



HAL
open science

Gourmont et l'art populaire

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Gourmont et l'art populaire. (Re)lire Remy de Gourmont – 1915-2015, Vincent Gogibu; Sophie Lucet, Apr 2015, Paris, France. pp.419-445. hal-01140227

HAL Id: hal-01140227

<https://hal.science/hal-01140227>

Submitted on 9 Apr 2015

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.

GOURMONT ET L'ART POPULAIRE

Julien Schuh

L'art populaire est piégé : les artistes, depuis Baudelaire, tentent d'y puiser une créativité non soumise aux impératifs de la société moderne, un anti-académisme¹. Dans cette notion fourre-tout, on trouve à cette époque aussi bien les images pieuses, la culture régionale, les fétiches exotiques volés par l'entreprise colonialiste que l'art préhistorique ou les primitifs italiens². Les Symbolistes, après Nodier, Baudelaire, Courbet, Huysmans, présentent l'art populaire comme une source d'inspiration originale et originelle, en prise directe avec le jaillissement poétique ; le lyrisme symboliste est pensé comme une manifestation d'une seule et même forme de création, qui oppose à l'académisme mortifère de la prosodie classique la vitalité d'un art naïf et pur, et à la culture commerciale de la Belle Époque l'utopie d'une culture pré-industrielle³. Gourmont partage cette utopie : il écrit de fausses ballades populaires, fonde avec Jarry *L'Ymagier*, une revue mettant sur le même plan l'école de Pont-Aven autour de Gauguin et les estampes d'Épinal, écrit, sous le pseudonyme de Drexelius, des comptes rendus sur les publications liées au Folklore dans le *Mercur de France*.

Mais le concept même d'art populaire a été créé de toute pièce, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, par des sociétés savantes bourgeoises, par des commissions ministérielles, par un État en mal de légitimité qui invente le patrimoine pour remplacer la religion et le lien social sacré qui a disparu dans les États-Nations modernes. On invente de toute pièce des costumes régionaux, on sélectionne chansons et productions populaires en vertu d'une cohérence souvent inexistante, pour proposer des représentations idéalisés d'un peuple français paysan, uni par une terre et une culture commune, alors que l'entreprise capitaliste occidentale est en train de faire disparaître toutes les formes de cultures locales et de menacer la stabilité fragile des Nations modernes⁴. Être dupe de cet art populaire, c'est prendre le risque d'un nationalisme borné ; c'est confondre le peuple façonné par l'école et l'État (nos ancêtres les Gaulois, les paysans proches de la terre...) avec une véritable communauté.

Ma question sera simple : Gourmont tombe-t-il dans ce piège ? Quelle utilisation fait-il de la culture populaire, qui l'intéresse déjà avant qu'il ne devienne symboliste ? J'ai sélectionné trois paradoxes, liés à cet éloge de la culture populaire, qui permettront d'y voir plus clair.

Les deux peuples

Premier paradoxe : comment se réclamer de la culture populaire à la fin du XIX^e siècle, quand la majorité de la population partage les valeurs du Journal et des scies des cabarets ? Pour justifier sa position, Gourmont doit différencier ce qu'on appellerait aujourd'hui la culture de masse industrielle et la véritable culture populaire, en instaurant une forme de schizophrénie dans la population française.

¹ Voir Bernard Vouilloux, « Champfleury et le "matériel de l'art" : le langage de l'imagerie populaire », *Romantisme*, 2006, vol. 36, n° 134, p. 107-116 ; Daniel Fabre, « "C'est de l'art !" : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, 1er mars 2009, n° 9, n° 1, p. 4-37.

² Voir Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, p. 13 sqq.

³ Voir mon article « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », dans Pascale Alexandre, *La littérature à l'épreuve des arts populaires*, Actes du Colloque « La littérature à l'épreuve des arts populaires », Université Paris-Est Marne-la-Vallée (13-15 juin 2012), Garnier Classiques, p. 23-44. On retrouvera ces théories chez Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, ou chez Robert de Souza, *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental*, Paris, Mercure de France, 1899.

⁴ Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999 ; Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002 ; Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity*, Londres, Penguin Books, 1988.

