



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

8 | 2009

À tu et à toi

La Revue blanche et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation

Clément Dessy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/350>

DOI : 10.4000/trans.350

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Clément Dessy, « *La Revue blanche* et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/350> ; DOI : 10.4000/trans.350

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Tous droits réservés

La Revue blanche et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation

Clément Dessy

- 1 À partir du milieu de l'année 1893, la *Revue blanche* développe une esthétique visuelle propre et s'engage résolument en faveur d'un groupe de peintres : les Nabis. La revue des frères Natanson se présente d'emblée comme un creuset ouvert à toutes les tendances novatrices de son époque en littérature. Arthur Basil Jackson note cependant à l'égard des goûts de la revue qu'elle se montre moins éclectique en matière de peinture que de littérature¹. Nous souhaiterions ici réexaminer ce constat en confrontant formes littéraires et choix picturaux au sein de la *Revue blanche*. Nous analyserions comment une partie des écrivains, émargeant de sphères proches du symbolisme, expérimente de nouvelles formes d'expression littéraire parallèlement aux peintres qu'ils soutiennent à travers la structure d'un périodique littéraire.

La Revue blanche et l'image

- 2 Dans les premiers numéros de la revue, on ne relevait encore aucune trace iconographique qui permît de lier *visuellement* la revue à un groupe pictural d'avant-garde. La mise en page demeurait jusqu'alors sobre, présentant des pages de texte brut, dépouillées des linteaux et autres culs-de-lampe que l'on pouvait trouver à la même époque dans une revue comme le *Mercury de France*. Elle ne jouait pratiquement que sur la police de caractère des titres. Ce n'est qu'à partir du mois de juillet 1893 qu'apparaît, en tête de chaque numéro, une estampe en noir et blanc d'un peintre de la mouvance nabis, que l'on identifiait alors comme symboliste. Les peintres nabis se relaient à cette place, de manière à établir aux yeux du public-lecteur une galerie de peintres à laquelle la revue accorde son soutien et dont elle consent à voir rejaillir le style et la valeur sur sa propre image. Dès 1894, les estampes paraissent en plusieurs couleurs sauf celles de Félix Vallotton qui travaille la gravure sur bois (xylographie) en noir et blanc. L'année suivante, ce dernier débute ses séries de portraits qui aboutiront à la conception du *Livre*

des *Masques* avec Rémy de Gourmont. Les « peintres de la *Revue blanche* » dessinent même deux affiches publicitaires. La première est l'œuvre de Bonnard et date de 1894. Toulouse-Lautrec produit la seconde dès l'année suivante. Les Nabis participent également à l'illustration et à la conception des suppléments satiriques de la revue : le *Chasseur de Chevelures* (à partir d'avril 1894) et, à sa suite, les trois suppléments intitulés *Nib*, qui couplent un écrivain et un peintre (Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec en janvier 1895, Jules Renard et Félix Vallotton en février, Romain Coolus et Pierre Bonnard en avril)². Jusque dans les dernières années d'existence, ces derniers illustrent la revue. De mars 1901 à avril 1903, la *Revue blanche* « adopte un mode d'illustration plus économique, en utilisant une quarantaine de vignettes originales, plusieurs fois imprimées sans rapport direct avec le texte³ ».

- 3 Avant même l'apparition d'une iconographie significative, la rubrique artistique s'affiche très tôt en faveur des Nabis. Des critiques favorables de Thadée Natanson (directeur de la revue) et des analyses du mouvement par Charles-Henri Hirsch⁴ avaient effectivement paru dans de précédents numéros. Dès le mois de décembre 1891, les locaux de la revue accueillent même une exposition de peintres nabis peu après celle du Barc de Butteville.
- 4 Au point de vue pictural, la théorie des équivalences qui guide les réflexions de l'art nabi nous autorise à penser ce rapport entre peinture et littérature sur le plan des procédés créatifs⁵. Les Nabis s'intéressent à la traduction artistique de l'émotion par des moyens plastiques appropriés que sont les « équivalents plastiques » et ils situent les objectifs de leur art non pas sur le terrain de la reproduction référentielle mais sur celui de la représentation. « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁶. » Cette valorisation des moyens propres aux arts plastiques se conçoit simultanément à la dépréciation du référent dont l'importance fonde alors une part majeure de l'académisme pictural. La source d'inspiration littéraire est volontairement rejetée par les peintres nabis qui veulent affirmer une pratique picturale autonome par rapport aux enjeux littéraires.
- 5 D'autre part, l'extrême fin du XIX^e siècle est fréquemment présentée comme un moment de crise littéraire⁷. La crise du sujet et des genres littéraires établis entraîne de nombreux essais d'innovation formelle à l'époque du symbolisme, qui assoit sa légitimité vers 1886⁸. Citant André Gide, Pierre Bourdieu montre que la crise du sujet en littérature n'est pas peu liée aux innovations picturales de cette époque :

Il est significatif que Gide évoque explicitement le retard de la littérature par rapport à la peinture pour exalter le roman « pur », débarrassé du sens (celui-là même qu'inventent Joyce, Faulkner et Virginia Woolf) : « Je me suis souvent demandé par quel prodige la peinture était en avance, et comment il se faisait que la littérature se soit ainsi laissée distancer ? Dans quel discrédit, aujourd'hui, tombe ce que l'on avait coutume de considérer, en peinture, comme "le motif" ! Un beau sujet ! Cela fait rire. Les peintres n'osent même plus risquer un portrait, qu'à condition d'é luder toute ressemblance⁹. »
- 6 Fuyant l'obscurité cultivée et les obsessions morbides de la fin de siècle, la *Revue blanche* rassemble de multiples tentatives de sortie des modèles naturalistes et symbolistes existants. L'appui qu'elle montre dès les premières heures pour les peintres nabis s'inscrirait dans cette visée.

- 7 Malgré leur opposition à la peinture dite « littéraire », les Nabis comptent en effet sur un rapprochement avec le monde littéraire. En témoignent la grande quantité d'ouvrages fictionnels et poétiques dont ils assurent l'illustration, leur investissement sans limite dans le théâtre d'avant-garde auprès de Paul Fort, au Théâtre d'Art, et d'Aurélien Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre, ainsi que leur omniprésence à la *Revue blanche* qui ne leur démentira jamais son soutien¹⁰. Il paraît donc difficilement concevable qu'un tel réseau d'échanges n'ait pas suscité des projets et des philosophies de création artistique communs, malgré la volonté affichée des peintres nabis de ne plus puiser dans la poésie les sujets de leurs œuvres.

