

DE LA NAISSANCE DES CANONS LITTÉRAIRES

THE BIRTH OF LITERARY CANONS

ŠTEFAN POVCHANIČ

Abstrakt

Štúdiá *O zrode literárnych kánonov* ilustruje poznanie, že substitúcia systémov, ktorá je základom literárneho vývoja, neprebíha vždy na hlavnej línii.. Slovom Victora Šklovského, niekedy „*dedičstvo prechádza nie z otca na syna, ale zo strýka na synovca*“. Retrospektívny pohľad z vyvýšeniny Parnasu, literárneho fenoménu, ktorý priam kánonicky ovládol totalitu francúzskej literatúry v 60-tych a 70-tych rokoch 19. storočia, nás priviedol až k primárnemu zdroju celého pohybu, ktorým bola poetika Hugovej zbierky *Východné spevy*, označovaná ako *pitoreskná škola*. V danej fáze literárneho vývinu bola len „vedľajším ramenom“ dominujúcej intímnej lyriky romantikov. Nasledujúcu generáciu sa však bude inšpirovať práve týmto jednorazovým „vybočením“ pri svojom opozitnom pohybe voči *kánonu* danej epochy. To bude prípad hnutia *umenie pre umenie*, ktoré reaguje na oficiálnu požiadavku spoločenskej angažovanosti umenia. No ukázalo sa, že v prípade priaznivých podmienok sa tento literárny systém, ktorý spočiatku figuroval na vedľajšej línii, mohol stať v novej konfigurácii dominantnou tendenciou literárneho vývinu. Sme svedkami povýšenia „strýkovho dedičstva“ na úroveň hlavnej línie vývoja. To bude prípad PARNASU, ktorý princípy *umenia pre umenie* spojí s vedeckou ambíciou a svojou *chladnou krásou* ovládne literárne pole.

Kľúčové slová: substitúcia systémov, pitoreskná škola – umenie pre umenie – Parnas

Abstract

The study illustrates the knowledge that the substitution of literary systems does not always take place on the main line of literary development. In the words of Victor Shklovsky: “*sometimes inheritance does not pass from father to son, but from uncle to nephew*.” The retrospective view from the heights of the Parnassianism, a literary phenomenon which dominated the French literature in the 1860s, leads us to the very source of the movement, which was Hugo’s collection of poems *Les Orientales*, known as the *picturesque school*. In the given stage of literary development, it was a mere side branch, a “departure“ from the then-dominant intimate lyric poetry of the Romantics. Nonetheless, the next generation would find inspiration for their opposite movement against the *canon* of the given period in this one-time “departure”. This is the case of the “art for art’s sake” movement. In case of favourable conditions, however, the literary system originating in the side stream can become the dominant tendency of literary development. This is the case of the Parnassianism, which unites the principles of “art for art’s sake” and a scientific ambition and thus its *cold beauty* conquers the literary field.

Keywords: Substitution of systems, Picturesque school – Art for art’s sake – Parnassianism.

Avant-propos

Dans les travaux des formalistes russes l’évolution littéraire est conçue comme une série de « *substitutions d’un système littéraire par un autre* ». ¹ À partir de ce constat, Tzvetan Todorov, dans son article *L’Histoire de la littérature*, en induit deux tendances majeures de l’histoire littéraire, à savoir *le modèle de la plante* ou une tendance organiciste : l’organisme littéraire naît, s’épanouit, vieillit et finalement se meurt ; *le modèle jour et nuit* qui, à la différence du premier, permet de rendre compte non seulement de l’évolution, mais aussi des

