

« L'ART ET LA VIE »

1^{er} Janvier 1893.

Il ne s'agit point ici d'une publication nouvelle. Depuis près d'une année déjà la *Revue jeune* a exprimé des tendances bien caractéristiques, bien distinctes, et son attitude générale n'a jamais, nous parait-il, prêté à aucune équivoque. Pour ceux qui nous connaissent bien, l'apparition de notre nouveau titre, moins modeste, ne sera que l'affirmation plus claire et jugée nécessaire de la même attitude et des mêmes tendances. Il symbolisera aussi un groupement plus complet d'éléments qui sont *homogènes* par cela même qu'ils sont *individuels*, groupement que nous avons réussi à effectuer autour du noyau primitif et qui a été la première récompense de notre effort.

Ici, afin d'écartier dès ce moment tout malentendu, nous croyons nécessaire d'entrer dans quelques détails, de dire bien clairement en quoi consistent notre homogénéité et nos individualités, ce qui nous unit et ce qui vous distingue. Une délimitation de nos rapports et de nos différences n'aura pas d'ailleurs l'unique avantage de nous épargner ces jugements hâtifs qui enferment dans des cadres tout faits et déjà connus des choses qui leur disconviennent parfaitement; la connaissance des situations respectives nous donnera une conscience plus juste de nos compagnons et de nous-mêmes, et il sera bon, maintenant que notre groupement est accompli, de ne pas nous stériliser dans l'unité, mais d'accentuer nos oppositions et de nous retremper dans l'antithèse. C'est le procédé même de la vie.

Ce mot de *Vie* est précisément celui sur lequel nous nous rencontrons. L'année qui vient de s'écouler a été marquée par les manifestations partielles de points très divers, très étrangers les uns aux autres, d'un même mouvement dans ce sens. L'intellectualisme qui régnait depuis les doctrines de 1850, qui a produit d'une part les conceptions d'art scientifique comme le naturalisme, ou d'art formel, plus *extérieur* encore, comme le parnassisme, — de l'autre des conceptions morales comme celles de MM. Taine et Renan : utilitarisme grossier ou dilettantisme raffiné, cet intellectualisme agonisait dans ces deux domaines à la fois, se mourait de ses excès mêmes : en art dans l'analyse exaspérée, en morale dans un pessimisme inassouvi. C'est alors que nous avons assisté dans les deux voies parallèles à un essai de relèvement qui est encore

très près de nous. Nous avons eu les diverses tentatives symbolistes qui, s'apercevant que l'art n'est pas dans l'analyse se sont efforcés vers la synthèse, mais une synthèse encore toute intellectuelle puisqu'ils arrivaient à cette théorie enfantine que le beau c'est l'idée générale. C'était, sous une autre forme, la conception scientifique de leurs prédécesseurs. En pratique ils s'attachaient surtout à la forme matérielle et les meilleurs de cette époque dont la stérilité est sans exemple se rattacheront au Parnasse. — A côté de ces essais d'art que l'absence de toute personnalité condamnera bientôt à l'oubli, nous avons au point de vue moral des essais de vie auxquels le talent de M. Maurice Barrès donnait un bien autre intérêt. C'était le temps de la culture intensive édifiant des châteaux de cartes sur le néant de l'âme, cherchant à se donner à elle-même l'illusion de la passion. Des deux côtés la même nostalgie se faisait sentir de la synthèse et de la vie. Mais l'ennemi était dans la place; l'intelligence demeurait maîtresse et stérilisait les efforts mêmes qu'elle faisait pour tromper son ennui.

La vie : ce fut le point de vue moral qui s'éclaira le premier. — On connut Tolstoï et les maîtres du roman russe. Les littératures du Nord avec Ibsen, Nietzsche et tant d'autres nous apportaient un souffle d'action, de vie forte, profonde et violente même, éveillaient en nous le regret de la puissance, que des stimulations factices n'avaient pu nous donner. — La raison profonde du cosmopolitisme littéraire de ces dernières années est beaucoup moins dans un snobisme qui eût d'ailleurs manifesté le même désir de vie par sa recherche de l'hétérogène, que dans la tendance que nous avons indiquée, car la curiosité, il faut le remarquer, ne se porta que d'un côté. — Cependant une génération de jeunes gens s'élevait qui subit ces influences mais qui surtout se sentait plus forte et avait le grand mérite de n'être point satisfaite de l'intellectualisme ambiant. Ses maîtres étaient plutôt des moralistes que des artistes, et le souci moral qui se doublait, comme chez ceux-ci et comme chez les étrangers dont ils se rapprochaient, du « souci social » la préoccupait tout d'abord et « troublait en elle le goût du rêve » (1). Sa conception esthétique se formule ainsi : *l'art pour la vie*, et subordonne par conséquent à celle-ci celui-là. Elle est celle de M. Guyau pour lequel l'art est un moyen et qui demande au Beau une finalité extérieure prolongée jusqu'au point de vue sociologique. Théorie très objectiviste sans doute, cependant déjà beaucoup moins intellectualiste que morale, faisant de l'art une *œuvre de vie* par conséquent, et cherchant la beauté partout où un effort moral avait passé, dans toutes les œuvres de la vie (2).

Lorsque nous avons fondé la *Revue Jeune*, nous étions presque tous étrangers au mouvement de cette génération. En revanche nous apportions des tendances qui au premier abord devaient sembler contradictoires avec les