Fragments et formes brèves dans la Revue blanche

- 8 Par rapport au *Mercur de France*, la *Revue blanche* privilégie la prose littéraire par rapport aux formes poétiques versifiées. La distinction entre prose et poésie est toutefois difficile à opérer dans la mesure où la première devient moins narrative et que la seconde s'est déjà éloignée du vers. La *Revue blanche* rassemble en effet dès ses premières années une multitude de textes brefs qui s'étendent de formes voisines de l'aphorisme ou du poème en prose à des nouvelles plus ou moins inabouties. La critique littéraire retient habituellement ce type de textes sous l'appellation générale de « formes brèves ». Nous accordons cependant une grande importance dans notre analyse à la dénomination également existante de « fragment ».
- 9 Plusieurs significations sont attribuées au « fragment¹¹ ». Il peut s'agir du reliquat d'un texte perdu, auquel cas son existence même incite à une reconstitution de la part du lecteur. Le second sens peut être celui d'une sélection volontairement extraite d'une œuvre. Enfin, on peut envisager le terme comme une catégorie générique en soi à partir du moment où une esthétique du fragment est mise en place dans le contexte d'où il est issu. Il va de soi que cette troisième acception ne peut être séparée des deux premières. Dans tous les cas, la *Revue blanche* légitime le fragment comme genre littéraire en publiant des textes qui peuvent relever de ces trois catégories. Il peut même s'agir de pastiches présentés sous la forme de reliquats comme les « Fragments inédits du duc de Saint Simon » et « Fragments imprévus du duc de Saint-Simon, IV. Le prince de Valori¹² ».
- 10 La publication d'œuvres avec l'indication de « fragment » en sous-titre n'est pas rare : Louÿs Pierre, « Chrysis (fragment)¹³ » ; Gide André, « Paludes (fragment)¹⁴ » ; Nietzsche, « Fragments¹⁵ » ; Coolus Romain, « Lysiane (fragments)¹⁶ », etc. On recourt dans ce cas à la définition traditionnelle du mot fragment compris comme « extrait ». D'autres cas sont plus ambigus. Les fragments de Léon Blum ou le « Fragment » de Romain Coolus intègrent le mot « fragment » à l'appareil titulaire et l'instituent comme « genre ». La série de Léon Blum se présente comme un ensemble de dialogues philosophiques sur des sujets quotidiens. Le titre donne le sentiment que l'auteur a porté son choix sur un morceau de dialogue jugé suffisamment signifiant. Blum condense les éléments d'un thème particulier, en opérant une apparente sélection (ou mieux, une « extraction ») dans un échange fictif entre deux personnages. Paraissent de décembre 1892 à mai 1893 : le « Fragment sur la gloire¹⁷ », le « Fragment sur la Prière¹⁸ » et le « Fragment sur l'espérance¹⁹ ». Citons encore les « Fragments d'Oriane²⁰ » de Charles-Henri Hirsch, qui a déjà manifesté son soutien aux peintres « impressionnistes et symbolistes » en 1892. Il ressort de cette première liste que le « fragment » constitue pour les rédacteurs de la

Revue blanche un élément textuel récurrent. Cette accumulation contribue à créer au regard du lecteur de la revue une esthétique de l'écriture fragmentaire.

- 11 D'autres dénominatifs sont également employés et caractérisent formellement les fragments ou formes brèves publiés. Le terme d'« aspect » est employé à plusieurs reprises : Thadée Natanson y recourt pour ses « Aspects de route²¹ » ainsi que Romain Coolus pour des « Aspects » qu'il publie à trois reprises en 1892 et en 1893²². On recense également plusieurs fois le terme « tablette » dont une des acceptions recensées consiste en un « ouvrage, livre dans lequel les matières sont présentées sous forme de résumé » (d'après le *Trésor de la langue française*). La chronique de Jules Renard intitulée « Tablettes d'Éloi » commence à paraître en janvier 1895 alors que Saint-Pol-Roux avait déjà publié des « Tablettes de voyage²³ » ainsi que des « Tablettes²⁴ ». Ces intitulés partagent plusieurs caractéristiques dont celle d'une survalorisation de la forme par rapport à l'identification du contenu des textes et celle d'une indication relative de brièveté. Au-delà de ces titres révélateurs, ce sont une multitude de textes brefs qui jalonnent la revue sous des appellations souvent moins directement évocatrices. Une question de définition se pose : comment déterminer une forme brève autrement que par un aléatoire relativisme ? Un poème en prose est bref par rapport à une nouvelle. Une nouvelle est elle-même brève par rapport au roman... Plus que des critères quantitatifs, ce sont des traits d'écriture particuliers qui déterminent le fragment.
- 12 L'idée de la fragmentation implique une coupure, une rupture²⁵. Perte de la totalité ou refus de la complétude : les formulations sont multiples pour la même idée. La remise en question des canons académiques et de l'absolutisme naturaliste peut s'effectuer par le biais du fragment. Celui-ci reflète enfin des préoccupations contemporaines qui marquent autant la littérature que la peinture. Chez les Nabis, la recherche de fragmentation est également présente. L'influence sur la fin de siècle des estampes japonaises, qu'il s'agisse de paysages, comme ceux d'Hokusai, ou des scènes de vie quotidienne, les *ukiyo-e*, a été maintes fois démontrée. L'utilisation du gros plan ou la fragmentation de l'image dans la peinture nabis en sont directement issues. Les développements de la photographie jouent également un rôle essentiel, en permettant la fixation d'images instantanées depuis l'apparition du Kodak en 1888. Pierre Bonnard en faisait probablement usage depuis 1890²⁶. La couverture de ses *Quelques aspects de la vie de Paris* – douze lithographies en couleurs – édités par Ambroise Vollard en 1897 (fig. 1) concentre à elle seule les mêmes caractéristiques que l'on retrouve dans le fragment textuel : gros plan sur le personnage féminin à droite, cadrage sélectif sur une partie du boulevard, scène instantanée, inachèvement de l'estampe qui s'effrite en traits dispersés à ses marges et dont l'aspect général relève de l'esquisse.

Brièveté ou simplicité

- 13 La recherche de simplicité constitue un leitmotiv de l'esthétique picturale initiée par Gauguin. Dès 1888, ce dernier s'exprime dans une lettre à Van Gogh à propos de *La Vision après le sermon* : « Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et superstitieuse. Le tout très sévère²⁷. » Cette simplification de la ligne permettait au public d'identifier la mouvance picturale du cloisonnisme et du synthétisme. Les peintres nabis luttèrent pour la suppression du modelé et des emmanchements. Maurice Denis résume la « doctrine » nabis : « Le mot d'ordre, le principe commun est d'exalter la couleur et de simplifier la forme²⁸. »

- 14 La *Revue blanche* cultive pour sa part un style épuré qui s'accorde avec cette recherche de simplicité de la peinture synthétiste. En terme d'écriture, cela peut se traduire par un rejet de la longueur du texte. « La beauté du peu textuel se définit tout d'abord par opposition au texte long qui, pour les fragmentistes, se révèle d'une absolue et intolérable laideur²⁹. » La longueur est perçue par ses détracteurs comme un obstacle à la clarté. On peut donc opposer cette démarche à celle d'un Émile Zola dont les longs romans s'inscrivent dans l'architecture d'une somme romanesque. La clairvoyance de Maurice Denis nous est ici d'un grand secours pour percer à jour les intentions artistiques de cette époque :

C'était donc l'aboutissement nécessaire – action et réaction tout ensemble – du grand mouvement impressionniste. On a tout dit sur ce sujet : l'absence de toute règle, la nullité de l'enseignement académique, le triomphe du naturalisme, l'influence des Japonais, avaient déterminé l'éclosion joyeuse d'un art apparemment affranchi de toute contrainte. Des motifs nouveaux, le soleil et les éclairages artificiels et tout le pittoresque de la vie moderne avaient été admis dans le domaine de l'art. La littérature mêlait aux vulgarités du réalisme finissant les raffinements du symbolisme ; la « tranche de vie » était servie toute crue ; en même temps l'amour aristocratique du mot rare, de l'état d'âme inédit et de l'obscurité dans la poésie, exaspérait le lyrisme des jeunes écrivains³⁰.