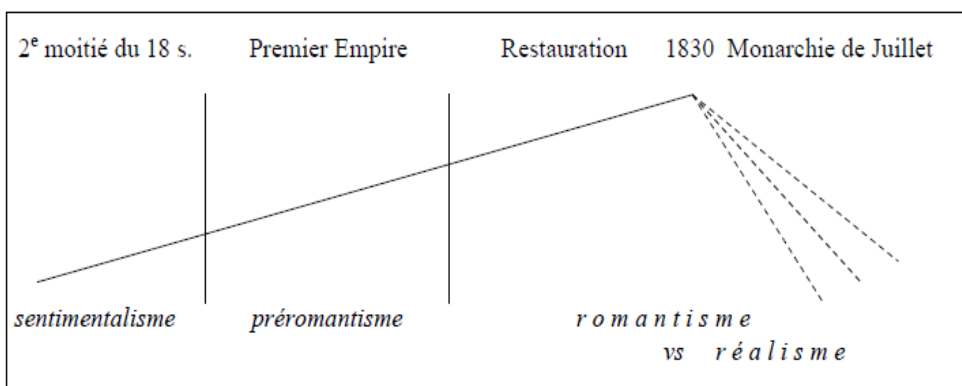
«révolutions», c'est-à-dire, des mouvements d'opposition radicale entre la littérature d'hier et celle d'aujourd'hui.²

La naissance des canons littéraires correspond –elle aux modèles ci-dessus?

Nous répondons, oui. En principe. En fait, on n'aurait pas de mal à appliquer, à plusieurs reprises, le modèle de *nuit et jours* sur le corpus de la littérature française du 19^e siècle. À titre d'exemple: la „bataille romantique“ opposant les pères – partisans de la doctrine classique, aux fils – jeunes romantiques et la mise en œuvre fiévreuse de ceux-ci d'un nouveau système esthétique approprié à la jeune génération. Il s'agissait là d'une substitution capitale d'un système littéraire par un autre, de nature essentiellement opposite.

Cependant, pour ce qui est de l'arc d'évolution du *romantisme*, celui-ci revêt déjà la forme du *modèle de la plante*. Se cristallisant longuement dans ses phases premières, celles de *sentimentalisme* et de *préromantisme*, il connaît son apogée vers 1830³ pour entrer, progressivement, dans sa phase de désagrégation.⁴

Et cela d'autant plus qu'un nouveau rival apparaît – celui du *réalisme*. Balzac commence à publier les premiers volumes de sa *Comédie humaine*.



Ce disant, les formalistes russes se rendaient bien compte de ce que ce processus de substitution ne revêt toujours pas la forme d'une ligne droite reliant les cadets à leurs aînés, les fils à leurs pères. Les choses s'avèrent beaucoup plus complexes.

«*Sur les restes du précédent, un combat se déroule. Les systèmes nouveaux s'organisent d'un point de vue que l'on réfute*».⁵

La substitution d'un système littéraire par un autre peut donc revêtir plusieurs formes. Par ailleurs, se rendant compte d'une certaine *rigidité* des tendances élaborées, un autre représentant de l'école formaliste russe, Viktor Šklovskij, développe sa théorie de l'histoire littéraire en constatant que «*l'héritage peut passer de l'oncle au neveu*»⁶, se réalisant donc non sur la ligne d'évolution principale, celle des pères et des fils, mais sur une ligne secondaire.

L'art pour l'art – la première configuration de la tendance parnassienne ?

M'étant investi, ces derniers temps, dans l'étude de la poésie parnassienne qui dominait la totalité de la carte littéraire en France dans les années 60 – 70 du 19^e siècle, le constat de Victor Šklovskij m'a, de prime abord, intrigué.

L'idée de me mettre à la recherche de « l'oncle » du Parnasse m'a, tout d'abord, amené à la première configuration des « belles lettres », celle du mouvement *l'art pour l'art* au programme duquel Leconte de Lisle, pape du Parnasse, se réfère à plusieurs reprises.

La naissance de ce mouvement, correspondant au modèle de *nuit et jour*, est due aux changements qui se sont produits au lendemain de la révolution de 1830.

En fait, en vue de la construction d'une société nouvelle, on lance appel aux poètes intimiste de ce détourner de leur propre « tourbillon sentimental ». ⁷ Ils sont invités à traduire non plus les troubles d'un cœur solitaire, mais les soucis de la vie sociale qui les entoure. On demande que l'œuvre littéraire ait pour but l'instruction des hommes, le progrès de l'esprit humain, la transformation de la société et des mœurs.

Bref, c'est la **f o n c t i o n s o c i a l e** de l'art qu'on commence à accentuer. La ligne officielle de *l'art utile* est née, s'opposant à celle, *intimiste*, du mouvement romantique.

