь — «невозможность любить», которою почему-то гордятся, какъ

gueillissent comme d'un signe de maturité de cœur. Et quand on voit comme de génération en génération se transmet le culte insensé des embrassements amoureux; que les uns célèbrent avec une douce piété, les autres avec une démoniaque arrogance, ceux-ci avec une pudeur manifeste, ceux-là avec une impudence dissimulée — quand on entend comme retentissent toujours de nouveaux serments, oubliés en un jour, et de nouvelles railleries sur ces serments, des dithyrambes aux divinités dernièrement découvertes et des malédictions sur ces divinités, oh! quelle lassitude s'empare de l'âme, comme on voudrait ne pas voir et ne pas entendre! Cours à tâ déesse, rampe devant elle, baise la poussière que ses pieds ont foulée, — ta fureur ne m'étonne ni ne me touche!

Ainsi parla la conscience, mais déjà l'adolescent était loin. Emporté par le reflux de la foule, il avait entouré de ses bras sa bien-aimée évanouie, l'avait ranimée sous ses baisers et sous ses larmes...

Alors la foule poussa en avant un nouveau défenseur. C'était un vieillard à l'allure assurée et tranquille, au front haut et développé, au regard pénétrant. Sans hâte, il s'avança jusqu'au pied de la hauteur et dit :

—Si tu désires savoir quel est le but final de la vie, je ferai mieux de me taire et de m'éloigner. Demande cela aux poètes et aux philosophes. Ils aiment tant disserter de ce qu'ils ne savent pas et de ce qui est inaccessible au savoir! Moi, je hais la demi-vérité, qui est en même temps le demi-mensonge. Il me semble plus digne d'avouer que le but de la création est incompréhensible, et de diriger ensuite toutes les forces de mon esprit sur la recherche plus modeste des relations de l'univers visible. Reconnaître l'univers tel qu'il paraît, ne pas mentir consciemment — voilà le plus grand bonheur et, si tu veux, le but final de notre vie. Et ce bonheur m'est accessible. La nature découvre devant moi mystère après mystère, voile après voile. La force terrible par laquelle tu veux maintenant anéantir la terre m'est connue, et je sais combien elle est pernicieuse. Mais si tu aimes effectivement la vérité, ordonne d'éteindre ces torches. Tout n'a pas encore été recherché; l'édifice de la science n'a pas encore été couronné. Laisse d'abord atteindre aux bornes extrêmes du savoir accessible, découvrir l'unité des éléments, l'unité des forces,—et alors, si tu veux, anéantis la terre!...

Ainsi parla le vieillard, et de nouveau un des per-

признакомъ сердечной зрѣлости. И когда видишь, какъ изъ поколѣнія въ поколѣніе переходитъ безумный культъ любовныхъ объятій, которому одни служатъ съ кроткимъ благоговѣніемъ, другіе—съ демонической гордыней, одни — съ явной стыдливостью, другіе — со скрытымъ безстыдствомъ, — когда слышишь, какъ снова и снова раздаются клятвы, черезъ день забываемыя, и насмѣшки надъ этими клятвами, дифирамбы новооткрытымъ божествамъ, о, какая усталость овладѣваетъ душою, какъ хотѣлось бы не видѣть и не слышать! Спѣши къ своей богинѣ, пресмыкайся передъ ней, цѣлуй прахъ, по которому ступали ея ноги, — меня твое неистовство не удивитъ и не тронетъ!

Такъ говорила совѣсть, но юноша уже былъ далеко. Отнесенный прибоемъ толпы, онъ обнималъ свою красавицу, лишившуюся чувствъ, оживлялъ поцѣлуями и слезами...

Тогда толпа выдвинула новаго заступника за себя. То былъ старикъ съ увѣренно-спокойными движеніями, съ высокимъ, развитымъ лбомъ и проницательнымъ взглядомъ. Неторопливо приблизился онъ къ подножію возвышенія и сказалъ:

— Если ты желаешь узнать, въ чемъ конечная цѣль жизни, то я, пожалуй, лучше замолчу и удалюсь. Спроси-ка объ этомъ у поэтовъ и философовъ. Они такъ любятъ разсуждать о томъ, чего не знаютъ и что недоступно знанію. Я же ненавижу полуистину, которая есть въ то же время полу-ложь. Мнѣ кажется достойнѣе сознаться, что цѣль мірозданія непостижима и затѣмъ уже обратить всѣ силы ума на болѣе скромное изслѣдованіе свойствъ видимаго міра. Познавать міръ такимъ, какъ онъ кажется, не лгать сознательно — вотъ величайшее счастье и, если хочешь, конечная цѣль нашей жизни. И это счастье мнѣ доступно. Природа обнажаетъ передо мною тайну за тайной, покровъ за покровомъ. Страшная сила, которою теперь хочешь разрушить землю, открыта мною, и я знаю, какъ она губительна. Но если въ самомъ дѣлѣ любишь истину, вели потушить эти факелы. Еще не все изслѣдовано,

sonnages pâles éteignit sa torche. Il était lui-même savant, et les paroles du maître l'avaient ébranlé.

— La science ! La science ! — éclata la foule en un cri de soulagement et d'espérance : voilà la chose sainte de notre vie ! Pardonne-nous au nom de la science ! Nous tous l'adorons, la soutenons, la servons. Regarde combien nous avons créé d'universités, d'académies, de musées, de bibliothèques ! Nous affranchissons les élèves de toutes les charges de la vie, nous donnons de l'argent pour les recherches, nous équipons des expéditions, nous payons pour des fouilles, et tout cela au nom du savoir !

Et la conscience, se tournant vers le vieillard, dit :

— Je te connais, imperturbable prêtre de la science, et, peut-être, personne ne me serait si proche et si étranger que toi. Lorsque je fis ta connaissance, les préjugés d'enfance et le mensonge soulageant me possédaient. Tu les dissipas, comme les ombres de la nuit, à la lumière de la vérité, tu transformas le ciel en désert sans fond, les étoiles — en foyers qui s'éteignent sans avoir été allumés par personne, la majestueuse harmonie de l'univers — en lutte aveugle de forces. Tu tuas mes espérances, ma foi, et, après une furieuse lutte séculaire, je me réconciliai avec toi, j'enterrai la poussière du testament et courageusement je marchai derrière ton feu, espérant que tu me donnerais plus que ce que j'avais abandonné. Et, effectivement, tu me procuras beaucoup de jouissances très pures. Là, dans la tranquillité du cabinet, au milieu des énigmatiques cornues, où les forces de la nature, comme prisonnières de la déduction, malgré elles te découvraient leurs secrets, — sur la hauteur de l'observatoire où tu te cachais, nouvel Actéon, pour épier les mouvements de la lune et appeler sous ton regard inquisiteur les étoiles les plus éloignées, — au seuil des glaces éternellement ténébreuses, où tu avais dirigé ton chemin hasardeux, risquant ta vie et mettant au-dessus de la famille, de la gloire, de la richesse, tel rêve que tu appelais le pôle, — là, ton inséparable compagne, je me mis en quête de la haute félicité et presque de la sérénité divine. Tes victoires me semblaient inébranlables, tes arrêts indiscutables, et je croyais, enfin, que l'antique vérité allait enlever son voile et que je verrais ses traits immortels depuis si longtemps pressentis par moi. Et en outre de cette bienheureuse sérénité, tu me donnais encore à goûter le sentiment du triomphe

еще зданіе науки не увѣнчано. Дай сперва дойти до послѣднихъ предѣловъ доступнаго знанія, открыть единство элементовъ, единство силъ,—и тогда, если хочешь, разрушь землю!..

Такъ говорилъ старикъ, и снова одинъ изъ блѣдныхъ людей потушилъ свой факелъ. Онъ самъ былъ ученый, и слова учителя его поколебали.

— Наука! наука!—раздался въ толпѣ крикъ облегченія и надежды: вотъ — святыня нашего вѣка! Пощади насъ во имя науки! Мы всѣ ей покланяемся, помогаемъ, служимъ. Смотри, сколько у насъ сооружено университетовъ, академій, музеевъ, библіотекъ! Мы освобождаемъ ученыхъ отъ всѣхъ тяготъ жизни, даемъ деньги на изысканія, снаряжаемъ экспедиціи, платимъ за раскопки и все это во имя знанія!

И совѣсть, обращаясь къ старику, сказала:

— Знаю тебя, невозмутимый жрецъ науки, и, быть можетъ, нѣтъ никого, кто былъ бы мнѣ такъ близокъ и такъ чуждъ, какъ ты. Когда я впервые узнала тебя, дѣтскіе предразсудки и отрадная ложь владѣли мною. Ты разогналъ ихъ, какъ ночныя тѣни, свѣтомъ истины, ты превратилъ небо въ бездонную пустыню, звѣзды — въ потухающіе костры, никѣмъ не зажженные, величественную гармонію міра — въ слѣпую борьбу силъ. Ты умертвилъ мои надежды, мою вѣру, и послѣ наступленной вѣковой борьбы я примирилась съ тобою, похоронила завѣтный прахъ и бодро пошла за твоимъ огнемъ, въ чаяніи, что ты мнѣ дашь больше, чѣмъ отнялъ. И, дѣйствительно, много чистѣйшихъ наслажденій, доставилъ ты мнѣ. Тамъ, въ тишинѣ кабинета, среди загадочныхъ ретортъ, гдѣ силы природы, какъ плѣнные въ заключеніи, нехотя открывали тебѣ свои тайны,—на высотѣ обсерваторіи, гдѣ ты притаился, какъ новый Актеонъ, подглядывая движенія луны и подзывая отдаленнѣйшія звѣзды къ своему испытующему взору,— у порога вѣчно мерцающихъ льдовъ, куда ты направлялъ свой опасный путь, рискуя жизнью и ставя выше семьи, славы, богатства какую-то мечту, которую называлъ полюсомъ, — тамъ я, неразлучная съ тобою, испытывала великое блаженство и почти божественное спокойствіе. Твои побѣды казались мнѣ неотъемлемыми, твои приговоры — непогрѣшимыми, и я вѣрила, что вотъ, наконецъ, древняя истина сниметъ покрывало и я увижу ея безсмертныя черты, столь давно предугаданныя мною. И кромѣ блаженнаго спокойствія, ты далъ мнѣ отвѣдать еще чувство безграничнаго торжества и гор-

et de l'orgueil illimités, quand je voyais à tes pieds, déjà vaincue et chargée de fers, la nature, prête à accomplir tes désirs et même tes caprices. Tu brisais la puissance du temps et de l'espace. Pour la seconde fois, tu dérobais le feu du ciel et suscitais la lumière devant laquelle la lune ne paraît qu'une tache jaune. Tu permettais aux hommes de converser à travers l'océan, et le mugissement de la tempête n'était pas capable d'étouffer leur faible voix. Tu abolissais l'esclavage de l'homme, et, délivré, celui-ci imposait le joug du travail à des esclaves d'acier aux muscles de fer. Oh ! combien pitoyables me semblaient devant toi les impuissantes invocations des poètes à l'âge d'or, leurs paroles sonores en face de tes silencieuses actions! Je croyais qu'au fond de tes cornues tu trouverais non seulement la vérité, mais — la liberté et le bonheur de l'humanité. Combien mon désenchantement fut immense !

Au bout de chacun des chemins où tu t'engageais avec le flambeau du savoir — que ce fût cette voie lactée d'étoiles ou, plus fin qu'une toile d'araignée, le réseau sanguin de ton corps — tu es venu te heurter à un seuil infranchissable — à une porte fermée où était inscrit : « Mystère ». Alors tu as dit : « Ignorabimus », et tu es revenu en arrière, comptant orgueilleusement les pas faits. Je ne pouvais pas revenir en arrière avec toi ; là où finissait ton triomphe, commençait ma peine. Je souffrais de ce que je ne comprenais pas à qui il était utile que je vécusse, entourée de mystères, ignorant ma destination dans le monde. Et toi, non seulement tu n'étais pas de force à me consoler, mais tu ne partageais pas ma douleur; impitoyable et grossier, tu te moquais de moi. Peut-être, à ton sens, avais-tu raison, car tout ce qui se trouve au-delà du seuil mystérieux n'existe pas pour toi ; dans ton laboratoire, il n'y a pas de pierre de touche pour distinguer ce qui est sacré de ce qui est vil, ce qui a un but de ce qui n'en a pas, ce qui est immortel de ce qui est caduc — et à cause de cela tu ne les distingues pas. Mais, à l'ouïe de ton rire impitoyable, j'ai compris combien mes aspirations et les tiennes étaient inconciliables, et le triste soupir du chanteur ignorant me parut cent fois plus humain et plus vrai que tout le tas de tes impassibles vérités. Et de même que les enfants ressemblent à leurs parents, de même tes célèbres découvertes te ressemdости, когда я увидѣла у ногъ твоихъ уже побѣжденную, закованную природу, готовую исполнять твои желанія и даже прихоти. Ты разрушилъ власть времени и пространства. Ты вторично похитилъ небесный огонь и зажегъ свѣтъ, передъ которымъ луна кажется желтымъ пятномъ. Ты позволилъ людямъ переговариваться черезъ океанъ, и ревъ бури не въ силахъ заглушить ихъ слабый голосъ. Ты уничтожилъ рабство человѣка и снятый съ него яремъ труда возложилъ на стальныхъ рабовъ съ желѣзными мышцами. О, какъ жалки казались, въ сравненіи съ тобою, безсильныя воздыханія поэтовъ о золотомъ вѣкѣ, ихъ громкія слова передъ твоими тихими дѣлами! Я вѣрила, что ты на днѣ своихъ ретортъ отыщешь не только истину, но—свободу и счастье человѣчества. И какъ велико было мое разочарованіе!