- 15 Le fragment, tel qu'il est mis en œuvre dans la *Revue blanche*, refuse au contraire l'idée de somme et se focalise sur un élément, résultat d'une opération de sélection qui fonde le projet artistique. L'écrivain, comme le peintre, choisit d'inscrire explicitement cette démarche comme une spécificité de sa démarche artistique.
- 16 Les contributions des Nabis à la *Revue blanche* ne peuvent dépasser le format de celle-ci et conservent donc de menues proportions. Cependant, à leurs débuts, la dimension de leurs premières toiles – si l'on excepte leurs décors de théâtre – n'atteint jamais le déploiement monumental d'un Puvis de Chavanne. Leurs productions restent volontiers de petite taille. *La Revue* (1890)³¹ de Pierre Bonnard ne dépasse pas 23 sur 31 centimètres ; *Taches de soleil sur la terrasse* (1890)³² de Maurice Denis 24 sur 20,5 centimètres ; *Le Bois d'amour* ou *Talisman* de Paul Sérusier (1888)³³ 27 sur 27 centimètres.
- 17 Dans ses contributions à la *Revue blanche*, Jules Renard reste fidèle à un style fragmentaire qu'il met en œuvre dans d'autres journaux et périodiques³⁴. Michel Raimond remarque chez Renard une aversion profonde pour le genre romanesque³⁵. Son journal en atteste le 14 août 1905 à propos d'un confrère : « Il fait un roman-feuilleton : deux cents lignes tous les matins. Ça rapporte, mais il était né pour figoler des vingt-cinq lignes. Lui aussi³⁶. » Les « Tablettes d'Éloi » constituent la série la plus abondante que Renard fournit à la *Revue blanche*. Elles sont augmentées et publiées en 1901 par les éditions du *Mercur de France* dans le recueil *Vigne du vigneron*. Pour la plupart, elles sont constituées de notations de voyage ou de promenade. Réflexions, incongruités, étonnements, etc., en constituent le contenu. Dès la deuxième livrée des « Tablettes d'Éloi » en mars 1895, elles sont signées non plus du nom de l'auteur mais d'une vignette dessinée par Toulouse-Lautrec. Il s'agit d'une silhouette de renard encadrée d'un épais trait noir. L'absence de modelé et la simplicité brute du trait dans cette vignette ne sont pas sans rappeler le style bien connu de Félix Vallotton.

Discontinuité et cadrage

- 18 Les effets produits par le « Fragment » de Romain Coolus, publié en janvier 1892 peuvent s'inscrire dans une démarche similaire aux effets de cadre dans l'art nabi³⁷. Ce texte raconte une méditation mystique de Mahomet qui le conduit à une révélation intérieure : « il se sentit religieux et se nomma prophète ». Cette auto-désignation par la méditation rappelle la fondation même du groupe nabi où les peintres se sont eux-mêmes proclamés « prophètes » ayant reçu une révélation intérieure de l'art.
- 19 Les lignes de points de suspension, qui ouvrent et ferment le texte en traversant horizontalement la page, appellent une réflexion par rapport au titre. Le « Fragment » est présenté comme extrait littéralement d'une chaîne narrative dont on connaît la postérité, l'histoire de Mahomet. En séparant le titre au début et le nom d'auteur à la fin, ces lignes de points s'appliquent au seul corps de texte. La section se concentre sur un instant spirituel mais présenté comme le moment déclencheur et donc essentiel du fabuleux destin de Mahomet. Le texte s'arrête brutalement à un moment non résolu : « Or les villes sonores de cris et passions ignoraient qu'il venait et nuls yeux humains n'étaient tournés vers la route blanche de Hara³⁸ ! »
- 20 La clôture du texte n'est pas totalement réalisée à cause de cette évocation de la « route d'Hara » d'où est censé venir le prophète. La manière rappelle celle des épisodes de romans-feuilletons sans qu'il n'y ait dans ce cas de suite proposée au fragment dans les numéros suivants de la revue. Le soin de reconstruire mentalement le récit est laissé au lecteur.
- 21 Des rapprochements peuvent être observés avec la délimitation du cadre (*cadrage*) telle qu'elle est définie dans la composition nابية. Influencés par les Japonais, les Nabis osent couper dans le sujet de manière encore plus audacieuse que les impressionnistes. Pierre Bonnard (surnommé par ailleurs le « Nabi très japonard ») et Édouard Vuillard recourent abondamment à cette technique mais ils ne sont pas les seuls. La *Scène de marché*³⁹ de Maurice Denis est éloquente des enjeux de cette rupture. On y voit deux Bretonnes, tournées vers la bordure droite du cadre, qui se désolidarisent du reste du tableau. La *Partie de croquet*⁴⁰(1892) de Bonnard laisse voir sur la droite un groupe de joueuses plus éloignées, qui déborde du cadre. Ces coupures ouvrent des espaces mentaux pour le spectateur qui se voit invité à prolonger imaginativement la création de l'artiste. La représentation se voit restreinte au produit d'un angle de vue volontairement réduit. L'ablation de la scène représentée crée une insatisfaction chez le spectateur qui est lui-même tenté de (re)construire mentalement les parties manquantes aux marges du tableau⁴¹. « La toile se trouvait élargie à plus grand qu'elle, puisque sa bordure n'arrêtait plus la reconstitution de l'image fragmentée⁴². » Dans la *Revue blanche*, les peintres nabis appliquent les mêmes principes dans l'élaboration de leurs estampes. En décembre 1893, Bonnard sélectionne d'emblée un gros plan sur deux dames situées dans l'agitation d'une foule urbaine, ainsi que le laissent penser les quelques têtes à chapeaux dans le coin droit de l'estampe. Les deux dames semblent discuter mais la rupture particulièrement brutale du cadre, à gauche, empêche d'embrasser la totalité de la scène représentée et de déterminer si elles sont deux ou davantage. La simplification hachurée du dessin accentue le sentiment d'instantané, de fragmentation visuelle.
- 22 L'artiste manifeste par ce biais une forme d'autorité par rapport au spectateur puisqu'il implique sa participation. Il met ce dernier dans une posture de re-créateur. Cette

rupture narrative doit inciter le lecteur à dépasser le seuil matériel du texte et à construire l'au-delà du fragment. Nous observons donc une similitude entre les effets de cadrage japonisants et la fragmentation textuelle : dans les deux cas, l'artiste sollicite la participation du lecteur-spectateur. L'inaboutissement, l'esquisse, le cadrage ou la fragmentation sont les manifestations d'un projet artistique global qui tend plus à montrer un « travail en cours » plutôt qu'à présenter un objet artistique lisse et achevé.