Or, la revendication d'une poésie « engagée » ne tardait pas à provoquer une réaction négative de la part d'un groupe de jeunes gens, poètes, peintres ou sculpteurs qui dressent la doctrine de *l'art pour l'art*, postulant deux principes essentiels du groupement : **1° fonction esthétique vs fonction sociale**, **2° beauté vs utilité**. ⁸

Si les deux principes ci-dessus s'opposent aux exigences de *l'art utile*, le groupement de *l'art pour l'art* s'en prend aussi à quelques-uns des principes essentiels de l'esthétique romantique.

En fait, le mouvement de la poétique de *l'art pour l'art* n'est plus vertical (intériorisant), il ne s'intéresse plus aux états d'âme du poète. Au contraire, il devient horizontal, visant la **face extérieure** du monde. Des formes, des couleurs, des sons, en leurs formes physiques et matérielles.

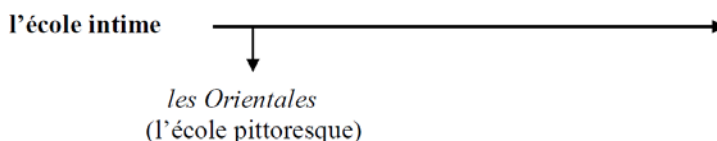
On abandonne de grands thèmes et l'on recherche des sujets menus et jolis (*La rose-thé, Le merle*), quelquefois insignifiants à plaisir, pour que l'habileté et la perfection de l'exécution soient plus apparentes.

Sous l'influence des arts plastiques, la poésie se met à la recherche de la troisième dimension, accumulant les substantifs de nature matérielle et physique, tout en évitant de leur attribuer des épithètes abstraits. L'imagerie se concrétise. **La beauté devient palpable**. On compose des poèmes – médaillons, on taille des pierres précieuses.

Déjà vu, déjà lu

Ce constatant, la sensation de *déjà vu, déjà lu* apparaissait avec une tenace inquiétante. D'où aurait pu venir cette sensation ?

En remontant en arrière, j'ai trouvé, en pleine période de la poésie intimiste des romantiques, un « débordement » presque oublié : *Les Orientales*, recueil de poésie de Victor Hugo.



Publié en 1929, la poésie hugolienne découvrait à ses contemporains, occupés de leur propre « tourbillon sentimental », **la beauté du monde extérieur**. ⁹

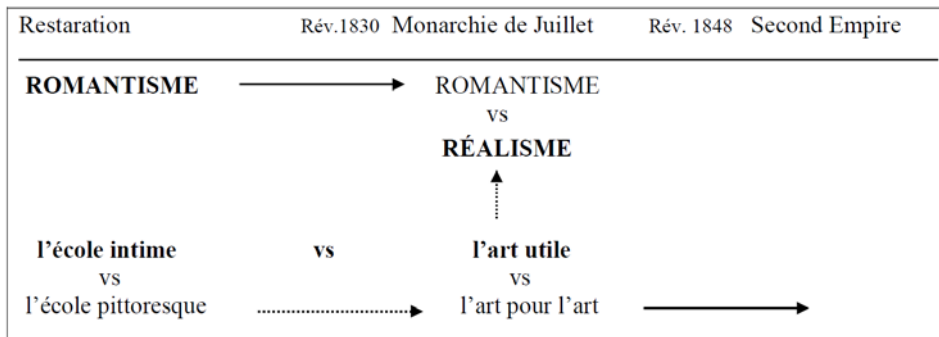
L'intérêt de saisir le côté pittoresque du monde est accompagné par l'expérimentation libre sur le plan de l'expression, dont Victor Hugo s'enivre, repoussant au second plan l'importance du thème, de l'idée, de la sensation ou du sentiment. « *Un livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public* », avoue le poète dans la Préface, « *celui où la beauté est recherchée presque uniquement pour elle-même* ». ¹⁰

Eurêka ! Il est hors de doute que nous trouvions là les premiers éléments de la structure génétique du groupement de *l'art pour l'art*. ¹¹

Ceci dit, ce n'est pas donc l'art pour l'art, mais la poésie pittoresque du recueil hugolien *Les Orientales* qui représente la première configuration de l'esthétique du Parnasse postérieur. En tout cas, c'est là sa cellule initiale.

