

Dater, faire date : intentionnalité et discours mémoriel

Quatre exemples de mnémographies à l'époque parnassienne et symboliste

Jean-Pierre BERTRAND

J'ai plus de souvenirs que si j'avais Turin.

Louis Scutenaire, *Mes inscriptions*.

Je voudrais prendre à témoin quatre récits en vue de dégager leur « poétique » et esquisser une sorte de typologie du Souvenir littéraire : *La Légende du Parnasse contemporain*, de Catulle Mendès (1884), *Les Premiers Poètes du vers libre* d'Edouard Dujardin (1922), *Les Dates et les Œuvres* de René Ghil, sous-titré *Symbolisme et Poésie scientifique* (1923) et un feuillet de Gustave Kahn intitulé « Trente ans de symbolisme » (*Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, 1928-1929¹). Tous les quatre se rapportent à une même période de l'histoire de la poésie : les années 1850-1880, trente ans de « lutte » qui ont vu s'éclorre le Parnasse puis le symbolisme. On pourrait multiplier les exemples étant donné qu'ils sont très nombreux pour cet âge d'or du Souvenir littéraire², mais ces

-
1. Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Auguste Brancart éd., 1884 (abrégé LPC); Edouard Dujardin, *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris Mercure de France, 1922 (PP); René Ghil, *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et Poésie scientifique* (1923), éd. J.-P. Bobillot, Grenoble, Ellug, 2012 (DO). Les souvenirs de Kahn (TA) n'ont pas été repris en volume. Le 29 décembre 1928, quelques années avant sa mort, alors qu'il est davantage connu en tant que critique d'art et que l'on oublie quelque peu ses talents de poète, Gustave Kahn entreprend, dans le numéro 324 des *Nouvelles littéraires*, la rédaction de ses souvenirs du symbolisme sous le titre « Trente ans de symbolisme ». Le récit se compose de dix-huit épisodes, assortis de portraits (graphiques et photographiques) et doit paraître une semaine sur deux, en alternance avec le récit des souvenirs d'une autre personnalité de l'époque, la romancière Rachilde. Le dernier épisode date du 12 octobre 1929, dans le numéro 365.
 2. Voir le relevé bibliographique proposé par Vincent Laisney dans l'introduction et par Julien Schuh et Yoan Vérilhac dans leur contribution du présent volume.

quatre textes suffisent à dégager un certain nombre de constantes formelles et intentionnelles dans l'acte mémoriel qu'accomplit le genre.

Ces constantes on peut les examiner à l'aune d'une question basique que se pose toute pragmatique du discours : *qui parle à qui, quand, où, comment, avec quelle(s) intention(s) et quels effets?* Cette approche devrait donner à comprendre dans son contexte d'énonciation l'intentionnalité spécifique de cet acte de langage particulier qui consiste à faire-savoir, autant qu'à faire-être, voire à faire-faire, pour reprendre quelques aspects de la condition mémorielle qu'implique le souvenir littéraire. Et il va de soi que les façons de faire sont multiples et variées, notamment lorsqu'on regarde leur évolution sur un siècle (grosso modo de 1850 à 1950) : si le souvenir littéraire semble chevillé à la presse écrite — où il apparaît souvent en feuilleton — il se voit rapidement concurrencé par de nouvelles formes : de l'entretien écrit, initié par Jules Huret en 1891, à l'entretien radiophonique puis télévisuel, plus vivant et plus proche d'une supposée sincérité.

Reprenons donc ce questionnement dont on peut regrouper quelques éléments parce qu'ils participent d'un geste unique dans lequel toutes les parties sont solidaires et convergentes.

QUI?