Paysages : subjectivité de l'esthétique visuelle

- 23 D'autres textes mettent explicitement en évidence la vue ou la vision dans l'appareil titulaire. Il s'agit par exemple des « Aspects » de Romain Coolus et de Thadée Natanson. Étymologiquement, le terme renvoie bien entendu à la perception visuelle à la différence des « Variations sur un sujet », série de textes brefs publiés par Stéphane Mallarmé dans plusieurs livraisons de la revue à partir de janvier 1895, et dont le titre renvoie bien entendu à la musique. Les contributions de Coolus et de Natanson, fervents défenseurs des Nabis, ne sont pas sans rappeler l'album de douze lithographies de Bonnard, *Quelques aspects de la vie de Paris*, publié quelques années plus tard en 1899. Chacune des estampes représente, comme le titre l'indique, des scènes quotidiennes de la vie urbaine.
- 24 Le pluriel du mot « Aspects » suggère à la fois la présentation de plusieurs choses *perçues* mais aussi l'existence de plusieurs *perceptions* possibles. L'auteur ou le peintre se charge de nous transmettre la sienne à travers son œuvre. Ce réinvestissement de l'écrit par la subjectivité de l'auteur n'est pas un fait isolé dans les sphères littéraires et artistiques des années 1890. Il correspond par ailleurs à la théorie de la déformation picturale, telle que la relate *a posteriori* Maurice Denis en 1934 dans *La Gazette des Beaux-Arts* :
- Il suffira de rappeler que nous résumions la doctrine par la théorie des deux déformations : la déformation objective, qui s'appuyait sur une conception purement esthétique et décorative, et la déformation subjective, qui faisait entrer dans le jeu la sensation personnelle de l'artiste, son âme, sa poésie, mais aussi un certain sentiment de la nature, lequel excluait, théoriquement du moins, l'abstraction et la « littérature »⁴³.
- 25 Comme l'a montré Françoise Lucbert dans le cas des critiques d'art, le but des symbolistes n'est désormais plus de décrire la peinture mais de la suggérer sous la forme d'une transposition créatrice⁴⁴. Il s'agit désormais de reproduire au moyen de l'écrit, l'émotion insufflée par un tableau. Tout se déroule en fait comme si certains écrivains cherchaient à inventer des moyens d'expression qui ne renvoient plus directement à la peinture mais qui obéissent à une démarche de création similaire à celle des peintres. Cette démarche consisterait à tirer de la vie réelle un prétexte à une émotion artistique intérieure qu'il s'agit de rendre par des moyens propres à leur art respectif. Elle peut impliquer, comme nous l'avons vu, une revalorisation du quotidien et de la vie matérielle pourvu que s'affirme, dans l'œuvre, l'individualité mentale de l'auteur.
- 26 Les « Aspects de route » de Natanson sont essentiellement descriptifs, à la manière d'un carnet de route. Ils sont le carnet d'un voyage aux Pays-Bas et au Danemark : « Canaux des Pays-Bas », « Hollande », « Crépuscules sur la côte de l'île de Sieland », « Ceresund ». Natanson alterne cependant, à plusieurs reprises, deux modes de discours. Tantôt il décrit extérieurement le paysage de manière traditionnelle au présent (« Le soleil couchant dore les flots où les ondes s'épandent blanches⁴⁵ ») tantôt il retrace ses impressions de paysages au passé en y intégrant sa partenaire de voyage (« Nous avons suivi, charmés, les

quais plantés, bordés de ces maisons, jolies, conservées du siècle passé⁴⁶ »). Il mêle de cette façon une description directe à une évocation passée des paysages rencontrés et ressentis à deux. Il s'agirait donc en effet d'une « récréation mentale »⁴⁷. Ce retour de l'auteur sur les sensations recueillies par les deux voyageurs trouve son paroxysme à la dernière page :

Mais, à nos yeux éblouis, le souvenir de trop d'éclat fait ces feux supplicants, et, trop de fatigue a brisé nos membres douloureux pour que nous reste plus que la force de souhaiter ardemment la fin des spectacles et des pensers torturants – le repos – l'oubli – tandis que la cuisson de la route aveuglante s'éternise et que notre fiévreuse impatience projette à l'infini la distance qui nous sépare de nos lits, où nous nous étendrons – pour dormir⁴⁸.

- 27 Tout comme dans les « Aspects de route » de Thadée Natanson, Paul Leclercq et Charles Leclercq (sous son pseudonyme Claude Céhel) fournissent à la revue plusieurs paysages où ils mettent en scène leur subjectivité : « Paysages d'aube et de rêve⁴⁹ » de Paul Leclercq, « Paysages » de Charles Leclercq paraissent en 1892⁵⁰. Les « Automnales » de Fernand Gregh qui évoquent des souvenirs de paysages répondent au même schéma⁵¹. Paul Percheron fait paraître, dans ses « Ritournelles⁵² », un « Paysage » qu'il dédie à un Nabi paysagiste, Ker-Xavier Roussel. Un certain Mirailles publie une série d'« Aquarelles⁵³ ». Ces textes ne peuvent ignorer la tradition littéraire et artistique du paysage. Depuis le début du XIX^e siècle, les romantiques ont revalorisé ce genre⁵⁴. Baudelaire ne manque pas à l'appel : ses « Tableaux parisiens » contiennent un « Paysage » et sa portée ne fut sans doute pas nulle auprès de la génération de la *Revue blanche*.
- 28 Le titre des « Tablettes de Voyage⁵⁵ » de Saint-Pol-Roux rappelle celui des « Aspects de route » de Natanson. On y retrouve en effet l'indication d'une catégorie générique brève couplée à un substantif dont le sens relève du « voyage ». À la différence des textes de Natanson, les « Tablettes de Voyage » de Saint-Pol-Roux relèvent en fait de la prose poétique. Le lieu et la date d'écriture à la fin de celles-ci éveillent l'attention : « Bretagne, Été 1892 ». Les séjours d'écrivains en Bretagne pendant l'été étaient monnaie courante. Ils y rencontraient les peintres dont beaucoup avaient fait de la côte bretonne un lieu d'inspiration mais surtout, de rassemblement.
- 29 Les paysages sont d'ailleurs un genre pictural prisé par le groupe de Pont-Aven. Charles Filiger et Ker-Xavier Roussel, dans leurs paysages bretons, simplifient la composition et relèvent la ligne d'horizon afin d'étendre au maximum la surface décorative. Dans la hiérarchie académique des genres picturaux, le paysage est inscrit comme mineur à la suite des genres nobles parmi lesquels on compte : la peinture allégorique et la peinture d'histoire. Malgré une constante présence, la peinture de paysages fut donc moins considérée à cause de son « absence » de sujet. Le dispositif générique dans la peinture est lié par ailleurs depuis Diderot à une typologie formelle des critiques d'art, ainsi que l'a démontré Bernard Vouilloux⁵⁶. Une peinture allégorique ou historique autorise le critique d'art à se référer au symétrique verbal de la représentation picturale ; autrement dit, il lui est permis de *narrer* ou de *décrire* le référent. Le paysage quant à lui, en tant qu'exercice de style, oriente le regard du critique vers le traitement pictural de l'œuvre.
- 30 Chacune des tablettes de Saint-Pol-Roux semble tirer sa source d'un paysage ainsi qu'en témoignent leurs titres : « Lever de soleil », « Coqs », « Moulins », « Peupliers », « Sur une roche, dans le vent robuste et pur de la mer ». L'esthétique des tablettes de Saint-Pol-Roux est essentiellement visuelle mais elle dépasse la simple description. Dans son *Livre des Masques*, Rémy de Gourmont classe Saint-Pol-Roux comme « l'un des plus féconds et

des plus étonnants inventeurs d'images et de métaphores⁵⁷ ». Le poète utilise de multiples procédés stylistiques pour créer des images nouvelles. Gourmont l'oppose en partie à Huysmans qui « matérialise le spirituel et l'intellectuel » et ne dépasse pas le « pittoresque », alors qu'il vaut mieux « prêter aux choses de vagues sentiments et une obscure conscience ». Les « Peupliers » deviennent de cette manière de « blonds halbardiers gardant les âmes du vallon⁵⁸ » auxquels le poète s'adresse. Un « Lever de soleil » s'écrit comme suit :

La Joue splendide émerge des mousselines d'aubépine.

