

Esthétique de la forme brève dans les revues littéraires fin de siècle. L'exemple de la *Revue Blanche*

CÉCILE BARRAUD

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

Estética de la forma breve en las revistas literarias del Fin de Siglo. El ejemplo de la *Revue Blanche*. El Fin de Siglo es un periodo de revisión de las formas literarias, derivado de una crisis de la novela naturalista, a partir de la cual se discuten las nociones de totalidad y género. Esta revisión provoca la aparición de la forma breve, que coincide con la proliferación de las llamadas « petites revues littéraires ». Estas constituyen lugares de creación y experimentación y se convierten en soportes por excelencia de la condensación y la discontinuidad: el relato corto, del fragmento al cuento, se presta a una lectura única y singular. Por medio del ejemplo de la *Revue Blanche*, espacio enormemente representativo de la renovación literaria, nuestro estudio pretende analizar las distintas modalidades de esta estética de la brevedad y mostrar en qué medida la forma breve resulta especialmente significativa en el sistema de representación del Fin de Siglo.

Palabras clave:

Fragmento, forma breve, novela naturalista, *Revue Blanche*.

Abstract:

Aesthetic of the short text in the literary magazines of the *Fin de siècle*. The example of the *Revue Blanche*. As a result of a crisis in the Naturalist novel during the *Fin de siècle*, literary forms, and especially the ideas of totality and genre, are called into question. This allows short texts to appear in the literary scene at the same time as the so-called « petites revues littéraires » are spreading out. The « petites revues » are places for creation and experimentation and they also become the vehicle for condensation and discontinuity: the short text, from fragment to short story, lends itself well to one and singular reading. Through the example of the *Revue Blanche*, representative place for the literary change, our paper tries to analyze the different forms of this « aesthetic of brevity » and to show how short texts are especially significant for the representation system of the *Fin de siècle*.

Key-words:

Fragment; short text; Naturalist novel; *Revue Blanche*.

La fin de siècle est, selon Marie-Claire Bancquart (2002: 280), marquée par l'«esthétique du discontinu», celle-ci s'inscrivant dans la perspective d'une mise en cause des formes littéraires traditionnelles. Espace où viennent achopper les phénomènes intellectuels contemporains, la *Revue Blanche*¹ reflète la triple crise de son temps: «[...] crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité» (Susini-Anastopoulos 1997: 2). L'avènement de la forme brève y devient le signe d'une subjectivité affirmée face au désir de renouvellement des genres, condense et réfracte la brisure du Moi au monde fin de siècle. Vue sous cet angle, la forme brève est un élan du scripteur vers soi, qui se rend absent au monde pour créer ce lieu où la conscience se condense en se soustrayant à la rigidité d'un tout peu compréhensible.

Inscrite au cœur des processus de création des premières années de la *Revue Blanche*, la forme brève y prend une résonance particulière. Son aspect prismatique, chatoyant, renvoie aux fondements d'une revue qui se veut plurielle, tout en reflétant l'éclat singulier de chaque auteur. Parce que la revue, par définition, est éclats, le caractère composite de la forme brève permet cette ouverture à toutes les voix; le multiple, tout en inscrivant chaque scripteur comme l'entité unique et privilégiée d'un espace littéraire limité, évite le figement, le sens unique.

Réaction aux genres dominants et support de créations neuves d'une jeune revue, la forme brève est dotée d'un éventail sémantique large, dont chaque degré correspond à une modalité d'écriture. Pour mieux déceler la productivité de ces formes, en cerner l'organisation et en analyser les enjeux, il nous a paru pertinent d'examiner quelques modèles significatifs, récurrents dans la *Revue Blanche*.

1. Le fragment, espace textuel du Moi

Tout texte étant susceptible d'être lui-même fragment d'un texte qui le déborde, nous n'avons jugé fragmentairement signifiants que les publications où l'usage du fragment est manifestement volontaire et questionne les pratiques littéraires à l'œuvre dans l'ensemble de la revue. Ses qualités formelles fondent en effet un espace adéquat aux textes d'auteurs jeunes, dont l'œuvre s'ébauche sur des formes brèves, empreintes d'une tonalité profondément personnelle; le fragment constitue l'un des moyens par lesquels les fondateurs font de la *Revue Blanche* «un champ de développement pour quelques jeunes personnalités» (1891: 1). Comme l'écrit Françoise Susini-Anastopoulos:

[...] si le fragment est bref, elliptique, c'est pour mieux laisser augurer d'une

¹ Créée à Liège en 1889, la *Revue Blanche* connut trois «séries belges», jusqu'en juin 1891. En octobre 1891, elle fut transférée à Paris; c'est cette «série parisienne», parue d'octobre 1891 à avril 1903, que nous prenons pour objet d'étude, et en particulier ce que nous définissons comme la première «époque» de son existence, de 1891 à 1893.

maturité future, d'une plénitude et d'une complétude que, de façon messianique, il se contente d'annoncer. Bien que séquence achevée et autonome, il se pare alors de la beauté émouvante et immature du texte-chrysalide. (1997: 118)

Les titres, d'abord, indiquent un premier niveau de sens; l'usage du mot "fragment" y pose *ipso facto* un problème de polysémie, qui permet de distinguer plusieurs fonctions du texte fragmentaire. Une première approche donne au terme son sens le plus neutre d'"extrait", ou morceau choisi d'un texte trop long pour être publié de manière exhaustive. On trouve des "fragments", ainsi intitulés, d'œuvres de Nietzsche, à deux reprises au cours de l'année 1892, ou encore, dans le numéro de juillet-août de 1893, un fragment du premier acte d'une pièce de Pierre Louÿs Chrysis² (Louÿs 1893: 44)³. Il s'agit alors de la simple fonction descriptive du sous-titre "fragment", accompagnant les titres des publications.