Un foisonnement des prétendants au fauteuil canonique sous la Monarchie de Juillet

Or, l'avènement de la ligne *l'école pittoresque* → *l'art pour l'art* au fauteuil canonique n'est pas encore, sous la Monarchie de Juillet, au programme du jour. C'est que nous sommes témoins d'un foisonnement des prétendants qui se présentent, sous la forme des courants opposés multiples. Il s'agit là d'un modèle de *nuit et jour* multiple :



Le schéma ci-dessus nous enseigne sur la carte littéraire de l'époque. Comme on le voit, malgré ses activités spectaculaires, souvent provocantes, le groupement de *l'art pour l'art* n'a pas réussi à pénétrer sur la ligne principale de l'évolution littéraire, celle-ci étant réservée à *l'art utile*. Et cela d'autant moins que les grands écrivains de l'époque romantique, en des conversions presque soudaines, se laissent aller à ce souci d'action publique et de littérature sociale.¹² Or, ce penchant les rapprochait dangereusement au robuste courant réaliste naissant (Balzac, Stendhal), au détriment de leur identité primaire (romantique).

Dans cette constellation, riche en prétendants, l'avenir du groupement de *l'art pour l'art* ne s'avère pas promettant.

La naissance du Parnasse

Paradoxalement, c'est l'époque du positivisme et du scientisme qui a rendu possible l'avènement de *l'art pour l'art*, groupement à thématique *gratuite* et cela grâce à une sorte d'incarnation dans une configuration nouvelle, celle du *Parnasse*.

En fait, dans ce climat intellectuel nouveau, la littérature rejette l'esthétique romantique trop subjective et affective et, sur un fond positiviste et scientifique, dressera des systèmes littéraires nouveaux.

Tandis que la prose s'achemine, avec les romans de Flaubert et des frères Goncourt, vers *le naturalisme* d'Emile Zola, la poésie, à la recherche de sa nouvelle formule, déclare son adhésion aux plusieurs principes de *l'art pour l'art*, prolongeant ainsi la ligne *l'école pittoresque* → *l'art pour l'art* de la durée d'une génération, celle de Leconte de Lisle.

En fait, Leconte de Lisle, lui aussi, condamne durement *l'art utile*, la poésie et les romans de propagande sociale, bref, la fonction sociale de l'art, tout en donnant une adhésion entière à la doctrine de *l'Art pour l'Art*. « *Le beau*, dit-il, *n'est pas le serviteur du Vrai*. ».

Il s'identifie pleinement avec l'effort de Gautier de créer la beauté sensible (palpable) qui est indispensable à une œuvre d'art. D'où l'obsession de la forme qui doit être sculpturale et très pure dans ses lignes. L'incohérence, l'incorrection du verbe, etc. sont rejetées.

Cependant, à l'époque de l'essor scientifique sans précédent où les principes scientifiques pénétraient dans tous les domaines de la vie, y compris la littérature, le groupement de Leconte de Lisle ne pouvait être satisfait de la **gratuité thématique** de la génération de *l'art pour l'art*. Il s'en suit que la poétique de *l'Art pour l'Art* allait connaître un changement capital.

Dans le climat intellectuel nouveau, c'est **l'ambition scientifique** qui devient la valeur ajoutée du poème – perle joliment taillée. On cherche à créer une poésie savante, ayant l'éclat du diamant.

Il se produit donc une fusion de deux tendances : celle de l'Art pour l'Art et celle de la Science. Le Parnasse en est le produit final.

Pour ce qui est de l'ambition scientifique, elle doit se manifester en deux sens :

1° L'œuvre d'art doit être, avant tout, une **création intellectuelle**. On veut offrir au public, sous une forme impeccable, le **savoir**.¹³ 2° Le principe de **l'impassibilité** qui doit couvrir l'ancien domaine de l'émotion sentimentale est postulé. On quitte l'effusion lyrique à laquelle on préfère l'érudition. L'attitude du poète vis-à-vis de son ouvrage est identique à celui d'un savant. Il est donc impassible, il prend sa distance vis-à-vis de l'œuvre créée.¹⁴ L'œuvre du poète est pourtant emportée tout entière par un grand élan de passion. Mais, c'est une passion intellectuelle. La poésie devient une création intellectuelle.