– Charitable Épanoui manifesté par uniment ceci de rose, te serai-je, au cours de ta ronde quotidienne, te serai-je, par mon faire indigne ou par mon faire sage, te serai-je une caresse ou te serai-je le soufflet, Soleil, et t'attarderas-tu devant mon menu geste-à-baisers de Josué charmant ou bien acculerai-je ta pudeur derrière les immenses nénuphars du ciel jusqu'à l'heure de saigner sur les coquilles exilleuses de la mer ?

La Joue splendide émerge des mousselines d'aubépine⁵⁹.

- 31 Le paysage devient un prétexte à la saturation stylistique. Il peut indiquer mieux que beaucoup d'autres sources d'inspiration le désintéressement du créateur pour le référent en soi au profit de son traitement artistique. Dans sa préface à une seconde édition du *Voyage d'Urien* dont Maurice Denis avait assuré l'illustration, André Gide justifiait ce rapport entre « paysage » et « émotion » dans une prépublication dans le *Mercur de France* en 1894.

Cette émotion, donc, parce que je ne l'ai point décrite en elle-même, trop abstraite qu'elle était ou parce que je ne l'ai point soumise à tels faits qui l'eussent motivée, ainsi que d'autres ont coutume de le faire dans leurs romans, – parce que pour la montrer, je l'ai mise en des *paysages*, vous n'avez vu là que des descriptions vaniteuses. – Pourtant, il me semble encore juste qu'une émotion que donne un *paysage* puisse se resservir de lui – comme d'un mot – et s'y reverser tout entière, puisqu'elle en fut à l'origine enveloppée.

Émotion, *paysage* ne seront plus dès lors liés par rapport de cause à effet, mais bien par cette connexion indéfinissable, où plus de créancier et plus de débiteur, – par cette association du mot et de l'idée ; du corps et de l'âme ; de Dieu et de toute apparence⁶⁰.

« Tranches de vie » et individualité : vers un autre symbolisme ?

- 32 Romain Coolus est un collaborateur très actif au sein la *Revue blanche*. Familier des Natanson, il fréquente Jules Renard, Tristan Bernard, Félix Vallotton, Édouard Vuillard et Pierre Bonnard. Il dédie d'ailleurs deux contes symboliques à Bonnard et à Vuillard, respectivement intitulés « Les Étoiles crevées » et « Le Prince Herbert⁶¹ ». Dès 1891, il fournit des « Haussements d'épaules », des « Religiosités » et même des « Sexualités⁶² », qui rassemblent des poèmes versifiés mêlant sujets légers et graves. Il publie ensuite trois séries d'« Aspects⁶³ » qui constituent de véritables exemples de proses fragmentaires.
- 33 Quelques années plus tard, Adolphe Retté choisit le même titre d'« Aspects » pour un recueil de chroniques littéraires qu'il publie en 1897 et qui rassemble des articles parus dans *La Plume* l'année précédente⁶⁴. Romain Coolus ne manque pas de lui faire remarquer la priorité qu'il s'accorde sur le titre. Il fait paraître dans la *Revue blanche* une lettre qu'il a adressée au « plagieur », le 4 février, où il lui exprime sa position.

Un titre n'est certes pas grand-chose et pour ma part je n'y attache qu'une importance très secondaire. Mais je crois devoir vous signaler qu'en 1892 j'ai publié dans « La revue blanche » une série d'Aspects que je compte quelque jour réunir en un livre. Ce jour-là, vous ne vous étonnerez pas, je pense, que je reprenne pour mon volume un titre que j'avais choisi et adopté bien avant la publication du vôtre⁶⁵.

- 34 L'anecdote reste en soi significative de l'importance que Coolus accorde au titre *Aspects*. D'autre part, le projet de publication annoncé montre qu'il ne renie alors en rien ses écrits parus sous cette appellation et qu'au contraire, il entend poursuivre cette réflexion. À la lumière de ces réflexions, nous aurions donc tort de ne voir que des jeux sans importance dans les fragments de Coolus.
- 35 Les « Aspects » accumulent plusieurs textes dont le titre énonce un point de départ, la « cause » du discours écrit. Si l'on peut parler de vision métonymique du monde⁶⁶, il importe surtout de déterminer le mode de représentation mis en œuvre dans les fragments de Coolus. Les sujets ne s'éloignent pas d'une conception d'un art mimétique du réel. Les titres des différents « aspects » sont éloquents à cet égard : « Cela vous portera bonheur », « Pâtisseries », « Pluie urbaine », etc. L'écriture est par contre empreinte d'un grand maniérisme dans le choix du vocabulaire et dans la construction syntaxique. À ce point de vue, nous observons notamment une prédilection pour les néologismes dérivés tels que « colimaçonée⁶⁷ », « fuliginent⁶⁸ », « vernalités⁶⁹ », « détigés⁷⁰ », etc. S'ajoutent à cela une surabondance d'épithètes et d'allitérations (« Dol dolent », etc.) ainsi que de nombreuses répétitions de phrases. La saturation stylistique des textes semble disproportionnée avec les sujets triviaux abordés. Le lecteur comprend d'emblée qu'il a affaire à un texte « littéraire » et non pas « journalistique » (surchargé de caractères d'identification par le style) avec une présence auctoriale affirmée (puisque le style ne s'efface pas au profit du message).
- 36 De nouveau, il s'agit pour l'auteur de s'approprier un matériau non valorisé mais mentalement individualisé à travers la création artistique. Cette manière s'oppose alors aux conceptions que l'on attribue alors à Zola et aux impressionnistes. Par méconnaissance et mauvaise compréhension, on attribue volontiers aux impressionnistes, la posture du photographe, c'est-à-dire celle de voir et de transcrire sans médiation mentale un matériau issu du réel⁷¹. On suppose donc absente, dans les œuvres zoliennes et impressionnistes, toute empreinte stylistique de l'auteur ou du peintre. La « nature vue à travers un tempérament » des naturalistes n'est pas perçue comme suffisante pour réhabiliter l'individualité de l'artiste. Maurice Denis ne manque pas de noter la faiblesse de cette définition qu'il qualifie de « très juste parce qu'elle est très vague ». D'après lui, elle « laisse incertain le point le plus important : le critérium des tempéraments. La peinture de M. Bouguereau, c'est la nature vue à travers un tempérament. [...] Où commence, où finit le tempérament "peintre" ?⁷² ». Denis critique le trompe-l'œil et l'imitation qu'il identifie à de la photographie et stigmatise les académies qui ont voulu fabriquer de « bons appareils infailibles, de rigoureuse exactitude⁷³ ». C'est contre cette posture artistique que réagissent les écrivains et les peintres nabis. Ces derniers privilégient effectivement une conception artistique où le « morceau » l'emporte sur le « sujet ».
- 37 En littérature, l'opposition au naturalisme conduit à l'exploration de l'écriture fragmentaire, stylistiquement chargée. Cela peut passer, comme nous l'avons vu, par une vision de paysage mentalement réélabore et intimement lié à l'expérience intérieure de l'écrivain, mais aussi par la conversion d'une « banalité » quotidienne en œuvre artistique