Un second niveau de sens, plus problématique, apparaît lorsque le terme "fragment" fait partie intégrante de l'"appareil titulaire" (Genette 1987: 93). Le réseau sémantique se double alors d'une polyphonie relevant véritablement de la création d'une esthétique. Le sens le plus restreint du terme est ainsi contenu dans un titre comme "Fragment sur la gloire"⁴ de Léon Blum (1892: 318) titre thématique si l'on suit Genette, qu'on limitera donc au sens de "discours à propos de la gloire". Le choix du fragment demeure alors purement formel, voire rhétorique. Il s'agit, pour le jeune penseur, d'un exercice d'écriture. Dans le titre d'un poème de Francis Vielé-Griffin, "Variante d'un fragment oublié", évoquant un texte enfoui dans la mémoire collective et réactivé par le poète, le sens du mot "fragment" est borné, mais demeure vague ; le lecteur peut l'entendre au sens de texte, de phrase, de strophe d'un poème, ou même de morceau de musique, les champs sémantiques de la poésie et de la musique fonctionnant, dans ce texte, par superposition. Il en résulte une impression d'indétermination qui confère au terme "fragment" un sens demeurant dans une large mesure indécidable. Dans la même perspective s'inscrit "Les Enfants, fragment d'une autobiographie féminine", texte de Stanislas Rzewuski qui associe un élément "thématique" et un élément "rhématique", désignant l'œuvre par son contenu et un trait formel. Le fragment oriente la lecture dans le sens d'une focalisation sur un thème central, "les enfants", tout en conférant au texte une désignation générique (autobiographique), ou plus exactement "paragénérique", dans la mesure où le fragment évoque ici ce que Genette appelle une "innovation générique" (Genette 1987: 90). Le sens du mot "fragment" est double, désignant littéralement un passage détaché d'une autobiographie (le texte, en s'ouvrant sur une série de points de suspension, crée l'illusion) et

2 Cette pièce, destinée à Sarah Bernhardt, d'abord intitulée *Chrysis, drame en trois actes, en prose et en vers*, puis *La Tragique Histoire de Chrysis, courtisane d'Alexandrie*, constitue l'origine d'*Aphrodite*, roman publié aux Éditions du Mercure de France en 1896.

3 Tous les articles cités de la *Revue Blanche* renvoient à l'édition suivante : 1968. *Revue Blanche, 1891-1903*. Genève, Slatkine reprints.

4 Il sera suivi d'un "Fragment sur la prière" en mars 1893 et d'un "Fragment sur l'espérance" en mai 1893.

tirant l'ensemble vers la métaphore, le fragment comme pan de vie, incarné en cet être vivant qu'est l'enfant de l'entité "féminine" seulement suggérée par l'adjectif. Enfin, au terme de la chaîne sémantique apparaît le titre "Fragment", sans plus de précision: "Le terme ayant pour lui le suprême avantage de ne rien signifier comme titre, et donc de ne préjuger en rien du contenu" (Genette 1987: 47), il constitue à la fois la forme la plus signifiante mais aussi la plus vide. L'absence d'ancrage syntaxique permet l'activation de tous les sens ; le terme n'étant noyau d'aucun syntagme, il devient syntagme absolu, pleinement polyphonique, s'ouvrant complètement au champ des interprétations. Le texte, signé Romain Coolus, évoque une méditation de Mahomet ; le lien entre le titre et le contenu paraît tenir seulement à la présence de lignes de points de suspension au début et à la fin. Le titre ne semble désigner, indépendamment du signifié, que la pleine signifiante du fragment. Celui-ci, qui ne fait plus référence qu'à lui-même, révèle à la fois la productivité et la prédominance du genre, dont la mention seule est déjà significative.

La polyphonie du terme traduit la variation des textes à partir d'une modalité de création identique. Par un jeu insigne d'oppositions et de contrastes, la fragmentation assure la densité stylistique de la revue, subtil ouvrage de marqueterie dont le fragment est une unité de composition. Ces intitulés, de plus, insistent tous sur la dispersion, la dislocation, signalant leur distance avec la somme représentée par le roman. Selon Françoise Susini-Anastopoulos (1997: 101), "choisir le peu et le petit, même relatifs, c'est toujours se déclarer solidaire de l'orfèvre plutôt que de l'architecte ou du bâtisseur. C'est préférer la ciselure du mot, de la vignette, de la médaille, au tracé des perspectives grandioses et des vastes ensembles". C'est assigner aussi à l'écrivain une fonction très éloignée de ce rôle d'architecte qu'avait défini Zola. L'écriture fragmentaire révèle plutôt un auteur attentif aux mouvements du Moi sur lequel se focalise le sens, dans un espace familier et intérieur, limité par la conscience.