1. HENRI BEAUCOUR. — Préface de *l'Âme moderne*.

2. C'est bien là, n'est-ce pas, l'essence de *l'Âme moderne et de Beauté* (E. Hollande)?

siennes. Esthéticien, M. Guyau nous paraissait bien rudimentaire; nous avions d'autres philosophes: M. Séailles (1) qui avait été plus ou moins notre maître à tous et que nous avons discuté déjà, M. Bergson dont l'influence a été énorme sur la jeunesse pensante en ces trois dernières années (2). Nous avons vu dans l'antinomie de la qualité et de la quantité, de l'hétérogène et de l'homogène, de l'intensif, et de l'extensif tout le problème de l'heure actuelle. La quantité, l'homogène, l'extensif, le domaine du nombre et de l'analyse c'était l'intellectualisme, certains disaient même l'intelligence; — la qualité, l'hétérogène, l'intensif, le domaine de la nuance et de la liberté, c'était le sentiment et c'était la vie. Entre les deux quelques-uns cherchaient la conciliation d'autres les dressaient l'un en face de l'autre dans un anti-intellectualisme radical (3). Tous nous nous dirigeons vers une vie et un art de la qualité, une vie et un art tirant leur valeur beaucoup plus du sujet que de l'objet, ne s'abandonnant pas, par conséquent, comme au stade précédent, à des finalités extérieures, cherchant le bien et le beau beaucoup moins dans la largeur que dans la profondeur. Au lieu de poursuivre le point de vue utilitaire qui avait conduit nos devanciers jusqu'au domaine sociologique, nous nous retirions dans le domaine personnel non par un acte de réflexion, ce qui était le procédé des ironistes, mais par un acte de concentration. Nous voulions avant tout avoir une vie intérieure pour l'exprimer ensuite dans nos actes et dans nos écrits. Pour la plupart d'entre nous, à des degrés divers l'art consistait dans l'émotion, dans le frisson, dans l'intense, et nous voulions ces qualités pour elles-mêmes et non pour un but étranger. Ce n'était pas l'art pour la vie mais l'art par la vie.

Dès le premier moment ces tendances si distinctes s'étaient manifestées bien clairement et il est étrange que quelques-uns s'y soient trompés. Ceux d'entre nous qui les poussaient à l'extrême avaient bien marqué le caractère beaucoup plus esthétique que moral du mouvement. Artistes après avoir été hommes ils ne voulaient prendre à la Vie que sa pure essence: le sentiment, acte irréductible et possédant sa fin en soi réalisant dans l'âme la seule synthèse possible, et, plus que la synthèse, la simplicité. L'art n'avait de valeur que par ce sentiment, dépouillé de tout mélange intellectuel ou moral, et qui devait se créer de l'intérieur et spontanément ses symboles.

On voit le chemin parcouru et les étapes du mouvement depuis ces vols de « Cigognes » (4), que nous avons vu passer, il n'y a pas bien longtemps. Nous avons cru devoir marquer ces différences générales qui se compliquent facilement de différences individuelles. Mais bien que ces diverses manifes-

1. Quelques-uns ont confondu l'Esthétique de M. Séailles avec celle de M. Guyau; M. Séailles répond certainement l'assimilation, et il a raison car il y a entre eux toute l'épaisseur de Kant.

2. Je ne connais pas l'Esthétique de M. Bergson qui n'a pas encore été publiée, mais qui, me dit-on, n'a aucun rapport avec celle que j'ai soumise ici. Je le considère seulement dans sa philosophie générale.

3. Quelques-uns avaient d'autres principes que le Sentiment ou la Vie, la Raison, par exemple, mais ce mot n'avait rien de commun avec l'intellectualisme que nous avons combattu.

4. Le mot, aujourd'hui accepté, est de M. de Vogüé.

tations ne soient pas sorties l'une de l'autre et se soient ignorées longtemps, il n'y a pas d'hiatus entre elles : ce sont les divers moments d'une même évolution nécessaire. Nous ne les avons d'ailleurs pas énumérées au complet : le lecteur pourra s'en rendre un compte plus exact en jetant les yeux sur la liste de notre comité de rédaction. Pour celles que nous avons signalées, nous pouvons voir aujourd'hui les tendances morales primitives se transformer peu à peu en tendances esthétiques, — sauf chez de très rares personnalités dont l'ascétisme étrange a condamné l'art et qui se trouveront bientôt isolées. La solution prochaine en effet est une solution esthétique comme doit l'être nécessairement celle de tout mouvement vers la vie. Les aînés d'entre nous l'ont bien compris. Le procédé d'art auquel ils tendent de plus en plus est le même que chez les plus jeunes : c'est la *sympathie avec laque* nous veulent éclairer les œuvres, les hommes et les choses. Il est d'ailleurs très naturel de voir le point de vue esthétique succéder au point de vue moral. C'est un pareil ordre qu'avait conçu le grand Schiller à une époque qui avait plus d'un rapport avec la nôtre. Après le règne de l'*idée*, le règne de l'*effort* moral, mais après le règne de l'*effort*, montons au *règne de la Grâce*.

C'est à ce point précis que nous en sommes. L'art n'est plus le moyen, il est la fin, l'éclosion heureuse, la floraison de la vie. — Tout ce qui tend à faire de l'art un moyen : le didactisme intellectuel ou moral doit donc être soigneusement écarté. — *L'Art et la Vie*, notre homogénéité, — elle est toute dans ce fait que nous établissons des rapports entre ces deux termes ; nos individualités, elles se marquent dans la diversité même de ces rapports.

Voici que nous arrivons, un peu émus d'une appréhension, pour tenter la vie à notre tour et pour prendre dans l'histoire littéraire la place à laquelle nous avons droit. — Nous savons d'où nous venons et où nous allons, connaissant ce qui nous rattache à nos devanciers comme aussi la direction qui nous projette vers le futur. Nous venons pour accomplir notre œuvre sérieuse, pour donner réellement un *autre chose*, qui soit le produit de l'*âme* et non plus seulement de l'*esprit*. — Le milieu littéraire qui nous précède immédiatement et qui s'est agité si stérilement en ces dernières années, nous le connaissons aussi ; nous avons perdu beaucoup de travail à l'étudier, à le discuter, à le liquider ; mais nous n'avons ni l'espoir ni le désir d'être compris ou sentis par lui : nos points de départ sont trop différents. Nous le voyons trop enfoncé dans cet intellectualisme, principe de mort, dont il est la dégénérescence dernière, pour qu'il puisse s'élever jamais à une conception de la qualité et de la Vie. — Nous passons, nous fond^{ons} nous sommes les plus jeunes, nous avons pour nous le temps et nous nous tournons vers l'avenir.