Ici se pose la question de l'auteur des Souvenirs littéraires. Au nom de quoi (voire de qui) prend-il la parole? Avec quelle autorité et sous quel statut? Dans les cas étudiés, on remarque qu'il s'agit à chaque fois d'acteurs-témoins du mouvement ou du courant relaté et que tous ont une fibre théorisante : Mendès et l'historiographie (on se souvient qu'il sera en 1902 l'auteur d'un fameux Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900); Dujardin, Kahn et Ghil, théoriciens de leurs propres inventions (monologue intérieur, vers libre et instrumentation verbale); à ce titre ils ont quelque autorité à témoigner. Ayant pris part à la genèse et au développement du Parnasse, Catulle Mendès raconte sa *légende*, parlant au nom de ceux qu'il a rencontrés, édités (à l'époque de *La Revue fantaisiste* qu'il dirige), tressant un certain nombre de couronnes aux Maîtres devanciers (Hugo³) et au leader effectif : lui-même, à sa façon, mais surtout à l'époque du *Parnasse contemporain*, Leconte de Lisle, tout en signalant des voix discordantes quoique admirables : Mallarmé, Verlaine. On notera d'emblée que ce sont rarement les « maîtres » qui se souviennent, mais leurs lieutenants : dans la mythologie des souvenirs, le maître est perçu dans sa fonction hiératique, alors que les disciples ou les co-équipiers, eux, se sont manifestés dans des activités plus organisationnelles : directeur de revue, animateur de la vie littéraire — ce

3. « Au dix-neuvième siècle, toute poésie française vraiment digne de ce nom dérive de Victor Hugo » (LPC, 20), et plus loin : « [...] être soi tout en procédant de lui, ce fut l'ambition des Parnassiens » (27).

qu'ont été brillamment les quatre auteurs réunis ici. Mnémographes en retrait, d'une certaine manière, mais occupant de fait une position privilégiée d'observateurs et d'analyste, et donc détenteur d'une certaine vérité : ils connaissent le dessous des cartes, l'envers du décor, les coulisses d'un certain pouvoir, et sont donc à même de rectifier, de corriger l'histoire. Le processus est similaire chez Dujardin qui tire une sorte d'orthodoxie dans laquelle il situe ceux qu'il appelle les « premiers » poètes du vers libre, comme on peut parler des premiers Chrétiens, à l'exclusion de tous les autres dissidents ; sa vision de l'histoire est proprement fondamentaliste. Catulle Mendès n'est pas en reste : lui aussi entend restituer la vérité du Parnasse, depuis la création en 1859 de *La Revue fantaisiste* jusqu'à la parution du *Parnasse contemporain* en 1866⁴ : s'il parle de « légende » c'est tout à la fois pour donner une dimension héroïque au mouvement et pour en détruire les erreurs d'interprétation — à plusieurs reprises, il fait passer cette légende du côté de l'histoire, c'est-à-dire du côté de la vérité et du fait ; notamment lorsque survinrent le maître Leconte de Lisle et le magistère qu'il imposa sur ses disciples : « de ce jour-là [lorsqu'il a été reçu pour la première fois boulevard des Invalides] date, à proprement parler, notre histoire qui cesse d'être une légende » (LPC, 223⁵). Le Souvenir littéraire est par conséquent marqué d'une forte présence testimoniale et se caractérise également par son ambivalence énonciative, se frayant un chemin entre autobiographie et biographie.

Cette position de retrait, qui correspond à ce qu'on appelle en pragmatique une « position basse »⁶, se cheville sur un autre indice de personne : pas de « Je » sans « Nous » dans les Souvenirs littéraires. Le singulier parle au nom d'une voix collective. Si la plupart du temps, les Souvenirs rejettent le nom d'école, ils adoptent en revanche celui de groupe ou encore (chez Mendès), celui de « fraternel » cénacle (LPC, 28, 222). Le « Je » y occupe une place de narrateur, mais il se fonde volontiers dans ce que Ponton avait appelé jadis une « communauté émotionnelle » dont il relate la genèse, l'organisation, les infrastructures, l'évolution, ainsi que la descendance, voire la postérité. Ce « Je » passe donc avec aisance au « Nous » dans un esprit et un ethos communel. Chez Catulle Mendès, le « Je » peut aussi se fondre dans un « Il », une troisième personne objectivante dans laquelle se projette le poète-narrateur⁷.

4. Voir respectivement les deuxième et quatrième Conférences.

5. Voir également : « C'est à ce point de nos causeries que doit s'arrêter, à proprement parler, la légende du Parnasse contemporain. Je l'ai dit, quoique bien jeunes encore, nous commençons à devenir graves » (LPC, 245).

6. Voir, ici même, la contribution de Dominique Maingueneau.

7. « Comme je suis à peu près, pour vous parler des poètes, l'ordre selon lequel furent publiés leurs vers dans le premier *Parnasse contemporain*, me voici amené à vous entretenir d'un très chétif rimeur qui n'a jamais prétendu s'égaliser à aucun de ses camarades. C'est moi-même que je veux dire [...] » (LPC, 264).