originale. Les exercices de style qu'ils représentent chez Coolus doivent sans doute être rapprochés des efforts nabis en direction d'un art décoratif. L'exemple que nous présentons ci-dessous, relèverait de ce que Denis a nommé la « tranche de vie ». Dans le cas des « Pâtisseries », le référent, comme dans la série des « paysages », est un prétexte au jeu littéraire qui passe de la gourmandise à celles qui les dégustent.

Pâtisseries

Derrière l'apparat translucide des hautes glaces luisent les séduisantes pâtisseries. Sur des assiettes qu'auréolent des cycles légers de fer filé fleurissent les cœurs sirupeux des tartelettes et les houppes vaporeuses des choux. Massifs, de puissants saint-honoré figurent en leurs architectures classiques des fragilités d'instituts. Sous le vernis de croûtes chatoyantes se pressentent les mollesse 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.

Viennent vos lèvres et les stations de vos gourmandises que gourmander messierait. Aux heures déclinantes, vous vous plaisez, voilettes retroussées et toutes leurs abeilles noires sur vos fronts, en des attitudes qui vous confessent éjouies des sapidités dont vos papilles s'exaltent. Si affairées des choix successifs où votre éclectisme s'aventure et ravies des trouvailles qui, pour de proches désormais, vous meublent de fortifiantes certitudes ! Et puis, parmi les jupes, les toutes petites déjà vous s'appliquant à l'apprentissage et qui mûrissent leurs féminités, derrière l'apparat translucide des hautes glaces où lisent les séduisantes pâtisseries⁷⁴.

- 38 La série lithographiée d'Édouard Vuillard intitulée *Paysages et intérieurs* est dessinée à partir de 1896 et est publiée en 1899⁷⁵. Outre la reprise éloquente du « paysage » dans le titre de la suite, on y retrouve des sources d'inspiration et des dispositifs qui nous renvoient aux « Aspects » de Romain Coolus. Une des estampes de Vuillard s'intitule en effet « La Pâtisserie » (fig. 2) et représente une scène quotidienne du Paris mondain. On y perçoit vaguement l'agitation de personnes attablées sous un auvent tronqué indiquant « TISSERIE ». À l'avant, c'est un coin d'une autre table qui se présente sur la gauche garni de bouteilles et récipients.
- 39 En 1897, Paul Fort donne trois de ses ballades à la *Revue blanche*⁷⁶. Cette parution fait suite à une critique favorable de son recueil paru en 1895 émise par Gustave Kahn dans sa rubrique « La Vie mentale »⁷⁷. Elle s'inscrit également dans l'ensemble des écrits fragmentaires déjà parus dans la revue. Comme précédemment, l'indication générique s'impose dans l'appareil titulaire. On se sait donc d'emblée confronté à un genre bref qui s'apparente, dans ce cas, au poème en prose. Cette forme demeure cependant fondamentalement liée à l'image et à la peinture. Fort ne l'ignore pas : ses ballades regorgent de paysages, d'images et d'indications hautes en couleurs. Michel Décaudin rapproche la prose poétique de Fort aux recherches de Saint-Pol-Roux, dont nous avons déjà analysé la contribution à la *Revue blanche*, mais aussi d'Alfred Jarry. Ce dernier collabore par ailleurs à l'édition des *Ballades* de Paul Fort grâce à l'expérience qu'il a acquise en typographie lors de l'édition de son recueil, *Les Minutes de Sable mémorial*, en 1894, aux éditions du *Mercur*.
- 40 Les trois « Ballades de la Mer » publiées en 1897 se situent dans un paysage marin. Ces évocations ne concernent pourtant pas directement la mer : cette dernière, comme paysage, constitue le seul dénominateur commun qui permette de rassembler des textes apparemment déliés. Chacun d'entre eux est simplement numéroté. Dans ses ballades, Paul Fort met en œuvre des procédés de création comparables à ceux pratiqués initialement par les Nabis. D'après Gustave Kahn, le recueil de Fort a tenté de traduire des

sensations⁷⁸. Ces dernières doivent se situer au croisement de la perception visuelle et de la construction mentale. Gauguin faisait déjà de l'oubli une méthode de travail qu'il opposait à l'observation directe des impressionnistes. Travailler sur le souvenir, c'est admettre d'utiliser un matériau, éventuellement issu du réel, mais dominé par une réélaboration mentale.

Je me vois, sur la plage, dans un jardin doré où fraîchissent des plants de fraise,
entre le beau mur bleu de la mer et du ciel, et le mur blanc de la falaise.

Et je crois que la plage est le verger doré d'où tant de papillons se lèvent, quand
roulent sous mes pas les abricots tombés des abricotiers de mon rêve⁷⁹.

- 41 La ballade constitue en soi une forme qui renvoie à l'époque médiévale. La caractérisation générique joue donc un double rôle : elle dénote la brièveté du texte tout en le connotant comme « primitif ». La simplicité maladroite de certaines phrases face à l'obscurité générale du poème et les répétitions contribuent effectivement à planter un caractère primitif ou populaire.

- Y aura du bon pour les bons bretons.

Le Roi d'Angleterre est mort à la guerre, d'un coup de canon. D'sur son bâtiment on
l'a j'té en mer gaver les poissons.

- Y aura du bon pour les bons bretons.

Rien n'est plus étroit qu'un ch'veu de sa tête : ça, pour les anguilles. Plus dure que
coquille, son armure d'argent : ça pour l'esturgeon.

- Y aura du bon pour les bons bretons [...] ⁸⁰.