M. P.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME SECOND

Janvier-Août 1893

ANDRÉ ALPHANDÉRY		LOUIS LE CARDONNEL	
	Pages		Pages
Chroniques musicales. — <i>Samson et Dalila</i> . — <i>Roméo et Juliette</i> . — <i>L'Enfance du Christ</i>	41	Poésie. — <i>A une Musicienne</i>	63
<i>Liquidation d'Avenir</i>	186	SOPHUS CLAUSSEN	
<i>Les Béatitudes</i>	251	Nouvelle. — <i>Don Juan</i> (trad. L. Malquin)	183
<i>Richard Wagner et « la Walkyrie »</i>	308	LIONEL CRANCHAZZ	
FRÉDÉRIC ARGEL		Prose. — <i>Dans mon rêve</i>	268
Chronique. — <i>A propos de Renan</i>	77	LUCIEN CORPECHOT	
Nouvelle. — <i>Nuit de Noël</i>	240	Roman. — <i>Sans-Echo</i>	37
HENRY BÉRENGER		—	88
Chroniques. — <i>Controverse esthétique</i>	54	—	136
<i>Préface de l'Effort</i>	120	RENY DAILLAC	
<i>Victor Hugo et M. Renouvier</i>	190	Poésies. — <i>Nocturne</i>	161
Poésies. — <i>Béatrix</i>	13	<i>Oraison</i>	269
<i>Pour les Carmélites du Faubourg Saint-Jacques</i>	100	GASTON DANCINNES	
JEAN BERTHEVAL		Poésies. — <i>Action de Grâces</i>	34
Chroniques. — <i>Une Revue de méla-</i>		<i>Appel</i>	155
<i>physique et de morale</i>	94	HENRI DELACROIX	
<i>Une Soirée à la Rampe</i>	140	Prose. — <i>Au soir de la Bataille</i>	65
<i>Notes dramatiques</i>	253	Chroniques. — <i>Michel Wolgemuth</i>	108
Nouvelles. — <i>Chagrins de mars</i>	167	<i>La Dame de la Mer</i>	227
<i>Lettres du Passé</i>	327	GEORGE DONCIRIX	
Poésie. — <i>Soleil couchant</i>	76	Poésie. — <i>Stabat</i>	207
LUCIEN BERNARD		LUCIEN LE FOYER	
Chronique dramatique. — <i>Le Devoir</i>	138	Chroniques. — <i>A propos d'Une Cour-</i>	
CHARLES BRUNET		<i>tisane</i>	235
Nouvelle. — <i>Au coin du feu</i>	125	<i>Babylons de M. Péladan</i>	248
ANTONIN BURAND		Poésies. — <i>La Mort</i>	19
Poésies. — <i>Couchant</i>	154	<i>Le Coucher du Soleil</i>	76
<i>A l'Aube</i>	231	<i>La Chanson des Pinsons et des Lilas</i>	
Traductions de Ralph Iron.		<i>seuris</i>	129
HENRI GAMBA (Louis Tauxier)		<i>Le Baptême de Jésus</i>	162
Prose. — <i>Journal intime</i>	145	<i>Adam et Ève révoltés</i>	297
<i>Par le Soleil extérieur</i>	221		
<i>Triomphe d'Avenir!</i>	298		

	Pages		Pages
EDOUARD FUSTER			
Paroles d'un Inquiet. — <i>Par la Dou-</i> <i>leur</i>	7	<i>Les Chants spirituels</i>	118
Accepter	156	<i>Les Disciples de Saïs</i>	193
Daradysme. — <i>De Barrès à Disraeli</i> . .	69	FERNAND PITOU	
PIERRE HOLET		Prose. — <i>Les Nuits</i>	35
Prose. — <i>Étapes morales</i>	130	Poésie. — <i>Nocturnes</i>	123
Poésie. — <i>Vers de Septembre</i>	279	GASTON LE POIL	
EUGÈNE HOLLANDE		Poésie. — <i>Les Saules</i>	220
Chronique. — <i>Controverse esthétique</i> . .	51	MAURICE PUJO	
RALPH IRON		Chroniques. — <i>L'Art et la Vie</i>	1
(Trad. A. Budaud et H. Lascaris)		<i>Controverse esthétique</i>	57
Prose. — <i>Les Temps et les Saisons</i> . . .	257	<i>Frédéric Schlegel</i>	98
—	339	<i>Stéphane Mallarmé</i>	170
<i>Les Rêves</i>	321	<i>Avant les Héros</i>	212
EMILE JULIA		<i>La Philosophie de Novalis</i>	288
Poésies. — <i>Jamais</i>	5	<i>Chronique littéraire</i>	345
<i>Sagesse</i>	62	Les Mélopées (proses). — <i>Le Chevalier</i> <i>au Cygne</i>	14
PIERRE LASSERRE		JEAN ROBIQUET	
Chronique. — <i>Le Roman naturaliste et</i> <i>M. Guy de Maupassant</i>	270	Chroniques artistiques. — <i>Les Indépen-</i> <i>dants</i>	188
PHILÉAS LEBESGUE		<i>Les Pastellistes</i>	252
Poésies. — <i>Veillée d'hiver</i>	329	<i>Le Salon du Champ de Mars</i>	311
CAMILLE LÉGER		Poésie. — <i>L'Épave</i>	224
Chronique. — <i>Du rôle social des Dis-</i> <i>pensés</i>	330	FIRMIN ROZ	
LE LISEUR EN PLEIN VENT		Chronique. — <i>La Vie simple</i>	334
Les galeries de l'Odéon	45	Poésies. — <i>Houlgate</i>	64
95, 142, 255, 316.		<i>Après</i>	118
LONGPIERRE		JACQUES DE SAINT-PIERRE	
Poésies. — <i>Les Adolescents</i>	6	Poésies. — <i>Les Ailes. — L'Îlot</i>	20
<i>Le Pèlerin</i>	112	<i>Minuit</i>	87
FORENTIN LORiot		<i>Un soir</i>	239
Poésies. — <i>La Juive</i>	185	GABRIEL SARRAZIN	
<i>Abram</i>	220	Proses. — <i>Lieds d'Amour d'un Chevi-</i> <i>lier maure</i>	49
MAU		<i>Chants d'Heidelberg</i>	209
Poésies. — <i>Neige</i>	36	GUSTAVE SODLIER	
<i>Le Gladiateur</i>	119	Poésies. — <i>Sonnets de Rêves</i>	232
<i>Mignardises</i>	169	<i>Les Mains</i>	299
<i>Désillusion</i>	234	ANDRÉ SUZEL	
Prose. — <i>La Marche du Poète devant la</i> <i>Vie</i>	333	Poésies. — <i>Virgès</i>	33
LOUIS MAYER		<i>Les Limbes</i>	67
Prose. — <i>Scul</i>	163	<i>Minuetto</i>	105
<i>L'Âme fanée, nouvelle</i>	301	<i>Le Fleuve</i>	180
Chronique. — <i>Un roman de l'Amitié</i> . .	283	<i>Virgès</i>	287
A. MICAU		LOUIS TAUXIER	
Chronique. — <i>A M. Zola</i>	280	La Littérature de l'Âme. — <i>Sénancour</i> . .	21
NOVALIS (trad. M. Pujol)		PAUL VERLAINE	
<i>Les Chants spirituels</i>	114	Poésie. — <i>Au compagnon de Larti-</i> <i>gues</i>	50
		W	
		Chronique des faits	346
		<i>l'Académie</i>	346

CHRONIQUE

STÉPHANE MALLARMÉ

STÉPHANE MALLARMÉ : *Vers et prose.*
(Perrin, éditeur.)