PARLE

Parler, en effet ou imiter par écrit les formes d'une oralité. Dujardin et Catulle Mendès optent pour la conférence, effectivement prononcée, pour relater leurs souvenirs. Catulle parle aussi de causerie qui, effectivement, avant d'être reliées en volume, ont paru en feuilleton quatre mardis d'affilée, même s'il tient à préciser en préface que « ces conférences n'ont pas été parlées » mais « lues », ce qui ne change pas grand chose au cadre énonciatif de leur production.

Mais quel est au juste le mode de ce parler ? Il s'agit avant tout de « raconter » une histoire — une « légende » dans l'esprit de Mendès, ce qui ajoute au côté épique du récit. Raconter dans le sens d'un enchaînement des faits, du début à la fin — ou du début tout court dans le cas de Dujardin qui entend faire la lumière sur l'invention du vers libre, démêlant le vrai du faux dans cette bataille. Histoire complète, chez Mendès et Ghil, avec force détails à l'appui : « dates » et « œuvres », mais aussi lieux et personnages qui pivotent autour du narrateur-acteur. Ainsi Ghil se montre le plus systématique, passant en revue, en 16 chapitres la décennie 1883-1893, avec quelques intermèdes monographiques : « Quatre visites à Verlaine », « Stéphane Mallarmé » et une conclusion « Devant le Présent ». Le tout se dit le plus souvent, et on le comprend dans le cadre d'une communication mondaine, sur un ton léger, celui de la causerie, ce qui permet de donner libre cours au régime de l'anecdote — Mendès est spécialiste du genre, mais aussi Kahn et Ghil, lequel parle « du passant sourire de l'Anecdote » (Avertissement, DO, 89). Anecdotes et détails participent ainsi de la véridicité du récit, mais renforcent également l'idiosyncrasie des membres d'une communauté selon un principe implicite : pas d'école, rien que des individualités. Ainsi les Parnassiens, qu'on rangerait tous dans le même sac, trouvent sous la plume de Mendès une coloration qui distingue soigneusement les uns des autres. Tout en donnant à comprendre l'histoire d'un groupe littéraire, le souvenir entend rendre à chacun ce qui lui est propre et à ré-individualiser les dynamiques groupales. Précieux, ces souvenirs donnent alors à mieux cerner la distribution des rôles de chacun selon notamment leur tempérament et leur capital relationnel.

Par exemple, arrêtons-nous un instant sur la causerie où Mendès évoque le maître du Parnasse, Leconte de Lisle. La première chose est pour le disciple de rappeler qu'il apporta ce dont les jeunes recrues avaient besoin : une « règle » — « Cette règle, c'est de Leconte de Lisle que nous la reçûmes » (LPC, 223). À partir de quoi le groupe qui se rassemble tous les samedis chez le maître, boulevard des Invalides, peut s'organiser et trouver cohérence : Heredia, Dierx, Sylvestre, Sully-Prudhomme et bien sûr Catulle lui-même forme le premier cercle autour de Leconte de Lisle dont le rôle est celui d'un arbitre du goût : « Il condamne ou absout, et nous sommes soumis » (226). L'idée reçue de « séances dogmatiques et moroses » (227) est immédiatement écartée par Mendès, qui rappelle aussi le côté

joyeux de ces rencontres; l'acteur-témoin concourt ainsi à construire dans ses souvenirs l'image d'un leader charismatique, contribue à sa légendarisation.

Il ne s'agit toutefois pas uniquement de raconter : dans tous les cas, le propos est aussi d'affirmer une vérité historique et de rectifier les malentendus ou les mésinterprétations de l'histoire littéraire. Avec ce leitmotiv qui consiste à contrecarrer l'idée que le mouvement en cause n'a jamais été une école : « Beaucoup de personnes, dans une intention de dénigrement ou d'éloge, ont dit et imprimé que les Parnassiens avaient prétendu fonder une école. L'erreur est grande. Ils ont été un groupe, oui; une école, non⁸. » Ce refus de l'école (cliché d'époque, qu'on retrouve dans tous les entretiens de Jules Huret) sert d'argument à une rhétorique de la liberté et de l'autonomie qui sous-tend le propos; il fait droit aussi à l'idiosyncrasie de chacun des membres du groupe : « ils étaient bien décidés à développer leur originalité native d'une façon indépendante » (LPC, 19). Et ce groupe, il a besoin d'être nommé : l'étiquette de « Parnassiens » est adoptée, venant des opposants pour désigner des rimeurs ridicules, mais retournée en valeur positive (voir LPC, 5-7); ailleurs Mendès parle de « nous les néoromantiques » (LPC, 152).