«Въ концѣ каждаго изъ путей, которые ты обходилъ со свѣточемъ знанія—былъ ли это млечный путь звѣздъ или болѣе тонкій, чѣмъ паутина, кровяной сосудъ твоего тѣла—ты упирался въ неперешагаемый порогъ—въ закрытую дверь съ надписью: «тайна». Тогда ты говорилъ: «ignorabimus» и возвращался назадъ, гордо отсчитывая пройденные шаги. Я же не могла возвращаться съ тобою: гдѣ кончалось твое торжество, начиналась моя скорбь. Я скорбѣла оттого, что не понимала, кому нужно, чтобы я жила, окруженная тайнами, не зная своего назначенія въ мірѣ? А ты не только не въ силахъ былъ утѣшить меня, но и не раздѣлялъ моей печали; ты бездушно и грубо насмѣхался надъ ней. Быть можетъ, по своему ты правъ, ибо все, находящееся по ту сторону таинственнаго порога, для тебя не существуетъ; въ твоей лабораторіи нѣтъ пробирнаго камня, дабы отличить священное отъ низменнаго, цѣлесообразное отъ безцѣльнаго, безсмертное отъ бреннаго — и поэтому ты ихъ не отличаешь. Но, услышавъ твой бездушный смѣхъ, я поняла, какъ непримиримы мои стремленія и твои, и грустный вздохъ невѣжественнаго пѣвца показался мнѣ стократъ человѣчнѣе и правдивѣе всей груды твоихъ безстрастныхъ истинъ. И какъ дѣти похожи на родителей, такъ прославленныя твои открытія похожи на тебя и также

blent et servent indifféremment le bien et le mal, la vie et la destruction, le labeur paisible et le fléau de la guerre. Tes machines aux mains de l'humanité sont le couteau tranchant aux mains d'un aveugle. Et en armant les mains des hommes du couteau tranchant du savoir, tu as ravagé leur âme, tu as repoussé la finalité du monde, tu as enlevé tout espoir d'aurore à l'obscurité du tombeau, tout espoir de réveil à son sommeil, tu as ôté à l'égoïsme son antique ignominie, dépouillé l'intelligence divine de sa couronne, pour en parer le Hasard aveugle et l'Utilité monstrueuse, tu as poussé l'homme dans les bras de la sensualité et de la dépravation, et pour le récréer lui as jeté quelques ingénieux jouets. Toutes tes orgueilleuses inventions — gloire de notre époque — comme elles sont pitoyables au fond, et combien méprisables les buts auxquels elles servent ! Pour proclamer le dieu d'amour ou les droits de l'homme, ni les apôtres, ni les philosophes n'eurent besoin du télégraphe ; aujourd'hui, les millions de fils d'archal tendus par toi servent aux fourberies de la bourse et au bavardage des gazettes. Parce que maintenant tu éclaires les villes, pendant la nuit, de soleils électriques, l'ignominie des mœurs nocturnes et le commerce dans les rues du corps de la femme ne sont devenus ni plus pudiques, ni plus attrayants Que tu nous aies donné la possibilité d'imprimer pour des siècles éternels non seulement la phrase dite, mais encore toutes les nuances de la voix : nous n'avons rien à léguer aux générations futures que nos angoisses et nos incrédulités ! Chaque jour, tu enrichis les hommes de nouveaux instruments plus parfaits, mais le but auquel servent ces instruments apparaît chaque jour plus vain ; et, grâce à toi, l'humanité ressemble à un chasseur citadin qui, muni d'une arme perfectionnée, de gibecières et de poires à poudre, se rend dans la forêt suburbaine, où depuis longtemps il n'y a plus de gibier. Si nous nous tournons vers toi pour chercher un réconfort, tu nous repousses avec raillerie, nous alléguant que l'immortalité et la foi, sans lesquelles nous périssons, ne se trouvent pas dans tes cornues. Comme un médecin, tu as prononcé sur le vrai la sentence de mort, tu as rassemblé tes instruments et tu t'es tranquillement éloigné. Mais comprends, comprends! Le vrai, malade à mort, n'est pas un mot que l'on puisse biffer. Ce mot — tourbillon de vivant désespoir, ce mot est une force, plus forte

служатъ безразлично добру и злу, жизни и разрушенію, мирному труду и гибельной войнѣ. Твои машины въ рукахъ человѣчества — острый ножъ въ рукахъ слѣпаго. И вооруживъ руки людей острымъ ножемъ знанія, ты опустошилъ ихъ душу, отвергъ цѣлесообразность міра, мракъ могилы сдѣлалъ безразсвѣтнымъ и ея сонъ — непробуднымъ, снялъ съ самолюбія древній позоръ, снялъ съ божественнаго разума вѣнецъ и надѣлъ его на слѣпой Случай и на уродливую Пользу, толкнулъ человѣка въ объятія пресыщенія и разврата и въ утѣшеніе бросилъ ему нѣсколько замысловатыхъ игрушекъ. Всѣ твои кичливыя изобрѣтенія — слава нашего вѣка—какъ онѣ жалки по своему внутреннему содержанію, по ничтожности цѣлей, которымъ онѣ служатъ! Для того, чтобы проповѣдывать бога любви или права человѣка, ни апостолы, ни философы не нуждались въ телеграфѣ; нынѣ же милліоны проведенныхъ тобою проволокъ служатъ биржевой плутнѣ и газетной болтовнѣ. Оттого что теперь по ночамъ ты освѣтилъ города электрическими солнцами, позоръ ночныхъ правовъ и уличный торгъ женскимъ тѣломъ не сдѣлался ни стыдливѣй, ни привлекательнѣй. Пускай ты намъ далъ возможность запечатлѣть на вѣки вѣчные не только сказанную фразу, но и всѣ оттѣнки голоса: намъ нечего завѣщать будущимъ поколѣніямъ, кромѣ своей тоски и безвѣрія! Съ каждымъ днемъ ты обогащаешь людей все новыми, болѣе совершенными орудіями, но цѣль, которой эти орудія должны служить, становится съ каждымъ днемъ ничтожнѣе, и благодаря тебѣ, человѣчество стало похоже на городскаго охотника, который, обвѣшанный усовершенствованнымъ оружіемъ, ягдташами и пороховницами, отправляются въ загородный лѣсъ, гдѣ уже давно нѣтъ дичи. Если же мы обращаемся къ тебѣ за утѣшеніемъ, ты насмѣшливо прогоняешь насъ, говоря, что безсмертія и вѣры, безъ которыхъ мы гибнемъ, нѣтъ въ твоихъ ретортахъ. Какъ врачъ, ты объявилъ правдѣ смертный приговоръ, собралъ свои инструменты и спокойно удаляешься. Но пойми, пойми! Смертельно больная правда не слово, которое можно зачеркнуть. Это—вихорь живаго отчаянія, это — сила, сильнѣе твоей истины, такой же

que la vérité, qui est une demi-vérité aussi bien que tout ce qui a été découvert jusqu'à toi. Pourquoi attendrais-je jusqu'à ce que tu aies résolu l'unité des forces et des éléments ? Si la vie est sans but, la science, comme en étant une partie, est aussi sans but. Je ne puis briser le sceau du mystère éternel, mais je puis briser et je brise mon impuissance devant ce mystère !...

Ainsi parla la conscience, et le vieillard, comprenant la stérilité de ses prières, se retira tranquillement de côté, et, sans faire attention aux injures de la foule, se mit à examiner la fumée des torches, redoutant leur terrible effet, mais redoutant encore plus, par amour-propre d'inventeur, leur inefficacité.

Alors sortit de la foule un homme dans la fleur de la force et de la beauté : il tourna sur la conscience son regard distrait sous ses lourdes paupières, et lentement commença :

— Maintenant, à cette heure, je ne pourrais pas te dire pourquoi la vie est réconfortante et désirable. L'angoisse, le dégoût, l'ennui me rongent. Mais tandis que je suis chargé de la vie, dans mon âme, à son insu, s'amoncellent les impressions de cette vie lassante, comme dans les cieux sombres s'amassent imperceptiblement les vapeurs de la terre et des mers. Et de même que les nuages saturés ne peuvent pas ne pas rendre à la terre son humidité, de même mon âme doit renvoyer au monde les impressions reçues de lui ; mais elle les renvoie illuminée de l'éclair de l'inspiration et tremblante de passion. Et comme une femme dans la pâmoison amoureuse a soif de l'attouchement grossier, ainsi, aux minutes d'inspiration, je recherche la matière grossière — la terre glaise, les couleurs, les cordes, les vulgaires mots humains, encore plus grossiers que la matière, — et je crée, je crée quelque chose, quelque chose de semblable à la réalité, mais mieux fait et plus durable, je souffle, moi-même je ne sais comment, dans cette création, mon extase, qui vivra en elle, comme l'arome dans une fleur, enivrant tous ceux qui s'en approchent. Oh ! en de telles minutes, l'immortalité et la sainteté me sont compréhensibles et proches, plus proches que maintenant cette foule. Alors j'aime passionnément — quoi ? Et j'aime l'homme juste, et le malfaiteur, et la tige qui croît solitaire sur la poitrine d'une pierre, et même j'aime la mort, ses doigts froids et humides.

полу-истины, какъ и всѣ открытыя до тебя. Зачѣмъ я буду ждать, пока ты разгадаешь единство силъ и элементовъ? Если жизнь безцѣльна, то и наука, какъ часть ея, также безцѣльна. Я не могу разбить печать вѣчной тайны, но я могу разбить и разобью свое безсиліе передъ этой тайной!

Такъ говорила совѣсть, и старикъ, поднявъ безплодность своихъ просьбъ, спокойно отошелъ въ сторону, и, не внимая ругани толпы, сталъ наблюдать за дымомъ факеловъ, опасаясь ихъ страшнаго дѣйствія, а еще болѣе, изъ самолюбія изобрѣтателя, опасаясь за ихъ бездѣйствіе.

Тогда изъ толпы вышелъ мужъ въ разцвѣтѣ силы и красоты, и обративъ на совѣсть разсѣянный взглядъ изъ-подъ тяжелыхъ вѣкъ, медленно сталъ говорить:

— Теперь, въ эти мгновенія, я бы не могъ сказать тебѣ, чѣмъ жизнь отрадна и желанна. Меня грызетъ тоска, пресыщеніе, скука. Но пока я тяготусь жизнью, уже въ моей душѣ, безъ ея вѣдома, собираются впечатлѣнія отъ этой же постылой жизни, какъ на сумрачныхъ небесахъ незамѣтно скопляются испаренія отъ земли и морей. И подобно тому, какъ насыщенныя тучи не могутъ не возвратить землѣ ея же влагу, такъ моя душа должна вернуть міру полученныя отъ него впечатлѣнія, но вернетъ ихъ, озаренная молніей вдохновенія и дрожа отъ страсти. И какъ женщина въ любовной истомѣ жаждетъ грубаго прикосновенія, такъ и я въ минуты вдохновенія ищу грубой матеріи — глины, красокъ, струнъ, пошлыхъ человѣческихъ словъ, еще болѣе грубыхъ, чѣмъ матерія, — и творю, творю нѣчто, похожее на дѣйствительность, но болѣе стройное и долговѣчное, вдыхаю, самъ не знаю какъ, въ это твореніе свой экстазъ, который будетъ въ немъ жить, какъ ароматъ въ цвѣткѣ, опьяняя всякаго, кто къ нему приблизится. О, въ такія минуты безсмертное и святое понятно мнѣ и близко, ближе чѣмъ теперь эта толпа. Тогда я страстно люблю — кого? И праведника, и злодѣя, и выросшій на груди камня одинокій стебель, даже смерть люблю, ея холодные влажные пальцы. Я чувствую то же, что долженъ чувствовать

J'éprouve tout ce que doit éprouver le royal exilé, lorsqu'il entend à l'étranger les sons de l'hymne de son pays, de l'hymne dont ses sujets le saluaient autrefois. Il me semble alors que chaque arbuste, chaque pierre sont, comme moi, des exilés couronnés, que nous devons, jusqu'à nouvel ordre, cacher notre royale origine, nous feindre étrangers, mais que, en silence, nous nous comprenons l'un l'autre et que nous échangeons de loin en loin un signe mystérieux, qui est l'art, O conscience, je ne sais pas d'où vient et quelle est ta force, mais je te dirai quelle est la force de la création. Je me représente le créateur, décidant de créer le monde. Pensif, il s'est arrêté sur l'abîme du chaos, il prend les grossiers morceaux de la masse informe et crée d'abord les étoiles mortes, qu'il disperse dans l'étendue, comme le semeur jette les graines, ensuite — tout ce qui est doué de vie, mais est sujet à la mort — les poissons, les oiseaux, les animaux avec l'homme intelligent à leur tête. Mais la vue de l'âme humaine, sans ailes, avec le sceau de la chute, pâle et craintive, comme un rayon de lune, ne le satisfait point. Enflammé par la pensée créatrice, il saisit de nouveaux monceaux de chaos et crée les légions des anges, doux et immortels, chacun avec deux ailes, brillantes comme l'éclat du soleil. Et les âmes humaines s'obscurcissent, s'éloignent, disparaissent,.. Mais la beauté des anges ne satisfait pas encore le créateur. Dans un coup de vent passionné, il crée les séraphins à six ailes, triomphants, illuminés d'une éblouissante lumière, et les légions des anges, les voyant, pâlissent et tombent le visage contre terre,.. Et le créateur, déjà dans l'enivrement, dans l'extase de l'inspiration créatrice, encore une fois prend des monceaux de chaos et crée — l'idéal ! Et considérant sa dernière œuvre, le créateur voit qu'elle est merveilleuse et parfaite comme lui-même. Alors, tourmenté de jalousie, il saisit l'idéal, le précipite dans l'abîme, entasse pardessus lui tout ce qui restait du chaos et dit aux anges et aux séraphins; Gardez-le ! Qu'il languisse là éternellement, jusqu'aux temps ou s'accomplira l'impossible, où le plus imparfait des êtres intelligents produits par moi, où — l'homme créera une image pareille en beauté à ce prisonnier.

Alors commença la vie de l'univers. Les constellations roulèrent, le soleil répandit des océans de rayons, les mers et les forêts mugirent et la voix de

царственный изгнанникъ, услышавшій на чужбинѣ звуки родного гимна, кѣмъ-то нѣкогда его привѣтствовали подданные. Мнѣ тогда кажется, что каждый кустъ и камень такіе же, какъ и я, вѣчанные изгнанники, что мы до поры до времени должны передъ кѣмъ-то скрывать свое царское происхожденіе, притворяться чужими, но и молча мы понимаемъ другъ друга и обмѣниваемся изрѣдка тайнымъ знаменіемъ, которое и есть искусство. О, совѣсть, я не знаю, откуда и какова твоя сила, но я скажу тебѣ, какова сила творчества. Я представляю себѣ творца, рѣшившаго создать міръ. Онъ въ раздумьи остановился надъ бездной хаоса, беретъ грубыя клочья безобразной массы и создаетъ сперва мертвыя звѣзды, которыя разбрасываетъ по пространству, какъ пахарь бросаетъ сѣмена, а потомъ—все, одаренное жизнью, но долженствующее умереть — рыбъ, птицъ, звѣрей съ разумнымъ человѣкомъ во главѣ. Но видъ человѣческой души, безъ крыльевъ, съ печатью паденія, блѣдной и робкой, какъ лунный свѣтъ, не удовлетворяетъ его. Разгоряченный творческой мыслью, онъ хватаетъ новыя комья хаоса и создаетъ сонмы ангеловъ, кроткихъ и безсмертныхъ, каждаго съ двумя крылами, горящими, какъ сіяніе солнца. И души человѣческія меркнутъ, удаляются, исчезаютъ... Но красота ангеловъ еще не удовлетворяетъ творца. Въ страстномъ порывѣ создаетъ онъ шестикрылыхъ серафимовъ, восторженныхъ, озаренныхъ нестерпимымъ свѣтомъ, и сонмы ангеловъ, увидя ихъ, блѣднѣютъ и падаютъ ницъ... А творецъ уже въ забытьи, въ экстазѣ творческаго пантія, еще разъ беретъ клочья хаоса и создаетъ—идеалъ! И, взглянувъ на послѣднее созданіе, творецъ видитъ, что оно прекрасно и совершенно, какъ онъ самъ. Тогда, терзаемый ревностью, онъ хватаетъ идеалъ, низвергаетъ его въ бездну, нагромождаетъ на него всю груду еще оставшагося хаоса и говоритъ ангеламъ и серафимамъ: стерегите его! Пусть онъ вѣчно здѣсь томится, до тѣхъ поръ, пока совершится невозможное, пока несовершеннѣйшее изъ сотворенныхъ мною разумныхъ существъ, пока—человѣкъ не создастъ образа, равнаго по красотѣ этому узнику!