La question de la communauté

Les écrivains du *Mercure de France* ne cachent pas leur aristocratie, et, devant l'enracinement d'une République égalitaire, niveleuse, dont les véritables valeurs ont été remplacées par celle de l'Argent, ils ne cachent pas leur dégoût, ni le sentiment d'être une élite menacée d'être emportée par la masse indifférenciée des foules – les Barbares de Barrès⁵. Il y a une forme de nationalisme culturel défendu par Gourmont ; c'est le point de départ de son *Esthétique de la langue française*, où tous les éléments exogènes doivent être exclus :

Esthétique de la langue française, cela veut dire : examen des conditions dans lesquelles la langue française doit évoluer pour maintenir sa beauté, c'est-à-dire sa pureté originelle. Ayant constaté, il y a déjà bien des années, le tort que fait à notre langue l'emploi inconsidéré des mots exotiques ou grecs, des mots barbares de toute origine, de toute fabrique, je fus amené à raisonner mes impressions et à découvrir que ces intrus étaient laids exactement comme une faute de ton dans un tableau, comme une fausse note dans une phrase musicale⁶.

L'art populaire, créé pour unifier la Nation, est paradoxalement utilisé par les Symbolistes pour lutter contre l'acculturation ; Gourmont distingue d'ailleurs deux formes de cultures populaires, l'une, paysanne, ancrée dans la tradition, l'autre, citadine et bourgeoise, produite par la société moderne :

Cette littérature, y compris les contes, fut longtemps, l'unique distraction intellectuelle du peuple, et c'était une distraction vraiment relevée et distinguée, bien plus noble que les fausses notions utilitaires enseignées désormais à l'école, que les histoires lamentables ou gaies distribuées par les journaux à bas prix, que les quotidiennes anecdotes devenues nécessaires au fonctionnement d'imagination stupéfaites, abêties par le récit de réalités sans signification.

La poésie populaire, elle aussi, dit des anecdotes, mais exprimées symboliquement : elle chante en termes proférés pour toujours, l'éternel fait-divers, mais généralisé et arrangé selon une forme lyrique et musicale. Cette poésie-là, comme l'autre, se comprend de moins en moins, et bientôt la déchéance de l'intellectualité fera qu'on ne la comprendra plus du tout. Il est bien évident que le besoin du fait tuera le besoin du symbole. À cette heure, il est difficile, en des villes, de trouver des gens du peuple qui possèdent une littérature orale, et comme la littérature écrite ne parvient pas jusqu'au peuple, le peuple n'a plus de littérature du tout, devient en cela semblable à la majorité de la bourgeoisie.

Le peuple des villes n'est qu'un simulacre de communauté, auquel Gourmont oppose une forme d'aristocratie culturelle mêlant élite artistique et paysans illettrés :

Deux classes seulement d'êtres humains, en France, ont des connaissances ou des notions d'art : les lettrés (en petit nombre), et les illettrés absolus. Le cerveau d'un illettré breton est souvent plus riche en poésie que celui d'un poète symboliste, — et combien plus élevée en spiritualité que celle d'un lecteur de journaux et de romans, l'âme d'un porcher hongrois qui rôde parmi les bois de la *puszta* en se ressouvenant de chansons telles que :

*Trois écharpes blanches j'ai achetées.
Quand je les porterai je serai blanche,
blanche comme un cygne, comme un cygne :
nul n'osera m'embrasser⁷.*

⁵ Voir Charles Morice, « Sur "Albert" », *Mercure de France*, t. I, n° 11, novembre 1890, p. 407-408 ; Christian Berg, « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », dans *La Littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international, septembre 1990, Luxembourg, *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990, p. 61-72 ; Zeev Sternhell, « La modernité et ses ennemis : de la révolte contre les Lumières au rejet de la démocratie », dans Zeev Sternhell (éd.), *L'Éternel retour. Contre la démocratie, l'idéologie de la décadence*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 9-37.

⁶ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 7.

⁷ R. G. [Remy de Gourmont], « Littérature Hongroise : "Folk-Lore" », *Mercure de France*, t. III, n° 21, septembre 1891, p. 176-178.

L'homme du faux peuple républicain, c'est le citoyen :

Le Citoyen est une variété de l'Homme ; variété dégénérée ou primitive, il est à l'homme ce que le chat de gouttière est au chat sauvage. C'est d'ailleurs un animal estimé et bien connu : les savants qui l'ont choisi pour sujet de leurs patientes recherches se nomment Sociologues. [...] La saine Sociologie traite de l'évolution à travers les âges d'un groupe de métaphores, Famille, Patrie, État, Société, etc. Ces mots sont de ceux que l'on dit collectifs et qui n'ont en soi aucune signification ; l'histoire les a employés de tout temps, mais la Sociologie, par d'astucieuses définitions, précise leur néant, tout en propageant leur culte⁸.