2. "Calendrier" et "Liquidation": esthétique de l'euphémisme

Particulièrement productive, la forme brève se décline aussi, à la *Revue Blanche*, en séquences textuelles composites, dont le laconisme produit de puissants effets euphémiques.

Le "Calendrier" en est un exemple signifiant. Placé à la clôture des numéros d'octobre 1891 à avril 1892, il se présente comme un assemblage de formes brèves, composé de notes et d'anecdotes sur l'actualité immédiate et les contemporains. Non signé, puis simplement paraphé "Le Syndic délégué" à partir d'avril 1892 lorsqu'il prend le nom de "Liquidation", il propose une juxtaposition de faits et de réflexions souvent ironiques. Les "Calendriers", tous de structure semblable – une nouvelle brève suivie d'une chute – ne sont pas sans évoquer, en ce sens, certains fragments du *Journal* de Jules Renard, ou les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon. Les intentions des scripteurs du "Calendrier" semblent en tout cas très proches de celles du futur directeur de la *Revue Blanche*. Jean Paulhan le souligne : "À vrai dire, pour

une nouvelle qui tourne à la maxime, il en est bien quatre ou cinq où F.F. ne semble avoir d'autre intention que de s'amuser" (1998: 67).

La forme brève se prêtant aisément à l'exercice d'écriture critique, ces anecdotes se livrent volontiers aux jugements sur le mode ludique. La rubrique, en effet, s'amuse à subvertir le fait divers. Choisis parmi celles qui émaillent les "Calendrier" et "Liquidation", celle-ci en propose une structure semblable:

Vols à l'étalage

Récit de descente de police. On dirait l'itinéraire d'un voyage de noces: *De Naples à Edimbourg, via Aragon (Echo de Paris)*.

Mercredi dernier, M. *Aragon*, commissaire de police du quartier de l'*Europe*, recevait l'ordre de faire une descente dans quatre maisons de la rue de *Naples* et dans deux de la rue d'*Edimbourg*, notées comme servant de casernement à des filles.

On dit qu'il était accompagné d'agents voyeurs. (Syndic délégué 1892: 349)

Le titre fonctionne bien comme un déclencheur du fait divers mais se révèle inadéquat, le sujet ne correspondant pas à ce qu'il annonçait, dans la mesure où il n'existe qu'un sème commun représenté par les termes "vols" et "police". Le marqueur de modalisation "on dirait", et le syntagme comparant "voyage de noces", qui permet à l'isotopie géographique de se développer et de se détacher visuellement par l'usage de l'italique (*Naples, Edimbourg, etc.*) en manifestant la présence du scripteur, accentuent encore l'écart avec la structure classique du fait divers, même si ce qui est donné pour l'information principale semble y correspondre ("Mercredi dernier", etc.). La conclusion porte l'élément le plus significatif de l'énoncé. Comme dans le fait divers classique, elle institue avec ce qui précède ce que Roland Barthes appelle "une relation de coïncidence: celle qui rapproche deux termes (deux contenus) qualitativement distants" (1964: 194), selon le procédé de l'antithèse (voyeur *versus* police). Mais en associant les deux champs sémantiques (du voyeur et de l'agent de police) par un jeu de mots, elle ruine toute possibilité d'ancrer l'énoncé dans le schéma classique du fait divers, ne laissant place qu'au point de vue de l'énonciateur qu'on devine peu acquis à la cause de la police, tournée en dérision par la comparaison persistante avec un élément opposé au contexte d'origine, le voyage de noces. Le "comble" formulé par Barthes est donc bien présent: *non seulement* la police fait une descente, *mais encore* cette descente est effectuée par des agents "voyeurs": il traduit ici la réprobation ironique du scripteur, et sa critique implicite d'un ordre social jugé ridicule.

La forme brève se situe donc à la croisée de la fiction et de la critique, dit beaucoup en exprimant peu. À propos de l'affaire du canal de Panama par exemple, le rédacteur oppose la solennité de la parabole au burlesque de la chute, en jouant de l'antonomase sur le terme "Panama". Le glissement au sens littéral pulvérise l'éventuelle noblesse du contexte d'origine

(une affaire politique de haute importance) en la réduisant à un contexte trivial (la saleté à “nettoyer”) qui connote l’opinion de l’auteur sur la classe politique:

Nous avons crié vers le Ciel: “Seigneur, les Vieux de la montagne et de la plaine s’obstinent de plus en plus. Ne sera-t-il pas quelque définitive calamité qui nous en débarrasse?” Le Seigneur a ouvert sa droite et laissé tomber Panama.

Car, sachez-le, les temps sont comptés. Il fallait une liquidation prompte des antiques précédents, un esclandre tel que les plus tenaces fussent forcés de démissionner.