«И вотъ началась жизнь вселенной. Потекли созвѣздія, солнце стало источать океаны лучей, зашумѣли моря и лѣса, раздался голосъ человѣка, лжи-

l'homme retentit, voix mensongère et dans la joie et dans la douleur. Mais que me sont la joie et la peine des hommes ! Que me sont leurs désirs et leurs luttes ! Au milieu de tous les divers sons terrestres et célestes, j'entends de lointains, de faibles soupirs. C'est le soupir de l'idéal emprisonné, le cri qu'il pousse jusqu'à moi : Crée, délivre-moi ! Comme fou, je me jette sur le burin, sur la palette, sur le clavier, sur le papier — et toujours plus distinct m'arrive le lointain frémissement : Ose, ose, mon libérateur ! Je crée images sur images, toujours plus belles et plus parfaites, et mon âme s'élève bien au-dessus de la terre, et je vois les anges reculer avec effroi, les masses de chaos se séparent, et déjà, à travers les voiles déchirés de la nébulosité primitive, resplendissent les traits miraculeux du prisonnier qui ressuscite. Mais à peine l'ai-je entrevu de loin, que le désespoir s'empare de moi, et je comprends combien vaines et imparfaites vis-à-vis de lui sont mes fragiles, mes mortelles images. Les montagnes se joignent, les anges s'approchent avec des glaives, l'impuissance embrasse mon âme, et elle retombe comme morte sur la terre haïe. Et de nouveau, autour de moi, j'entends les voix mensongères des hommes et les lointains soupirs du prisonnier. Oh ! si je pouvais, ne fût-ce qu'une fois, créer l'image parfaite !...

L'artiste se tut. Sur son visage roulaient des larmes, et tous ses traits exprimaient une indicible souffrance. Il n'avait pas encore fini de parler, que l'un des pâles personnages éteignit sa torche et s'éloigna de ses compagnons.

— L'art ! L'art sacré ! criait la foule. Pardonne-nous au nom de l'art ! Vois combien nous avons de galeries, de musées ! Nous donnons des sommes folles pour des statues et des tableaux, nous érigeons des monuments aux poètes, nous apprenons à nos enfants la peinture et la musique. Calcule, ô conscience, ce qu'en un an nous coûte l'art, et tu verras combien nous le déifions. Aie pitié en faveur de l'art !

Et la conscience, jetant sur l'artiste un regard navré, dit :

— Si tu savais comme je suis émue et troublée par tes paroles ! Tandis que tu parlais, il me semblait qu'un miracle allait s'accomplir, qu'une barrière devait tomber. Mais tu as fini — et l'enchantement s'est dissipé, et j'ai compris que tu me leurrais, que tu te

вый голосъ и въ радости, и въ горѣ. Но что̀ мнѣ радость и мука людей! Что̀ ихъ желанія и борьба! Сквозь все разнообразіе звуковъ земныхъ и небесныхъ я слышу далекіе, тихіе стоны. То — стонетъ заточенный идеалъ, то онъ взываетъ ко мнѣ: твори, освободи меня! Какъ безумный, бросаюсь я къ рѣзцу, къ палитрѣ, къ клавишамъ, къ бумагѣ — и всъ явственнѣе слышится мнѣ далекій шопотъ: дерзай, дерзай, мой освободитель! Я создаю образъ за образомъ, все прекраснѣе и совершеннѣе, и вотъ моя душа поднимается высоко отъ земли, и я вижу, что ангелы испуганно отступаютъ вспять, раздвигаются груды хаоса, и уже сквозь прорванныя завѣсы первобытнаго тумана сверкаютъ чудныя очертанія возстающаго узника. Но чуть только я издали взгляну на него, какъ отчаяніе овладѣваетъ мною и я постигаю, насколько ничтожны и несовершенны передъ нимъ мои хрупкіе, смертные образы. Сдвигаются горы, приближаются ангелы съ мечами, безсиліе объемлетъ душу и она замертво падаетъ назадъ на ненавистную землю. И опять вокругъ себя я слышу лживые голоса людей и далекіе стоны вѣчнаго узника. О, если-бъ хоть разъ создать совершенный образъ!

Художникъ замолчалъ. По его лицу катились слезы, и всѣ черты выражали тихое страданіе. Еще не успѣлъ онъ кончить свои слова, какъ одинъ изъ блѣдныхъ людей потушилъ факелъ и отошелъ отъ товарищей.

— Искусство! Святое искусство! закричала толпа. Пощади насъ во имя искусства! Посмотри, сколько у насъ галлерей, музеевъ! Мы платимъ огромныя деньги за статуи и картины, воздвигаемъ памятники поэтамъ, учимъ дѣтей своихъ живописи и музыкѣ. Сосчитай, о совѣсть, сколько намъ въ годъ обходится искусство, и ты увидишь, какъ мы его боготворимъ. Сжалься ради искусства!

И совѣсть, обращая къ художнику растроганный взглядъ, сказала:

— Если-бъ зналъ ты, какъ я потрясена и умилена своими словами! Пока ты говорилъ, мнѣ казалось, что вотъ совершится чудо и должна пасть какая-то преграда. Но ты кончилъ — и обаяніе исчезло, и я поняла, что ты обольщалъ меня и себя

leurrais toi-même d'un conte auquel tu ne crois pas. Tu t'en retournes comme tu es venu : méprisant tout et chacun, excepté tes propres créations, amoureux seulement de ta gloire, faux ami, rival envieux, mauvais citoyen, corrupteur de femmes, fainéant inquiet. Et si ton art est incapable de te rendre bon et heureux, pourquoi rendrait-il bons et heureux les autres ? N'étant qu'un reflet de la réalité, comment pourrait-il être plus divin et moins vain que la réalité elle-même ? Regarde : à qui sert l'art ? qui en jouit ? qui l'encourage ? Lorsque, dans une salle magnifique, à l'éclat des lustres, naissent et se meurent les sons de la symphonie, — qui les écoute en réel connaisseur, de qui proviennent les applaudissements — la plus haute récompense pour l'artiste ? Devant qui vous inclinez-vous servilement, prêtres de l'art libre ? Des marchands, qui ont passé toute la matinée à combiner les moyens du plus sûr profit, la journée entière à tendre des traquenards à ceux qui travaillent, s'en vont, le soir, après un dîner substantiel arraché aux malheureux, régaler leurs nerfs rassasiés des sons d'une symphonie, au lieu de déguster à la maison une liqueur douce. Dès l'enfance, ils ont habitué leur ouïe et leur vue aux plus fines nuances des sons et des couleurs — pourquoi l'art divin n'a-t-il pas amolli leurs cœurs de pierre ? Le riche dans son cabinet est ému aux larmes à la vue d'un tableau de prix, représentant le pauvre quémandeur dans une antichambre luxueuse, — et au même moment, le valet bien nourri de ce riche éconduit de son antichambre un pareil quémandeur, celui-là non pas peint, mais bien en vie. Est-ce que Néron n'aimait pas l'art ? Les statues de marbre de ses palais ne lui disaient pas combien d'hommes avaient pleuré dans les carrières, avant que ce marbre se fût mis à sourire. Et aujourd'hui, si tu rencontres un homme s'enthousiasmant des pures créations de l'art, sache dès l'abord que tu as devant toi un égoïste immonde et criminel. Jamais la foule, l'humanité, pour laquelle soi-disant vous créez, ne reconnaîtra et ne comprendra vos œuvres : tandis que vous vous livrez à l'inspiration, elle peine et souffre, afin de payer votre luxe fou et vos appréciateurs. Assez de cette fraude insupportable, assez joué avec l'inspiration divine et les vices impudents, avec le mépris de la foule et l'extorsion chez elle d'une gloire immortelle ! Que la mort tranche le nœud formé par un séculaire mensonge !

сказкою, въ которую самъ не вѣришь. Отсюда бы ты вернулся домой такимъ, какимъ пришелъ: презирающимъ все и всѣхъ, кромѣ своихъ созданій, влюбленнымъ только въ свою славу, невѣрнымъ другомъ, завистливымъ соперникомъ, дурнымъ гражданиномъ, развратителемъ женщинъ, тоскующимъ гулякой. И если твое искусство не въ силахъ тебя самого сдѣлать ни добрымъ, ни счастливымъ, какъ оно сдѣлаетъ добрыми и счастливыми другихъ? Будучи лишь отраженіемъ дѣйствительности, какимъ образомъ оно можетъ стать болѣе божественнымъ и менѣе безцѣльнымъ, чѣмъ сама дѣйствительность? Смотри: кому служитъ искусство, кто имъ наслаждается, кто его поощряетъ? Когда въ пышной залѣ, при сіяніи люстръ, растутъ и замираютъ звуки симфоніи,—кто внимаетъ имъ въ качествѣ признанныхъ цѣнителей, чье одобреніе—высшая награда для артиста, предъ кѣмъ раболѣпно раскланиваетесь вы, жрецы свободнаго искусства? Торгаши, все утро измышлявшіе способы вѣрнѣйшей наживы, цѣлый день ставившіе капканы на тружениковъ, вечеромъ, послѣ сытаго обѣда, отнятаго у бѣдняка, приходятъ угощать свои пресыщенные нервы сладкими звуками симфоніи, вмѣсто того, чтобы дома попивать сладкій ликеръ. Они съ дѣтства пріучали слухъ и зрѣніе къ тончайшимъ оттѣнкамъ звуковъ и красокъ — отчего же божественное искусство не смягчило ихъ каменныхъ сердецъ? Богачъ въ своемъ кабинетѣ умиляется до слезъ видомъ дорогой картины, изображающей бѣднаго просителя въ роскошной передней, — и въ то же самое время откормленный слуга этого богача выпроваживаетъ изъ его передней такого же просителя, но не нарисованнаго, а живаго. Развѣ Неронъ не любилъ искусства? Мраморныя статуи въ его дворцахъ ничего не говорили о томъ, сколько людей плакало въ каменоломняхъ, прежде чѣмъ этотъ мраморъ сталъ улыбаться. И нынѣ, если встрѣтишь человѣка, восторгающагося чистыми образами искусства, знай напередъ, что передъ тобой грязный и порочный себялюбецъ. А толпа, человѣчество, для котораго вы будто-бы творите, никогда не узнаетъ и не пойметъ вашихъ созданій: пока вы вдохновляетесь, она трудится и страдаетъ, чтобы оплатить безумную роскошь вашу и вашихъ цѣнителей. Довольно этой нестерпимой лжи, довольно игры въ божественное вдохновеніе и безстыдные пороки, въ презрѣніе къ толпѣ и выманиваніе у нея же безсмертной славы! Пусть смерть разсѣчетъ узелъ, запутанный вѣковой неправдой!

Et l'artiste s'écarta. L'effroi de la mort proche l'oppressait, et cependant il se plaisait au jeu des réverbérations dans les nuages, à la vue de la foule ameutée, à la beauté étrange de la conscience, et il s'efforçait, lui-même ne savait pourquoi, de se rappeler les moindres détails du tragique spectacle. Il avait même remarqué, égaré dans la foule, un gros homme, qui tout le temps peignait soigneusement ce qui lui restait de cheveux sur la tête. Le contraste entre la grandeur terrible de cette heure et cette grotesque figure procurait à l'artiste une véritable satisfaction.

Et à peine était-il parti, que de la foule retentit une jeune voix:

— Pardonne-nous au nom de l'avenir! Oui, nous sommes aujourd'hui sauvages et hypocrites! Mais l'évolution est infinie. Il viendra un temps où notre époque paraîtra une époque de vieille barbarie. De la poussière de notre mensonge et de nos souffrances naîtra le vrai et le bien universel.

Mais, d'une voix tremblante d'émotion, la conscience l'interrompit:

— Ne parle pas de l'avenir, n'évoque pas le fantôme de l'humanité décrépite! L'avenir des hommes est impuissance, ténèbres, agonie. Interroge l'histoire, et elle te dira que tant que les désirs sont violents dans l'âme et que les passions y frissonnent, comme des cordes tendues roide, il est facile de les vaincre, facile d'être sobre et vertueux. Mais quand les désirs s'aveulissent et s'épuisent, il n'y a plus de force pour les combattre. Vraiment ne vois-tu pas que déjà maintenant une partie de la société, orgueilleuse de son développement, s'affole et s'effare, parce que la source des désirs s'est tarie dans leurs cœurs et qu'ils ne savent pas que demander de la vie? Et dans l'avenir, quand le développement que tu vantes aura passé des villes dans les campagnes, l'humanité entière, comme nous maintenant, deviendra la proie de la décrépitude et du vice. Je vois ces hommes futurs rassasiés dès l'enfance de ces biens, dont nous avons à peine goûté — la liberté et la raison, — fatigués, ou morbidement excités, avec leurs yeux éteints ou brillants de fièvre, l'âme tantôt exaltée, tantôt impuissante et douloureuse, affolée, semblable à la flamme d'une bougie qui achève de se consumer. Les siècles passés ne leur apparaîtront pas comme des siècles de barbarie, mais comme une heureuse jeu-

И художникъ отошелъ въ сторону. Его угнеталъ ужасъ близкой смерти, и однако онъ любовался игрою зарева въ облакахъ, видомъ смятенной толпы, дикой красотой совѣсти и старался, самъ не зная для чего, запомнить малѣйшія подробности трагическаго зрѣлища. Онъ даже замѣтилъ въ толпѣ растеряннаго толстяка, который все время приводилъ въ порядокъ остатки волосъ на головѣ. Контрастъ между грознымъ величіемъ минуты и этой смѣшной фигурой доставилъ художнику истинное наслажденіе.

И чуть только онъ отошелъ, изъ толпы раздался молодой голосъ:

— Пощади насъ во имя будущаго! Пусть теперь мы жестоки и несправедливы! Но развитіе безконечно. Настанетъ время, когда нашъ вѣкъ покажется вѣкомъ древняго варварства. Изъ праха нашей лжи и нашихъ страданій выростетъ правда и всеобщее благо.

