Au carrefour du réel et de l'irréel : de l'imagination chez Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio

**At the Crossroads between Real and Unreal:
On Imagination in the Works of Villiers de l'Isle-Adam,
Oscar Wilde and Gabriele D'Annunzio**

ERIKA PADOVA

Doctorante en littérature générale et comparée, Université Grenoble Alpes

Mots-clés

crise, ambiguïté,
artiste, symbole,
création, vie,
imagination.

Les bouleversements sociaux et les découvertes scientifiques qui marquent le XIX^e siècle, remettant en cause les points de repère et les valeurs traditionnelles, provoquent une crise générale et profonde chez certains intellectuels de l'époque, qui ne trouvent plus leur place dans une société déchue, hantée par l'utilitarisme. Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio témoignent, dans leurs œuvres, du rapport difficile et ambigu de l'artiste à la réalité. Fascinés par le progrès, mais incapables de renoncer au charme du rêve et à la curiosité pour « le côté caché des choses », ils érigent l'art en nouvelle religion. L'imagination, notion complexe à définir, joue un rôle important dans leur recherche esthétique puisque, par sa nature, elle se trouve au carrefour du réel et de l'irréel. Par le biais de l'imagination, ils se démarquent des gens communs en ce qu'ils sont capables – grâce au langage – de combiner les images et les perceptions issues des sens avec leurs plus nobles idéaux de beauté, ce qui leur permet la quête d'une dimension – hors de la réalité – créée par et pour l'art où leur génie puisse s'épanouir.

Keywords

crisis; ambiguity;
artist; symbol;
creation; life;
imagination.

The social upheavals and the scientific discoveries that marked the second half of the 19th century, challenging traditional landmarks and values, caused a general and profound crisis among some intellectuals of the time, who no longer found their place in a fallen society haunted by utilitarianism. Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde and Gabriele D'Annunzio testify, in their works, to the artist's difficult and ambiguous relationship with reality. Fascinated by progress, but unable to abandon the charm of dream and curiosity for "the hidden side of things", they elevated art into a new religion. Imagination, a complex notion to define, plays an important role in their aesthetic search because, by its nature, it stands at the crossroads of reality and unreality. Through the use of imagination, the artist emerges from common people because they are able – by means of language – to combine images and perceptions from the senses with their highest ideals of beauty, which allows them to seek a dimension created by and for art where their genius can flourish.

Les débats esthétiques et philosophiques qui marquent le XIX^e siècle – en particulier la deuxième moitié – témoignent de la complexité d'une époque changeante et ambiguë qui n'arrête pas de fasciner les chercheurs et les critiques. La confiance béate dans la raison, les progrès et les découvertes scientifiques et techniques d'un côté fascinent l'homme qui rêve de la toute-puissance ; de l'autre côté, en ce qu'ils remettent en cause les points de repère conventionnels et le « lyrisme » propre au romantisme, ils provoquent une crise globale et profonde qui a un impact sur le rapport de l'individu à la société, à la Nature, à Dieu.

Les changements issus de l'état de vide spirituel et métaphysique dans lequel plonge la société sont source d'un profond malaise pour certains intellectuels de l'époque, qui, méprisant le sens commun, n'acceptent pas que la complexité de la vie humaine et des sentiments puisse s'expliquer au moyen de formules fixes. « Les éléments de progrès et de déclin étant étrangement mêlés dans l'esprit moderne »¹ érigent la contradiction en principe fondateur de ce moment de transformation, dont les apories et les paradoxes, se reflétant dans la production littéraire, en accroissent le mystère et la complexité.

Dans un cadre où le « mythe du progrès [...] expression de la fatuité et de la bêtise du siècle [...] démunie l'homme de ses facultés les plus précieuses, sa volonté et son imagination » (Froidevaux, 1986 : 95), l'écart entre le génie et « le plus grand nombre » se creuse. Ainsi, il nous paraît particulièrement intéressant de partir de la littérature pour montrer que dans une contingence qui tue l'âme et emprisonne la pensée, des croyances artistiques se constituent entraînant en premier lieu le changement de la notion de « sacré » et, par conséquent, du rôle de l'art et du statut de l'artiste, « figure qui incarne le mieux l'aspect créatif aussi bien que la liberté individuelle ou sociale de l'être humain » (Roumanes, 1998 : 7).