A l'heure de parler de M. Stéphane Mallarmé je n'ai nul besoin, je pense, de protester de mon respect pour sa haute conscience d'artiste, pour la fierté de son attitude. Je regrette que ce respect du caractère ne soit pas aujourd'hui chose banale et toujours sous-entendue en littérature. C'est un signe certain d'abaissement moral que nous puissions voir chez nos aînés les haines personnelles remplacer la noble et légitime lutte des idées et des œuvres. Cette facilité à douter de la bonne foi des adversaires, ce dédain supérieur à l'égard d'idées qu'il serait au moins plus prudent de connaître avant de leur répondre par de banales arguments qui ne s'y appliquent pas, — tout cela me surprend étrangement (1). On me dit que cela s'appelle le « vice littéraire » : soit ! — Il n'est jamais entré ici, et, bien que nos polémiques aient été très vives, je déclare que je n'ai de mépris pour la personne d'aucun de ceux que nous avons combattus. S'il en est autrement de leur part, c'est pour eux que je le regrette, simplement.

A la vérité, je suis heureux de cette occasion que me donne M. Stéphane Mallarmé, de rendre à son œuvre un hommage qui lui est dû et aussi de fournir ici sur son nom quelques explications nécessaires à l'intelligence plus complète de nos propres idées que des malentendus inexplicables ont trop souvent défigurées. Je voudrais, en jugeant la valeur de son œuvre et de sa

1. La génération qui nous précède joue aujourd'hui par son *insintelligence* à l'égard de celles qui la suivent, exactement le même rôle qu'elle reprochait à ces journalistes auxquels elle brisa jadis toute sa poudre. La chose est d'ailleurs tout à fait dans l'ordre, et, à vrai dire, nous osons en passer à côté de cette littérature fermée sans nous en occuper, puisqu'elle n'a jamais été acceptée du vrai public, et que, près, entre deux feux, elle devra bientôt disparaître. Si nous l'avons attaquée, c'est beaucoup moins pour la nécessité de balayer la place, que pour le plaisir d'exercer nos propres forces.

pensée leur assigner leur place véritable dans l'évolution littéraire, surtout rétablir les justes rapports aujourd'hui faussés entre cette œuvre et cette pensée et celles que réalisera la génération prochaine, la grande Génération depuis si longtemps annoncée et promise.

Oui, M. Mallarmé sera compté parmi ses ancêtres ; mais voici en quel sens. Il s'est trouvé à un certain moment, il y aura bientôt vingt ans, lors de la montée même du Parnasse, insatisfait de la forme voulue par elle-même et pour elle-même, doctrine sacrilège et inouïe qui élevait l'impuissance à la hauteur d'un principe. A cette forme il a voulu restituer une raison d'être, c'est-à-dire une signification, un au-delà psychique. A un moment où chacun se complaisait dans l'éclat extérieur des choses, son grand mérite fut l'inquiétude de leur mystère ; les rapports visibles lui donnèrent le rêve de rapports plus profonds dont ils dépendaient, rapports métaphysiques et logiques, rapports d'intuition, rapports musicaux.

Placé devant cette forme qui lui était proposée tout d'abord, il eut de tout cela le pressentiment, tout ce qu'a de vague et de virtuel encore ce mot *Ahdung* qui revient si souvent chez les Allemands du premier Romantisme. Créer un art de signification, où tout aurait une valeur symbolique différente de la valeur réelle et commune (1), telle fut cette tentative qui était vraiment celle d'un poète à une heure où le mot « poésie » était détourné de son juste sens. — Mais, avons-nous dit, le point de départ, imposé par l'époque, était la Forme, et l'effort du poète fut de remonter de cette Forme au fonds pressenti, au lieu de descendre, selon la loi qui, dans la nature, régit la beauté de la fleur comme celle de l'homme et de ses œuvres, du fonds à la Forme, de l'âme au corps. Toute création était dès lors impossible, parce qu'elle eût été contradictoire.

Les Parnassiens pouvaient se trouver à l'aise au milieu des images et des mots qui constituaient pour eux l'art tout entier avec leur seule valeur intrinsèque, mais un poète ayant la nostalgie d'autre chose plus subtil derrière cette matière, et ne possédant qu'elle cependant, condamné par la fatalité de son temps pesant sur son esprit, aux images et aux mots, c'est-à-dire à des éléments morts par eux-mêmes et ne pouvant prendre de valeur que sous l'impulsion d'un principe agissant du dedans, comment ce poète parviendrait-il à réaliser *du dehors*, c'est-à-dire à contre-sens, je ne dis pas une œuvre puissante, mais même, s'il est logique, une harmonie quelconque ? — Toute harmonie suppose un principe d'unité ; or les mots et les images, éléments de cette Forme qui fut malgré tout l'unique souci de M. Mallarmé, sont par eux-mêmes des principes de multiplicité, des principes inertes incapables de s'organiser spontanément.