Raconter, argumenter : ces deux modes se complètent d'une nécessaire illustration, textes à l'appui. Ainsi la Légende du Parnasse se transforme en recueil de vers, chacun des acteurs étant largement illustrés de lectures de poèmes, rapidement et élogieusement commentés.

Dans chaque cas aussi, selon une formule plus ou moins appuyée, c'est le credo ou le programme du mouvement qui se voit rappelé et défendu. Ghil est le plus combattif dans cette voie puisque son récit s'entrelarde de nombreuses prises de positions en faveur de la poésie scientifique qui demeure l'horizon de son projet esthétique; c'est à un véritable culte de la personnalité qu'il s'adonne, reprenant dans la presse les images les plus dithyrambiques de son rôle : ce sera Mallarmé ou moi; « ère Ghilienne », etc. (voir chap. IX, DO, 181 et sv).

En somme, les mémorialistes sont des *storytellers* avant la lettre : ils ont compris les pouvoirs du récit et la performativité de leur démarche. Inventer un mouvement, c'est avant tout le raconter. Comme l'a bien dit, ici même Pierre-Jean Dufief, les souvenirs littéraires sont avant tout des « récits de vocation » qui font alterner régime vocationnel et régime professionnel dans un scénario de vérité.

À QUI? QUAND? OÙ? COMMENT?

Passons assez rapidement sur la question du destinataire des Souvenirs. Comme déjà précisé, c'est à un double voire triple public que peuvent s'adresser

8. LPC, 19. Voir également : « Je ne leur ferai qu'un reproche, à ces nouveaux venus : celui de dire ou de laisser dire qu'ils sont une école, — nous nous étions bornés, nous, à vouloir être un groupe » (LPC, 141).

les Souvenirs : celui des conférences qui en ont été l'occasion ; celui de la presse et celui des livres publiés. Public non pas ciblés, mais qui inclut forcément les pairs ; public « cultivé » sans doute à qui il s'agit d'adresser un message didactique. D'où le ton à la fois savant et familier, parfois résolument polémique (chez Ghil ou Dujardin⁹), propre à la causerie ; d'où l'appareillage phatique mis en place chez Catulle par exemple (et ses nombreuses manœuvres de *captatio benevolense*), où les mentions « À suivre » dans la chronique de Kahn.

Pendante de la question du destinataire, celle des circonstances implique également un certain nombre de contraintes qui en déterminent la légitimité. En somme c'est la question du point de vue, et de son autorité, qui se rejoue ici : pas de souvenirs sans un minimum de distanciation. Dans les cas examinés, mis à part Catulle Mendès qui évoque des souvenirs de 1850 qui ont encore toute leur portée à l'époque où il écrit dans les années 1880, un minimum générationnel est requis : au minimum deux décennies, soit une génération. Dujardin évoque les premiers poètes vers-libristes en 1922, soit 36 ans après la fameuse année 1886 (*La Vogue*), à l'âge de 60 ans. Kahn a à peu près le même âge en 1929 lorsqu'il donne à la presse ses « Trente ans de symbolisme ». Ghil, en 1923, a 61 ans. Âge canonique, donc, assurant au souvenir un effet de sagesse et de véracité. Quant à Mendès, qui écrit en 1884 ses souvenirs, soit en pleine mouvance symboliste, il n'est sans doute pas exclu que son projet corresponde à un processus de consolidation et de consécration du Parnasse à l'heure où celui-ci trouvait à être dépassé. En atteste l'évocation en demi-teinte de Verlaine, qui commence par ces mots : « Un poète sinistre : Paul Verlaine » (LPC, 287) et celle de l'« incompréhensible » Mallarmé : « En somme, nous concevons, mes amis et moi, sans nous y conformer, le système poétique de Stéphane Mallarmé » (LPC, 296). On notera également que ces témoignages ne prennent aucunement en compte le contexte de leur énonciation : rien ne se dit, en cette pourtant bruyante période d'avant-garde, de l'actualité littéraire.