Nous illustrerons ces transformations prenant en exemple Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio, trois auteurs qui, bien qu'issus de milieux culturels différents et caractérisés par un léger écart générationnel entre eux montrent une attitude commune envers « la création ». Ils partagent l'idée que, pour l'écrivain, « autour de ce que l'on appelle la 'modernité' [...] l'œuvre ne peut désormais plus être le reflet – plus ou moins déformé – d'un modèle idéal qui lui serait extérieur et préexistant, mais s'élabore en définissant simultanément ses propres règles » (Bazantay, 2004 : 125). Conscients qu'une correspondance entre le monde et leur parole est désormais impossible, mais incapables de renoncer au mystère, à l'illusion et au plaisir du rêve, ils explorent – par le biais de la création littéraire – des territoires qui sont au-delà du visible, au-delà de leur conscience. Le dualisme qui caractérise l'attitude de ces auteurs – constamment écartelés entre mépris et fascination – vis-à-vis de la société de leur temps, reflète les oppositions qui marquent la fin du siècle, notamment la tension entre sentiment et raison, contingent et absolu, réalité et irréalité.

Comment concilier l'inconciliable ? Comment être artiste sans renoncer à ses idéaux ? Bien qu'il nous semble que les solutions adoptées ne soient pas univoques, nous chercherons à illustrer les tentatives de Villiers, Wilde et D'Annunzio en faisant particulièrement attention à l'importance qu'ils accordent à l'imagination, conçue en tant que faculté propre à l'artiste et qui, par sa nature même, s'inscrit dans la dialectique *réel – irréel*. La capacité à saisir les mystérieuses correspondances entre ces deux dimensions, le désir de leur donner une forme et la curiosité de découvrir la dimension del'« inconscient » sont propres à l'individu doué d'imagination. Celle-ci permet « d'explorer l'imaginaire qui nous environne au-delà du rayon d'action de la conscience et de déployer à côté de notre vie une 'autre scène' sur laquelle nous explorons jusque dans les

¹« The elements of progress and decline being thus strangely mingled in the modern mind » (John Ruskin, *Modern Painters*. Apud Arambasin, 1996 : 31).

profondeurs émotionnelles d'autres faces de l'existence » (Wunenburger, 1991 : 74). Nous retrouvons là des analogies avec les fondements doctrinaires du symbolisme, courant dont Villiers de l'Isle-Adam est l'un des précurseurs, voire le « père spirituel », et dont les influences sont manifestes dans l'œuvre de l'Irlandais et de l'Italien. À l'aune de ce constat, nous essayerons de comprendre dans quelle mesure les pouvoirs de l'imagination influencent l'esthétique et le rapport au réel chez ces trois auteurs.

Nouveaux (dés)équilibres

Au préalable, il est important de comprendre que la « crise » de la représentation qui marque l'évolution littéraire et l'esthétique fin de siècle découle de la crise du sacré provoquée par la diffusion des théories rationalistes qui s'affirment facilement dans une société désormais fondée sur le matérialisme et l'utilitarisme. Dieu paraît absent du monde, mais l'individu « atteint d'âme »² – artiste, dans la plupart des cas – a besoin de croire en quelque chose qui l'élève et de poursuivre la quête de l'absolu rêvé. C'est pourquoi il cristallise en l'art des aspirations religieuses (Arambasin, 1996 : 18). Ceci devient le pôle autour duquel l'homme cherche sa voie pour l'ascension spirituelle. Villiers, Wilde et D'Annunzio comprennent que si la beauté se manifestait dans le réel, elle se dégraderait, et que si le monde n'est plus conforme à leurs idéaux, « Il faut [...] que l'esthétique fasse l'intérim de la foi » (Péladan, 1888 : 26). Ce qui exacerbe la fracture avec la tradition puisqu'au dualisme âme-corps, à la séparation entre la beauté et la morale – déjà théorisée par Théophile Gautier et Charles Baudelaire – s'ajoute la dissociation du sujet et de l'idée. Comme souligné par Arambasin (1996 : 46), la foi en l'art implique qu'une œuvre est sacrée pour d'autres raisons que la religion. La séparation du beau, du vrai et du bien devient un caractère marquant des esthètes protagonistes des œuvres de nos trois écrivains. Sur ce point Wilde énonce sa posture sans détours dans la préface du *Portrait de Dorian Gray* lorsqu'il affirme : « Il n'existe pas de livre moral ou de livre immoral. Un livre est bien écrit ou mal écrit, un point, c'est tout. » (Wilde, 1996 : 347)³. Dans *Le Déclin du mensonge*, Vivian – personnage porte-parole de l'auteur – conclut que « L'ultime révélation, c'est que le Mensonge, le récit de belles choses fausses, est l'objet spécifique de l'Art. » (Wilde, 1996 : 805)⁴.