Une fois encore le Larousse a raison, qui proclame:

PANAMA, *s.m.* – Bois servant à nettoyer (Syndic délégué 1892: 345).

La brièveté et la légèreté de la forme autorisent une parole déliée qui puise partout sa substance et inclut une dimension ludique, divertissante, fondée sur un principe de plaisir⁵ qui garantit le lecteur des rigidités de la pensée dogmatique. Pure joie de l’esprit, la forme brève devient l’outil rhétorique du plaisir critique.

3. Iconographie mentale de la forme brève: aspect, tableau, souvenir

La forme brève est éclat, fulgurance, reflet. Elle allégorise une vision du monde filtrée par le Moi, tirant alors les textes vers l’iconographie, s’associant avec la peinture, à une époque où, après Baudelaire, “il est peu d’écrivains du Paris fin-de-siècle qui n’aient tenté de reprendre à la peinture, ou à la gravure, leur bien” (Bancquart 2002: 20). La forme brève ne procède cependant pas, *ut pictura poesis*, d’une représentation statique, mais plutôt de ce qui est visible pour le Moi toujours en mouvement, loi de création condensée en deux vers de Claude Céhel contenus dans une série de poèmes intitulée précisément “Paysages”: “Tout paysage est un rivage / où s’en vont déferler les lames de mes âmes” (Céhel 1892: 263).

Peu de textes courts constituent en effet de vrais tableaux, tels les “Aspects de route” composés par Thadée Natanson, croquis de villes issus d’un regard de critique d’art. Les titres annoncent la succession des descriptions: “Canaux des Pays-Bas”, “Hollande”, “Crépuscules sur la côte de l’île de Sioeland”, “Eresund”, selon le principe du carnet de voyages. L’ensemble présente cependant une originalité, qui est d’y mêler le commentaire *a posteriori*, comme si le narrateur reconstruisait à partir des notes prises pendant son périple, les impressions dont il fait part à sa compagne de voyage; les “aspects” participent en ce sens davantage de la recréation mentale que de la description. Ainsi se mêlent les évocations au présent, comme dans les “Canaux des Pays-Bas”: “L’eau et le ciel s’étendent indéfinis, au loin, enserrant la verdure plate et les toits qui rougeoient” (Natanson 1893: 23), aux éléments les plus

5 Roland Barthes verra dans le fragment mobile et non dogmatique une forme susceptible d’être romanesque tout en se détachant du roman (Barthes 1975: 72).

marquants vus en Hollande, rappelés à la mémoire de l'interlocutrice: "Vous souvient-il des grands arbres de cette esplanade où parut la majesté de la cathédrale dont ils se vantaient que la Réforme avait arrêté le fol élan des clochers?" (Natanson 1893: 25).

La plupart des textes reposent sur une esthétique semblable ou plus axée encore sur la vision de l'esprit. Les "Aquarelles", d'un certain Mirailles, rassemblent une suite textuelle intitulée "Invitation à la neige", "Lune", "Le Vagabond" qui évoquent la couleur de trois états d'âme successifs. De même, dans les "Automnales", de Fernand Gregh, les textes se suivent comme des souvenirs associés à l'image d'un élément du paysage, qui donne son titre à l'ensemble. Ainsi du premier, "Le cygne": "Nous allions côte à côte, le cœur serré. Parfois, comme ce grand cygne, notre mélancolie se soulevait et essayait de prendre l'essor; mais elle retombait, bientôt lasse"(Gregh 1893: 301), ou encore des "Cloches sur la mer", dont la première phrase est une injonction, "Rappelle-toi":

Et le clocher distinct de l'église, vieux, crevassé, prêt à s'écrouler, étayé de grands mâts hors de service qui jadis tremblaient et vibraient de la tête au pied dans les tempêtes, et qui vieux et usés, sont devenus d'immobiles terriens, comme les marins qu'ils entraînaient jadis en de lointains pays avec leurs grandes voiles... (Gregh 1893: 304)

L'image reconstituée est l'essentiel de chaque texte, qu'elle soit l'allégorie d'un sentiment ou le point de glissement au souvenir, tel "ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé" évoqué plus tard par Marcel Proust (1989: 452). Le souvenir du poète semble en effet surgir involontairement, ce qu'indique l'absence de toute précision sur les lieux, l'époque, et même le destinataire, libérant ce que Proust appelle encore "l'essence permanente et habituellement cachée des choses": "Et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée" (Proust 1989: 451). La forme brève réactive alors un pan de mémoire, fonctionnant d'une façon similaire, et dans la même immédiateté, que la sensation. "Le Joueur de flûte", de Jean Schopfer, se présente aussi sous forme de souvenir, mais au présent douloureux à peine évoqué se substitue l'époque imaginaire et heureuse où le narrateur occupait "l'antique fonction de joueur de flûte dans les fêtes funéraires d'Adonis": "J'ai vécu en d'autres temps. – A Smyrne, devant le temple de celle qu'on adore aussi à Amathonte de Chypre, je me tenais assis..." (Schopfer 1893: 106). Le texte suivant, qui s'intitule "Autre chose", sous-titré "L'Isle-sur-Sorgue", n'a de commun avec celui-ci que le souvenir, qui réveille la "surprenante image":

En la veillée d'hiver où tourbillonnent les rafales de neige et pleure le vent lamentable les soleils disparus, renaît dans ma mémoire une récente fin de journée d'automne attiédie et dorée où s'évoqua devant moi la surprenante image d'une spéciale petite ville, surgie dans les heures du soir au détour d'une route (Schopfer 1893: 108).