Le néoclassicisme du Parnasse

Or, vu le souci de la forme impeccable, le principe de *l'impassibilité* concourt aussi à une mise en ordre de l'écriture romantique précédente trop libérée sous l'action d'un grand élan de passion qui, souvent, « *déplaçait des lignes pures* ».¹⁵

À nouveau, on demande que la forme de l'énoncé poétique soit impeccable, que ses lignes aient une pureté cristalline. L'éclat du diamant et la froideur du marbre. D'où la **beauté froide** du Parnasse.

Remarque : Discipline, intellect (ratio), clarté, symétrie, pureté des lignes, tout cela donne à entendre que l'esthétique parnassienne représente un mouvement *néo-classique*.

Ce constatant, nous nous rendons bien compte que presque toutes les substitutions importantes des systèmes littéraires au 19^e siècle se réalisent sur un arrière-plan contrastant du classicisme.¹⁶

classicisme	-	romantisme	-	Parnasse	-	symbolisme
		<i>anti-classicisme</i>		<i>néo-classicisme</i>		<i>anti-classicisme</i>
				<i>(anti-romantisme)</i>		

Promotion du Parnasse

Deux facteurs décisifs ont été propices à la promotion du Parnasse:

1° Après une longue période de l'incohérence romantique le retour des poètes parnassiens à la discipline, à la pureté des lignes, à la beauté symétrique fut agréable à la conscience littéraire du public français aux yeux duquel le *parc français* l'emportait toujours sur le *parc anglais*. L'avènement du Parnasse fut donc chaleureusement accueilli.

R e m a r q u e : On ne pourrait ne pas mentionner, ici, les propos fameux du poète Paul Valéry qui résume magnifiquement notre constat en disant : « *Un romantique qui a appris son art devient un classique. Voilà pourquoi le romantisme a fini par Parnasse.* »¹⁷

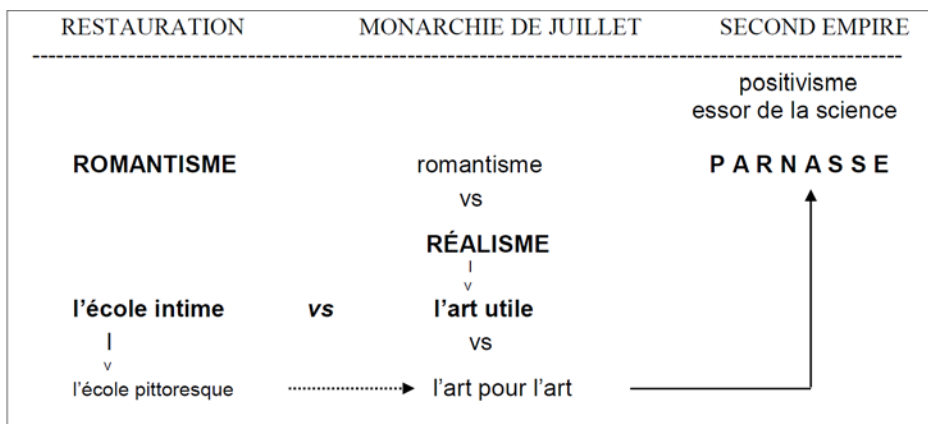
2° Les principes de *l'impassibilité* et de « l'ambition scientifique », proclamés à haute voix, correspondaient parfaitement aux principes postulés de l'époque du positivisme et du scientisme.

Nous les trouvons dans l'hebdomadaire *l'Art*, revue où les jeunes poètes parnassiens débattaient les principes essentiels du groupement naissant élaborés par Leconte de Lisle. On y lit, entre autres, des propos suivants :

« *Le poète idéal n'est point ce vates épileptique que l'on nous peint échevelé les yeux hagards, émettant indéfiniment et d'un seul jet, sous l'inspiration de je ne sais quelle muse bavarde, des vers faciles ou incohérent, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et longuement ciselées.* »

« *La nouvelle génération poétique, bien que convaincue que la rêverie et les négligences de forme sont les signes caractéristiques de l'enfance dans l'art, se distingue surtout par un culte sévère de cette forme tant dédaignée, et par la précision mathématique de ses idées.* »¹⁸

