

On y trouve une raison supplémentaire de se réjouir.

Bertrand Vibert

Yoan VÉRILHAC, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010, 344 p.

Le symbolisme est le moment d'une tension. En se plaçant sous la figure tutélaire de Mallarmé, il imagine des œuvres immenses, se refusant au récit et à la description, mettant à sac les formes traditionnelles, à l'opposé de la presse quotidienne qui vit alors son « âge d'or », mais qui constitue pour les jeunes symbolistes un repoussoir. En même temps, les exigences de ces œuvres les rendent inaccessibles. Dès lors, les symbolistes ne peuvent qu'y rêver, en tentant d'en établir les conditions dans des articles critiques publiés dans leurs petites revues (*La Vogue*, *La Revue blanche*, *Le Mercure de France...*), engagées dans un combat commun pour une évolution radicale de la littérature. Les chefs-d'œuvre eussent dû consacrer des individus ; mais, face à des œuvres qui se dérobent, les individus doivent se contenter d'y réfléchir dans le champ de la presse périodique – tout en dénonçant la voix des grands journaux. À défaut de proposer l'œuvre, une revue comme *La Plume* s'efforcera de « faire à elle seule ce que les autres n'ont ni su ni voulu faire ».

Dans *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Yoan VÉRILHAC étudie cette entreprise critique et médiatique collective, dont il montre qu'elle constitue l'un des jalons décisifs du symbolisme. Certes, on sait que le mouvement symboliste fut lancé par le manifeste de Moréas publié dans *Le Figaro* ; mais il est moins évident que l'ensemble du symbolisme fonctionne comme une entreprise médiatique, véritable caisse de résonance des idées ou des innovations connues de cénacles,

et qu'elle est ainsi apte à imposer une révision majeure du canon littéraire, soit, en gros, à faire adopter comme bibliothèque de choix celle de Des Esseintes dans *À rebours*.

Or, selon Yoan VÉRILHAC, l'espace des petites revues symbolistes est décisif quant à la mise en place des nouvelles valeurs littéraires. « La jeune critique, dans son appropriation des moyens médiatiques », permet de « faire advenir [...] la création fondée sur la vitalité du *mouvement* permanent » (121), et se constitue ainsi en garant d'une dynamique révolutionnaire. Dans cette perspective, la dimension manifestaire, déclinée de diverses manières, se révèle essentielle, le manifeste permettant dans un même geste de proposer du nouveau et de déclasser l'ancien, l'« enjeu dernier » étant de « remettre en cause le modèle de l'autorité ».

Pour arriver à ces fins, l'un des procédés courants est celui de la critique acerbe et ironique, irrévérencieuse, qui préfigure des pratiques constamment reprises par les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle (que l'on pense aux notes d'Aragon dans les revues surréalistes ou au célèbre *Un cadavre* de Breton à propos d'Anatole France). Loin de soupeser les œuvres de façon équilibrée, la critique de Remy de Gourmont et ses pairs procède par jugements violents, imposant ainsi l'irruption d'individualités fortes sur la scène littéraire.

Un autre procédé manifestaire est l'union des revues, qui prend forme dans une rubrique presque obligatoire pour les revues symbolistes : la « revue des revues ». Isolée, petite, la revue symboliste va parler de ses sœurs d'arme et se doter par procuration de la puissance d'une force révolutionnaire, si bien que des débats qui auraient pu rester confinés à des cénacles se voient amplifiés par la grande presse. Là encore, il s'agit d'un procédé qui sera repris par Tzara, le papier en-tête du mouvement Dada indiquant l'ensemble des revues du mouvement – même si certaines n'ont jamais vu le jour.

Pour qui s'intéresse aux avant-gardes, l'ouvrage de Yoan VÉRILHAC permet ainsi de

mieux comprendre les continuités qui les unissent, alors qu'elles ont constamment insisté sur les ruptures qu'elles accomplissaient – les symbolistes prétendant d'ailleurs qu'il ne saurait y avoir d'amitiés entre les générations littéraires, au risque de voir les jeunes ânonner ce qu'ont accompli leurs aînés. Et l'on pourrait dire que le coup de force de Marinetti consistera en un simple déplacement : refusant l'impossible « œuvre à venir », ce sera désormais la bataille littéraire menée par les critiques symbolistes, dans ce qu'elle a de plus incisif, qui deviendra la valeur artistique suprême.

On regrettera seulement que le propos de Yoan Vêrilhac ne soit pas parfois plus pédagogique. En particulier, alors qu'il consacre des notices en fin de livre aux principaux protagonistes en présence, un chapitre historique et contextuel en début d'ouvrage eût rendu l'ensemble du propos plus clair. Par ailleurs, des bilans en fin ou en début de chapitre eussent permis au lecteur de s'orienter plus facilement, alors qu'un des chapitres commence abruptement par « En conséquence ». Enfin, une situation plus large de la pratique des symbolistes parmi celles des avant-gardes eût été intéressante, seul le nom de Tzara étant cité une fois en note.

Patrick Suter

Guido BONELLI, *Zola, « La Joie de vivre » : interpretazione estetica*, Torino, Celid, 2010, 176 p.

Peut-on être heureux dans un monde où les rapports des hommes entre eux tournent fatalement en sourdes aigreurs, où l'on ne peut qu'assister, impuissant, au détraquement de la carcasse humaine et où l'existence uniforme se déroule en face du rythme éternel de la douleur ? Ces questions, qui tiennent une large place dans la vie de Zola, innervent les pages compatissantes et impietables de *La Joie de vivre* (1884), douzième

volume de la série des *Rougon-Macquart*. G. Bonelli présente dans son ouvrage une « interprétation esthétique » de ce roman zolien au titre nettement antiphraastique, qu'il examine en quelque sorte à la loupe et au scalpel. C'est donc de regard minutieux, de dissection pratiquée sur les mots qu'il s'agit. Encore faut-il s'entendre sur l'instrument de cette dissection. Soyons nets : G. Bonelli ne réussit pas toujours à éviter le mimétisme intempérant de la paraphrase. Sa lecture se conforme peut-être trop à l'action romanesque, qu'elle suit, pour ainsi dire, pied à pied. Le bistouri qui lui sert à faire des incisions dans les chairs de la prose zolienne l'expose à l'inconvénient attaché à une trop grande proximité avec le texte. Les titres des chapitres, puisés dans les propres mots du roman, sont symptomatiques de cette relation de symbiose qui s'établit entre l'œuvre et son lecteur : *Ils la nommèrent la baie du Trésor* (ch. 2), *Comme ces coffrets que l'on vide des lettres jaunies d'autrefois* (ch. 7), *Faut-il être bête pour se tuer !* (ch. 16)...

Soyons justes néanmoins : c'est en vue de restituer le « devenir synthétique du texte, tel qu'il découle de la fantaisie créatrice de l'auteur » (p. 10) que le regard critique se colle sur la peau de l'écriture narrative, si adhérent, si étouffant. G. Bonelli exclut en effet toute méthodologie positiviste ou biographique : il se situe explicitement dans le voisinage du *New Criticism* américain d'une part, et d'autre part il se réclame du grand courant idéaliste qui traverse, en Italie, la pensée d'un Francesco De Sanctis et d'un Benedetto Croce – et qui remonte en dernière instance à Hegel. Son approche opère donc le mélange de trois éléments : le retour au texte, l'accent mis sur l'équation entre critique (*kritikon*) et jugement (*iudicium*) et l'identification du fait esthétique avec la forme.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que son livre contienne peu de références au Zola théoricien du roman expérimental. Les rares allusions au naturalisme doctrinaire – les documents vrais, l'imper-