Conclusion

- 42 Aussi divers que peuvent apparaître les choix littéraires de la revue, celle-ci possède une cohérence que l'analyse a permis de mettre en évidence. En mettant en parallèle les nouvelles catégories génériques mises en œuvre par les Nabis avec celles initiées par les écrivains de leur génération acquis à leur cause, des affinités ont été mises à jour dans les attitudes artistiques à l'égard du référent et les modes de représentation littéraire et pictural.
- 43 La spécificité de la *Revue blanche* réside dans le fait qu'elle a accueilli les Nabis à titre de collaborateurs et non en tant que simples illustrateurs comme dans d'autres revues d'avant-garde. Le statut que la rédaction confère à l'art synthétiste, ou nabi, s'inscrit donc dans le projet artistique de la revue. Dans ce cadre, les écrivains et les peintres tendent à réviser leurs modes d'échange.
- 44 En veillant à ne pas « spolier » le domaine de l'autre, les « peintres et écrivains de la *Revue blanche* » conçoivent une démarche artistique qui tient compte de la subjectivité mentale de chacun et revalorise la perception sensorielle. La fragmentation de l'œuvre, influencée par le japonisme et la photographie, devient un mode d'expression qui s'oppose à la totalité romanesque, telle qu'elle fut conçue dans le naturalisme zolien. L'œuvre est le résultat d'un itinéraire mental où la participation du lecteur-spectateur est sollicitée. L'art devient un projet commun dans lequel l'artiste et l'écrivain ne se transcrivent plus l'un l'autre, mais se tournent vers leurs sensations pour produire une œuvre originale qui choisit de mettre en évidence la subjectivité artistique plutôt que de la dissimuler. C'est la « plus-value » apportée par l'artiste ou l'écrivain que l'on désire mettre en évidence. Dans ce cadre, le fragment textuel dans la *Revue blanche* rassemble des traits de brièveté, de discontinuité et une surcharge de marques stylistiques comparables aux préceptes nabis.

- 45 Bourrelier, Paul-Henri, 2007, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement 1890-1905*, Paris, Fayard.
- 46 Bourdieu, Pierre, 1998, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, « Points ».
- 47 Comès, Geneviève, 1992, « Le “Mercure de France” dans l'évolution des arts plastiques 1890-1895 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 1, p. 40-55.
- 48 Décaudin, Michel, 1981, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine Reprints.
- 49 Jeancolas, Claude, 2002, *La Peinture des Nabis*, Paris, FVW.
- 50 Raimond, Michel, 1985, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, (4^e édition).

Fig. 1 Couverture des *Quelques aspects de la vie de Paris* de Pierre Bonnard (BnF, Paris)

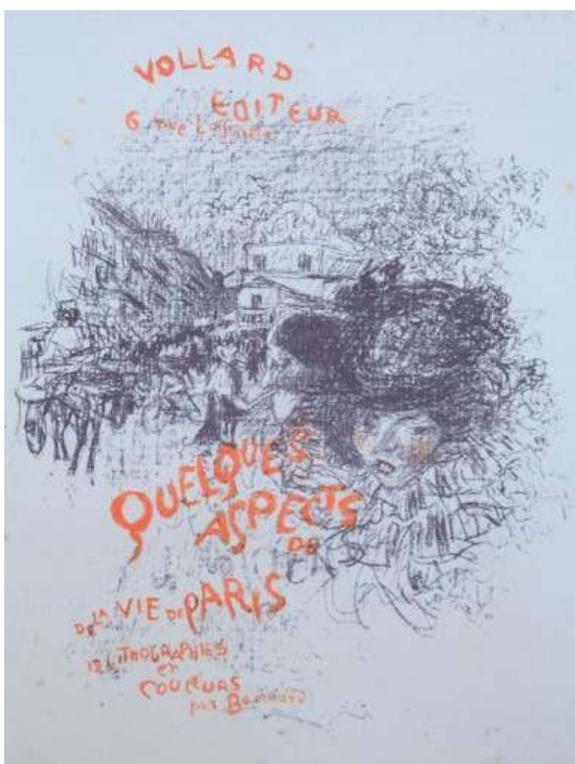
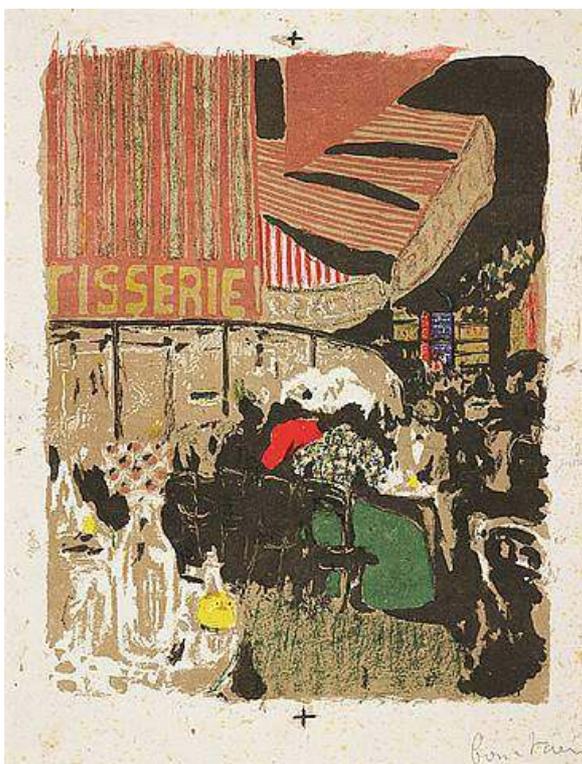


Fig. 2 « La Pâtisserie » extraite de la série Paysages et intérieurs par Édouard Vuillard (BnF, Paris)



BIBLIOGRAPHIE

Barraud, Cécile, 2007, « Esthétique de la forme brève dans les revues littéraires fin de siècle. Le cas de la *Revue blanche* », *Anales de Filología Francesa*, vol. 15, p. 19-41.

Denis, Maurice, 1964, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, Paris, Hermann, collection « Miroirs de l'art », p. 33.

Fossier, François, 1993, *La Nébuleuse nabis. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Réunion des musées nationaux-Bibliothèque nationale.

Gourmont, Rémy (de), 2007, *Le Livre des masques [1896 et 1898]*, Paris, Manucius.

Hyman, Timothy, 2000, *Bonnard*, Paris, Thames & Hudson, (trad. de l'anglais 1998).

Illouz, Jean-Nicolas, 2004, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche Références ».

Jackson, Arthur Basil, 1960, *La Revue blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard Lettres Modernes.

Revue blanche (La), Genève, Slatkine Reprints, 1968.

Susini-Anastopoulos, Françoise, 1997, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Puf, collection « Écriture ».

Vouilloux, Bernard, 1994, *La Peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS.

—, 2000, « L'«impressionnisme littéraire» : une révision », in *Poétique*, n° 121, février, p. 61-92.