Comment s'étonner de voir que les deux facteurs mentionnés ci-dessus aient éjecté le groupement du Parnasse sur la ligne officielle de l'évolution littéraire et que les « belles lettres » parnassiennes, animées et enrichies par une « ambition scientifique », deviennent le maître du terrain littéraire, s'emparant résolument du fauteuil canonique dans les années soixante - soixante-dix du 19^e siècle.¹⁹



Au début de 1866, le groupement était vraiment réalisé. Autour de la revue *l'Art* tous les poètes parnassiens étaient rassemblés. On décide de faire paraître, en place d'organe périodique, trop lourd à soutenir, « *un recueil de vers nouveaux* », à des intervalles plus ou moins éloignés. C'est ainsi qu'on voit paraître, chez le libraire Lemaire, en 1866,

Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux.

On y trouve des noms de Théophile Gautier, chef du groupement de l'art pour l'art, de Leconte de Lisle, théoricien du Parnasse, et de Théodore de Banville, son compagnon de route. Suivent ensuite les noms de la première vague des adhérents à la doctrine parnassienne dont José-Maria de Hérédia, Louis Ménard, François Coppée, Catulle Mendès, Sully Prudhomme. On y trouve aussi les noms de Charles Baudelaire, précurseur de la « forme pure », de Paul Verlaine et de Stéphane Mallarmé, futur théoricien du *symbolisme*. Le deuxième recueil du *Parnasse contemporain* s'est élargi à 400 pages. N'était-ce que cette liste des poètes prestigieux de l'époque qui ont participé à l'édition du premier recueil parnassien, la preuve serait faite de l'ampleur de cette tendance couvrant, à ce moment-là, presque la totalité de

l'espace littéraire. Sans parler de la présence latente de la tendance parnassienne dans les romans d'un Gustav Flaubert (*Salammô*), par exemple.

En guise de conclusion

Le présent article illustre donc le fait que la substitution d'un système littéraire par un autre peut ne pas s'effectuer sur la ligne d'évolution principale, celle des pères et des fils (voir, à titre d'exemple, la « bataille romantique »). Ceci dit, « l'héritage peut passer de l'oncle au neveu », se réalisant même sur une ligne secondaire.

En partant à la recherche de « l'oncle » du Parnasse, tendance esthétique qui dominait la carte littéraire de la France pendant plusieurs décennies, nous avons trouvé, sans beaucoup de difficultés, sa première configuration, celle du mouvement *l'art pour l'art*, Leconte de Lisle, théoricien du Parnasse, s'y étant référé à plusieurs reprises.

Or, en cherchant le modèle esthétique des « artistes », il nous a fallu remonter à l'année 1829, date de la parution des *Orientales* de Victor Hugo, recueil dont la poésie pittoresque représentait, à l'époque donnée, un « débordement » du cours de la poésie intimiste des romantiques. C'est là, dans ce *rameau mort* que nous trouvons les premiers éléments de la structure génétique du groupement de *l'art pour l'art*.

Celui-ci ayant fusionné avec les principes scientifiques de l'époque positiviste, a donné naissance à la *beauté froide* du Parnasse qui domine la totalité de la carte littéraire en France dans les années 60 - 70 du 19^e siècle.

Sous son aboutissement parnassien, la ligne d'évolution secondaire, celle de l'école pittoresque et de l'art pour l'art, connaît sa promotion et devient le maître du terrain, ayant de nombreux échos même à l'étranger (Pologne, Roumanie, Brésil).

Post-face

Le dernier recueil du *Parnasse contemporain* paraît en 1876. Il n'a plus de caractère uni. On y expose les productions poétiques de l'année, d'un goût bien disparate. *Le Parnasse contemporain* n'est plus un manifeste, il devient une anthologie.

Ce changement de caractère est significatif. Une tendance commune qui a fait naître *le Parnasse contemporain*, persiste même au-delà de cette date, mais elle n'est pas doctrinaire et ne forme plus de groupe.