Cet effort fut tenté cependant. Suivons-en les étapes successives ; c'est une

1. « Abolir la prétention, esthétiquement une erreur, malgré qu'elle régit presque tous les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que, par exemple, l'air de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. » (*Discagitation première relativement au vers.*)

marCHE perpétuelle, à travers ces éléments étrangers et divers, vers l'unité centrale, vers le foyer de l'animation, qu'il s'agit de retrouver. Le poète l'a nommé une fois de façon charmante :

« Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer ; et pour cela sont la flûte ou la viole de chacun. Selon moi j'allait tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer, non seulement, mais de se moduler à son gré. »

Pour y parvenir, le premier pas a été d'accorder aux mots et aux images une vie propre, une valeur symbolique, c'est-à-dire une valeur esthétique intrinsèque, qui les rend capables de s'unir les uns aux autres selon leurs affinités propres, en dehors de toute ordonnance supérieure. M. Mallarmé a vu là un caractère approchant de la « spontanéité de l'orchestre » (1). C'est là, à mon sens, une grande erreur ; j'essaierai de donner à la fin de cette chronique une autre théorie de l'orchestration, et je m'efforcerai de prouver qu'en tout orchestre véritable les sons ne s'appellent pas les uns les autres selon leurs libres rapports particuliers, mais sont voulus uniquement pour la voix humaine qui est au centre, qui leur donne seule leur valeur à la fois et leur place dans l'harmonie et que, de leur côté, ils se contentent d'amplifier jusqu'à l'universel.

Mais le poète ne s'arrête pas à cette première étape : les premiers rapports établis spontanément entre les mots selon leurs sonorités sont le commencement du rythme ; élargir ce rythme de plus en plus, c'est simplement chercher un rapport de plus en plus compréhensif entre les éléments donnés, c'est-à-dire toujours les mots et les images. La forme devient plus complexe, en réalité plus simple à mesure que l'on approche de la complexité et de la simplicité contraires, qui sont celles mêmes d'une âme. Après le mot, le vers qui n'est plus qu'un grand mot lui-même tient dans l'intuition d'un rapport musical. La variété la plus libre lui est permise désormais. Le vieil alexandrin, autrefois canon unique auquel devaient se soumettre toutes les inspirations, quelles que fussent la puissance ou la nature de leur souffle, affranchi d'abord intérieurement de ses anciennes règles et autorisé à « toutes les combinaisons possibles, entre eux, de ses douze timbres » n'est plus employé que discrètement et aux « occasions amples » qui en sont dignes :

« Le poète d'un tact aigu qui considère cet alexandrin toujours comme le joyau définitif, mais à ne sortir, épée ou fleur, que rarement et d'après quelque motif prémédité, y touche comme pudiquement où se joue à l'entour, il en octroie de voisins accords avant de le donner superbe et nu : laissant son doigté défailir contre la onzième syllabe ou se propager jusqu'à une treizième maintes fois. »

Nolons en passant ce qu'a de transitoire cette réforme dont M. Mallarmé

1. « L'œuvre pure implique la disparition éblouissante du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur indéfinie mobilité ; il s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierres remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. Ce caractère approche de la spontanéité de l'orchestre. » (Discussion première relativement au vers.)

rappelle l'honneur à un poète pour lequel je n'ai pas à cacher une juste estime : M. Henri de Régnier. Pourquoi cette suprématie conservée encore à l'alexandrin classique et constatée en cette phrase bien remarquable : « Je dirai que la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et leur confère un profit. » Pourquoi ne pas aller jusqu'au bout, jusqu'à la suppression de ce rythme artificiel ? Il s'agit, dit M. Mallarmé quelque part, de « reprendre notre bien », c'est-à-dire, je pense, de nous reprendre nous-mêmes sous les cadres brisés de l'expression. A cela nous ne parviendrons jamais qu'en sacrifiant cette forme vaine du vers et en retournant à la liberté absolue du rythme, c'est-à-dire à une Prose où nous retrouverons seulement l'absolue Poésie.

Mais continuons cette ascension par la Forme à l'unité psychique entrevue, à travers les rythmes déjà plus subtils, les rapports musicaux se compliquant à la fois et se simplifiant de plus en plus selon les « coupes vitales de la Langue ». Du mot nous sommes montés au vers, mais à son tour le vers ne se suffit pas à lui seul ; il faut aller jusqu'à la strophe, c'est-à-dire à la phrase poétique qui seule a réellement une signification, est un symbole et un rythme par elle-même. La phrase d'ailleurs dépasse bientôt la strophe par le rapport établi spontanément entre celle-ci et les strophes voisines dans l'harmonie ; c'est ainsi que la disposition du sonnet a sa signification mystérieuse et la diversité des rapports possibles produit la variété de tous les schèmes de poésie.

Cette tentative d'aller de la forme au fonds, ai-je dit, était héroïque, mais contradictoire dès le premier moment. Voyons donc ce qu'elle a réalisé. Et remarquons d'abord le petit nombre d'œuvres de M. Mallarmé, ce qui ne peut nous étonner puisqu'à tout essai de création le poète devait sentir peser sur lui et l'écraser l'impossibilité de remonter le sens de la nature. Dans ce qui nous est offert, il est facile de voir que le but n'est pas atteint. Rarement la suggestion voulue se manifeste ; il est intéressant de la chercher dans les Sonnets du maître. Parfois elle est obtenue dans une alliance de deux ou quelques mots ; parfois même elle réussit à remplir un vers :

Hilare or de cymbale à des poings irrités...

Mais ceci ne dépasse guère quelques degrés au-dessus du Parnasse. M. Mallarmé parvient même par ses sonorités et ses rythmes accordés avec une grande habileté, non seulement dans un vers mais dans toute une pièce, à procurer un curieux plaisir auditif. Mais la poésie n'est-elle qu'un plaisir de l'oreille, la peinture qu'un plaisir des yeux, l'art en un mot qu'un plaisir des sens ? Et M. Mallarmé lui-même n'a-t-il pas voulu plus que cela ? Je suis bien certain du contraire. Et c'est précisément surtout lorsqu'il a voulu monter plus haut qu'il a été impuissant. Il n'a pu faire sortir de la simple vertu des formes et des mots ce qu'ils ne contenaient pas par eux-mêmes, c'est-à-dire des idées, des émotions, tout le Monde et toute l'Âme. Il ne s'apercevait pas que c'est précisément le Monde et l'Âme qui, seuls, peuvent donner un sens,

une valeur émotionnelle ou logique aux formes et aux mots inertes, que ceux-ci ne sont rien par eux-mêmes, moins que des feuilles sèches sur un arbre, et que la sève intérieure est tout et que c'est à elle que nous devons et la fraîcheur des verdure et le parfum et l'éclat des fleurs.