NOTES

1. Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*, Paris, Lettres Modernes, 1960, p. 63.
2. *Ibid.*, 228.
3. Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007, p. 223.
4. Charles-Henri Hirsch, « Notes sur l'impressionnisme et le symbolisme des peintres », *Revue blanche*, t. II, février 1892, p. 103-108. Toutes les citations se réfèrent à l'édition suivante : *Revue blanche*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
5. « Introduction » in Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, Paris, Hermann, collection « Miroirs de l'art », 1964, p. 14.
6. *Ibid.*, p. 33.
7. Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985 (4^e édition) ; Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1981.
8. Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche Références », 2004, p. 12.
9. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, « Points », 1998, p. 230.
10. Pour plus de détails concernant les multiples terrains d'action des Nabis, on se référera à l'ouvrage : Claire Frèches-Thory, Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990.
11. Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Puf, collection « Écriture », 1997, p. 21-22, p. 2-6 ; Jean-François Chassay, « Fragment », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002 (2^e édition), p. 248-250.
12. *La Revue blanche*, t. VIII, janvier-juin 1895, p. 412-415 et p. 530-533 ; t. IX, juillet-décembre 1895, p. 102-103. Ceux-ci sont rédigés par Louis-Numa Baragnon. Cf. Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 484.
13. t. V, juillet-décembre 1893, p. 44-47.
14. t. VIII, janvier-juin 1895, p. 35.
15. t. III, n° 11, août-septembre 1892, p. 95-100.
16. t. III, n° 13, novembre 1892, p. 251-260.
17. t. III, n° 14, décembre 1892, p. 318-327.
18. t. IV, n° 17, mars 1893, p. 197-202.
19. t. IV, n° 19, mai 1893, p. 341-355.
20. t. XIII, juillet-septembre 1897, p. 217-221.
21. t. V, n° 21-22, Juillet-août 1893, p. 23-34.
22. t. III, n° 10, juillet 1892, p. 32-42 et n° 11, août-septembre 1892, p. 106-118 ; t. V, n° 25, novembre 1893, p. 289-299.
23. t. III, n° 12, octobre 1892, p. 161-168.
24. t. VII, n° 35, septembre 1894, p. 283-285.
25. Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 51.
26. Timothy Hyman, *Bonnard*, Paris, Thames & Hudson, 2000 (trad. de l'anglais 1998), p. 31.

27. Lettre à Van Gogh, (25-27 septembre 1888) Pont-Aven, citée dans Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 42. Nous soulignons.
28. Maurice Denis, « L'époque du symbolisme », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1934. Réédité dans Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, p. 61.
29. Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 114.
30. Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », in *L'Occident*, mai 1909. Réédité dans Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, p. 115.
31. Huile sur toile, Collection particulière.
32. Huile sur carton, Musée d'Orsay, Paris.
33. Huile sur bois, Musée d'Orsay, Paris.
34. Cf. Marie-Ève Thérénty, « Vies drôles et "scalps de puce" : des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque », in *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.
35. Michel Raimond, *op. cit.*, p. 60.
36. *Journal*, Gallimard, 1935, p. 671 cité dans Michel Raimond, *op. cit.*, p. 61.
37. t. II, n° 4, janvier 1892, p. 13-15.
38. *Ibid.*
39. Huile sur toile, collection particulière, Paris, reproduite dans Claude Jeancolas, *La Peinture des Nabis*, Paris, FVW, 2002, p. 124.
40. Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.
41. *Ibid.*
42. Claude Jeancolas, *op. cit.*, p. 123.
43. *Op. cit.*, p. 64.
44. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005, p. 199-220.
45. Thadée Natanson, t. V, n° 21-22, *op. cit.*, p. 23.
46. *Ibid.*, p. 25.
47. Cécile Barraud, « Esthétique de la forme brève dans les revues littéraires fin de siècle. Le cas de la *Revue blanche* », *Anales de Filología Francesa*, vol. 15, 2007, p. 34.
48. Thadée Natanson, t. V, n° 21-22, *op. cit.*, p. 34.
49. t. I, octobre 1891, p. 42-44 et décembre 1891, p. 178-179.
50. t. III, n° 13, novembre 1892, p. 261-263.
51. t. V, n° 25, novembre 1893, p. 300-308.
52. t. II, janvier 1892, p. 49-52.
53. t. III, n° 10, juillet 1892, p. 22-25.
54. À ce sujet, on consultera : Michel Collot, *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2005.
55. t. III, *op. cit.*, p. 161-168.
56. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994, p. 85.
57. Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques* [1896 et 1898], Paris, Manucius, 2007 (réédition), p. 147.
58. t. III, *op. cit.*, p. 165.
59. *Ibid.*, p. 162.
60. Préface pour une seconde édition du *Voyage d'Urien*, octobre 1894, 354-355, n° 58. Nous soulignons.
61. t. VII, n° 34, août 1894, p. 100-117 et t. VIII, n° 39, janvier 1895, p. 21-34.
62. t. I, octobre 1891, p. 6-13 ; novembre 1891, p. 107-115 et décembre 1891, p. 167-174.
63. t. III, n° 10, juillet 1892, p. 32-42 et n° 11, août-septembre 1892, p. 106-118 ; t. V, n° 25, novembre 1893, p. 289-299.
64. Il n'est pas inutile de signaler ici le soutien manifesté très tôt par Retté aux Nabis ; notamment par un article qu'il consacre à Maurice Denis (cf. *La Plume*, t. 3, 1889, p. 301). Maurice

Denis signalera par la suite, l'intermédiaire joué par Retté dans la parution de ses premiers articles sous le pseudonyme de Pierre Louis dans la revue *Art et critique* (cf. Maurice Denis, *op. cit.*, p. 62).

65. t. XII, janvier-juin 1897, p. 190.

66. Cécile Barraud, *op. cit.* p. 37.

67. t. III, *op. cit.*, p. 34.

68. *Ibid.*, p. 35.

69. *Ibid.*, p. 107.

70. *Ibid.*, p. 108.

71. Bernard Vouilloux, « L'«impressionnisme littéraire» : une révision », in *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.

72. Maurice Denis, *op. cit.*, p. 35.

73. *Ibid.*, p. 37.

74. t. III, *op. cit.*, p. 33.

75. François Fossier, *La Nébuleuse nabis. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Réunion des musées nationaux-Bibliothèque nationale, 1993, p. 140.

76. « Ballades de la mer », t. XII, janvier-juin 1897, p. 196.

77. Gustave Kahn, « La Vie mentale », t. X, février 1896, p. 127.

78. *Ibid.*

79. « Ballades de la mer », *op. cit.*, p. 196.

80. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Dès ses débuts, *La Revue blanche* (1889-1903) a manifesté son soutien aux peintres nabis. De nombreux textes brefs, en prose, sous forme de « fragments » textuels, sont publiés par la revue durant ses premières années. Ces fragments répondent de manière cohérente aux préceptes picturaux des Nabis et aux gravures que ces peintres livrent à *La Revue blanche*. Il s'établit de la sorte un dialogue neuf entre peinture et littérature à la fin du XIXe siècle.

From its beginning, *La Revue blanche* (1889-1903) has been supporting the Nabis painters. The magazine published many short prosaic texts (as textual "fragments") during its first years of existence. These fragments fit coherently to the Nabis' painting principles and to the engravings published by the Nabis in *La Revue blanche*. This created a new relationship between painting and literature in the end of the nineteenth century.

Desde el inicio, *La Revue blanche* (1889-1903) manifestó su apoyo a los pintores nabis. Numerosos son los textos breves, en prosa o en forma de "fragmentos" textuales, que fueron publicados por la revista en sus primeros años. Estos fragmentos siguen de manera coherente los preceptos pictóricos de los Nabis, al acompañar perfectamente los grabados que estos pintores entregan a *La Revue blanche*. De este modo se establece a finales del siglo XIX un diálogo novedoso entre pintura y literatura.

AUTEUR

CLÉMENT DESSY

Aspirant du Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS - Belgique). Il poursuit une recherche doctorale sur les rapports entre les écrivains français et les peintres nabis : plus particulièrement dans les implications littéraires de ces rapports sous la direction du professeur Paul Aron (ULB). Il est titulaire d'une licence en Langues et littératures romanes de l'Université libre de Bruxelles (2002-2006) et d'un master en histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain (2007)