Ce processus correspond au *modèle de la plante*. La tendance esthétique qui a réuni les poètes autour des recueils du Parnasse contemporain n'est plus de force de cimenter le mouvement qui s'éparpille et se dégrade. Et cela d'autant plus qu'un ennemi redoutable apparaît, celui du s y m b o l i s m e. *Le modèle de nuit et jour* commence à manifester ses prétentions.

Renvois

¹ TODOROV, TZV. 1970. Histoire de la littérature. In: *Langue française*, N° 7. Paris: Larousse, p. 17

² Ibidem, p. 17 – 18

³ C'est en février 1830 que Victor Hugo fait jouer *Hernani*, son drame romantique. Cette date est considérée comme la date du triomphe définitif de l'école romantique en France.

⁴ Sainte-Beuve, en 1833, voit les romantiques embarqués sur le navire *Argo*, vainqueurs des prames classiques qui encombraient la mer. Au moment où l'on allait enfin débarquer et se saisir de la Toison d'or, « le brusque ouragan de juillet bouleversa tout ». Ce qui restait de la flotte classique périt corps et bien. Le navire *Argo* fut lui aussi détruit, mais l'équipage fut sauvé. « Depuis ce moment l'expédition collective fut manquée ou accomplie et chaque artiste, poussant individuellement de son côté, poursuit à travers le siècle, par des voies plus ou moins larges, sa destinée, ses projets, la conquête de la glorieuse Toison d'or... » (Selon Ph. van Tieghem. 1999. *Le Romantisme français*. Paris: PUF).

⁵ TODOROV, TZV. 1970. opus cité, p. 18

⁶ TODOROV TZV. 1970. opus cité, p. 19

⁷ En effet, la révolution de 1830 avait donné un grand courage aux défenseurs de *l'art utile*. Le poète romantique, penché jusqu'alors sur « *son propre tourbillon sentimental, ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent ses vitres* » (Gautier, Th. 1833. *Préface à Albertus*. Paris: Éditions Dreyfous).

⁸ C'est dans la préface à son roman *Mademoiselle de Maupin* (1834) que Th. Gautier postule deux principes essentielles du groupement : **fonction esthétique vs fonction sociale** *L'art n'est pas pour l'humanité, pour la société, pour la morale, etc. Il est pour lui-même. Il est l'art pour l'art. Seul compte le plaisir, la jouissance que donnent les belles œuvres d'art ; beauté vs utilité* *Les choses, dit-il, sont belles en proportion inverse de leur utilité : il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid !*

⁹ « *Ce n'est pas la poésie, aurait protesté le classique Chauvet, c'est la boutique d'un marchand de couleurs ou, tout au plus, la palette d'un peintre...* » (source inconnue).

¹⁰ HUGO, V. 1829. *Les Orientales*. Paris: Charles Gosselin.

¹¹ Il n'est pas sans intérêt de constater que le groupement de *l'art pour l'art* s'était composé d'anciens admirateurs de Victor Hugo qui formaient la fameuse clique lors de la première d'*Hernani*, date importante dans l'histoire du mouvement romantique.

¹² Sainte-Beuve par exemple déclare que « *la mission de l'œuvre d'art d'aujourd'hui...c'est de réfléchir et de rayonner sans cesse et en mille couleurs le sentiment de l'humanité progressive* » (Premiers Lundis t. I). Victor Hugo ne récrit point *Les Orientales*. Bien vite il devient le poète de la réalité qui se rend compte de la fonction sociale du poète. Lamartine veut enseigner le peuple et le guider vers le progrès à travers les révolutions – il se fait homme politique. Musset croit que les larmes du poète malade sont un baume pour l'humanité. Vigny affirme son propre désir de régénérer la France par l'exercice des vertus stoïciennes. George Sand, qui a commencé par écrire des romans de passion romantique, est gagnée par la doctrine de la femme nouvelle, émancipée et prêtresse de l'humanité et devient un véritable missionnaire des idées saint-simoniennes. Les émotions et les regrets du peuple ont trouvé Béranger pour organe, etc.

¹³ Tableaux des civilisations mortes, hostilité au christianisme, foi absolue en la science... , c'est le bilan du positivisme ou plutôt de sa philosophie populaire. Et ce sont aussi les thèmes favoris des Parnassiens. Dans cette perspective, Leconte de Lisle écrit ses *Poèmes antiques* (1852) et *Poèmes barbares* (1862), offrant aux lecteurs, dans une forme poétique impeccable, l'image des civilisations anciennes.