Но голосомъ, дрожавшимъ отъ волненія, совѣсть прервала говорившаго:

— Не упоминай о будущемъ, не вызывай призрака дряхлаго человѣчества! Будущее людей это— безсиліе, мракъ, агонія. Спроси исторію, и она тебѣ скажетъ, что покуда желанія въ душѣ сильны и страсти дрожатъ, какъ туго натянутыя струны, ихъ легко побѣждать, легко быть воздержнымъ и добродѣтельнымъ. Но когда желанія слабнутъ и дряхлѣютъ, нѣтъ силы бороться съ ними. Развѣ ты не видишь, что уже теперь часть общества, гордящаяся своимъ развитіемъ, мечется и безумствуетъ оттого, что желанія въ ихъ сердцахъ изсякли и они не знаютъ, чего просить у жизни? А въ будущемъ, когда твое хваленое развитіе изъ городовъ проникнетъ въ деревни, все человѣчество, какъ мы теперь, сдѣлается добычей дряхлости и порока. Я вижу этихъ грядущихъ людей, пресыщенныхъ уже въ дѣтствѣ тѣми благами, отъ которыхъ мы едва отвѣдали—свободой и разумомъ,—усталыхъ, или болѣзненно возбужденныхъ, съ потухшими или лихорадочно-блестящими глазами, съ душой то восторженной, то безсильно ноющей, мечущейся, подобно пламени догорающей свѣчи. Прошлые вѣка покажутся имъ не вѣками варварства, а счастливой молодостью, когда люди еще

nesse, durant laquelle les hommes aspiraient et désiraient encore, tandis qu'eux, ayant tout éprouvé et tout compris, ne désireront plus qu'une chose, avoir des désirs. L'homme qui aura conservé encore quelque étincelle de sentiment sera entouré d'honneurs divins. Et quand aura disparu ce dernier heureux, les hommes décrépits commenceront à déifier les animaux, construiront des temples à l'arbre fleurissant, adoreront sur les montagnes les étoiles célestes. Oh! que ces pâles générations ne voient pas le jour! Qu'en même temps que nous, périsse dans cette nuit le fruit avorté de l'humanité décrépite!

Et la conscience se tourna vers ses compagnons : deux d'entre eux seulement ne l'avaient pas abandonnée et maintenaient leurs torches. Elle fit un geste impératif, mais, à ce moment, s'élança de la foule une femme, qui portait d'un bras un petit enfant et de l'autre en conduisait un plus âgé; et élevant l'enfant, elle s'écria :

— Au nom de l'amour maternel!

Alors il se passa quelque chose d'extraordinaire :

Ce qui avait eu lieu jusqu'à présent, les discours sur l'art et la science, tout cela était demeuré incompréhensible pour la majorité ; mais le cri de l'amour maternel retentit dans tous les cœurs, et un ouragan de clameurs et de sanglots s'éleva sur la place, roula de rue en rue et, sembla-t-il, ébranla la terre et le ciel.

Une obscurité presque complète régna, car des deux torches l'une s'était éteinte, et il me semblait, comme en un rêve, que cette dernière torche, je la tenais, moi. Elle tremblait dans ma main, tandis que mon imagination me représentait l'image de ma mère, sa triste fin loin de son fils qui l'oubliait, sa tombe oubliée...

Et je vis comme la conscience descendit de la hauteur, cacha son visage dans le sein de la femme qui tenait l'enfant, et dit d'une voix sanglotante, qui couvrit les gémissements de la foule, comme le tonnerre couvre le bruit des flots :

— Pourquoi l'amour maternel endurcit-il le cœur de la mère pour tout ce qui n'est pas son enfant? Comme la tigresse devient féroce auprès de ses petits, ainsi l'homme devient féroce par amour pour ses enfants. L'amour de la famille et des enfants a engendré la grande moitié du mal et du crime...

Les paroles de la conscience tombaient comme du

стремились и желали, между тѣмъ какъ они, все извѣдавшіе и все понявшіе, будутъ желать лишь одного—имѣть желанія. Человѣкъ, еще сохранившій искру чувства, будетъ окруженъ божескими почестями. А когда исчезнетъ послѣдній такой счастливецъ, дряхлѣющіе люди начнутъ боготворить животныхъ, строить храмы цвѣтущему дереву, покланяться на горахъ небеснымъ свѣтиламъ. О, пусть не увидятъ дня эти блѣдныя поколѣнія. Пусть вмѣстѣ съ нами въ эту ночь погибнетъ недоношенный плодъ дряхлаго человѣчества!

И совѣсть обратилась къ своимъ сподвижникамъ: изъ нихъ только двое не покинули ее и держали факелы. Она сдѣлала повелительный жестъ,—но въ это время изъ толпы выбѣжала женщина, держа на одной рукѣ младенца, а другой ведя подростка, и, поднявъ дитя, завопила:

— Во имя материнской любви!

Тогда случилось необычайное.

То, что происходило до сихъ поръ, рѣчи объ искусствѣ и наукѣ, для большинства остались непонятными, но крикъ материнской любви отозвался во всѣхъ сердцахъ и ураганъ воплей и рыданій поднялся надъ площадью, перекатился изъ улицы въ улицу, и, казалось, потрясъ землю и небо.

Наступилъ почти полный мракъ, потому что отъ двухъ факеловъ погасъ еще одинъ, и мнѣ во снѣ показалось, что этотъ послѣдній факелъ держу — я. Онъ дрожалъ у меня въ рукѣ, между тѣмъ какъ воображеніе рисовало мнѣ образъ моей матери, ея грустную кончину вдали отъ забывшаго ее сына, ея забытую могилу...

И я видѣлъ, какъ совѣсть сошла съ возвышенія, скрыла свое лицо на груди женщины, державшей дитя, и сказала рыдающимъ голосомъ, который покрывалъ стоны толпы, какъ громъ покрываетъ шумъ волнъ:

— Почему материнская любовь очерствляетъ сердце матери ко всему, что не есть ея дитя? Какъ тигрица лютѣетъ при дѣтенышахъ, такъ человѣкъ лютѣетъ отъ любви къ дѣтямъ. Любовь къ семьѣ и дѣтямъ родила большую половину зла и преступленій...

Раскаленнымъ свинцомъ падали слова совѣсти

plomb fondu sur mon âme. Je reconnaissais qu'elle disait la vérité ; la figure de ma mère se ternit, l'auréole de son front s'évanouit...

Mais la femme souleva l'autre enfant — un ange vermeil aux boucles claires — et s'écria :

— Aie pitié de l'innocence !

Et de nouveau, dans l'obscurité de la nuit, s'éleva un ouragan de clameurs et de sanglots. Et de nouveau la voix sanglotante de la conscience les couvrit :

— Oh ! si l'innocence était au soir et non au matin de la vie ! Oui, j'aurai pitié de l'innocence et je ne lui donnerai pas à vivre ce que j'ai vécu moi-même ! Qu'elle s'endorme dans sa pure ignorance !

Et alors, dans les ténèbres, j'entendis l'impérieux appel :

— Jette la torche et mets fin à cette torture !

Je fis un mouvement pour accomplir la terrible volonté. La flamme bondit et éclaira les visages ravagés par l'effroi, les mains tendues et, devant tous, elle, ma déesse. Elle était tombée sur les genoux, comme dans le délire de la prière, une main pressée sur son front, l'autre levée vers le ciel.

Et soudain, comme un éclair, jaillit en moi une pensée : si tout est mensonge et égoïsme, si nulle part il n'y a rien de sacré, alors d'où es-tu venue, toi, race de mon âme, douloureuse conscience ? Ta sentence de mort sur l'univers menteur n'apparaît-elle pas comme la justification de l'univers ?

Et ma main retomba inerte...

C'est ainsi que, dans la nuit obscure, je me tenais sur la hauteur avec la torche de la destruction, attentif aux sanglots de l'humanité et à la sentence de la conscience, et ne me décidant ni à éteindre ma torche, ni à la jeter sur la terre...

N. M. Minsky.

(*Traduction de* Louis Dumur.)

на мою душу. И сознавалъ, что она говоритъ истину; образъ матери потускнѣлъ, ореолъ надъ ея головой исчезъ.

Но женщина подняла на руки подростка—румянаго ангела со свѣтлыми локонами—и закричала:

— Пощади невинность!

И снова во мракѣ ночи пронесся ураганъ воплей и рыданій. И снова ихъ покрылъ рыдающій голосъ совѣсти:

— О, если-бы невинность была вечерней, а не утренней зарей жизни! Да, я пощажу невинность и не дамъ ей пережить то, что сама пережила! Пусть уснетъ она въ своемъ чистомъ невѣдѣніи!

И тогда изъ мрака я услышалъ властный призывъ:

— Брось факелъ и положи конецъ этой мукѣ!

Я сдѣлалъ движеніе, чтобы исполнить грозную волю. Пламя вспыхнуло и освѣтило искаженныя отъ ужаса лица, протянутыя руки, а впереди всѣхъ ее—мою богиню. Она упала на колѣни, какъ въ молитвенномъ изступленіи, одну руку прижимая ко лбу, другую воздѣвая къ небу.

И вдругъ, какъ молнія, вспыхнула во мнѣ мысль: если все ложь и самолюбіе, если нигдѣ нѣтъ святыни, то откуда взялась ты, порожденіе души моей, скорбная совѣсть? Твой смертный приговоръ надъ лживымъ міромъ не является-ли оправданіемъ міра?

И рука моя безсильно опустилась...

Такъ въ темную полночь я стоялъ на высотѣ съ факеломъ разрушенія, внимая рыданіямъ человѣчества и приговору совѣсти и не рѣшаясь ни потушить факелъ, ни бросить его на землю...

Annexe n° 9. Texte complet du poème « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » de Minsky

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!	**Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !**
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!	Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !
Наша сила, наша воля, наша власть.	La force, la volonté, le pouvoir est à nous.
В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь.	Préparez-vous à la dernière bataille comme à une fête,
Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть.	Qui n'est pas avec nous est notre ennemi, il doit mourir.
Станем стражей вкруг всего земного шара	Faisons la garde autour de toute la planète
И по знаку, в час урочный, все вперед.	Et à un signe, dès qu'arrive l'heure, tous en avant !
Враг смутится, враг не выдержит удара,	L'ennemi sera confus, il ne tiendra pas le coup,
Враг падет, и возвеличится народ.	L'ennemi sera battu et le peuple sera en gloire.
Мир возникнет из развалин, из пожарищ,	Le monde naîtra des ruines, des incendies
Нашей кровью искупленный, новый мир.	Expié par notre sang, un nouveau monde.
Кто работник, к нам за стол! Сюда, товарищ!	Qui travaille, bienvenu à notre table ! Viens ici, camarade !
Кто хозяин, с места прочь! Оставь нам пир!	Qui est maître, va-t'en d'ici ! Laisse-nous célébrer ce festin !
Братья-други! Счастьем жизни опьяняйтесь!	Amis et frères ! Profitez du bonheur de vivre !
Наше все, чем до сих пор владеет враг.	Tout est à nous, tout ce que possède l'ennemi jusqu'à présent.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!	Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !
Солнце в небе, солнца красное – наш стяг!	Le soleil est dans le ciel, un soleil rouge est notre étandard.

Annexe n° 10. Tableau des convergences et les divergences entre les idées de Minsky et celles des fondateurs du symbolisme français

Baudelaire	**Minsky**
Les notions du bien et du mal sont équivalentes.	
La vérité de la Beauté.	Le bien n'est véritable que pour soi-même.
La souffrance est une condition importante pour se connaitre.	
---	La peur devant la mort de l'âme.
L'indifférence envers la mort du corps.	
Le bonheur se fonde sur la sensation de l'infini de l'existence.	
Le monde extérieur provoque le mécontentement.	
L'aspiration à entendre la voix de L'Âme du monde. Seul l'art peut nous rapprocher de ce but.	
---	Il s'enferme dans le monde de son « moi », s'isolant de la réalité.
La théorie des correspondances, y compris la suggestion.	La suggestion.
La passion pour une femme qui porte en elle en même temps et la béatitude, et le drame.	
Verlaine	**Minsky**
Le poète ne décrit pas, il suggère, exige de son lecteur des efforts pour comprendre, imaginer et ressentir.	
La musicalité de la poésie qui apparait à l'aide des procédés rythmiques et phoniques, sert à créer une image métaphorique de l'âme.	L'harmonie de la poésie permet de traduire les sensations d'une âme fatiguée et déchirée.
Les motifs de la tristesse et de l'abattement sur le fonds des « paysages » de l'âme.	
La couleur est le moyen d'exprimer l'état psychologique du héros lyrique.	

Rimbaud	**Minsky**
L'envie de saisir l'Inconnu, de devenir « clairvoyant ».	
L'incrédulité envers les forces célestes.	
---	Il retourne parfois vers Dieu, l'interpelle.
Mallarmé	**Minsky**
Le recueil est structuré comme un texte unique.	
L'aspiration à l'Absolu.	
La poésie sonore.	
Minsky	
Le sentiment de solitude absolue et d'abandon qui surgit à l'intérieur de sa « tour d'ivoire » et mène inévitablement à la fatigue, au dégout pour la vie, au rêve de la mort comme une des formes de l'existence infinie. La mort est une partie de la vie du poète.	
L'intérêt pour la philosophie de Nietzsche.	

BIBLIORGRAPHIE

Œuvres de Nicolas Minsky

1. Œuvres poétiques

MINSKY N.M., *Stihotvorenija*, 2e éd., Sankt-Peterburg, Tip. V.S. Balaševa, 1888.

MINSKY N.M., *Novye pesni*, Sankt-Peterburg, Tip. M.M. Stasjuleviča, 1901.

MINSKY N.M., *Polnoe sobranie stihotvorenij v 4 tomah*, Sankt-Peterburg, M.V. Pirožkov, vol. 1-4, 1907.

MINSKY N.M., *Iz mraka k svetu. Izbrannye stihotvorenija*, Berlin, Sankt-Peterburg, Moskva, Izd-vo Z.I. Gržebina, 1922.

MINSKY N.M. et DOBROLJUBOV A., *Stihotvorenija i poèmy*, Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt, 2005.

2. Essais

MINSKY N.M., *Pri svete sovesti : Mysli i mečty o celi žizni*, 2e éd., Sankt-Peterburg, Tip. JU.N. Èrlih, 1897.

MINSKY N.M., *O svobode religioznoj sovesti*, Sankt-Peterburg, Tip. A.E. Kolpinskogo, 1902.

MINSKY N.M., *Religija buduščego : Filosofskie razgovory*, Sankt-Peterburg, M.V. Pirožkov, 1905.

MINSKY N.M., *Na obščestvennyje temy*, Sankt-Peterburg, Obščestvennaja pol'za, 1909.

MINSKY N.M., *Ot Dante k Bloku*, Berlin, Allemagne, Mysl', 1922.

MINSKY N.M., *Kogo iščeš'*, Berlin, 1922.

3. Drames

MINSKY N.M., *Al'ma : Tragedija iz sovremennoj žizni v 3-h dejstvijah*, Sankt-Peterburg, Severnaja Skoropečatnja, 1900.

MINSKY N.M., *Malyj soblazn : P'esa v 4 dejstvijah*, Sankt-Peterburg, Imp. Rus. teatr. ob-vo, 1912.

MINSKY N.M., *Haos : social'naja drama v četyreh dejstvijah*, Sankt-Peterburg, 1912.

4. Articles

MINSKY N.M., « Starinnyj spor », in *Zarja*, (1884), nº 193, p. 1-2.

MINSKY N.M., « S. Nadson », in *Nov'*, (1885), nº 11, p. 488.