Son bréviaire, c'est le journal, où il lit le reflet de sa propre opinion : « le peuple se tyrannise lui-même, en s'imposant à lui-même le respect d'opinions créées par des individus dont la banalité intellectuelle s'adapte parfaitement à la moyenne niaiserie sentimentale⁹ ».

Le peuple véritable, non intellectuel¹⁰, partage de véritables valeurs, qui ne sont pas celles de la médiocrité. C'est l'unité réelle de ce peuple, et de sa langue, qui lui permet par exemple de résister aux néologismes introduits par le système métrique (une invention révolutionnaire, donc suspecte) : « En 1812, devant la répugnance bien naturelle du peuple, on dut permettre le retour des anciens mots proscrits qui s'adaptèrent désormais à des poids et à des mesures conformes à la loi nouvelle¹¹. » La langue populaire véritable, celle des métiers, devrait être enseignée aux élèves, plutôt que les racines grecques : « peut-être prendraient-ils plus de goût et quelque respect pour une langue dont ils sentiraient la chaleur, les mouvements, les palpitations, la vie¹² ». Gourmont refuse par ailleurs l'apprentissage des langues étrangères, « exercices de déformation intellectuelle » selon lui, qui fait courir le risque d'une déliquescence culturelle¹³.

La langue officielle, scolaire, est morte :

Un peuple qui ne connaît que sa propre langue et qui l'apprend de sa mère, et non des tristes pédagogues, ne peut pas la déformer, si l'on donne à ce mot un sens péjoratif. Il est porté constamment à la rendre différente ; il ne peut la rendre mauvaise. Mais en même temps que les enfants apprennent dans les prisons scolaires ce que la vie seule leur enseignait autrefois et mieux, ils perdent sous la peur de la grammaire cette liberté d'esprit qui faisait une part si agréable à la fantaisie dans l'évolution verbale. Ils parlent comme les livres, comme les mauvais livres, et dès qu'ils ont à dire quelque chose de grave, c'est au moyen de la phraséologie de cette basse littérature morale et utilitaire dont on souille leurs cerveaux tendres et impressionnables. L'homme du peuple ne diffère pas de l'enfant, mais plus hardi il se réfugie dans l'argot et c'est là qu'il donne cours à son besoin de mots nouveaux, de tours pittoresques, d'innovations syntaxiques. L'instruction obligatoire a fait du français, dans les bas-fonds de Paris, une langue morte, une langue de parade que le peuple ne parle jamais et qu'il finira par ne plus comprendre ; il aime l'argot qu'il a appris tout seul, en liberté ; il hait le français qui n'est plus pour lui que la langue de ses maîtres et de ses oppresseurs¹⁴.

Un « mot français véritable », c'est un mot « d'origine populaire¹⁵ ». De la même manière, une religion n'est vivante qu'à travers la culture populaire qu'elle véhicule : « La théologie sue, il n'y a d'important dans une religion que son folk-lore : ses superstitions traditionnelles, les surprises de sa liturgie, ses contes religieux, la vie légendaire de ses saints et de ses martyrs, toute la partie populaire d'une religion, tout ce qui fait qu'une religion est vivante et tenace. Ni la croyance en un seul Dieu, ni la morale ne sont les fondements vrais de la religion¹⁶. »

⁸ Remy de Gourmont, « Paradoxe sur le Citoyen », *Épilogues*, t. I, Mercure de France, 1903, p. 143-144.

⁹ Remy de Gourmont, « Anatomie de la Conviction », *Épilogues*, t. I, Mercure de France, 1903, p. 222.

¹⁰ Voir Pierre Citti, *La Mésintelligence : Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Paris, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2000, p. 127 sqq.

¹¹ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 52.

¹² *Idem*, p. 57.

¹³ *Id.*, p. 79.

¹⁴ Remy de Gourmont, « La déformation », *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 118-119.

¹⁵ *Idem*, p. 136.

¹⁶ Remy de Gourmont, « Religions », *Épilogues*, t. I, Mercure de France, 1903, p. 13.