¹⁴ De ce fait, on condamne le sentimentalisme romantique, la littérature de nature subjective. L'auto – projection devient l'objet de raillerie. La description des ivresses de l'amour ou de ses désespoirs n'est pas l'aliment dont l'humanité moderne a besoin. « *Il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur ... une vanité et une profanation gratuites* » (Préface des *Poèmes antiques*). Dans le sonnet *Les Montreurs*, Leconte de Lisle se moque des romantiques qui « *promènent leurs cœurs ensanglantés sur un pavé cynique* ».

¹⁵ Voir, dans cet ordre d'idées, le poème *La Beauté* de Charles Baudelaire (in *Les Fleurs du Mal*, 1857) qui anticipe, dans ses vers

Je hais le mouvement qui déplace les lignes,

Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris

les grands principes postulés par les Parnassiens, celui de la beauté pure et symétrique et celui de l'impassibilité.

¹⁶ Ce phénomène est dû au fait que, dans la conscience littéraire française, le classicisme est considéré comme le produit du génie français, comme une sorte de legs universel dont la France s'enorgueillit. C'est dans cet enracinement profond que Madame de Staël voit la raison de l'avènement retardé du romantisme en France, par rapport aux mouvements romantiques allemands ou anglais.

¹⁷ VALÉRY P. 1930. *Littérature*. In: *Morceaux choisis*. Paris: Gallimard, p. 466

¹⁸ In: *L'Art*, le 2 novembre 1865

¹⁹ C'est entre 1860 et 1866 que se forme le groupement des poètes parnassiens. Il serait peut-être plus exact de parler d'une troisième génération des poètes de *l'Art pour l'Art* : la première génération représentée par Théophile Gautier, a, en 1865, soixante ans, la seconde, représentée par Leconte de Lisle et Théodore de Banville, vient de dépasser la quarantaine. Enfin, les débutants, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, José-Maria de Hérédia, Paul Verlaine, ont de vingt à vingt-cinq ans. En février-novembre 1861, Catulle Mendès est animateur du groupe publiant la première revue parnassienne (la *Revue Fantaisiste*). L. X. Ricard, de son côté, fonde la *Revue du progrès* (1863) qui abandonne bientôt *l'art social* et vient à *l'Art pour l'Art*. Bientôt, on voit paraître le nouveau périodique, un journal hebdomadaire, ayant pour titre *L'Art* (2 novembre 1865-6 janvier 1866).

Choix de bibliographie

HUGO V. 1829, 2000. *Les Orientales*. Paris: Charles Gosselin.

GAUTIER, Th. 1835, 1973. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier.

- GAUTIER, Th. 1852, 1981. *Émaux et camées*. Paris: E. Didier.
- LECONTE DE LISLE, M. R. 1852, 1994. *Poèmes antiques*. Paris: Ducloux.
- Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*. Paris: Lemerre, 1866, 1871.
- BAUDELAIRE, Ch. 1872, 2005. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis.
- FLAUBERT, G. 1862, 1987. *Salammô*. Paris: Michel Lévy.
- CAMPA, L. 1998. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*. Paris: Ellipses.
- DECAUNES, L. 1977. *La poésie parnassienne*. Paris: Seghers.
- LEMAÎTRE, H. 1993. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris: Armand Colin.
- MARTINO, P. 1967. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Armand Colin.
- POVCHANIČ, Š. 2013. *Dynamika literárnych smerov*. Bratislava: Vydavateľstvo EKONÓM.
- RINCÉ, D. 1977. *La poésie française du XIX^e siècle*. Paris: PUF.
- SABATIER R. 1977. *La poésie du XIX^e siècle I – II*. Paris: Albin Michel.

Kontakt

Prof. PhDr. Štefan Povchanič, PhD.
Ekonomická univerzita v Bratislave
Fakulta aplikovaných jazykov
Katedra románskych a slovanských jazykov
Dolnozemska cesta 1, 852 35 Bratislava
Slovenská republika
Email: spovchanic@gmail.com