MINSKY N.M., « Genrik Ibsen i ego p'esy iz sovremennoj žizni », in *Severnyj vestnik*, (1892), nº 9.

MINSKY N.M., « Fridrih Nicše », in *Mir iskusstva*, (1900), nº 19-20, p. 139-147.

MINSKY N.M., « Dvuedinstvo nravstvennogo ideala », in *Novyj put'*, (1903), nº 4, p. 77.

MINSKY N.M., « L'idéologie de la révolution russe », in *Mercure de France*, CXXVI (16 mars 1918), nº 474, p. 193-216.

MINSKY N.M., « Vladimir Solovief et les Juifs », in *La Tribune juive : revue hebdomadaire : organe des juifs de Russie*, (20 août 1920), nº 34, p. 2-3.

MINSKY N.M., « Pisateli o sebe », in *Novaja russkaja kniga*, 1922.

MINSKY N.M., « Čto sdelali nemcy v respublikanskoj Francii », in *Izd-vo Osvoboždennaja Rossija*, nº 12, p. 1-2.

5. Archives où apparaît le nom de Minsky

BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton n° Knigi, Ed. hr. n° 1218*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva.

BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton n° 80, Ed. hr. n° 12*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva.

BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 106, T. 3*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva.

BRJUSOV V.J., *F. 386, Karton biblioteka, Ed. hr. n° 105, T. 1-2*, Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie [NIOR RGB], Moskva.

ČARNYJ M.B., *F. 619, Op. 4, Ed. hr. 606. Čarnyj M. B. « U Nikolaja Minskogo ». Vospominanija*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva.

KREJN G.A., *« Chant d'automne » : Pour le chant avec piano : h-a. 2 : Op. 4, n° 1*, Fond des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, Moskva.

KUPER È.A. et VERLAINE P., *Osennjaja pesnja : Dlja vysokogo golosa s fortepiano : Op. 8, n° 1*, Fond des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, traduit par MINSKY N.M. et traduit par ÈSBER M., Moskva, 1914.

MINSKY N.M., *F. 1114, Op. 1, Ed. hr. 5. Anketa Minskogo (Vilenkina) Nikolaja Maksimoviča*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva.

MINSKY N.M., *F. 998, Op. 1, Ed. hr. 2009. Pis'ma Minskogo Nikolaja Maksimoviča Mejerhol'du V. È. L.*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva.

MINSKY N.M., *F. 611, Op. 1, Ed. hr. 381, l. 28 – 28 ob.*, Archives nationales russes de littérature et d'art [RGALI], Moskva.

RAHMANINOV S.V. et MINSKY N.M., *V moej duše : Kontral'to ili bas s fp.: a-d.2: Soč. 14, n° 10*, Fond de notes et d'enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, traduit par ESBEER L., Moskva.

6. Traductions faites par Minsky

TOLSTOÏ L.N., *Le faux coupon : et autres contes*, traduit par BIENSTOCK J.W. et traduit par MINSKY N.M., Paris, 1911.

METERLINK M., *Meterlink M. Polnoe sobranie sočinenij*, traduit par MINSKY N.M. et traduit par VIL'KINA L., Petrograd, T-vo A.F. Marks, vol.1, 1915.

7. Textes sur Minsky

AJHENVAL'D J.I., *Siluèty russkih pisatelej*, Moskva, Naučnoe slovo, 1913.

BANNIKOV N.V., « Nikolaj Minsky », in *Russkaja reč'*, (1994), n° 5, p. 24-26.

BARDA A., « La place de N. Minskij dans le renouveau de la pensée à la fin du XI siècle », in *Cahier du monde russe et soviétique*, vol. 24 (septembre 1983), n° 3, p. 241-246.

BELVIANES M., « La semaine dramatique », in *Le Ménestrel : Musique et théâtres*, 1928.

BRJUSOV V.J., « N. Minsky. Opyt harakteristiki. 1908 », in *Sobranie sočinenij*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1975, vol. 7/6.

DUMUR L., « N. M. Minsky », in *Mercure de France*, (avril 1893), n° 40, p. 297-323.

GOFMAN M. (dir.), *Kniga o russkih poètah poslednego desjatiletija : Kritičeskie očerki Valerija Brjusova, Modesta Gofmana, B. Diksa i dr. : Stihotvorenija i avtografy – avtobiografii K.D. Bal'monta, Valerija Brjusova, Ivana Konevskogo i dr*, Sankt-Peterburg, T-va M.O. Vol'f, 1909.

GORODECKIJ B.P. (dir.), *Istorija russkoj poèzii*, Leningrad, Nauka, vol. 2/2, 1969.

GRAUDINA L.K., « "Toska nejasnaja o čem-to nezemnom…" O poèzii N. M. Minskogo », in *Russkaja reč'*, (mai 2014), p. 38-43.

JASINSKIJ I., *Roman moej žizni: Kniga vospominanij*, Moskva, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926.

KUPRIJANOVSKIJ P.V. et MOLČANOVA N.A., « Pis'ma K.D. Bal'monta k N.M.Minskomu », in *Russkaja literatura*, (1993), n° 2, p. 187-192.

MAJSKIJ I.M., *Vospominanija sovetskogo diplomata. 1925-1945*, Moskva, Nauka, 1971.

MIL'TON E., « Vospominanija o poète Minskom », in *Novyj žurnal*, vol. 91 (1968), nº 1968, p. 155.

MOSKOVICH W. (dir.), « Russian crepuscolari : Minsky, Merežkovskij, Lohvickaja », in *Russian literature and history: in honor of Professor Ilya Serman*, Jerusalem, Distributed by the Soviet Jewry Museum Foundation, 1989, p. 78-81.

NADSON S., *Literaturnye očerki (1883-1886)*, Sankt-Peterburg, Skorokhodov, 1887.

PAVLOVA M.M. et JAKOVLEVA K.V., « Russkie Modernen – Zinaida Gippius i Nikolaj Minsky : Iz pisem Ljubovi Gurevič k Èdgaru Mešingu », in *Russkaja literatura*, (2010), nº 2, p. 100-128.

PYMAN A., « Minsky: A preliminary study of the man in his generation », in *Scott. Slavonic rev*, (1984), nº 3, p. 135-171.

RASSADIN S.V., « Vlast' obraza, vlijanie Nicše na tvorčestvo N.M. Minskogo », in *Kul'tura i vlast'*, 1999.

RUSANOVA N.V., *Ritoričeskij aspekt tekstov rannego simvolizma : na primere tvorčestva Nikolaja Minskogo*, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj gornyj universitet, Sankt-Peterburg, 2011.

SAMSONOVA O.N., *Tvorčestvo N.M. Minskogo : fenomen ètnokul'turnogo samoopredelenija pisatelja*, Išimskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. P.P. Eršova, Išim, 2009.

SAMSONOVA O.N., « K voprosu o tvorčeskoj individual'nosti N.M. Minskogo », in *Ot teksta k kontekstu*, (2008), nº 7, p. 107-109.

SAMSONOVA O.N., « Transformacija legendy ob Agasfere v lirike N. Minskogo », in *Gumanitarnoe znanie : Serija Preemstvennost'*, (2006), nº 9, p. 86-88.

SAMSONOVA O.N., « Mortal'nye motivy v lirike N. Minskogo », in *Ot teksta k kontekstu*, (2006), nº 5, p. 78-82.

SAPOŽKOV S.V., « Zlobodnevnoe i večnoe v rannej poèzii N.M. Minskogo. Cenzurnaja i tvorčeskaja istorija zapreščennogo sbornika « Stihotvorenij » 1883 goda », in *Izvestija Akademii nauk. Serija literatura i jazyk. Moskva*, vol. 64 (2005), nº 1, p. 22-31.

SAPOŽKOV S.V., « O čitatel'skih pometah V.JA. Bjusova na poljah sočinenij N.M. Minskogo », in *Kirill i Mefodij : Duhovnoe nasledie*, 2004.

SAPOŽKOV S.V., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov v svete sistemnogo analiza : Ot S. JA. Nadsona k K. K. Slučevskomu, tečenija, kružki, stili*, Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet, Moskva, 1999.

ŠČENNIKOVA L.P., *Russkaja poèzija 1880-1890 godov kak kul'turno-istoričeskij fenomen*, Ural'skij gosudarstvennyj universitet im. A.M. Gor'kogo, Ekaterinburg, 2003.

ŠČENNIKOVA L.P., « O kul'turno-istoričeskom značenii russkoj poèzii 1880-1890 godov : S. Nadson, N. Minsky », in *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ekaterinburg*, (2003), nº 25, p. 45-60.

STARKOFF V., « Nouveau jeu et vieux jeu russes », in *La Revue : ancienne Revue des revues*, vol. 35 (1 octobre 1900), p. 648-655.

ZAKRZEVSKIJ A.K., *Religija : Psihol. paralleli : Dostoevskij, Z. Gippius, D.S. Merežkovskij, N.M. Minsky, S. Bulgakov, N.A. Berdjaev, V.V. Rozanov, Andrej Belyj, Vjač. Ivanov, Alek. Blok, Aleks. Dobroljubov*, Kiev, Žurn. «Iskusstvo», 1913.

« Communications diverses », in *Le Radical*, (25 octobre 1908), n° 299, p. 5.

« La Rouvraye. La presse russe », in *L'Ouest-Éclair*, (27 décembre 1905), n° 3214, p. 1.

« La crise russe. Un journal de Gorki », in *L'Aurore : littéraire, artistique, sociale*, (1905), n° 2944, p. 3.

Œuvres poétiques

1. Textes des auteurs français

BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BAUDELAIRE C., *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*, Paris, G. Crès, 1920.

BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal : choix de poèmes*, Éd. remise à jour, Paris, Larousse, 1984.

BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, Collection Bouquins, 2004.

BOISDEFFRE P. de (dir.), *Anthologie de la poésie française : six siècles de poésie française de François Villon à Jacques Prévert*, Monaco, Rocher, 2002.

FLOUPETTE A., BEAUCLAIR H. et TAPORA M., *Les déliquescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora*, L. Vanier, 1885.

GAUTIER T., *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, Paris, Paulin, 1833.

KAHN G., *Les palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

LAFORGUE J., *Œuvres complètes. T. 2 : 1884 - 1887*, Éd. chronologique intégrale, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995.

MALLARME S., *L'après-midi d'un faune*, Paris, Le Nouveau commerce, 1988.

MALLARME S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Nouvelle Revue française, 1914.

MALLARME S., *Les poésies de S. Mallarmé*, Brulles, Edmond Deman, libraire, 1899.

MALLARME S., *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard : poème [épreuves d'imprimerie]*, Paris, A. Vollard, 1897.

MALLARME S., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

MCGUINNESS P., *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

MERRILL S., *Petits Poèmes d'automne*, Paris, Vanier, 1895.

MIKHAËL E., *Œuvres complètes : aux origines du symbolisme*, L'Âge d'Homme, 1995.

MOREAS J., *Les Syrtes*, Paris, L. Vanier, 1892.

MORICE C., *Le rideau de pourpre : poèmes*, Paris, A. Messein, 1921.

MORICE C., *Quincaille*, Paris, A. Messein, 1914.

MORICE C., *Pages choisies de Charles Morice : vers et proses*, Paris, A. Messein, 1912.

RIMBAUD A., *Œuvres complètes, correspondance*, Paris, R. Laffont, 2004.

RIMBAUD A., *Poésies : Une saison en enfer, Illuminations, et autres textes*, Paris, Le livre de poche, 1969.

RIMBAUD A., CROS C., CORBIERE T., et al. (dir.), *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont : œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1992.

SAINT-POL ROUX, *Tablettes : 1885-1895 : vers et prose*, Mortemart, Rougerie, 1986.

VERHAEREN É., *Les Villes tentaculaires*, Brulles, E. Deman, 1895.

VERHAEREN É., *Impressions*, Paris, Mercure de France, 1928.

VERLAINE P., *Œuvres complètes. Poèmes saturniens. Fêtes galantes. Bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse. Jadis et naguère. T. 1. 5ème éd*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1907.

VERLAINE P., *Œuvres complètes. Amour. Bonheur. Parallèlement. Chansons pour elle. Liturgies intimes. Odes en son honneur. T. 2. 4ème éd*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1908.

VERLAINE P., *Œuvres complètes. Élégies. Dans les limbes. Dédicaces. Épigrammes. Chair. Invectives. T. 3. 4ème éd*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1908.

VERLAINE P., *Œuvres complètes. Les poètes maudits. Louise Leclerq. Les mémoires d'un veuf. Mes hôpitaux. Mes prisons. T. 4. 3ème éd*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.

VERLAINE P., *Œuvres complètes. Confessions. Quinze jours en Hollande. Les hommes d'aujourd'hui. T. 5. 3ème éd*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.

VIELE-GRIFFIN F., *La partenza*, traduit par AGUIRRE J.M., Zaragoza, Olifante, 1983.

VIELE-GRIFFIN F., *Poèmes et poésies : augmentés de plusieurs poèmes*, Paris, Mercure de France, 1895.

Mercure de France. Tome XXIII, Paris, Société du Mercure de France, 1897.

Théâtre d'art. 1892/02, Paris, 1892.

Théâtre d'art. 1891/12, Paris, 1891.

Théâtre d'art. 1891/05/21, Paris, 1891.

Textes des auteurs français traduits en russe

DUBROVKIN R., *Stefan Mallarme i Rossija*, Bern ; New York, Peter Lang, 1998.

MALLARMÉ S., *Mallarme S. Sočinenija v stihah i proze : Sbornik,* traduit par Dubrovkin R., Moskva, Radouga, 1995.

VERLAINE P., *Verlen P. Sobranie stihov v perevode Valerija Brjusova*, traduit par BRJUSOV V.J., Moskva, Skorpion, 1911.

VERLAINE P., *Romansy bez slov*, traduit par BRJUSOV V.J., Moskva, Tip. È. Lissnera i JU. Romana, 1894.

2. Textes des auteurs russes

ANNENSKIJ I.F., *Stihotvorenija*, http://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005436840/, consulté le 20 juillet 2017.

BLOK A.A., *Maloe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2014.

BRJUSOV V.J., *Sobranie sočinenij v 7 tomah. Tom 6 : Stat'i i recenzii 1893-1924 : Iz knigi « Daljokie i blizkie ». Miscellanea*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1975.

BRJUSOV V.J., *Izbrannye proizvedenija*, Moskva; Leningrad, Gos. izd-vo, vol. 3, 1926.

DOBROLJUBOV A., *Sočinenija*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1981.

ETKIND E.G. (dir.), *Poésie russe anthologie du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, Maspero, 1983.

GASPAROV M.L., *Russkij stih načala XX veka v kommentarijah*, 2e éd., Moskva, Fortuna Limited, 2001.

MEREZKOVSKIJ D.S., *Stihotvorenija i poèmy*, Moskva, Akademičeskij proekt, 2000.

NADSON S., *Nočnye teni [stihotvorenija]*, Moskva, Komsomol'skaja pravda, 2012.

ORLOV V. (dir.), *Russkaja lirika XIX veka*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1986.