DANS QUELLE INTENTION ET AVEC QUELS EFFETS ?

La question des effets est certes redevable de la réception de ces souvenirs dont on peut imaginer qu'ils répondent à un horizon d'attente fait à la fois de curiosité et de petites histoires ; la petite lorgnette de la vie littéraire, en quelque sorte, qui vient confirmer ou invalider la grande Histoire.

9. Qui s'emploient plus que d'autres à rectifier l'histoire ou la théorie : Dujardin à propos des vrais inventeurs du vers libre auxquels il s'associe ; Ghil pour déjouer les impostures d'un Gustave Kahn : « Il est donc de Kahn, une autre erreur que l'on ne comprend pas : de dire en le même volume *Symbolistes et Décadents*, que ce qui se détache en résultat tangible de l'année 1886, c'est l'instauration du Vers-Libre... Force m'est de protester que l'événement poétique de 86 a été la parution en août du *Traité du verbe*, ainsi que nous le verrons : ceci dit, simplement pour que tout soit en sa place et son temps » (DO, 131).

Plus importante est la question de l'intentionnalité de cet acte mémoriel. En somme il s'agit de faire date et de dater, comme il a déjà été dit. Je voudrais relire en ce sens l'important et difficile incipit de René Ghil, qui semble assez bien problématiser tout projet de Souvenirs littéraires :

Rapporter ses « Souvenirs », que serait-ce de nécessaire ou d'intéressant, et à nous sauver de vanité, sinon la possible démonstration hors des luttes et des hasards d'une tendance harmonieuse ? Et, s'ils supportent des responsabilités parmi des desseins et des actes devenus généralement historiques, n'importe-t-il pas qu'il s'en déduise en quelle mesure a été réalisée notre luttante unité : elle-même et en ses rapports, en même temps, avec les tensives volontés d'une Époque — qui s'en doivent naturellement dramatiser d'antagonismes ou de concordances ?

En cet évertuement à composer notre énergique unité réside le devoir humain, et en son plus ou moins de réalisation la seule méritoire sanction...

Les Souvenirs qu'on va lire parcourent les dix premières années environ d'une Époque poétique qui, regardée de l'extérieur, pourrait à sa genèse apparaître de caractères désordonnés, ou simplement le même tumulte à sommités de quelques têtes, d'une Génération montante en qui s'agitait sans doute le sens sacré du Dieu qui détruit — pour créer nouvellement. (DO, 83)

Cette attaque métatextuelle et métagénérique (assez rare, il est vrai) met l'accent sur l'acte mémoriel de « rapporter ses Souvenirs ». Quel sens y a-t-il à se souvenir, sinon à faire droit dans la disparate des mouvements à l'évidence d'une « harmonie » : les « luttes » et les « hasards » qu'évoque le poète instrumentiste ne seraient selon lui que la manifestation d'une tendance vers un Absolu (pour reprendre une autre de ses expressions) et la preuve de la nécessité impérieuse d'une poésie scientifique à venir, sinon déjà présente en germe (Verhaeren lui paraît le mieux incarner cet idéal). La « luttante unité » dont il est question constitue donc le fondement et l'horizon de ce projet mémoriel. On voit d'emblée que les dates et les œuvres qui seront finement analysées tout au long de ces chapitres ne sont mentionnées et analysées que pour mieux revendiquer un idéal esthétique : en l'occurrence, ni plus ni moins l'équivalent des grandes renaissances littéraires dignes de celles de la Pléiade et du Romantisme, d'où l'hypothèse œcuménique que tous les poètes, symbolistes et même parnassiens, ont collaboré à cette synthèse :

Pour presque tous, consciemment ou inconsciemment, le Verbe et l'Idée reprenaient une énergie essentielle dans la valeur musicale de la langue, tandis qu'ils étaient retrempés dans la phonalité et l'idéogramme d'origine mêmes, associés de nouveau, par la technique expressive de la « Poésie-Scientifique ». (P. 84.)