Tresser des guirlandes de mots, des bouquets de feuilles mortes, avec une ingratosité inouïe dans le désir d'en faire jaillir la beauté et le parfum avec la vie, tel fut l'effort de M. Mallarmé. — Parfois il réussit à capter cependant le regret de ce pays qu'il n'atteint jamais; — dans ces voies de l'âme qu'il a tenté de retrouver du dehors, il s'est avancé parfois assez loin pour en sentir la nostalgie. Le lecteur dont l'âme s'est aventurée en quête d'une expression d'elle-même, le rencontre parfois et peut, alors, comme de deux rives opposées, sympathiser un instant profondément. Mais il faut toujours aller au-devant de lui, faire au moins la moitié du chemin. —

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui,
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vire
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Lisez ces vers et retenez-les, afin qu'ils se retrouvent dans votre mémoire au retour d'une soirée de musique et de charme amplifiant et drapant votre émotion de toute la noblesse de leur beauté. — Est-il besoin aussi de rappeler les *Fenêtres*, et cette strophe connue de tous aujourd'hui :

..... Quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil à l'horizon de lumière gorgé
Vult des galères d'or belles comme des cygnes
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

Lisez enfin l'admirable épigraphe d'*Hérodiade* que je préfère de beaucoup à l'*Après-midi d'un Faune* dont le paganisme plastique me touche peu.

O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,
Que de fois et pendant des heures, désolée,
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la glace au trou profond
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.
Mais horreur! des soirs, dans la sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!

Le lecteur, sans qu'il soit besoin de le faire remarquer, sent déjà en quoi est incomplète cette poésie, comment la mélodie, selon l'expression de l'auteur, n'a pas été tout à fait renouée, et plus haut j'ai voulu expliquer pourquoi. Le défaut sera bien plus visible dans la plupart des autres pièces parmi lesquelles celles que j'ai citées, où M. Mallarmé oubliera peut-être son procédé habituel, apparaissent comme des sommets de clarté au milieu d'un océan d'ombre. C'est la *Prose pour des Esquintes*, c'est maint sonnet dont tout l'intérêt se réduit à la curiosité d'une charade. Dès lors ce n'est plus un plaisir donné

au lecteur, c'est une peine réclamée de lui. Le symbole n'est plus ce qu'il doit être selon sa définition véritable: l'expression qui cherche à manifester de façon adéquate et en même temps à amplifier par ses répercussions sonores, visuelles ou autres la chose symbolisée; il est *le voile* qui s'efforce de la cacher. Ici nous entrons dans le mauvais Mallarmé, dans celui que devait produire presque nécessairement la méthode que nous avons indiquée: la création du fondé par la forme, de la chose signifiée par le signe. — Suivons-le donc pour l'analyser dans ces étapes nouvelles de son évolution.

J'ai dit combien avait dû être pénible au poète cette tentative contradictoire avec le sens même de la Nature et de la Vie. Prenons dans l'esprit du poète un mot, un vocable quelconque: nous savons que c'est là l'élément et le point de départ de sa poésie. — C'est de ce mot, de cette chose éteinte et morte, qu'il s'agit de faire sortir la première flamme de cette poésie. Après en avoir dégagé la valeur sensible, c'est-à-dire la sonorité ou l'éclat, le poète veut monter plus haut, jusqu'à l'idée du vocable qui est la synthèse non de ses propres éléments sensibles d'éclat ou de sonorité — comme le croit à tort M. Mallarmé: car il faudrait pour cela que tous les mots fussent des onomatopées (1), — mais la synthèse d'un certain nombre d'expériences unies autrefois par une intelligence. Il suit de là que la valeur intellectuelle d'un mot n'a aucun rapport nécessaire avec sa valeur sensible et qu'on ne peut par conséquent monter de l'une à l'autre comme du signe à la chose signifiée, du symbole à la chose symbolisée, mais que l'idée d'un mot, c'est tout simplement son sens tel que l'a créé la vie, comme un résidu laissé derrière elle. — Quoi qu'il en soit, M. Mallarmé pense être remonté à l'idée: on conçoit par quel effort; aussi ne tente-t-il pas de creuser plus loin et s'y repose-t-il, comme fatigué, en toute sécurité. Nous qui savons qu'il est, en art comme en toutes choses, un principe plus profond que l'idée, à savoir l'Activité qui la crée et dont la conscience est l'émotion; nous concevons très bien cette lassitude et cette impuissance qui devaient arrêter à cette première étape le poète parti avec la méthode extérieure que nous avons dite. — Notre propre expérience d'artistes ne nous montre-t-elle pas qu'aux heures d'impuissance la paralysie nous vient toujours de la mutation, de la stratification de l'activité en idée, de l'émotion en représentation nette et limitée, de l'inconscient en la trop grande précision du conscient? Les disciples de M. Mallarmé qui se disent Hégléiens et partisans de l'Idée pure, n'ont pas compris que ce que nous avons voulu faire (avec des

1. On peut insister: une onomatopée est l'expression immédiate de l'émotion; tous les éléments de la Langue sont sans doute des onomatopées; mais la plupart des mots, tels qu'ils se présentent à nous aujourd'hui sont des composés, des synthèses de ces éléments, unis selon les lois de l'habitude, de l'arbitraire ou de la logique et non selon celles du rythme et de la sonorité; ils n'ont donc pas l'irréductibilité, la spontanéité qui sont les caractères de l'onomatopée; ils ont des cloisons à l'intérieur. Qui ne voit que, seule, la doctrine esthétique qui prend l'émotion pour principe unique pourra créer plus que des mots, mais des phrases et des œuvres qui seront de véritables onomatopées (où le rythme extérieur aura sa raison d'être dans le souffle intérieur), c'est-à-dire des produits directs de la Nature.

forces nécessairement insuffisantes encore) c'est précisément une réforme analogue à celle que tenta Schelling vers 1810 pour replacer l'Activité et la Force là où Hegel n'avait vu que l'Idée (1). Nous sommes une génération de Dynamistes arrivant après un demi-siècle de Mécanisme. Le Parnasse qui fut la doctrine esthétique de cette époque, s'adapta très facilement au catholicisme de la langue française. Le grand mérite de M. Mallarmé que son époque rattachait malgré lui à cette école fut peut-être de s'y sentir embarrassé et d'avoir cherché à lui faire rendre, par une entreprise contradictoire, beaucoup plus qu'elle ne pouvait donner.