SOLOV'EV V.S., *Mči menja, pamjat' : [stihotvorenija]*, Moskva, Komsomol'skaja pravda, 2013.

TERAPIANO J., *Izbrannye stihi*, Washington, Victor Kamkin, 1963.

TJUTČEV F.I., *Stihotvorenija*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1986.

Modern Russian poetry. Texts and translations, traduit par SELVER P., London, Kegan Paul, Trench, Trubner, LTD, 1917.

Essais, manifestes, articles, etc.

1. Textes des auteurs français

BAJU A., « Le Décadent », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (2 octobre 1886).

BAJU A., « Champsaur et les décadents », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (16 octobre 1886), n° 28, p. 1.

BAJU A., « L'Influence russe sur la littérature française », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 mars 1888), n° 6, p. 5-6.

BAJU A., *L'école décadente*, Paris, L. Vanier, 1887.

BAJU A., « Les parasites du Décadisme », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 janvier 1888), n° 2, p. 3-6.

BAUDELAIRE C., « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 151-190.

BAUDELAIRE C., « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 58-68.

BAUDELAIRE C., *Pensées*, Paris, Corti, 1990.

COCTEAU J., « Le crépuscule des dieux », in *Le Divan*, (1923), p. 172-175.

DUMUR L., « Le symbolisme jugé par une russe », in *Mercure de France*, (février 1893), n° 38, p. 173-178.

DUMUR L., « Les poètes russe contemporains », in *Mercure de France*, (avril 1893), n° 40, p. 295-296.

GAUTIER T., « Charles Baudelaire », in *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, vol.1, p. 1-75.

GHIL R., « Notre École », in *La Décadence artistique et littéraire*, (1886), n° 1, p. 1.

GHIL R., *Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*, 2e éd., Paris, A. Lévy, 1887.

GHIL R., « Pis'ma o francuzskoj poèzii », in *Vesy*, (1904), n° 2, p. 26-29.

GHIL R., *De la Poésie Scientifique*, Paris, 1909.

HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

LA REDACTION, « Aux lecteurs », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (10 avril 1886), n° 1, p. 1.

MAETERLINCK, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1908.

MALLARME S., « Symphonie littéraire », in *L'Artiste*, (1 février 1865), p. 57-58.

MALLARME S., *Correspondance 1862-1871*, 2e éd., Paris, Gallimard, 1959.

MALLARME S., *Correspondance II : 1871-1885*, Paris, Gallimard, 1965.

MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

MOREAS J., « Un Manifeste littéraire », in *Le Figaro*, 18/09/1886.

MOREAS J., « Une réponse [à A. France] », in *Le symboliste*, (7 octobre 1886), no 1, p. 2.

MOREAS J., *Les premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889.

MORICE C., *Paul Verlaine*, Paris, Vanier, 1888.

MORICE C., *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.

MORIS Š., « Novye tendencii francuzskogo iskusstva », in *Zolotoe runo*, (1908), no 7-9, p. 1.

PELADAN J., *La décadence esthétique*, Paris, E. Dentu, vol.1, 1888.

PELADAN J., *La décadence latine. I, Le vice suprême*, Paris, A. Laurent, 1886.

PLOWERT J., *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888.

SCHWOB M., *Œuvres, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen ; Préfaces de Pierre Jourde et Patrick Mac Guinness ; Chronologie de Bernard Gauthier et Alexandre Gefen*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

VANOR G., *L'art symboliste*, Paris, Vanier, 1889.

VAREILLES P., « Le Progrès », in *Le Décadent*, (10 avril 1886), no 1, p. 2.

VERHAEREN É., « Le Symbolisme », in *Impressions. Troisième série : Parnassiens et symbolistes*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 113-116.

VERLAINE P., « Ballade pour les décadents », in *Le Décadent*, (décembre 1887), no 2, p. 3-4.

VERLAINE P., « Lettre au Décadent », in *Le Décadent*, (janvier 1888), no 2, p. 1-2.

VERLAINE P., *Lettres inédites à Charles Morice*, 2e éd., Paris, Nizet, 1969.

VERLAINE P., *Lettres inédites à divers correspondants*, Genève, Nizet, 1976.

« Préface », in *Le Décadent littéraire & artistique*, (1 janvier 1888), no 2.

« Correspondance », in *Le Décadent*, (12 juin 1886), no 3, p. 1.

2. Textes des auteurs russes

BAL'MONT K.D., *Èlementarnye slova o simvoličeskoj poèzii*, http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0340.shtml, consulté le 16 juillet 2017.

BELYJ A., *Lug zelenyj*, http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml, 1907, consulté le 21 août 2017.

BELYJ A., « Mysl' i jazyk. (Filosofija jazyka A.A. Potebni) », in *Logos*, (1910), nº 2, p. 240-258.

BELYJ A., « O simvolizme », in *Trudy i dni*, (1912), nº 2, p. 6-24.

BELYJ A., *Meždu dvuh revoljucij*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1990.

BELYJ A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994.

BLOK A.A., *O literature*, Moskva, Federacija, 1931.

BRJUSOV V.J., *Sredi stihov, 1894 – 1924 : Manifesty. Stat'i. Recenzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.

BRJUSOV V.J., *Dnevniki 1891-1910*, Moskva, M. i S. Sabašnikovy, 1927.

BRJUSOV V.J., *Kratkij kurs nauki o stihe*, Moskva, Al'ciona, vol.1, 1919.

BRJUSOV V.J., GIPPIUS Z.N. et IVANOVA E., *Dnevniki, avtobiograficheskaja proza, pis'ma*, Moskva, OLMA-Press, 2002.

BRODSKIJ N.L. et SIDOROV N.P. (dir.), *Ot simvolizma do « Oktjabrja »*, Moskva, Novaja Moskva, 1924.

ČULKOV G.I. et MIKHAJLOVA M.V., *Gody stranstvij*, Moskva, Èllis Lak, 1999.

DOBROLJUBOV A., *Iz knigi nevidimoj*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1983.

FILOSOFOV D., *Mističeskij anarhizm (dekadentstvo, obščestvennost' i mističnyj anarhizm). Slova i žizn'. Literaturnye spory novejšego vremeni (1908-1908)*, Sankt-Peterburg, 1909.

GIPPIUS Z.N., *Živye lica*, Moskva, Intrada, 1997.

GIPPIUS Z.N., *Dmitrij Merežkovskij*, http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml, 1943, consulté le 19 juillet 2017.

GIPPIUS Z.N., *Neobhodimoe o stihah*, http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0260.shtml, consulté le 16 juillet 2017.

GOR'KIJ M., *Pol' Verlen i dekadenty*, http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-308.htm, consulté le 16 juillet 2017.

GUMILEV N.S., *Pis'ma o russkoj poèzii*, Moskva, Sovremennik, 1990.

IVANOV V., « Mysli o simvolizme (1912) », in TOLMAČEV V.M. (dir.), *Rodnoe i vselenskoe*, Moskva, Respublika, 1994, p. 427.

IVANOV V., *Borozdy i Meži. Opyty èstetičeskie i kritičeskie*, Moskva, Musanet, 1916.

IVANOV V., « Dve stihii v sovremennom simvolizme », in *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*, Sankt-Peterburg, ORY, 1909, p. 247-308.

IVANOV V., « O veselom remesle i umnom veselii », in *Zolotoe runo*, (1907), nº 5, p. 53-54.

IVANOV V. et GERŠENZON M., *Perepiska iz dvuh uglov*, Moskva, Vodolej Publishers ; Progress-Plejada, 2006.

MEREŽKOVSKIJ D.S., *O pričinah upadka i o novyh tečenijah sovremennoj russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, B. M. Vol'f, 1893.

MEREZKOVSKIJ D.S., *Poslednij svjatoj*, http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_posledny_vopros.shtml, consulté le 16 juillet 2017.

PIL'SKIJ P.M., *Kritičeskie stat'i*, Sankt-Peterburg, Progress, 1910.

SOLOV'EV S.M., « Smert' N. Trubeckogo », in *Vesy*, (1905), nº 9-10, p. 76.

TOMAŠEVSKIJ B.V. et LEVIN J.D. (dir.), *Russkie pisateli o jazyke (XVIII-XX)*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1954.

VENGEROVA Z., « Poèty simvolisty vo Francii », in *Vestnik Evropy*, (1892), nº 9, p. 115-143.

VOLYNSKIJ A.L., *Kniga velikogo gneva. Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, Sankt-Peterburg, Trud, 1904.

« Introduction », in *Zolotoe runo*, (1906), nº 1, p. 2.

« Préface », in *Vesy*, (1904), nº 1, p. 1-2.

« A.L. Volynskij. Kniga velikogo gneva », in *Vesy*, (1904), nº 2, p. 67-68.

« Ot izdatelja », in *Russkie simvolisty*, (1894), nº 1, p. 3.

Ouvrages critiques (symbolisme français)

ANNENSKIJ I.F., *Knigi otraženij*, Moskva, Nauka, 1979.

BELLET R., *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Seyssel, Champ vallon, 1993.

BENOIT E., *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion, 1998.

BENOIT E., « Mallarmé et le sujet absolu », in *Le sujet lyrique en question*, 1996, p. 141-150.

BRUNETIERE F., *Le symbolisme contemporain*, Revue Des Deux Mondes, http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/le-symbolisme-contemporain/, 04/1891, consulté le 18 août 2017.

BRUNETIERE F., *Symbolistes et décadens*, Revue Des Deux Mondes, http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/symbolistes-et-decadens/, 11/1888, consulté le 18 août 2017.

CASSOU J., *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, Paris, Somogy, 1979.

DECAUDIN M., *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

DUJARDIN É., *Mallarmé, par un des siens*, Paris, A. Messein, 1936.

DURAND P., « 89 rue de Rome. Le rituel des " Mardis " mallarméens », in *Art & Fact*, (1999), nº 18, p. 113-126.

FOREST P., *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Paris, Bordas, 1989.

GOURMONT R. de, *Le livre des masques*, Mercure de France, 1963.

GUYAUX A., *Baudelaire. Mémoire de la critique. Un demi-siècle de lectures de Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

HENRY H., « Verlaine, poète russe "Un étranger si familier" », in *Slavica occitania*, (2000), nº 10, p. 179-193.

ILLOUZ J.-N., « Les manifestes symbolistes », in *Littérature*, vol. 139 (2005), nº 3, p. 93-113.

JALOUX E., « Henri de Régnier », in *Journal des internés français*, 17/02/1918.

JOHANSEN S. et LAURENT-LUND H., *Le symbolisme : étude sur le style des symbolistes français*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

KOSIKOV G.K. (dir.), *Poèzija francuzskogo simvolizma : Lotreamon, pesni Mal'dorora*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1993.

KOSIKOV G.K. et ZINOV'EV A.J., *Zarubežnaja literatura konca XIX - načala XX veka*, Moskva, Akademija, 2003.

KOSIKOV G.K., *Sobranie sochinenij*, Moskva, Centr knigi Rudomino, vol. 2/1 : Francuzskaja literatura, 2011.

LAPEYRE P., *Le vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Paris, France, Les Belles Lettres, 1975.

MARQUEZE-POUEY L., *Le mouvement décadent en France*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1986.

MARTINO P., *Parnasse et symbolisme*, Paris, Collection Armand Colin, 1963.

NISARD D., *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Brulles, L. Hauman, vol. 2/1, 1834.

OBLOMIEVSKIJ D.D., *Francuzskij simvolizm*, Moskva, Nauka, 1973.

PEYLET G., *La littérature fin de siècle : de 1884 à 1898 ; entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.

PEYRE H., *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

PUZIN C., *Le symbolisme*, Paris, Nathan, 2002.

RAYMOND M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, J. Corti, 1985.

RAYNAUD E., *La mêlée symboliste, 1870-1910 : portraits et souvenirs*, Paris, Nizet, 1971.

RICHARD N., *À l'aube du symbolisme : hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961.

RICHARD N., *Le mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

SAL'NIKOVA M.P., « Rol' francuzskoj poèzii v processe stanovlenija russkogo simvolizma : A. Rembo i V. Brjusov », in *Vysšee gumanitarnoe obrazovanie XXI veka : problemy i perspektivy*, (2010), p. 489-492.

SCHMIDT A.-M., *La littérature symboliste (1870-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

ŠERVASIDZE V.V., *Zapadnoevropejskaja literatura XX veka : učebnoe posobie*, Moskva, RUDN, 2009.

ŠTAHEL' K., « Novejšaja poèzija vo Francii, v Italii i v Anglii », in *Otečestvennye zapiski. Sankt-Peterburg*, (1856), n° 2, p. 1-26.

TABARANT A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, 1963.

THIBAUDET A., TADIE J.-Y. et VALERY P., *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006.

TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

WANNER A., *Baudelaire in Russia*, Gainesville, Univ. Press of Florida, 1996.

Ouvrages critiques (symbolisme russe)

AL'FONSOV V.N., VASIL'EV V.E. et KOBRINSKIJ A.A., *Russkaja literatura XX veka : Školy. Napravlenija. Metody tvorčeskoj raboty*, Sankt-Peterburg, Logos, 2002.

AVERBAH L. (dir.), *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob'edinenie, vol.15, 1934.

BAHTIN M., « "Parnas", dekadans, simvolizm », in BOCAROV S.G. et MELIHOVA L.S. (dir.), *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929, vol. 7/2, p. 289-294.

BERDINSKIH V.A., *Istorija russkoj poèzii : modernizm i avangard*, Moskva, Lomonosov, 2013.

BOGOMOLOV N.A., « K istorii "Zolotogo runa" », in *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 10. Žurnalistika*, (2002), n° 1, p. 65-86.

BOGOMOLOV N.A. et KELDYS V.A. (dir.), *Russkaja literatura rubeža vekov : 1890 – načalo 1920 godov*, Moskva, IMLI RAN, Nasledie, vol. 2/1, 2001.

CORRADO F., *Le statut du verbe dans la poésie et la philosophie de l'Âge d'Argent*, Université Jean Moulin (Lyon 3), Lyon, 2005.

ČULKOV G.I., *Pokryvalo Izidy. Kritičeskie očerki*, Moskva, 1909.

CYMBORSKA-LEBODA M., *Dramat pod znakiem dionizosa : myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1992.

DEPRETTO C., « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », in *Cahiers du monde russe. Russie - Empire russe – Union soviétique et États indépendants*, vol. 45 (1 juillet 2004), 45/3-4, p. 579-590.

DONCHIN G., *The influence of French symbolism on Russian poetry*, 'S-Gravenhage, Pays-Bas, Mouton & Co, 1958.

E. S., « La littérature russe. Expression de la vie russe », in *L'Humanité nouvelle : revue internationale : sciences, lettres et arts*, vol. 1 (1897), p. 537-549.

ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe*, Paris, Fayard, 1987.

GASPAROV M.L., « Lekcii Vjač. Ivanova o stihe v Poètičeskoj Akademii 1909 g. », in *Novoe literaturnoe obozrenie*, (1994), nº 10, p. 89-105.