Ce prophétisme, il est quasiment présent dans chaque souvenir selon des doses variables : moins visionnaire que Ghil, Mendès conçoit néanmoins que « les

temps prochains seront, plus qu'à une autre époque, favorables à la poésie, et même à la poésie épique, c'est-à-dire légendaire » (LPC, 270). En somme, il s'agit à chaque fois d'indiquer le rôle exercé par le groupe sur l'avenir de la poésie, et c'est en ce sens que se concluent les Souvenirs : état présent et postérité; où en sommes-nous? Et que va-t-il advenir? Ghil intitule son dernier chapitre « Devant le Présent » et se pose la question : « Où en sommes-nous donc? » (DO, 324). Catulle, lui, se demande « quelle sera l'influence sur l'avenir de cette Renaissance poétique? Réponse :

Je pense qu'elle sera grande.

Je m'explique. Nous avons travaillé et nous travaillerons encore. Nous ajouterons les livres aux livres, les drames aux drames, et la renommée des meilleurs ne cessera pas de s'accroître. Mais notre plus haute gloire, nous ne la tirerons pas de notre œuvre même; nous la devons à celui ou à ceux qui procèderont de nous. Nous croyons fermement que nous sommes les précurseurs du poète et des poètes qui viendront. (LPC, 302.)

Si l'argument esthétique importe relativement peu pour notre propos, il indique néanmoins que l'acte de se souvenir est porté par une intention de sauver de l'oubli le foisonnement poétique d'une époque, en inscrivant chacun de ses acteurs dans une histoire. C'est là le sens précis de l'expression « faire date », si bien commentée par Bourdieu¹⁰. On peut faire date par des œuvres marquantes, mais on peut aussi faire date par le souvenir d'œuvres (et d'auteurs) datés, c'est-à-dire qui ont fait leur temps (dans les deux sens du terme). Avec les Souvenirs littéraires on est dans les deux desseins, même si bien évidemment les effets de datation sont dissymétriques : ils consolident les auteurs reconnus en leur apportant un surcroît de légitimité, alors qu'ils ne font qu'entériner l'existence certes réelle, mais passagère des voix mineures dont la reconnaissance, en fait, est redevable de l'entreprise mémorielle dans son ensemble. En d'autres termes, les Souvenirs alimentent la construction des mythologies littéraires proposant une représentation sacrée de l'écrivain, consolidant les scénographies auctoriales¹¹ et l'imaginaire de la littérature, ou plus exactement de ce qu'on appelle *littéraire* : les auteurs, leurs œuvres, mais aussi l'ensemble des rouages institutionnels, qui ne manquent pas d'être évoqués : revues, lieux de sociabilités, cénacles, éditeurs, imprimeurs, libraires, école, famille, justice...

Pour autant que l'on conçoive que les Souvenirs littéraires constituent un genre à part entière — je parlerais plus volontiers de « classe de texte » —, je voudrais en guise de conclusion en proposer la définition suivante :

10. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 221-226.

11. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

Récit rétrospectif en prose¹² écrit à la première personne du singulier et/ou du pluriel portant sur un moment de l'histoire littéraire tel que vécu et/ou observé et rapporté par un acteur/témoin dans l'intention de fixer une vérité historique, de la dater et de faire date.

Comme toute définition, celle-ci a sa part de réduction, tant il est vrai que le Souvenir littéraire connaît une certaine plasticité liée justement aux circonstances et aux conditions (y compris matérielles) de son énonciation — je n'ai pas parlé ici ni de nécrologie, ni de portrait (alors qu'ils sont nombreux chez Mendès ou chez Kahn, par exemple), ni de romans à clés.

DISCUSSION

David VRYDAGHS : Les différentes fonctions de la parole des souvenirs que vous avez évoquées — raconter une histoire, affirmer une vérité historique, illustrer cette vérité, affirmer un credo esthétique — se retrouvent aussi dans le genre du manifeste. Les souvenirs m'apparaissent en effet comme des manifestes de fin de vie, ou comme une sorte de manifeste à l'envers, venant après le mouvement, pour le sauver de l'oubli dans un dernier baroud d'honneur. Ils constituent à ce titre une des manifestations du vieillissement social des écrivains. Certes, des différences subsistent entre les manifestes et les souvenirs : la dimension polémique, par exemple, est plus voilée dans les souvenirs, qui ont un côté plus lénifiant. C'est dû au fait que le combat est derrière soi, même s'il reste encore parfois des comptes à régler dans les souvenirs. Malgré ces différences, les deux genres m'apparaissent très proches.