« Le concept baudelairien de modernité met en cause l'idée de représentation elle-même et donc le rapport que l'art entretient avec le réel » (Froidevaux, 1986 : 93) puisque ceci n'est plus l'endroit où chercher la grandeur de Dieu et de Ses manifestations, ni le miroir qui reflète le moi du poète. Cependant, la quête de l'idéal se poursuit et la beauté – qualité perceptible et indissociable de l'absolu – demeure la voie d'accès au « divin », d'où le rôle de l'artiste créateur, qui, capable de façonner le « beau », devient « la mesure de la sacralité des êtres et des choses » (Michel Meslin cité par Arambasin, 1996 : 38). Suivant la doctrine de « l'Art pour l'Art » proclamée par Théophile Gautier dans la préface-manifeste de son roman *Mademoiselle de Maupin*, l'artiste se projette hors du réel, loin des structures sociales, à la recherche d'un « ailleurs » créé par et pour l'art où son génie puisse s'épanouir. La prédilection pour la rêverie et l'exaltation de l'imagination marquent le parcours de Villiers, Wilde et D'Annunzio, pour qui la création littéraire se révèle à la fois un instrument d'expression et de découverte de leur vie

² Villiers emploie l'expression au pluriel, en italique.

³ « There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That is all » (Wilde, 1999 : xix).

⁴ « The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art » (Wilde, 1969 : 56).

intérieure. Chez eux, en effet, les frontières entre la vie et l'œuvre, entre le réel et l'imaginaire deviennent de plus en plus insaisissables.

Rêveurs d'« ailleurs »

Au XIX^e siècle la place de l'artiste dans la société change : il n'est ni un « auxiliaire » du pouvoir temporel, ni l'interprète des signes divins. Se démarquant de ces deux figures, « l'artiste a gardé sa position privilégiée, mais a abandonné le rôle du prédicateur qui s'adresse aux foules. Au contraire, ne se donnant pas la peine de trouver une fonction socialement acceptée et utile, il s'est échappé dans son propre monde d'imagination inaccessible, devenant un prêtre isolé de la religion de la beauté »⁵ (v. Piasecka, 2014 : 173-174).

L'idée que l'acte poétique peut combler les manques provoqués par la disparition des formes historiques du divin érige l'art en nouvelle religion et l'artiste en nouveau « créateur » dont les difficultés « dans la vie normale sont la contre-partie de l'investissement énorme d'énergie vitale qu'il met dans sa création » (Serraf, 1965 : 103). Si le romantisme forge le mythe de l'artiste en tant qu'individu tourmenté et « à part », nous avons l'impression qu'avec l'affirmation du réalisme dans un premier temps et du naturalisme plus tard, la solitude, plus qu'une attitude, devient un vrai besoin. Pour ceux qui sont « trop grands pour la vie » (Villiers, 1986, I : 370), *aller oultré*⁶ la platitude du réel est une nécessité. Supérieur à la société, le poète ne peut que vivre en marge.