“La Communion du Graal”, d’Émile Cordonnier, a un statut plus ambigu; bien que le narrateur soit absent du texte, les marques de subjectivité incitent à le lire comme la restitution d’un souvenir, construit sur une hypotypose:

Des hommes vont, parés de longues chapes rouges qui traînent et dansent en un mouvement de mer! [...] L’histoire est vague de ceux-là, – Qui sont-ils? – Des templiers du Mont-Salvat, des hommes au courage étrange et dont la chasteté étonne. – Venus d’où et qui les réunit? (Cordonnier 1892: 146)

La présence d’une ligne de points de suspension au milieu de l’évocation accentue l’impression d’incomplétude, constitutive du souvenir, en inscrivant le manque au cœur du texte.

4. Mise en pièces du roman naturaliste

La forme brève s’avère le format adéquat pour signifier la rupture, et le refuge du Moi face à la désagrégation du monde. Car l’esthétique de la forme brève apparaît au moment où la littérature vit l’implosion des systèmes de représentation, faisant voler en éclats le roman naturaliste. Le morcellement signifie aussi la brisure des structures et des fondements de cette littérature, insidieusement mise en pièces. Elle se lézarde de lignes de fractures qui tendent à déchiqeter les dispositifs littéraires désormais écartelés entre des systèmes de représentation de natures opposées. Les textes ne sont cependant pas sans ancrage, identifiés par leur position périphérique par rapport à ce centre nouveau qu’est le Moi, clef de voûte unificatrice. La forme brève participe donc d’une désacralisation de la littérature dominante.

Quelques exemples permettent de saisir comment la forme brève contribue à miner l’édifice du roman naturaliste. En mai 1893 paraissent deux textes très courts de Paul Leclercq, intitulés “Têtes de veaux” et “Arpège”. Le titre du premier laisse penser qu’il va s’agir d’un thème trivial, mais le premier paragraphe déçoit l’horizon d’attente en évoquant ce que l’auteur croit être un souvenir : “Alors que j’étais enfant, il me semble avoir connu une fillette dont les yeux me remplissaient d’idéal, mais cette vision s’est évanouie de ma mémoire” (Leclercq 1893: 377). Le champ sémantique du rêve (“me remplissaient d’idéal”, “vision”, “évanouie”, et le modalisateur “il me semble”) plonge le lecteur dans un monde, réel ou non, en tout cas disparu, dont la chimère est aussitôt détruite par l’image suivante : “Maintenant je ne peux regarder sans être attendri, à l’étal sanglant d’un boucher, les adorables têtes pâles aux oreilles pointues et délicieusement contournées des jeunes veaux” (Leclercq 1893: 377). Les termes mélioratifs, qui embellissent l’évocation, empêchent l’ancrage dans le trivial, en superposant deux champs de référence bien distincts. Le signifié dont l’apparition brutale est choquante (“l’étal sanglant du boucher”), disparaît au profit du signifiant métaphorique de la féerie:

O têtes enfantines combien j'aime vos airs résignés, vos grands yeux et votre pâleur! Vous semblez avoir été accrochées, à l'étal du sinistre marchand, par la main de cette fée, ensemenceuse de rêves, qui pose des gerbes de sourires parmi les rides des murs et encadre de lilas les fenêtres des orphelines. (Leclercq 1893: 377)

La seconde pièce suggère un thème musical tout en ouvrant la lecture à une évocation différente. Le narrateur, derrière une fenêtre, se sert de la vitre comme d'un clavier et associe à la musique imaginaire qu'il produit de cette manière la contemplation de la nature et d'étranges visions où se mêlent les éléments et les êtres de légende, "chimères agriffées et tordues dans les plis souples des rideaux" (Leclercq 1893: 378). Il s'agit bien alors d'"Autre chose", comme l'indiquait le titre du texte de Jean Schopfer; cette "autre chose" qui, sans se définir, se veut distincte d'une simple reproduction du réel.