GASPAROV M.L., KORETSKAIJA I. et INSTITUT MIROVOJ LITERATURY IMENI A.M. GOR'KOGO (dir.), *Russkaja poèzija serebrjanogo veka, 1890-1917 : antologija*, Moskva, Nauka, 1993.

HANSEN-LÖVE A.A., *Russkij simvolizm. Sistema poètičeskih motivov. Rannij simvolizm*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe Agentstvo « Akademičeskij Proekt », 1999.

HODASEVIČ V.F., *Nekropol' : Vospominanija*, Paris, YMCA-press, 1976.

ISKRŽICKAJA I.J., *Èstetiko-kul'turologičeskie problemy russkogo simvolizma*, Moskovskij gosudarstvennyj universitet imeni M. V. Lomonosova, Moskva, 2000.

IVANOV-RAZUMNIK R., *Russkaja literatura ot semidesjatyh godov do naših dnej*, Berlin, Skify, 1923.

KOBYLINSKIJ L.L., *Russkie simvolisty : Konstantin Bal'mont. Valerij Brioussov. Andrej Belyj*, Moskva, Musaguet, 1910.

KOLOBAEVA L.A., *Russkij simvolizm*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2000.

KONDAKOV I.V. et KORŽ J.V., « Rihard Vagner v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka », in *Obščestvennye nauki i sovremennost'*, (1996), nº 1, p. 176-186.

KREJD V. (dir.), *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993.

KULEŠOV V.I., *Istorija russkoj kritiki XVIII-načala XX vekov*, 3 éd., Moskva, Prosveščenie, 1984.

LAVROV A.V., *Simvolisty i drugie : Stat'i. Razyskanija. Publikacii*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.

LAVROV A.V. et PRIGODIČ S.S., *Simvolisty vblizi : stat'i i publikacii*, Sankt-Peterburg, Skifija, 2004.

MIHAJLOVSKIJ N.K., *Literaturnaja kritika : stat'i o russkoj literature XIX - načala XX veka*,

Leningrad, Hudožestvennaja literatura, 1989.

MINC Z.G., *Blok i russkij simvolizm: izbrannye trudy v treh knigah. [3] : Poètika russkogo simvolizma*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo - SPB, 2004.

MINERALOVA I.G., *Russkaja literatura serebrjanogo veka: poètika simvolizma ; učebnoe posobie*, 5e éd., Moskva, Flinta, 2009.

MOČUL'SKIJ K., *Valerij Brjusov*, Paris, YMCA-press, Cop., 1962.

NIVAT G., « Esthétique du symbolisme russe », in *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1982, p. 406.

NIVAT G., « L'« écrivain exhibé » et la presse périodique symboliste », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 28 (juin 1987), no 2, p. 183-192.

NIVAT Ž., SERMAN I., STRADA V., et al. (dir.), *Istorija russkoj literatury XX vek : Serebrjanyj vek*, Moskva, Progress, Litera, 1995.

NIVAT G., « Les racines poétiques », in *Vivre en russe*, Lausanne, Suisse, Les Éditions l'Âge d'Homme, 2007, p. 281-287.

OCUP N.A., « Serebrjanyj vek », in *Tchisla, Cahiers trimestriels, Paris*, (1933), no 7-8, p. 174-178.

OCUP N.A., « "Serebrjanyj vek" russkoj poèzii », in *Okean vremeni : Stihotvorenija. Dnevnik v stihah. Stat'i i vospominanija*, Sankt-Peterburg, Logos, 1994, p. 549-558.

PJAST V.A., *Vstreči*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1997.

VEIDLE V.V., « Tri Rossii », in *Sovremennye zapiski*, (1937), no 65, p. 304-322.

VENGEROV S.A. et NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Russkaja literatura XX veka : 1890 - 1910*, Moskva, Respublika, 2004.

VOSKRESENSKAJA M.A., *Simvolizm kak mirovidenie Serebrjanogo Veka : sociokul'turnye factory formirovanija obščestvennogo soznanija rossijskoj kul'turnoj èlity rubeža XIX-XX vekov*, Moskva, Logos, 2005.

Philosophie

BERDJAEV N.A., « Russkij duhovnyj renessans načala XX v. i žurnal «Put'» », in *Put'*, (1935), no 49.

BERDJAEV N.A., *Krizis iskusstva*, Moskva, SP Interprint, 1990.

BERDJAEV N.A., *Filosofija svobodnogo duha*, Moskva, AST, 2006.

BERDJAEV N.A., *Russkaja ideja*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2015.

BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

BOURGET P. et GUYAUX A., *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993.

DMITRIEVA E.E. et NETHERCOTT F., « De Nietzsche à Bergson. La nouvelle conscience philosophique en Russie au début du X siècle », in *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, (1996), p. 337-366.

JUNG K.G., *Psihologija i alhimija*, traduit par UDOVIK S., Moskva, AST, 2008.

LESOURD F. et MASLINE M., *Dictionnaire de la Philosophie russe*, L'Age d'Homme, 2010.

LOSEV A.F., *Znak. Simvol. Mif : trudy po jazykoznaniju*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1982.

LOSEV A.F., TAKHO-GODI A.A. et MAKHAN'KOV I.I., *Mif, čislo, suščnost'*, Moskva, Mysl', 1994.

LOSEV A.F., *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1995.

NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par ALBERT H., 75e éd., Paris, Mercure de France, 1939.

NIETZSCHE F., *L'Antéchrist*, 10-18, 1997.

NIETZSCHE F., *La naissance de la tragédie*, traduit par HAAR M., traduit par LACOUE-LABARTHE P. et traduit par NANCY J.-L., 2014.

NIETZSCHE F., *Œuvres*, Flammarion, 2017.

PLATON, *Les mythes de Platon: anthologie*, Paris, Flammarion, 2004.

PLATON, « Livre VII », in *Œuvres complètes. Tome quatrième, La République*, librairie Garnier frères, 1936, p. 247-283.

SCHERRER J., « Les "Sociétés philosophico-religieuses" et la quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917 », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 15 (décembre 1974), no 3-4, p. 297-314.

SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation. T. 1*, traduit par BURDEAU A., Paris, F. Alcan, 1909.

SCHOPENHAUER A., *Philosophie et science*, traduit par DIETRICH A., Paris, Libr. Générale Française, 2001.

ŠOPENGAUER A., *Mir kak volja i predstavlenie*, Moskva, Èksmo, 2015.

ŠELLING F.V., *Filosofija iskusstva*, traduit par POPOVA P.S., Sankt-Peterburg, Krenov, 1996.

SOLGER K.V.F., *Èrvin. Četyre dialoga o prekrasnom i ob iskusstve*, traduit par MIHAJLOV A.V., Moskva, Iskusstvo, 1978.

SOLOV'EV V.S., *Velikij spor i hristianskaja politika*, Moskva, Tip. M. N. Lavrova i K°, 1883.

SOLOV'EV V.S. et SOLOV'EV S.M., *Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva*, 2e éd., Sankt-Peterburg, Prosveščenie, vol. 10/7 : 1892-1897, 1911.

SOLOV'EV V.S., *Sočinenija v 2 tomah*, Moskva, Mysl', vol. 2/2 : Ideja sverhčeloveka, 1988.

ŠPET G.G., *Sočenenija*, Moskva, Pravda, 1989.

VERBAERE L., « Les traductions françaises de Nietzsche – en Europe », in *Études Germaniques*, (13 décembre 2014), n° 251, p. 601-621.

Ouvrages philosophiques utilisés mais non cités dans la thèse

BULGAKOV S.N., *Filosofija imeni*, Sankt-Peterburg, Nauka, 1999.

KONSTANTINOV F.V., *Filosofskaja ènciklopedija*, Moskva, Sov. ènciklopedija, vol. 5/, 1960.

MELETINSKIJ E.M., *Poètika mifa*, Moskva, Mir, 2012.

NORDAU M.S., *Vyroždenie ; Sovremennye francuzy*, Moskva, Respublika, 1995.

Poétique

AQUIEN M. et HONORE J.-P., *Le renouvellement des formes poétiques au XI siècle*, Paris, Colin, 2005.

BABENKO L.G., VASIL'EV I.E. et KAZARIN Ju.V., *Lingvisticheskij analiz hudožestvennogo teksta*, Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta, 2000.

BAK D.P. (dir.), *Russkij stih : metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva, Rossijskij gos. gumanitarnyj universitet, 1996.

BART R., *Izbrannye raboty : Semiotika : Poètika*, Moskva, Progress, 1989.

ECO U., *Rol' čitatelja. Issledovanija po semiotike teksta*, traduit par SEREBRJANYJ S.D., Sankt-Peterburg, Symposium, 2007.

GIN J.I., *Problemy poètiki grammatičeskih kategorij : izbrannye raboty*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe Agentstvo Akad. Proekt, 1996.

GINZBURG L., *O lirike*, 2e éd., Moskva, Intrada, 1997.

KAZARIN Ju.V., *Poètičeskij tekst kak sistema*, Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1999.

KAZARIN Ju.V., *Filologicheskij analiz poètičeskogo teksta*, Moskva, Ekaterinburg, Akademicheskij proekt, Delovaja kniga, 2004.

LEVIN J.I., *Izbrannye trudy : poètika, semiotika*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1998.

TOMAŠEVSKIJ B.V., *Teorija literatury. Poètika*, Moskva, Aspekt Press, 1996.

VINOGRADOV V.V., *Stilistika. Teorija poètičeskoj reči. Poètika*, Moskva, Akad. nauk SSSR, 1963.

ŽIRMUNSKIJ V.M., *Poètika russkoj poèzii*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2001.

Ouvrages sur la poétique utilisés mais non cités dans la thèse

BEREGOVSKAIJA È.M., *Stilistika v podrobnostjah*, Moskva, Librokom, 2009.

CHARPENTREAU J., *Dictionnaire de la poésie*, Paris, Fayard, 2006.

KOVTUNOVA I.I., *Poèticheskaja grammatika*, Moskva, Azbukovnik, 2006.

KVJATKOVSKIJ A., *Poètičeskij slovar'*, Moskva, Sov. ènciklopedija, 1966.

NIKOLJUKIN A.N. (dir.), *Literaturnaja ènciklopedija terminov i ponjatij*, Moskva, Intelvak, 2001.

NOVIKOV L.A., *Hudozhestvennyj tekst i ego analiz*, Moskva, Russkij jazyk, 1988.

POSPELOV G.N., *Lirika : Sredi literaturnyh rodov*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1976.

SYRICA G.S., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta : učeb. posobie*, Moskva, Flinta, 2005.

TIMOFEEV L., *Slovo v stihe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1982.

VESELOVSKIJ A.N., *Istoričeskaja poètika*, 2 éd., Moskva, Editorial URSS, 2004.

VINOKUR G.O., STEPANOV G.V. et NEROZNAK V.P., *Filologičeskie issledovanija : Lingvistika i poètika*, Moskva, Nauka, 1990.

Généralités

APRESJAN J.D., *Integral'noe opisanie jazyka i sistemnaja leksikografija*, Moskva, Vostočnaja literatura, vol. 2/2, 1995.

AURIER G.A., *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1893.

AYRAULT R., « Friedrich Schlegel et le concept de "poésie romantique": 2) Le Dialogue sur la poésie », in *La genèse du romantisme allemand. 1797-1804*, Paris, Aubier, 1976, vol.2, p. 294-311.

BAILLY A., *Dictionnaire grec-français*, Hachette, 1999.

BARSOVA I.A. et OSEROV S.A. (dir.), *Vagner Rihard. Izbrannye raboty*, Moskva, Iskusstvo, 1978.

BARTHES R., « La mort de l'auteur », in MARTY É. (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 491-495.

BEAUJEAN A., *Dictionnaire de la langue Française : abrégé du dictionnaire de littré*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

BOREEV J.B., *Hudožestvennaja recepcija i germenevtika*, Moskva, Nauka, 1985.

BRODSKY I., *Bol'šaja kniga interv'ju*, Moskva, Zacharov, 2000.

COCTEAU J. et MADRAZO F. de, *Programme officiel des Ballets russes : Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912, [seize représentations de gala] : [quatrième spectacle, 5 et 7 juin 1912]*, Paris, M. de Brunoff, 1912.

DEBUSSY C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Ed. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1971.

DELTEIL L., *Le peintre graveur illustré (XI et X siècles)*, Paris, vol.8, 1906.

DU CAMP M., *Le Nil : Égypte et Nubie*, Paris, A. Bourdilliat, 1860.

ESPAGNE M., « Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 », in *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, (1996), p. 311-335.

FLAUBERT G., *Correspondance : Janvier 1869 - décembre 1875*, Édition de Jean Bruneau., Paris, vol.4, 1998.

FOKIN P. et KNJAZEVA S., *Serebrjanyj vek : portretnaja galereja kul'turnyh geroev rubeža XIX-XX vekov*, Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.

FOUCAULT M., *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2010.

HAMON P., *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, 4e éd., Paris, Hachette Supérieur, 2001.

HUMBOLDT W. von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, traduit par CAUSSAT P., Paris, Edition du Seuil, 1974.

HUYSMANS J.-K., *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004.

IVANOV-RAZUMNIK V., « Ippolit Uduš'ev. Vzgljad i Nečto. Otryvok. (K stoletiju "Gorja ot uma") », in *Sovre-mennaja literatura. Sbornik statej*, (1925), p. 154-182.

JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit par MAILLARD C., Paris, Gallimard, 1978.

JEUNE S., *Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation*, Paris, Minard, 1968.

KARACUBA I., KURUKIN I. et SOKOLOV N., *Vybiraja svoju istoriju : razvilki na puti Rossii ot Rjurikovichej do oligarkhov*, Moskva, AST : Corpus, 2015.

KARCEVSKIJ S.O., « Ob asimmetričnom dualizme lingvističeskogo znaka », in *Vvedenie v jazykovedenie. Hrestomatija : učebnoe posobie dlja vuzov*, Moskva, Aspekt Press, 2000,

p. 76-81.

KONKKA O., *À la recherche d'une nouvelle vision de l'histoire russe du XXème siècle à travers les manuels scolaires de la Russie postsoviétique (1991-2016)*, phdthesis, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux, 2016.

LANNE J.-C., « La représentation du « je » dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov », in *Revue des études slaves*, vol. 70 (1998), nº 1, p. 151-162.

LESURE F., *Claude Debussy*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1962.

LEVY-BRÜHL L., « Les Premiers romantiques allemands », in *Revue des Deux Mondes*, vol. 101 (1890), p. 120-147.

LOTMAN J.M., *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnozis, Progress, 1992.

NIQUEUX M., « La femme fatale russe chez Joséphin Péladan (1858-1918) », in *Regards comparatistes : les littératures slaves, Slavica Occitania*, (2000), nº 10, p. 261-277.

NOVALIS, *Le brouillon général*, Paris, Ed. Allia, 2000.

ODOEVCEVA I., *Na beregah Seny*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, Komanda A, 2014.

ODOEVCEVA I., *Na beregah Nevy*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, Komanda A, 2014.