Dans cette perspective, il semblerait que le choix de la vie ordinaire implique le renoncement à toute élévation spirituelle et *vice versa*, ce qui rendrait impossible la rencontre entre un esprit élu et la réalité. Bien que fascinant, ce constat n'est pas exhaustif. La production littéraire et les expériences de Villiers, Wilde et D'Annunzio révèlent que la question est beaucoup plus compliquée qu'elle ne paraît : la confrontation avec le réel est inévitable. Le cas d'Axël (héros éponyme du drame théâtral de Villiers⁷) et de Sara (co-protagoniste de la pièce) est emblématique. À la question « Acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie ? » posée par Maître Janus au jeune homme et par l'Archidiacre à la jeune fille, les deux répondent « Non ». Deux possibilités différentes sont offertes aux protagonistes pour atteindre des vérités transcendantes : l'initiation à l'occultisme d'un côté, et à la religion chrétienne de l'autre, mais les deux sont refusées. La tentation de la terre est forte : « La Vie appelle ma jeunesse » (Villiers, 1986, II : 633), « je veux vivre » (Villiers, 1986, II : 644), dit Axël au mage qui l'a initié à la pratique occulte. Le désistement n'est que momentané : dans le dénouement de l'œuvre, en effet, la nature hors du commun du protagoniste se révèle et son destin de prédestiné s'accomplit. Il semble alors se substituer à son précepteur dans la tentative de convaincre Sara, encore hésitante :

⁵ « The artist retained his privileged position but abandoned the pose of the preacher who communicates with the multitudes. Instead, not bothering to find a socially accepted, useful function, he escaped into his own inaccessible world of imagination, becoming an isolated priest of the religion of beauty. » (Sauf indication contraire, la traduction est la nôtre dans tout l'article).

⁶ « Va oultre », devise de la lignée de Villiers de l'Isle-Adam.

⁷ Axël est considéré le chef-d'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, voire son testament poétique. Remaniée tout au long de sa vie, cette pièce reste inachevée. La version revue du drame sera publiée à titre posthume en 1890 par les soins de Joris Karl Huysmans.

SARA : Là-bas, tout nous appelle, Axël, mon unique maître, mon amour ! La jeunesse, la liberté ! le vertige de notre puissance ! Et – qui sait, de grandes causes à défendre...tous les rêves à réaliser⁸ ! [...]

AXEL, *grave et impénétrable* : À quoi bon les réaliser ?... Ils sont si beaux ! (Villiers, 1986, II : 671)

Malgré les angoisses de la jeune fille, effrayée par l'idée de se donner la mort, Axël réitère son propos :

AXEL : [...] La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. [...] Reconnais-le, Sara : nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie – et c'est bien en RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes ! Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu'un sacrilège envers nous-mêmes. Vivre ? les serviteurs feront cela pour nous.

[...]

SARA, *d'une voix oppressée* : Ah ! c'est presque divin ! Tu veux mourir.

AXEL : [...] La terre, te dis-je, est gonflée comme une bulle brillante, de misère et de mensonges, et, fille du néant originel, crève au moindre souffle, Sara, de ceux qui s'en approchent ! Éloignons-nous d'elle, tout à fait ! brusquement ! dans un sursaut sacré !...Le veux-tu ? Ce n'est pas une folie : tous les dieux qu'adora l'Humanité l'ont accompli avant nous, sûrs d'un Ciel, du ciel de leurs êtres ! ...Et je trouve, à leur exemple, que nous n'avons plus rien à faire ici. (Villiers, 1986, II : 672-673)

La complexité de l'œuvre mériterait de nombreuses explications, mais ces passages nous paraissent montrer bien que l'« ardent mépris pour tous ceux qui [...] ont du langage et de la vie une conception utilitaire » (Hubier, 2004 : 296) n'annule pas chez les élus le besoin humain d'une relation fusionnelle et épanouissante, ni la curiosité pour ce qui les entoure. Toutefois, comme nous l'avons vu, l'assouvissement passe par l'éloignement, atténué grâce à la communion avec un être de la même nature (« l'amour couvrit les deux êtres enivrés », D'Annunzio, 1903 : 149)⁹, qui permet l'expérience du moment idéal – un « moment sublime et sans retour » (D'Annunzio, 1903 : 149)¹⁰, qui reste gravé dans la mémoire.