Sans saper la mimesis, la forme brève permet donc de mettre en évidence une vision du monde métonymique d'une réalité construite, tout en laissant au scripteur la liberté de redéfinir à sa guise les modalités littéraires. En proliférant, la forme brève refuse d'autre part la clôture sur une réalité unique, constitue un recommencement qui évite le figement de l'œuvre. Ainsi des "Aspects" de Romain Coolus, trois séries de textes courts parus en juillet et août-septembre 1892, puis en novembre 1893, dont le titre joue de sa polyphonie, signifiant à la fois "apparences" et "angles de vue". L'auteur traite des sujets les plus composites, ceux-ci ne paraissant être que prétextes à une rhétorique de l'éclat du mot. Le texte intitulé "Pâtisseries", par exemple, offre une description stylisée des "séduisantes pâtisseries", dont le raffinement lexical n'est pas sans rappeler la plume de Huysmans :

Massifs, de puissants saint-honorés figurent en leurs architectures classiques des fragilités d'instituts. Sous le vernis de croûtes chatoyantes se pressentent les mollesses orientales des crèmes. Sur l'oreiller des pâtes souples des fruits aux saveurs savantes dorment parmi les glycoses et des gelées polychromes éclatent dans le soleil en des pyrotechnies variées. (juillet 1892: 33)

Le paroxysme de la sophistication lexicale est atteint avec un texte comme "Fin de noce", où le choix des termes éclipse le signifié. L'indétermination référentielle permet un jeu sémantique qui s'apparente à la syllepse; les objets finissent par se confondre avec les convives de la noce:

Les chandelles suifaient sur la table des larmes grasses; les cires se débandaient. Les grosses têtes des fioles champenoises, décapitées de leurs lièges autoritaires, avaient des airs stupides, avec leurs fils de fer tordus où se perpétuait la grimace de l'extraction douloureuse. Des fruits fraternisaient sur les nappes mortifiées de maladresses vineuses et de sillages sauciers avec des pieds de verres légers, détigés de leurs calices. Les convives bétifiaient. Du calembour se consommait. (août-septembre 1892: 107)

D'autres textes courts sont construits sur les recherches phoniques, comme "Pluie urbaine". Le retour cyclique du refrain produit une chaîne signifiante à partir des effets de paronomase du syntagme: "l'asphalte vernissée, lisse comme une laque et lasse comme une relique" (juillet 1892: 34), à trois reprises, créant un écho sonore imitatif du bruit léger de la pluie sur la ville. L'auteur livre lui-même la clé de lecture des "Aspects" dans un texte sur "Les mots":

[...] ne les croyez pas inertes; les mots ont des duplicités révélatrices ; il y bat de petits cœurs de femmes, microscopiques. Ce sont, vous dis-je, de mauvaises pièces. (1893: 291)

À force de recherche stylistique, le texte se sépare du réel dont il n'extrait plus qu'une substance dérisoire.

La forme brève se joue aussi des progressions narratives attendues. Le texte de Claude Céhel, intitulé "Les Unes et les autres", fonctionne par reprises du thème identique de la relation impossible avec l'amante anonyme, que l'auteur décline sous des angles stylistiquement différents, mimétiques du titre général. À la "Présentation" succède "Leurre et malheur", construit sur le mode du dédoublement: l'amant leurré s'adresse à lui-même des confidences. Suit un "Madrigal", fonctionnant à rebours du genre : au lieu d'exprimer une pensée galante, l'amant crie à sa maîtresse la frivolité d'une relation dont il pleure d'être dépendant. Les deux pièces suivantes, "L'amante incomplète" et "La denrée dite illusion", disent la vacuité et l'imposture, "Hôpital" l'impuissance avant le "Dénouement" qui n'en est guère un puisque aucune intrigue n'a été menée. L'ensemble repose sur l'idée de l'impossibilité de fixer la matière narrative fuyante. Les amantes qui ne sont pas la seule femme aimée, symbolisent ce texte que l'auteur aurait voulu ne pas écrire:

O vous toutes, qui m'éclairâtes quelques heures à la lueur d'une prunelle appâtée par quelque luxure ou l'indemnité! vous à qui j'adressai l'identique prière, et qui vous moquâtes, identiquement, ou l'agrêâtes, ce qui est une pire moquerie, entendez-le: Ce ne fut jamais sur vos lèvres ou sur vos nuques que s'appuyèrent mes lèvres ou mon front, et je n'aimai jamais, jamais, que celle que vous n'étiez pas, celle d'hier ou de demain, que sais-je? ou une autre, ou encore plusieurs autres, ou rien: des souffles qui passaient, des visions où vous n'aviez que faire, je vous assure (Céhel 1892:150).

L'une des variantes de ce procédé est représentée dans la nouvelle de Tristan Bernard intitulée "Avatars", fragmentée en chapitres courts qui se succèdent comme des paragraphes séparés par des blancs typographiques. Le titre semble ainsi suggérer les transformations (de la narration classique) en même temps que les mésaventures du personnage. Il s'agit du récit d'un mensonge, où la sœur d'un dramaturge aveugle, n'osant lui avouer que sa pièce a été refusée au Théâtre-Français, invente pour lui des critiques favorables. Les transformations sont en effet au cœur du texte, le dramaturge fictif côtoyant des écrivains aux noms réels

mais interprétés par des amis du narrateur (Cherbuliez, Sully-Prudhomme), celui-ci jouant lui-même plusieurs rôles (celui de Jules Claretie notamment, administrateur général de la Comédie-Française). La forme brève symbolise ici le jeu mensonger de la fiction réaliste.