Jean-Pierre BERTRAND : Je suis assez d'accord.

Pascal DURAND : Puisque les souvenirs sont tournés vers une remémoration et un ressassement du passé, ils sont par essence datés au deuxième sens, et ils se montrent pour la plupart incapables de sentir ce qui est en train de se passer et ce qui va arriver. Le manifeste, lui, a au moins une force performative qui va faire exister quelque chose, et notamment un mouvement si ça marche ; par contre les Souvenirs sont, me semble-t-il, et ceux de Mendès, Ghil, Kahn, Dujardin, sont tout à fait de cette étoffe-là, déclassés, à côté de la plaque, dépassés précisément, parce que leur posture, leur regard se tournent vers un passé qu'ils chérissent ou vers des valeurs rétrospectives auxquelles ils veulent faire droit à nouveau. On ne trouve pas chez Dujardin, par exemple, mention de l'agitation surréaliste ou dadaïste qui est en train de se faire autour de lui, on ne trouve pas cela non plus chez Ghil, alors qu'André Breton s'intéresse à lui. Ghil, au fond, a une deuxième fois raté le coche, il aurait beaucoup mieux fait de se mettre dans la roue de Breton et de quelques autres, qui le reconnaissaient comme quelqu'un d'important, plutôt que de se

12. On pourrait excepter le poème « L'entresol du Parnasse », signé Gabriel Marc, cité par Catulle Mendès (242-245) qui fait état des allées et venues de parnassiens chez Alphonse Lemerre. Plus généralement, il faudrait aussi évoquer la poésie dite « cénaculaire ». Mais elle ne procède pas de la même rhétorique que le souvenir littéraire à proprement parler (Catulle parle de « fantaisie peu prétentieuse et gaie » [242]).

donner comme le porteur au passé d'une grande idée qui a été dans le décor. Quant à la définition finale que tu as proposée, je me demande si elle distingue suffisamment entre Souvenirs et Mémoires. Je ne vois pas, à suivre cette définition, en quoi les Mémoires ne seraient pas un récit rétrospectif en prose écrit à la première personne sur un moment de l'histoire rapporté par un acteur témoin, etc. Or, il me semble que Mémoires et Souvenirs sont deux choses bien différentes. Ce sont deux postures d'énonciation et de rapports à l'historicité et à soi-même dans cette histoire assez différents. Enfin, toutes les écoles et tous les groupes du XIX^e au XX^e siècle ont toujours été portés à la dénégation de leur propre existence d'école, il est de bon politique et de bonne esthétique d'abominer toute école. Tout au plus se reconnaissent-ils comme collection d'individus, ce qui ne fait pas encore un groupe, l'affirmation groupale ne prenant véritablement effet qu'avec les futuristes et quelques autres ensuite, de façon d'ailleurs assez souvent ambiguë.

Jean-Pierre BERTRAND : Rétrospectivement c'est vraiment le terme qui réapparaît chez Ghil.

Pascal DURAND : Pourquoi sont-ils tous dans cette dénégation ? Il y a de multiples explications. Il y entre une dénégation individualiste de la dimension sociologique des mouvements esthétiques et puis aussi que nul n'aime être encore *à l'école*. Alain écrit à propos de Stendhal que « nul n'estime en soi son costume de cour¹³ » ; nul n'estime en soi d'être l'écolier de quelqu'un, du moins quand on prétend à la grande littérature.

Jean-Pierre BERTRAND : Puisqu'ils se souviennent, ils ne sont pas dans l'actualité, il n'y a pas de connexion avec ce qui se joue autour d'eux, néanmoins, ils *sentent*, ils ont une sorte de vision très fine de ce qui s'est joué. C'est en cela que les Souvenirs littéraires sont très intéressants pour nous, et pas seulement pour les sociologues de la littérature ; c'est là qu'on mesure comment les choses se sont passées, c'est plus qu'un baromètre.