En art un mot et par conséquent une idée ne se suffisent pas à eux-mêmes. — Dans notre doctrine ils ne sont même, esthétiquement, rien par eux-mêmes. Ils ne trouvent leur valeur esthétique que par la place dans l'harmonie, qui leur est donnée spontanément par l'Activité créatrice, c'est-à-dire par l'Émotion. — Chez M. Mallarmé nous avons vu les mots établir d'eux-mêmes des rapports rythmiques entre eux et s'appeler pour ainsi dire selon leurs sonorités; il en est de même des idées dont ces sonorités ne sont que l'expression. Les idées, d'où M. Mallarmé a cru pouvoir faire sortir une puissance de mouvement, une activité (par le même paralogisme par lequel Hegel en avait déduit le devenir), s'unissent d'elles-mêmes et sans l'intervention d'aucun esprit directeur (2), et cependant selon des rapports logiques qui ne sont que la traduction dans l'idéal des rapports rythmiques perçus par les sens. Ces rapports logiques s'étendent et se généralisent de la même façon que nous avons vu les rapports rythmiques s'étendre du mot au vers, du vers à la strophe et à la phrase poétique. La dialectique est ensuite facile à poursuivre; elle peut monter ainsi si l'on a tout d'abord admis la correspondance du logique et du sensible, de l'idée et du rythme, jusqu'au terme suprême, jusqu'à Dieu, dont la présence en art se révèle par le sublime.

Je voudrais démontrer aux disciples de M. Mallarmé que c'est ce Dieu cherché, qu'il faut appeler ici de son vrai nom, le Génie; qu'il leur sera toujours impossible d'atteindre par cette méthode. La dialectique à laquelle nous venons d'assister affecte la forme platonicienne; mais dans ces rapports qui s'établissent du dehors et d'eux-mêmes entre les idées, je ne puis voir que cette opération discursive et pour ainsi dire préparatoire que Platon a nommée la *dianoia* et qui n'a par elle-même pas plus de valeur en art que les vains rêves dans la science, si elle ne reçoit la lumière de l'intuition supérieure, de cette *noësis* qui seule donne la Beauté et fait participer au divin parce qu'elle est un rayon du foyer central, une émanation du Génie. — C'est cette *noësis* qui

1. Voir sur ce point l'article de Louis Tauxier: *Forcés nouvelles*, paru dans la *Revue Jeune* de juillet.

2. N'oublions pas en effet que c'est au nom de la liberté que M. Mallarmé prône sa méthode; il reproche de l'art, « comme brutale », toute pensée directe et ordonnatrice. Il a parfaitement raison et certes cet argument ne vaut pas contre nous qui rejetons de l'art l'intelligence et ses lois pour laisser toute place à l'absolue liberté de l'Activité créatrice. Nous allons voir au contraire M. Mallarmé, apôtre de la liberté esthétique, s'enliser et se paralyser dans le déterminisme des idées.

manque à M. Mallarmé et à ses amis. — Mais qu'est-ce alors qu'une esthétique basée seulement sur la *dianoia*, où ces rapports qui constituent l'art tout entier ne s'établissent pas sous l'inspiration intérieure d'une idée ou d'une émotion, mais par *association spontanée*, — sinon l'esthétique même de ces philosophes anglais de l'Association que nous avons vu triompher en cette seconde moitié du siècle? — Je sais combien va paraître paradoxale cette opinion que M. Mallarmé est beaucoup moins un disciple de Platon et de Hegel, qu'un disciple de Stuart Mill. — Elle le paraîtra moins peut-être si l'on remarque, comme je l'ai déjà indiqué plus haut, que le Parnassisme auquel son procédé formiste rattache M. Mallarmé, est bien, avec le naturalisme, la seconde face esthétique de ce temps dont Taine et Mill exprimèrent la méthode à la fois et l'essence. Ce Parnassisme qui avait paru jusqu'à présent une vaine et inexplicable efflorescence artistique dans son époque, y retrouve naturellement sa place par cette explication: l'application à l'art par l'association des mots des doctrines de l'association des idées. De l'une on voulut faire jaillir la Beauté comme de l'autre on avait voulu faire sortir la Vérité.

Le cas de M. Mallarmé paraîtra assez clair si l'on songe que monté, par cette méthode d'association, des qualités sensibles des mots (éclat et sonorité) aux idées, susceptibles elles-mêmes d'associations, il croira pouvoir suggérer l'idée par le mot et l'association des idées par l'association des mots, l'ordre logique par l'ordre rythmique. Il arrive alors qu'il écrit des poèmes avec des mots, variant les rythmes et les éclats selon les idées, qu'il veut exprimer. Mais les mots ne peuvent donner autre chose qu'eux-mêmes; l'idée n'est pas manifestée; la vue et l'ouïe peuvent être satisfaites; l'esprit ne l'est pas; vulgairement: il ne comprend pas. Ajoutez à cela qu'il est aussi impossible aux idées de s'associer spontanément entre elles, de former un ensemble logique, qu'il est impossible aux sonorités d'un mot unies en un rythme, de former une idée. Et vous aurez les deux causes, qui se réduisent à une seule, de l'obscurité à la fois et de l'impuissance de cette poésie.

Et pourtant, à certains reflets, à certains échos, on sent, comme très lointaine, la présence d'une âme de vrai, peut-être de grand poète, une âme de musique et de lumière qui n'a point réussi à s'exprimer; — qui ne le pouvait pas, car tout libre déploiement de génie était interdit et pour ainsi dire, arrêté par l'ambiance de son temps. Avec son rêve d'intensité et de profondeur lut-fait l'obsession de la forme, au sens étroit du terme tel que l'entendaient les Parnassiens; comme si la forme ne devait pas toujours être l'effet et le témoignage extérieur d'un jaillissement intérieur. Son désir d'unité se brisait à la multiplicité des mots; précurseur d'un art subjectif il fut condamné au plastique (1). L'effort fut immense et sans doute la peine; cependant par cela même qu'il ne

1. Bien à tort cet art crut relever de la Musique; comme celui du Parnasse il demeura encore dans la Peinture.

peut l'exprimer, il dut jouir de son rêve plus que tout autre poète : il le garda pour lui et put en nourrir sa vie. Chaque fois qu'il essaya de le réaliser, il semble avoir enclos cette liqueur précieuse dans de petits flacons aux formes de grâce où, par la mélancolie des soleils couchants ou la splendeur des aurores, le désir des âmes a surpris parfois des rayons... Seulement... ils ne seront jamais débouchés.