Lacunaire au plus haut degré, ou complètement achevée et close sur lui-même, la forme brève s'inscrit donc en marge d'une littérature qui voulait tout dire du réel, dans ses moindres détails. En démembrant de façon subversive la structure canonique, la forme brève implique une distance critique qui en met à jour les failles. Elle permet alors de recréer et revivifier les formes littéraires, en extrayant seulement les composantes actives. Le protocole de création de la forme brève ne correspond plus alors à celui du roman qui cherche à tout dire, insinuant l'impossible survivance de l'ancien paradigme naturaliste. Prenant pour cible le genre privilégié des naturalistes, la forme brève en signale implicitement la déchéance et s'y substitue. Car elle n'est, contrairement au roman, ni longue, ni inscrite dans le temps. Elle représente l'écart, l'irrégularité, par rapport aux canons littéraires dont elle tire des effets déconcertants, voire inquiétants, exploitant aussi, "à son avantage, le côté déviant de l'imperfection, en même temps que son dynamisme et sa créativité" (Susini-Anastopoulos 1997: 120).

5. Brièveté et complétude: le récit court

La forme brève est en quête d'une totalité littéraire, le Moi cherchant à envahir *in extenso* l'espace de l'écriture. Le signe en est, dans la *Revue Blanche*, la prolifération de séquences en prose brèves et achevées, qu'il s'agisse de nouvelles ou d'autres récits⁶. La forme brève se structure alors comme un rassemblement, permettant de tout dire en une seule fois, par une sorte d'exhaustivité purgatrice et d'authenticité indivise.

Il peut s'agir d'une série complète de récits, publiée en une fois, comme les "Nouvelles passionnées" de Maurice Beaubourg en avril 1893, composées de deux textes numérotés : "I—La Lettre", "II—L'Aumône". Cette série est suivie d'une seconde en mai suivant, qui porte le même titre générique de "Nouvelles passionnées", divisé en deux nouvelles : "La sonnette" puis "La bergère perdue et retrouvée", titre qui se subdivise à son tour en: "La bergère perdue" puis "La bergère retrouvée". Le retour du titre "Nouvelles passionnées", à un numéro d'intervalle, souligne la volonté qu'il n'y ait pas continuité d'un numéro à l'autre, c'est-à-dire pas de suite, alors qu'il est question pour l'auteur de faire de chaque texte court un lieu unique, circonscrit. En ce sens, l'œuvre se présente comme un tout limité mais non clos, le Moi étant susceptible de s'énoncer à l'infini.

L'œuvre peut aussi afficher une structure apparemment semblable à celle du roman. "Le Cœur germe", de Paul Adam, publié en octobre 1892, est un récit de vie qu'on pourrait qualifier d'initiatique; le narrateur évoque son existence de collégien, de lycéen, et les mo-

6 Par la suite, le roman publié en feuilleton supplantera en grande partie ce type de création.

ments marquants de sa vie. Le roman publié en feuilleton, qui deviendra l'archétype de la création de fiction à la *Revue Blanche*, incarne une extension, un élargissement, un prolongement qui n'est pas, comme le récit bref, de l'ordre de l'éclat. Tout en conservant quelque chose de transitoire, celui-ci s'avère paradoxalement plus complet car il est donné d'un coup, ne ménage pas d'effet d'attente ni de surprise. En imitant le roman, la forme brève en révèle donc aussi le caractère dérisoire. L'écriture se focalise sur un aspect particulier du récit, en préservant l'illusion de la complétude. La "Mort de Constantin Porphyrogénète", autre texte de Paul Adam, commence par une série de points de suspension suggestifs; le reste de la vie du personnage a peu d'intérêt, ce qui est signifiant étant ce que le lecteur a sous les yeux. Doublement signifiant du reste, car l'auteur ne donne à lire que la mort du personnage, c'est-à-dire un morceau d'un texte absent qu'il donne l'illusion d'avoir soustrait à la lecture (dont la seule trace consiste en une série de points de suspension), et dont il a jugé qu'il était seul digne d'intérêt.

Léon Blum intensifie ce procédé dans "Le Livre de mes amies", publié à la *Revue blanche* en juin 1893. Les pages qui suivent le récit proprement dit s'intitulent "Méditation dans le goût élégiaque", puis "Longtemps après...", segmentations en chapitres dans lesquels le narrateur songe à son amour pour l'héroïne. Le titre, à la fois rhématique et thématique, nomme de manière ambiguë; le "livre" peut être l'objet livre, possédé par les amies de l'auteur, dans lequel se trouve la nouvelle, mais désigner aussi l'histoire que l'auteur va raconter sous forme de livre. Cette ambiguïté est par ailleurs une composante de l'œuvre, dans la mesure où elle apparaît dans chacun des chapitres, à travers les titres d'abord, et le destinataire de la troisième partie: "C'est une faiblesse. Mais ce soir je pense à toi" (Blum 1893 : 438). Elle ne fait qu'accentuer le caractère introspectif du texte, en manifestant la complexité d'un sentiment que le Moi semble chercher à rendre intelligible par l'écriture. Elle manifeste aussi une perversion du schéma narratif traditionnel, dont la lisibilité est un critère essentiel.