Pascal DURAND : La notion de légende est intéressante, d'une part il faut rétablir une espèce de vérité contre des légendes, et d'autre part il faut aussi fabriquer de la légende parce que ce que le souvenir construit rétrospectivement n'est pas la réalité exacte de ce qui s'est produit mais un scénario avantageux.

Michel PIERSENS : À travers la brume verbale de René Ghil, son instrumentation assez étrange, il y a des choses intéressantes, lorsqu'il insiste par exemple sur le fait que, ce qui était à l'origine, ce qu'il essaie de retracer, c'est sa volonté de faire quelque chose de nouveau. Les Souvenirs littéraires ne sont pas seulement une entreprise de restitution de faits, mais une entreprise de restitution des échecs ou des réussites dans cette volonté de changer quelque chose. Or, ceux qui ont la possibilité de publier leur bilan, c'est généralement ceux qui ont réussi. Ghil a tout à fait raison d'insister là-dessus : il va être, lui, parmi les perdants, au moins temporairement.

13. Alain, « La nuance stendhalienne » dans *Propos*, t. 1, éd. Savin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 842.

Jean-Pierre BERTRAND : Pour illustrer cela, il me semble que ce que fait André Breton dans ses entretiens, c'est-à-dire ses souvenirs, c'est effectivement le bilan d'une réussite. Au moment où ça va s'arrêter.

David VRYDAGHS : Les contextes d'apparition des souvenirs littéraires sont effectivement des moments où d'autres groupes sont en train de prendre le pouvoir (vous avez évoqué l'émergence des surréalistes au moment où Ghil rédige ses souvenirs, etc.). Dès lors, ce sont aussi des moments où l'histoire littéraire est en train d'être réécrite par ces groupes émergents. Je ne suis pas sûr que les auteurs de *Souvenirs* ne perçoivent pas ces changements. Certes, ils ne parlent généralement pas des mouvements qui apparaissent lorsqu'ils prennent la plume, mais leur propos consiste le plus souvent à sauver ce qui a été fait, la réussite d'un courant n'étant totale que si celui-ci passe à la postérité. Dans un contexte où l'histoire de la littérature se réécrit sans cesse, le souvenir littéraire a aussi pour fonction de sauvegarder la mémoire de mouvements disparus.

Jean-Pierre BERTRAND : Implicitement, on pourrait interpréter aussi pour les années 20 cette émergence des souvenirs sur le symbolisme, sur le Parnasse, comme une sorte de riposte à ce qui est en train de se jouer.

Vincent LAISNEY : Pour revenir à ta définition, j'y souscris totalement. Il y a toutefois, quant à l'emploi de la première personne (je/nous) quelques exceptions qu'il me paraît intéressant de signaler. Delécluze dans *Ses souvenirs de soixante années* (1862) emploie la 3^e personne, or ce recours au « Il » est à mon sens l'expression d'une gêne. Le mémorialiste n'ose pas dire « Je », car il sait depuis Pascal que le « moi est haïssable » (la formule revient sans cesse dans le discours d'escorte des livres de *Souvenirs*). Les auteurs de *Souvenirs* ont en effet conscience qu'ils ne sont ni Rousseau ni Chateaubriand. Dans les *Souvenirs* littéraires, l'emploi du « Je » est donc soit tempéré, soit contourné par l'usage d'un « Il » (qui n'abuse personne).

Jean-Pierre BERTRAND : On pourrait faire une autre remarque à propos du « en prose », car il existe de la poésie cénaculaire, qui frôle le souvenir. Par exemple dans la *Légende du Parnasse*, j'ai noté un long poème d'un certain Gabriel Marc, intitulé « L'Entresol du Parnasse¹⁴ », où il évoque tous ceux qui passent, débarquent chez Alphonse Lemerre. Ce sont des souvenirs !

Vincent LAISNEY : Il y a mieux : Constance de Salm rédige les siens entièrement en vers¹⁵ !

14. Gabriel Marc, « L'Entresol du Parnasse – Triolets », dans *Sonnets parisiens : caprices et fantaisies*, Paris, A. Lemerre, 1875, p. 97-101.

15. M^{me} la princesse Constance de Salm, *Mes soixante ans, ou Mes souvenirs politiques et littéraires*, Paris, A. Bertrand : F. Didot frères : Delaunay, 1833, 1 vol. (III-63 p.), in-8.