PATER W., *Renessans. Očerki iskusstva i poèzii*, traduit par ZAJMOVSKIJ S., Moskva, BSG Press, 2006.

POTEBNJA A.A., *Mysl' i jazyk*, Moskva, Labirint, 1999.

RACHILDE, *Monsieur Vénus: roman*, Repr., Paris, Flammarion, 1998.

RACHILDE, *La tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1994.

SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1971.

SCHILLER F. von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit par LEROUX R., Paris, Aubier, 1992.

SCHLEGEL F. von, *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens*, Paris, Parent-Desbarres, 1837.

ŠLEGEL' F. fon, « O Lessinge », in *Èstetika. Filosofija. Kritika*, traduit par POPOVA J.N., Moskva, Iskusstvo, 1983, vol. 2/1, p. 479.

TOLSTOÏ L.N., *Proizvedenija, 1904 – 1906*, Moskva, Sankt-Peterburg, Gos. izd-vo, vol. 90/36, 1928.

VOLKOV S., *Istorija russkoj kul'tury XX veka : ot L'va Tolstogo do Aleksandra Solženicyna*, Moskva, Èksmo, 2008.

ZVIGUILSKY A. (dir.), *Gustave Flaubert - Ivan Tourguéniev. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1989.

WINOCK M., *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017.

Dictionnaire de la musique, Paris, Larousse, 2005.

« Décadence », in *Larousse : dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, 1996, p. 208.

Grand dictionnaire universel du XVIIII siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artiste, scientifique, etc, Genève, 1982.

« La liste des publications sur l'affaire Dreyfus », in *Le Sifflet*, 01/09/1898.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Firmin-Didot frères, vol.1, 1835.

Le Grand Robert de la langue française, http://gr.bvdep.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/robert.asp, consulté le 6 avril 2017.

Ouvrages utilisés mais non cités dans la thèse

ADAM P. et PAKENHAM M., *Symbolistes et décadents*, Eter, England, University of Eter, 1989.

ANDREEV L.G., *Impressionizm = Impressionisme : videt', čuvstvovat', vyražat'*, Moskva, Geleos, 2005.

BAJU A., *L'anarchie littéraire. Les différentes écoles*, Paris, L. Vanier, 1892.

BOURDIEU P., « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 (1991), n° 1, p. 3-46.

CITTI P., *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

MALIKOV E.V., *Mif i tanec : opyt zanimatel'noj germenevtiki*, Moskva, Kanon+, 2012.

MEREZKOVSKIJ D.S., *Hristos i antihrist : Trilogija v 2 t*, Moskva, TERRA-Kn. klub, 2000.

NIQUEUX M., « De la tolérance religieuse à la liberté de conscience en Russie : un long chemin (XI-X siècles) », ENS de Lyon, 2010.

PIETRAGALLA M.-C., *Écrire la danse : de Ronsard à Antonin Artaud*, Paris, Editions Séguier ; Archimabaud, 2000.

ROZANOV V.V., *Dekadenty*, Sankt-Peterburg, Tip. P. F. Voščinskoj, 1904.

VINOGRADOVA DE LA FORTELLE A., *Les aventures du sujet poétique : le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010.

Ouvrages sur la littérature comparée utilisés mais non cités dans la thèse

CLAUDON F. et HADDAD-WOTLING K., *Précis de littérature comparée*, Paris, Colin, 2008.

GELY V., « Comparaison et comparatismes : regards actuels », in *Revue de littérature comparée*, (6 mars 2015), nº 352, p. 489-502.

MARINO A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1988.

MARKISH S., « À propos de l'histoire et de la méthodologie de l'étude de la littérature juive d'expression russe », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 26 (juin 1985), nº 2, p. 139-152.

ROLAND H., *Les nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Acad. Press, 2010.

Index des noms propres

Aïkhenvald, 325
Andreyevsky, 70, 71
Annenski, 138, 139, 146, 241, 351
Apollinaire, 65, 279, 307
Apoukhtine, 70, 71, 283
Aurier, 92, 155, 156, 284, 285, 357
Baju, 43, 59, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 117, 118, 144, 147, 152, 176, 177, 179, 182, 204, 349
Bakhtine, 181
Bakst, 232, 300, 351
Balmont, 23, 74, 101, 102, 103, 105, 112, 116, 131, 161, 166, 167, 170, 194, 297, 307, 328, 351
Banville, 148, 218, 255
Baratynski, 129
Barrès, 65, 350
Batiouchkov, 129
Baudelaire, 13, 14, 21, 25, 27, 36, 56, 59, 60, 66, 93, 97, 99, 110, 124, 125, 128, 130, 146, 147, 149, 150, 157, 174, 180, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 228, 229, 230, 233, 257, 276, 277, 280, 281, 292, 300, 306, 310, 332, 335, 336, 337, 385
Beauclaire, 64
Benois, 106, 300
Berdiaev, 106, 143, 227, 315, 316
Biély, 27, 35, 49, 50, 52, 79, 116, 126, 157, 158, 161, 328, 330, 351
Bisk, 286
Blok, 22, 75, 116, 161, 163, 202, 286, 328, 345, 351
Bloy, 58, 350
Boborykine, 103, 176, 351
Boulgakov (Sergueï), 143, 315
Bourde, 65, 146
Bourges, 64
Bourget, 20, 58, 59, 60, 62, 182
Bréville, 92, 349
Brioussov, 16, 22, 23, 27, 29, 68, 73, 74, 107, 108, 111, 112, 116, 124, 125, 126, 127, 130, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 145, 158, 159, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 198, 223, 225, 241, 245, 251, 263, 282, 291, 300, 324, 328, 330, 351
Brunetière, 151
Carrière, 224
Cazals, 100
Cherchenevitch, 263
Chpet, 20, 50, 143, 306
Cocteau, 64, 231, 232

Coleridge, 34
Cooper, 250, 251
Coppée, 58
Cros, 58, 349
Davingof, 252
Debussy, 221, 222, 228, 230, 231, 350
Demeny, 257
Diaghilev, 106, 300, 351
Dobrolioubov (Alexandre), 22, 105, 124, 159, 161, 234, 235, 351
Dostoïevski, 76, 114, 158, 179, 180, 315
Dujardin, 149, 349, 350
Dumur, 70, 71, 118, 121, 283, 284, 285, 343, 346, 350, 389
Fet, 114, 238
Filosofov, 116, 351
Flaubert, 61, 326
Florensky, 143, 315
Fofanov, 70, 71, 103, 161, 173, 283, 351
Gautier, 55, 56, 101, 218, 266
Gerchenzon, 114
Ghil, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 108, 109, 146, 147, 148, 153, 154, 349, 350, 351, 356
Glière, 251
Goethe, 43, 129, 173, 175
Golenichtchev-Koutouzov, 70, 71, 283
Gorki, 225, 226, 321, 323, 328
Goudeau, 58, 349
Gourevitch, 27, 79, 86, 103, 104, 105, 351
Gourmont, 155, 156, 177, 283, 285, 350, 357
Guippious, 23, 68, 74, 86, 103, 105, 116, 136, 141, 159, 161, 166, 297, 300, 315, 320, 322, 328, 351
Hartmann, 61
Homère, 35
Humboldt, 51
Huret, 18, 27, 40, 44, 61, 62, 95, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 182, 229, 354
Huysmans, 60, 62, 63, 99, 148, 152, 181, 349, 351
Iakoubovitch, 190
Iazykov, 129
Isle-Adam, 99
Ivanov (Viatcheslav), 41, 70, 72, 114, 115, 116, 131, 161, 186, 286, 315, 330, 331, 351
Ivanov-Razoumnik, 111, 162
Kahn, 58, 66, 100, 118, 122, 146, 156, 349, 350
Khodassevitch, 166
Kobylinskiï (Èllis), 115
Konevskoï, 22, 161
Kreïn, 250, 251
Krouglikova, 286, 324, 351

Laforgue, 58, 98, 220, 233, 280, 349
Lamartine, 129
Ldov, 103, 351
Lénine, 321, 322, 323
Lermontov, 80, 82, 114, 142, 158, 163, 174
Livchits, 263
Lossev, 19, 227, 288
Maïakovski, 134, 339
Maïkov, 240
Maïski, 323
Mallarmé, 8, 9, 21, 25, 27, 31, 35, 42, 51, 52, 59, 62, 64, 65, 66, 92, 97, 98, 99, 100, 125, 127, 135, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 157, 174, 180, 187, 216, 217, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 246, 252, 253, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 297,300, 303, 305, 306, 307, 332, 333, 335, 336, 337, 349, 350, 354, 356, 360, 386
Meching, 27, 79, 103, 104, 105
Merejkovski, 22, 43, 68, 70, 71, 74, 85, 86, 88, 103, 105, 107, 109, 116, 126, 138, 139, 140, 158, 159, 161, 166, 167, 176, 177, 178, 179, 180, 204, 206, 280, 283, 296, 300, 307, 315, 317, 320, 322, 324, 328, 351
Merrill, 15, 99, 154, 155, 303, 304, 306, 349, 357, 358
Mikhaïlovski, 22, 111, 179
Minsky, 1, 3, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 104, 105, 107, 109, 110, 114, 116, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 145, 150, 157, 159, 160, 161, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 180, 182, 185, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 225, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 343, 346, 350, 351, 353, 359, 361, 384, 385, 386
Moréas, 58, 64, 65, 66, 98, 117, 118, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 155, 156, 176, 177, 178, 180, 233, 306, 349, 350, 355, 356, 357
Morice, 18, 40, 109, 150, 155, 156, 157, 220, 226, 227, 232, 275, 306, 349, 351, 355, 357
Mouromtsevsky, 251
Musset, 124, 129
Nabokov, 263
Nadson, 22, 24, 68, 70, 71, 72, 73, 80, 81, 174
Nekrassov, 15, 68, 71, 77, 78, 80, 82, 139, 158, 174, 253
Nietzsche, 20, 35, 135, 136, 158, 161, 217, 222, 226, 292, 293, 302, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 344, 350, 386
Nijinski, 228, 231, 232
Nouvel, 106, 300
Novalis, 33, 34, 227
Odoevtseva, 324

Otsoup, 163, 164
Pasternak, 40
Pater, 187
Péladan, 63, 182
Pertsov, 107, 351
Philosophoff, 106, 116, 300
Piast, 162, 163, 286
Pilskiï, 27, 79, 325
Platon, 39, 40, 41, 211, 233
Plessys, 92, 95, 96, 98, 349
Potebnia, 51, 52
Pouchkine, 80, 82, 158, 163, 174, 240
Rachilde, 65, 92, 349, 350
Rachmaninov, 251, 252
Régnier, 107, 146, 147, 154, 155, 306, 307, 349, 357, 358
Remacle, 44, 153, 356
Rimbaud, 21, 25, 27, 95, 146, 149, 150, 157, 180, 187, 198, 216, 233, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 268, 272, 273, 275, 295, 302, 307, 332, 335, 336, 349, 386
Rodenbach, 306
Rollinat, 58
Rozanov, 143, 162, 351
Sabaneïev, 110
Saltykov-Chtchedrine, 178
Samain, 146, 155, 306, 357
Saussure, 279
Schelling, 34, 35, 45, 46, 47
Schopenhauer, 20, 35, 61, 100, 101, 136, 175, 222, 302, 310, 314
Schwob, 33, 349
Soloviev (Sergueï), 206, 351
Soloviev (Vladimir) 20, 70, 159, 161, 162, 205, 280, 316, 328
Severianine, 134, 339
Sloutchevski, 24, 70, 161
Solger, 45, 46, 47
Sologoub, 22, 68, 74, 103, 105, 141, 161, 166, 205, 225, 241, 263, 300, 328, 331, 351
Stirner, 135
Tailhade, 58, 95, 349
Tchaïkovski, 234
Tchoukovski, 329
Tchoulkov, 22, 27, 113, 114, 116, 173, 331, 351
Terapiano, 261, 262
Tioutchev, 163, 319
Tolstoï (Alekseï), 173, 324, 328
Tolstoï (Léon), 67, 76, 83, 84, 158, 179, 316, 326, 344
Tourguéniev, 61
Toussenel, 209

Valdor (Mercereau), 108, 109, 133, 284
Vallette, 65, 155, 283, 350, 357
Vanor, 100, 150, 206
Venguerov (Semione), 19, 75, 141, 286
Venguerova (Zinaida), 225, 283, 284
Verhaeren, 44, 125, 135, 303, 304
Verlaine, 18, 21, 25, 27, 58, 59, 64, 65, 66, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 124, 127, 135, 146, 147, 149, 150, 153, 157, 174, 179, 180, 187, 192, 198, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 238, 241, 242, 244, 245, 246, 249, 249,250, 251, 253, 255, 258, 270, 277, 278, 302, 306, 307, 326, 332, 335, 336, 337, 338, 349, 350, 355, 356, 385
Vicaire, 64, 180
Vilkina (Vilkina-Vilenkina), 22, 109, 175, 324, 327, 351
Vinogradov, 19, 127
Volochine, 161, 324, 351
Volynski, 27, 75, 78, 79, 87, 88, 103, 104, 105, 106, 300, 351
Wagner, 35, 36, 64, 217, 310
Weidle, 164
Yasinsky, 176, 351
Zola, 61, 97, 176, 358
Zolotaryov, 252

Table des tableaux

Tableau 1 : Le schéma du texte poétique d'Iouri Kazarine 12
Tableau 2 : Systèmes d'écritures 30
Tableau 3 : Les convergences et divergences entre les esthétiques romantique et symboliste 37
Tableau 4 : Les points principaux de la poétique de la décadence et du symbolisme en Russie 143
Tableau 5 : Système des tendances poétiques de la fin du XIXème – début du XXème siècle proposé par Hansen-Löve 160
Tableau 6 : Le tableau des correspondances dans le poème « Voyelles » de Rimbaud. 259
Tableau 7 : Les œuvres principales de Minsky (avant 1905) 308
Tableau 8 : Tableau comparatif de l'opposition des idées dans l'œuvre tardive de Minsky et dans celle de Nietzsche 320

Table des illustrations et des schémas

Figure 1 : Frontispice de Félicien Rops 31
Figure 2 : Schéma des formes poétique de Svend Johansen 44
Figure 3 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens universel 45
Figure 4 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens particulier (Version 1) 45
Figure 5 : L'idée de Karl Solger sur le symbole au sens particulier (Version 2) 46
Figure 6 : Délimitation du schéma d'avec un symbole et une allégorie selon Schelling .. 47
Figure 7 : La théorie du Symbole selon Andreï Biély 49
Figure 8 : Nicolas Minsky 185
Figure 9 : Le rôle du poète symboliste 208
Figure 10 : La poésie en deux notions selon Debussy 222
Figure 11 : Lithographie d'Eugène Carrière. Jean René Carrière 224
Figure 12 : Nijinski dans L'Après-midi d'un faune. Aquarelle de Bakst 232
Figure 13 : Une partie des publications sur l'affaire Dreyfus (1898) 302
Figure 14 : Sur la traduction du Cadavre vivant par Minsky 326