Un outil de dissociation des idées

Gourmont utilise cette opposition entre le Journal et les Ballades, la culture de masse et la culture populaire, comme un outil dans son arsenal de dissociation des idées. Rien de mieux que de comparer le traitement d'une anecdote dans les chansons d'autrefois et dans la presse pour dévoiler les mécanismes de moralisation à l'œuvre dans les médias de son époque. Ainsi à propos d'un fait-divers au début de l'année 1897, relayé à loisir par tous les périodiques, la fuite d'une princesse avec un Tzigane à travers l'Europe :

L'aventure du jour, c'est le roman de la princesse de Caraman-Chimay avec le tzigane Janesy Rigo, que l'imprudent mari payait avec son orchestre pour jouer à leurs dîners. La fuite de ce grand nom avec ce tout petit personnage a été une heureuse fortune pour les reporters. L'héroïne s'y est d'ailleurs prêtée avec une bonne grâce toute américaine. Nous savons, par ses propres déclarations publiques, qu'elle a lâché le prince pour le violoneux parce que le premier était timide et froid, tandis que les yeux du second lançaient des éclairs prometteurs et que son archet fulgurant épanchait des symphonies pénétrantes voluptueusement¹⁷.

Gourmont met en parallèle cette aventure avec une ballade anglaise du XVIII^e siècle ; « Les chansons, c'était la "presse" de ces temps obscurs ; elle n'était pas médiocre, ni mal informée¹⁸ » :

Cette histoire très vilaine et du sentimentalisme le plus répugnant, cet épisode de folie sexuelle : vieilles chansons ! Ce n'est même pas neuf ; c'est traditionnel, c'est du folklore, c'est codifié dans les antiques ballades, et la princesse de Chicago a suivi avec une exemplaire naïveté le formulaire convenu :

*The Gypsies came to our Lord's gate
And now but they sang sweetly.
They sang sae sweet and sae very compleat,
That down came the faire Lady¹⁹...*

La littérature populaire est une arme de résistance contre les processus de mise en forme de la réalité de l'idéologie dominante :

L'aventure de la présente dame au Tzigane ne serait pas si laide, en somme, si cette pauvre créature n'avait pris soin d'en écrire ou d'en dicter elle-même l'histoire. Cela put remplir jusqu'à trois colonnes de journal, et de quels aveux ! C'est, et rien de plus, la crânerie de la toutoute qui fait l'amour dans la rue. Si au moins quelque tragédie avait ennobli ce dévergondage, si on avait, par exemple, branché « le gars Tzigane » si alerte et si gai, « so brisk and bonny, O ! » haut et court ! Mais tout cela a fini, comme les curiosités naturelles offertes à la foire, par une exposition et une quasi-représentation dans une chambre d'hôtel. Lisons les anecdotes passionnelles dans les vieilles ballades. C'est beaucoup plus beau, O !

Naïveté et obscurité

Deuxième paradoxe : comment peut-on se présenter en esthète symboliste, à la tête d'une élite, en Maître nietzschéen régnant depuis son piédestal sur une foule tout en valorisant une culture communautaire, simple et naïve ?

La singularité absolue

Dans ses premiers textes, quand il participe par l'envoi de poèmes à une revue comme *La Tradition* (entre 1888 et 1889²⁰) Gourmont combat l'obscurité en littérature, et on peut comprendre

¹⁷ Jacques Mauprat, « Causerie », *Le Progrès illustré*, 17 janvier 1897, p. 2. Voir Le Liseux, « Revue des journaux », *Le Figaro*, 1^{er} janvier 1897, p. 2.

¹⁸ Remy de Gourmont, « La Dame au Tzigane », *Mercure de France*, n° 86, février 1897, p. 383-384 ; repris dans *Épilogues*, t. I, *Mercure de France*, 1903, p. 95-98.

¹⁹ A *Selection of the most favourite Scot's-Songs*. Londres 1790, in-folio. [Note de Gourmont].

²⁰ Voir Remy de Gourmont, « Trois poèmes parus dans *La Tradition* », présentés par Bruno Leclercq, *Nouvelle Imprimerie Gourmontienne*, n° 4, automne 2013, p. 19-28.

alors qu'il voit la littérature populaire comme un antidote à la décadence du style. Cette première manière de concevoir l'art populaire correspond aux valeurs que les naturalistes voyaient alors dans cette culture²¹. Mais, en se convertissant à l'idéalisme radical, Gourmont prône dès lors une forme de despotisme de l'élite ; l'idéalisme conduit « au despotisme ou à l'anarchie²² », comme le constate lui-même Gourmont dans « Dernière Conséquence de l'Idéalisme ». L'art est une forme d'aristocratie, comme il l'explique dans un article intitulé « Sur la Hiérarchie intellectuelle » : « les hommes sont divisés en deux castes, les Énergétiques et les Énergumènes, ceux qui agissent et ceux qui sont agis (ou devraient être agis), ceux qui détiennent l'Esprit, c'est-à-dire la Force, et ceux qui subissent (ou devraient subir) l'action de l'Esprit, ou de la Force²³ ». Dès lors, « La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être original²⁴ ». C'est ce qui justifie le vers libre, et qui explique que, pour les hommes politiques comme Jules Ferry, « le vers traditionnel est patriotique et national ; le vers nouveau est anarchiste et sans patrie²⁵. »