Nous avons suivi dans ses étapes diverses la tentative de M. Mallarmé pour monter par le dehors, c'est-à-dire en commençant par la forme, à un rythme de plus en plus large, — qui va du mot à la strophe et à la phrase. Nous l'avons montré arrêté à chaque pas, gêné par sa méthode, se heurtant toujours à la difficulté de passer du multiple à l'un. Le plus haut degré où il atteint, et nous avons vu par quelles voies, c'est l'idée, principe d'ankylose, de limite, de paralysie, et non de fluidité et d'unité. Ne peut-on maintenant concevoir un art qui aurait précisément le même idéal que M. Mallarmé mais qui voudrait le réaliser en sens inverse, c'est-à-dire en allant du dedans au dehors? — Un tel art prendrait sa source dans ce fond le plus reculé du Moi, qu'on l'appelle l'Âme ou le Génie, là où l'essence de la vie n'est plus qu'une mélodie, un chant pareil à nul autre parce qu'il est la *personne* même, dans ce royaume de la Liberté pure et de la pure Activité créatrice dont la conscience est pure Emotion. — Les amis de M. Mallarmé, ces chevaliers de l'Idée pure me paraissent n'avoir jamais pénétré dans ce domaine de la nuance et de la Qualité (1), dans ce fait primitif de la vie qui est la Force, antérieurs à l'idée qu'elle réalise ou au motif vers lequel elle se dirige : ils n'ont pas compris qu'en cette force et dans le sentiment, qui n'est que sa propre conscience, est obtenue, bien plus que la synthèse, (pauvre unité dont doivent se contenter les idées qui sont, avons-nous dit, principes de distinction et de limite), — mais la simplicité, l'Irréductible lui-même. Sur-tout ils n'ont jamais compris que ce qui fait le poète c'est la faculté de séparer cette Force, présente à chacun de nos états d'âmes, de ces idées, de ces motifs, de tout ce qui l'utilise et la resserre dans la vie, pour la lancer, nue et frissonnante dans toute la pureté de son intensité, à travers une matière quelle qu'elle soit, qu'elle remplira aussitôt de son courant électrique délivré, matière qui l'exprimera et que l'on pourra alors appeler son symbole. Ils n'ont pas vu que le développement de ce courant, qui est la poésie même, se produit en un sens exactement opposé à celui qu'ils ont suivi. Pauvres enfants qui s'imaginaient faire jaillir l'électricité en heurtant des mots les uns contre les autres, lorsqu'ils possédaient peut-être une pile au fond d'eux-mêmes. Ainsi se sont-ils privés

1. M. Mallarmé, avait pourtant entrevu cette même antinomie de la quantité et de la qualité que nous définissons depuis un an et qui est notre grand principe. Cette phrase est bien remarquable : « du contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traité d'abord la foule, le dire, avant tout rêvé et chant, retrouve chez le poète par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. »

de l'épanouissement généreux et libre de la Force, qui va, se propageant toujours, gardant son intégrité, d'autant plus puissante et plus large qu'elle ne se laissera jamais paralyser dans l'idée, prolongeant ses vibrations jusque dans les objets les plus vastes, appelant au besoin la Nature tout entière, et lui faisant répéter et amplifier de tous ses échos la mélodie que chante la voix humaine. — Voilà l'orchestration et voilà le symbole et nous sommes les premiers à déclarer que, entendus en ce sens (sur lequel, — je me réserve de le montrer plus tard, — nous sommes d'accord avec Wagner), c'est par eux seulement que peut valoir une œuvre d'art. L'intensité d'une force, d'une émotion se prouve par l'ébranlement qu'elle produit dans l'imagination, par l'ampleur et la splendeur de l'orchestration et du symbole par lesquels elle est capable de se manifester; mais orchestration et symbole doivent se ramener à un autre terme plus général : *l'expression*.

Et nous sommes des Paysagistes, nous (1) qui nous réclamons d'un art d'émotion et qui, pour répandre sa fluidité et sa liberté absolues, avons besoin de ces larges symboles de la Nature que ne pourrait remplir un art d'idées, arrêté et limité par lui-même à tout instant. — C'est par ce même principe qu'à nous seuls il sera permis réellement de créer, c'est-à-dire de donner à un corps inerte le souffle de vie, sans y laisser aucun élément intellectuel principe de dissociation et de mort, de réaliser en notre Acte pur le *concret* (2). — Nous serons des Paysagistes et des Créateurs au même titre que les Romantiques nos vrais pères, en qui s'exprima la force généreuse de la jeunesse du siècle aujourd'hui fini. Les pénibles nostalgies de sa décadence, cette recherche de l'unité, dont souffre la morale aussi bien que l'art, et qui dans les deux voies ne trouvera sa solution que dans l'Absolu intérieur, essence de la Vie, cet effort vers l'expression plus vaste, vers le rythme plus large, que nous avons suivi chez M. Mallarmé, nous les satisferons dans le temps nouveau non par les artificielles associations des idées ou des mots, mais par l'harmonie qui sera donnée à toute cette matière à l'infini, par l'expansion spontanée de la vie et de son essence : l'Activité.

MAURICE PUJO.

1. Je parle pour ceux qui représentent l'Art dans notre Mouvement, pour ceux qui ont fondé cette revue, essentiellement organe d'une phase esthétique, et qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui y représentent la partie morale ou sociale. Ceux-ci peuvent tenter un effort d'art dans leur voie personnelle mais ce n'est plus la même chose. — Nous sentons en ce moment la nécessité de donner à l'art qui a toujours été notre but principal, j'entends à notre conception de l'Art, une place de plus en plus grande, car nous sommes venus pour jouer, avant tout, un rôle esthétique. Pour cela nos collaborateurs de la première heure, dont quelques-uns étaient éloignés un moment de la littérature par les circonstances, joints à quelques nouveaux, nous promettront de porter leur effort de ce côté et de nous donner en ce trimestre, beaucoup plus d'œuvre que de théorie. Cette nouvelle campagne sera spécialement une période de réalisation.

2. Qu'il faut se garder de confondre avec le vrai ; le concrétisme est précisément aux antipodes du réalisme, du naturalisme et de toutes les esthétiques de l'observation par le dehors.