Totalité et non somme, la forme brève est donc, par essence, anti-romanesque, et en ce sens bien plus proche de la forme littéraire nouvelle recherchée au moment de ce que Michel Raimond appelle "la crise du roman", par Lucien Muhlfeld en particulier, critique littéraire en titre de la *Revue Blanche* pour lequel le roman futur serait un roman "à facettes". La forme brève symbolise une liberté esthétique nouvelle, dépendante du scripteur, exprime son refus de se soumettre désormais à des règles en lesquelles il ne veut plus voir la norme irréductible. L'esthétique de la forme brève adhère en ce sens aux conceptions de la *Revue Blanche*, sans manifeste, sans école, sans dogme. Issue de la clairvoyance de l'auteur sur l'existence d'une crise, la forme brève constituerait une position de repli, réponse à une période de confusion.

Quelle que soit la perspective d'analyse, la forme brève, très fréquente dans la première époque de la *Revue Blanche*, traduit une tentative de faire advenir un genre nouveau,

au moment même où poind l'anti-roman, dont *Monsieur Teste* ou *Paludes* seront les modèles. Car, comme le souligne Marie-Claire Bancquart, le roman lui-même éclate, "s'étire en 'mémoires', 'journaux', lettres, confessions, chroniques. Rien, à vrai dire, que le cadre lui-même, que ces frivoles objets parisiens subitement devenus significatifs, ne sert de fil conducteur à cette parole hachée: plus de héros, plus d'intrigue" (Bancquart :281). De la discontinuité naissent donc l'insolite et l'éclatement, emblématiques d'une modernité dont les revues littéraires fin de siècle, et la *Revue Blanche* en particulier, ont pu constituer l'espace de création.

Références Bibliographiques

- ADAM, Paul. Octobre 1892. "Le Cœur germe", *Revue Blanche* 12, 169-180.
— 1893. "Mort de Constantin Porphyrogénète", *Revue Blanche*, 17, 167-177.
- BANQUART, Marie-Claire. 2002. *Paris "fin-de-siècle". De Jules Vallès à Remy de Gourmont*. Paris, Éd. de la Différence, coll. "Les Essais".
- BARTHES, Roland. 1964. "Structure du fait divers" in Barthes Roland, *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. "Points", 188-197.
— 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours".
- BEAUBOURG, Maurice. Avril 1893. "Nouvelles passionnées", *Revue Blanche* 18, 252-263.
- BERNARD, Tristan. Octobre 1892. "Avatars", *Revue Blanche* 12, 188-193.
- BLUM, Léon. Décembre 1892. "Fragment sur la gloire", *Revue Blanche* 14, 318-327.
— Juin 1893. "Le Livre de mes amies", *Revue Blanche* 20, 401-419.
- CÉHEL, Claude. Mars 1892. "Les Unes et les autres", *Revue Blanche* 6, 148-155.
— Novembre 1892. "Paysages", *Revue Blanche* 13, 261-263.
- COOLUS, Romain. Janvier 1892. "Fragment", *Revue Blanche* 4, 13-15.
— Juillet 1892. "Aspects", *Revue Blanche* 10, 32-42.
— Août-septembre 1892. "Aspects", *Revue Blanche* 11, 106-118.
— Novembre 1893. "Aspects", *Revue Blanche* 25, 289-299.
- CORDONNIER, Émile. Août-septembre 1892. "La Communion du Graal", *Revue Blanche* 11, 146-147.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris, Seuil, coll. "Points essais".
- GREGH, Fernand. Novembre 1893. "Automnales", *Revue Blanche* 25, 300-308.
- LA REVUE Blanche. Octobre 1891. "N.-B.", *Revue Blanche* 1, 1.
- LECLERCQ, Paul. Mai 1893. "Têtes de veaux" suivi de "Arpège", *Revue Blanche* 19, 377-379.
- LOUÏS, Pierre. Juillet-août 1893. "Chrysis", *Revue Blanche* 21-22, 44-47.
- MIRAILLES. Juillet 1892. "Aquarelles", *Revue Blanche*, 10, 22-25.
- NATANSON, Thadée. Juillet-août 1893. "Aspects de route", *Revue Blanche* 21-22, 23-34.
- PAULHAN, Jean. 1998. *F.F. ou Le critique*. Paris, Éd. Claire Paulhan.
- PROUST, Marcel. 1989. *À la recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. IV.
- RAIMOND, Michel. 1993. *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- RZEWUSKI, Stanislas. Juillet-août 1893. "Les Enfants, fragment d'une autobiographie féminine", *Revue Blanche* 21-22, 70-78.
- SCHOPFER, Jean. Février 1893. "Le Joueur de flûte", *Revue Blanche* 16, 106-107.
- SUSINI-ANATOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Écriture".
- SYNDIC délégué. Décembre 1892. "Ultime liquidation", *Revue Blanche* 14, 345-351.
- VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Novembre 1893. "Variante d'un fragment oublié", *Revue Blanche* 25, 309-315.