Comment articuler l'amour de la culture populaire et le devoir d'une singularité esthétique absolue ? Pour ne pas tomber dans le paradoxe, Gourmont distingue *populaire* et *vulgaire* ; c'est ainsi qu'il définit la ballade *La Triste Noce*, reproduite dans *L'Ymagier* et « Le vers populaire », ballade utilisée par Jarry dans *Le Surmâle* : « Que l'émotion esthétique que donne une telle complainte soit d'une nature un peu spéciale, je le veux bien ; mais il ne faut pas la dire vulgaire, car, après tout, il s'agit ici du drame humain élémentaire et nu²⁶. » Le *vulgaire*, c'est ce qui s'oppose à l'élitisme, c'est la foule dans son incarnation républicaine ; le *populaire*, c'est l'expression *à nu* d'une individualité. Gourmont peut alors comparer les chansons populaires et les vers les plus obscurs des poètes symbolistes, parce qu'ils participent du même élan original de création, défait de tout académisme ; dans son compte rendu des *Minutes de sable mémorial* de Jarry, en 1894, il met ainsi sur le même plan une ballade (qu'il cite également dans « Le vers populaire ») et les poèmes de Jarry :

On aimera, en ce gros petit volume, une originalité ingénue, de ce noble égoïsme plus soucieux de se dire que de s'informer si le discours charme autrui. Se dire, sans doute, mais non pas avec la pauvre sincérité d'un simple (ou trop belle pour nous) ; se dire tel que nous font les ambiances d'un moment broyées avec la couleur fondamentale, – indestructible et qui remonte. Ce sera ici la vision d'images d'une naïveté singulière, vision avidement bue par une imagination spongieuse et cellulièrement déformée par une multitude de petits miroirs animaux qui veulent rendre, comme un moulin, la farine du grain. [...]

L'obscurité en écriture, quoi ? La préface de M. Jarry donne un système par lequel un anatomiste se guiderait, – mais avouons plutôt que l'obscurité n'est souvent que l'ombre même de notre ignorance ou de notre mauvais vouloir. Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure : toute œuvre d'art écrit, digne de ce nom, est obscure. Pour moi, Dieu merci ! s'il y a peu de choses neuves, il y en a beaucoup d'obscures ; ce sont les plus belles.

Mon père a fait faire un étang,
C'est le vent qui va frivoltant,
Il est petit, il n'est pas grand,
C'est le vent qui vole, qui frivoltant,
C'est le vent qui va frivoltant²⁷.

²¹ Voir Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, p. 85.

²² Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », MF, n° 51, mars 1894, p. 193. L'article est daté du 14 février 1894 ; il est repris dans Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900. Sur les rapports et le malentendu entre symbolisme et anarchie, voir Caroline Granier, *Les briseurs de formules*, éd. cit.

²³ Remy de Gourmont, « Sur la Hiérarchie intellectuelle », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 251.

²⁴ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, éd. cit., p. 12-13.

²⁵ Remy de Gourmont, « Le vers libre et les prochaines élections. » *Épilogues*, t. I, Mercure de France, 1903, p. 195.

²⁶ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 275.

²⁷ Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », *Mercure de France*, n° 58, octobre 1894, p. 177.

On ne saurait trop insister sur le vocabulaire de la naïveté, corrélé à celui de l'originalité, que l'on retrouve chez tous les critiques adeptes du primitivisme et de la culture populaire.

Le modèle de l'artisan médiéval

L'art populaire peut alors être proposé comme un contre-modèle en face de la « littérature industrielle », cette culture propagée par le Journal et l'Édition bon marché qui n'obéit qu'à des lois économiques :

Qui n'avait été froissé de constater, en ces temps si noblement utilitaires, la vanité, le bon-à-rien du roman fillosèle, de la bobine vulgaire débobinée en feuilleton puis rebobinée en volume (marques Delpit frères, Rabusson aîné, les Fils de Cotonet, Gréville-Duruy jeune et Vve Theuriet, *Aux 100,000 Bobines* (Ancienne Maison Maupassant), *Aux Fleurs de Médan*, etc.).

[...] Pour des yeux inexercés, inhabitués au compte-fil, les marques ci-dessus (et toutes les autres) se différencient très bien : tel amateur des produits galamment mélancoliques et jobardement mondains des « Fils de Cotonet » méprise avec résolution la marchandise « Rabusson aîné » ; ceux qui se fournissent aux *100,000 Bobines* (Ancienne Maison Maupassant) haussent les épaules devant les filés prudemment perpétrés sous les auspices de la Vve Theuriet ; et les habitués des cordonnets *Fleurs de Médan* (avec lesquels, disent-ils, on pourrait se pendre) récuse l'usage des pelotons « Delpit frères », qu'ils qualifient de simple filasse.

Il est difficile de compatir aux sympathies et aux dégoûts de ces amateurs, car les produits qu'ils aiment et ceux qu'ils repoussent sont tous taxés de hâtivité et d'insolidité, tous fabriqués avec une belle ignorance ou un rare dédain des élémentaires principes artistiques, tous « établis » avec le seul souci de la vente, du succès rapide, de la caisse à remplir²⁸.

En réaction à l'industrialisation de la littérature, Gourmont propose de revenir au modèle de l'artisan médiéval ; c'est ainsi qu'il justifie la forme du vers libre :

Mais à l'heure présente il semble que la technique poétique soit devenue aussi individuelle que la poésie elle-même, qui ne l'est pas peu. Les poètes l'ont enfin compris, que les autres l'admettent ou non ; ils doivent se fabriquer, ou avoir l'air de se fabriquer eux-mêmes leur instrument. C'était, paraît-il, une coquetterie des vieux artisans d'avant les machines, de façonner leurs outils de leurs propres mains, pour leurs propres mains, au lieu de les recevoir tout faits de l'industrie indifférente. C'est plus que jamais la coutume parmi les poètes de ne se servir que d'un vers dont ils aient ordonné, à leur mesure, le degré de flexibilité²⁹.

En Angleterre, Ruskin, William Morris et les Préréphaélites trouvent dans les corporations d'artisans médiévaux des modèles de sociétés socialistes anticapitalistes ; si une première génération symboliste (autour de Gustave Kahn) traduit certains essais de Morris et partage son socialisme, après 1890, les écrivains d'avant-garde se définissent plutôt comme des anarchistes – les artisans médiévaux deviennent des exemples de créateurs libres, affranchis de toute tutelle institutionnelle³⁰. De la même manière, Gourmont et Aurier se rêvent en « Imagier » désireux d'imiter « l'album de travail d'un de ces artisans qu'il faut bien appeler sublimes, d'un de ces naïfs et glorieux Imagiers, tailleur de pierre ou colorieur de fresques, enlumineur de parchemin ou orfèvre, ciseleur ès-métaux ou peintre de verrières, sculpteur de chêne et d'érable ou tisserand de trames de haute-lice, qui, bien que, déjà, hélas ! vivant en pleine Renaissance, avait pourtant conservé dans son cœur la foi tenace du Moyen-Âge, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la nouvelle école³¹ ! »

On peut d'ailleurs noter que pour Gourmont, maintenir la pureté de la langue française participe du même anticapitalisme : il imagine un peuple français devenu trilingue ; la conséquence serait la disparition du français, « ce qu'il y a de plus inutile en France », comme les Celtes ont délaissé leur

²⁸ Remy de Gourmont, « Un roman de la *vie grise* : “Le Vierge” », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 168.

²⁹ Remy de Gourmont, « Préface », *Divertissements*, Mercure de France, 1914, p. 17.

³⁰ Voir Julien Schuh, « Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », dans Marie Blaise (dir.), *Réévaluations du romantisme*, Actes du Colloque international « Réévaluations du romantisme », 26-27 avril 2012, Université Paul-Valéry, Montpellier, PULM, coll. Le Centaure, 2014, p. 321-343.

³¹ L'Imagier [Remy de Gourmont et G.-Albert Aurier], « Livret de l'Imagier », *Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 168.

langage au profit du latin, parce qu'ils « s'avisèrent que le celte était une langue sans utilité commerciale³² ».

Gourmont veut permettre au livre de redevenir un objet magique, mystique, en refusant sa démultiplication à l'identique par l'industrie éditoriale. C'est ce qui explique sa bibliophilie, qui est une manière de retrouver l'aura disparue des ouvrages d'autrefois³³. La gravure médiévale ou l'estampe d'Épinal peuvent alors servir de modèles pour créer des images renouant avec une forme de présence réelle : en gravant ses propres bois, en imprimant lui-même ses estampes, en paraphant les exemplaires de ses livres tirés à petit nombre sur des papiers plus somptueux les uns que les autres, Gourmont cherche à préserver la trace du geste du créateur dans l'objet produit, assurant une forme de communication directe entre le lecteur et lui, à l'opposé des productions industrielles, médiatisées aussi bien par leur diffusion massive que par tous les intermédiaires qui se dressent entre l'artiste et son public : graveurs, correcteurs, rédacteurs... Le choix de la reproduction autographique de certains textes, comme la plaquette des *Hiéroglyphes*, va dans le même sens : Gourmont préfère livrer ses poèmes dans sa calligraphie personnelle plutôt qu'à travers l'anonymat des plombs typographiques. C'est tout le sens de *L'Ymagier*, qui représente une sorte de concrétisation sous forme de revue des principes de ce mysticisme de la trace.

Art populaire et plagiat

Troisième paradoxe : comment mettre en avant la singularité tout en recopiant des passages entiers de culture populaire ? Gourmont imite la forme de l'art populaire, tout en étant conscient des limites de cette esthétique : « Une telle ballade ne provient ni des latins, ni des grecs, ni des poètes d'académie, ni d'aucune littérature écrite : l'art en est très spécial, si spécial que nul poète, même un poète allemand, n'en pourrait faire un pastiche acceptable³⁴. » Le problème consiste à agir *comme* des artisans médiévaux, sans tomber dans la reconstitution stérile. C'est le paradoxe relevé chez Huysmans par Philippe Dagen : « Il veut une révélation, la perception jamais formulée jusque-là d'une vérité, d'une réalité physique et morale qui n'avait pas encore été décrite. [...] Or, dans cette construction d'une esthétique, le risque d'une contradiction est patent : s'il convient de se réclamer des primitifs et de leur innocence, ce doit être sans "primitivisme", sans que le culte dégénère en imitation³⁵ [...] » Gourmont réutilise pourtant souvent des éléments de culture populaire, ou plagie les auteurs (en premier lieu Champfleury) qui l'avaient fait connaître avant lui.

Grand lecteur d'une revue comme *Méhusine*, insérant gravures anciennes et images d'Épinal, qui lui sert de modèle pour *L'Ymagier*, Gourmont n'a de l'art populaire qu'une connaissance seconde, comme le révèle l'analyse des sources de la revue qu'il dirige avec Jarry. Gourmont cite ainsi dans *L'Ymagier* n° 5 de nombreux ouvrages de magie et d'occultisme, avec des illustrations, comme s'il les connaissait de première main, alors que toutes les informations de son texte sont disponibles dans l'*Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage* de Charles Nisard³⁶. La forme même de la revue est démarquée de plusieurs reprints de l'époque, comme les *Gravures sur bois tirées des livres français du XV^e siècle*³⁷, où les éditeurs de *L'Ymagier* cueillent une bonne partie de leur iconographie, ou la *Xylographie de l'imprimerie troyenne*³⁸.

³² Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 76.

³³ Voir Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, n° 19, 15 septembre 1930, p. 14 ; Hélène Védrine, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913) », *La Lecture littéraire*, n° 5-6, « Lire avec des images au XIX^e siècle en Europe », avril 2002, p. 87-104 ; Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo) graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 25-37.

³⁴ Remy de Gourmont, « Le vers populaire », *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 260.

³⁵ Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, p. 94-95.

³⁶ Voir Remy de Gourmont, « Notice » du *Miracle de Théophile*, *L'Ymagier*, n° 5, octobre 1895, p. 11 et Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*, t. I, deuxième édition, Paris, Dentu, 1864, p. 153 sqq.

³⁷ *Gravures sur bois tirées des livres français du XV^e siècle*, Paris, Labitte, 1868.

³⁸ V. L. [Louis Varlot], *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, Varlot Père, 1850 ; Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.

Comment justifier ces formes d'imitation et d'appropriation ? Le symbolisme, à travers l'esthétique du conte, de la légende, de l'idéalisme, autorise justement la réutilisation de matériaux que leur absence d'auteur assimile à des objets trouvés (à la manière de Jarry et des *Polonais*). Malgré son admiration, Gourmont garde un fond de mépris pour les chansons populaires :

Ce système, d'une simplicité toute barbare et primitive, peut aboutir à des effets remarquables de rythme, de pas marqué, de mouvement fortement scandé ; il est assez rare qu'une harmonie bien notoire de diction puisse en sortir. D'ailleurs, presque tout ce qui, de la chanson populaire, arrive au jour, se compose de fragments informes, pleins de trous, de grossiers rafistolages ; il n'y a, en langue française, du moins, que très peu de ces ballades entièrement belles et sans bavures. Quelques-unes sont d'une étrange obscurité et l'on s'étonne que la mémoire les garde aussi fidèlement³⁹.

La culture populaire propose ainsi des aliments de piètre qualité à recomposer selon l'esthétique de la déformation :

La déformation est, du moins, une des formes de la création. Créer une idée nouvelle, une figure nouvelle, c'est déformer une idée ou une figure connue des hommes sous un aspect général, fixe et indécis. La déformation est une précision, en ce sens qu'elle est une appropriation, qu'elle détermine, qu'elle régit, qu'elle stigmatise. Tout art est déformateur et toute science est déformatrice, puisque l'art tend à rendre le particulier tellement particulier qu'il devienne incomparable, et puisque la science tend à rendre la règle tellement universelle qu'elle se confonde avec l'absolu⁴⁰.

De toute manière, ses conceptions de la propriété littéraire et sa défense du Domaine public autorisent toute forme de plagiat, comme le montre sa critique de la loi proposant l'extension du droit d'auteur à 50 ans après sa mort : « Il n'y eut plus de Bien des Pauvres, plus de Domaine public, plus de Tout à tous ; la République a récemment achevé cette œuvre en supprimant les derniers vestiges du droit de vaine pâture : maintenant il s'agit de supprimer jusqu'au droit de vaine pâture intellectuelle, et l'on n'entend plus parler, en guise d'art, que des droits des auteurs, des droits des éditeurs, — des droits des fabricants de cartons perforés⁴¹. » Si Gourmont défend le lecteur contre la propriété intellectuelle, c'est parce qu'une fois de plus, il ne s'agit pas de défendre l'auteur, mais bien les éditeurs qui se cachent derrière lui : « le livre, à l'ordinaire, appartient non à celui qui l'a conçu et créé, non aux ouvriers de sa matière nécessaire, mais au capitaliste, à l'éditeur⁴². »

Gourmont se laisse-t-il alors prendre au piège de l'art populaire ? Le plus souvent, il utilise les formes fournies par la culture populaire comme des outils pour penser les paradoxes de la modernité occidentale ; la naïveté, la simplicité deviennent des moyens de critique violente de l'industrialisation de la culture de la Belle Époque et de son utilisation comme véhicule de propagation de l'idéologie dominante.

Mais Gourmont ne s'en sort pas toujours. Il imite parfois les ouvrages anciens pour faire des livres anti-industriels sur un mode qui est celui de la raréfaction du livre de luxe, pas du livre pauvre. D'une certaine manière, il cède souvent à la société, malgré ses marques de lutte ; il fait de beaux livres, s'enterre dans l'érudition, le journalisme, finit par soutenir l'effort de guerre et renier le Joujou patriotisme. Enfin, à la lecture de certains de ses essais de poésie populaire, on ne peut ignorer les critiques contemporaines de cette fausse naïveté ; je citerai pour finir une chronique de Valère Gille dans *La Jeune Belgique* de juin 1895, consacrée à Elskamp, mais dont les conclusions pourraient être appliquées à Gourmont :

Le Mysticisme est à la mode. Tolstoï, Huysmans, Maeterlinck, voire Richepin et Demolder sont des mystiques. Depuis *Lourdes*, Zola est sur son chemin de Damas. Dernièrement, au cours

³⁹ Remy de Gourmont, « Le vers populaire », *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 268.

⁴⁰ Remy de Gourmont, « La déformation », *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 116.

⁴¹ Remy de Gourmont, « Propriété littéraire », *Épilogues*, t. I, Mercure de France, 1903, p. 52.

⁴² *Idem*, p. 53.

d'une joyeuse fumisterie publiée par un Sapec britannique dans le *Daily Chronicle*, Em. Verhaeren était appelé mystique ; ne désespérons donc pas de voir Armand Silvestre lui-même bientôt béatifié et résignons-nous à cette nouvelle plaie : l'invasion des mystiques.

La formule du mysticisme moderne est des plus simples :

Soyez niais à faire bêler tous les moutons de Panurge ; accommodez quelques refrains archaïques ; commencez vos couplets par « Il était une fois » ; multipliez par trois ou par sept, et surtout — c'est essentiel — parlez nègre. Vous n'aurez dès lors plus rien à envier au bienheureux Junipère⁴³.

⁴³ Valère Gille, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, n° 6, juin 1895, p. 255.