De la même manière, chez Villiers, Wilde et D'Annunzio, le refus de l'utilitarisme n'efface pas la nécessité de gagner sa vie. Dans la pensée de ces écrivains, la presse est le royaume de la médiocrité puisqu'elle rabaisse la littérature au rang de marchandise : « La seule devise qu'un homme de lettres sérieux doit adopter de nos jours est celle-ci : SOIS MÉDIOCRE ! C'est celle que j'ai choisie. De là, ma notoriété. » (Villiers, 1986, I : 573). Travaillant pour la presse, ils peuvent donner l'impression de céder au pragmatisme qu'ils professent mépriser, mais en réalité nous découvrons qu'ils font semblant de s'y conformer pour saper le système de l'intérieur ou bien pour diffuser leurs idées auprès d'un public plus large. En effet, ils n'arrêtent pas de s'en moquer. Dans « Deux augures », Villiers traite avec morgue le journalisme :

« Voici le manuscrit ! » dit l'écrivain rayonnant et en tendant son œuvre avec un air de fatuité juvénile. [...]

⁸ Sara au début plaide en faveur du retour des amants à une vie « terrestre » ; elle admire et désire les richesses des Auërsperg.

⁹ « L'amore copri entrambi gli illusi » (D'Annunzio, 1998 : 310).

¹⁰ « Attimo sublime e senza ritorno » (D'Annunzio, 1998 : 310).

« Là ! gémit-il [le directeur de journal] avec un profond soupir ; j'en étais sûr ! Encore une déception : mais je ne les compte plus. »

« Hein ? » murmure, comme effrayé, le jeune héros.

« Hélas ! mon noble ami, mais c'est plein de talent ça ! » (Villiers, 1986, I : 571)

Chez ces trois auteurs, la recherche de l'évasion est une réponse au pessimisme fin de siècle, une dernière tentative de s'éloigner d'une contingence dont ils ont souvent horreur. C'est ce que ressent Dorian Gray : « La laideur, qui lui avait été jadis odieuse parce qu'elle rendait les choses réelles, lui devint chère pour la même raison. La laideur était l'unique réalité. » (Wilde, 1996 : 526)¹¹. La laideur nous permet de rebondir sur le fait que, pour ces hérauts de la religion de la beauté, l'art – l'écriture, en particulier – prime sur les autres activités humaines en ce qu'il offre « l'opportunité de créer la beauté hors de la réalité »¹². Jonglant entre deux dimensions, ils cherchent à mettre en récit la création esthétique et à définir l'art et son rapport à la vie. Leur activité littéraire « est beaucoup plus que l'élaboration de réponses : elle est imagination » (Serraf, 1965 : 104).

« La reine des facultés »¹³

L'imagination est une notion difficile à définir, un concept fuyant utilisé déjà au XVII^e siècle et qui devient ensuite un des piliers de la poétique du romantisme. Théorisée dans différents domaines, elle joue un rôle capital dans la définition du rapport entre l'artiste et le réel puisqu'elle questionne le lien entre la perception, l'expérience esthétique et la création.

Au début ce sont surtout les philosophes anglais et allemands qui s'intéressent à la question; ils s'aperçoivent que l'imagination influence la capacité créatrice de l'individu. D'abord, Hobbes constate que les images que l'on se crée ne sont pas de faibles copies de la réalité, elles sont le produit de nos désirs combinés avec les émotions perçues. Ensuite, Gottfried Wilhelm von Leibniz devient un précurseur de la théorie romantique de l'imagination puisqu'au cours de ses recherches il comprend que cette faculté permet au sujet de prendre conscience de soi, de s'interroger sur sa propre identité. Ainsi, avec un siècle d'avance sur les romantiques, le philosophe reconnaît que, si l'imagination unit le sujet au monde qui l'entoure, elle lui permet aussi une prise de distance. L'objectivité des faits et leur perception subjective confluent dans le procès dynamique qui détermine le fonctionnement de cette faculté : « en un premier stade, réception subjective des éléments du monde extérieur perçu; au stade suivant, transmutation selon la structure interne du sujet (déstructuration des éléments et maturation de nouvelles formes); enfin, à l'occasion d'un moment d'équilibre entre sollicitation d'une situation et projet, projection constructive. » (Serraf, 1965 : 105).

Pour définir le procédé d'élaboration du réel de Gabriele D'Annunzio, Ezio Raimondi emploie l'expression « rêverie *associativa* » (1980 : 124), mais c'est l'auteur même qui nous explique le principe de sa perception : « tout objet est attiré en moi et se dissout en moi. je crée, transfigure, invente. je n'accepte rien de l'extérieur. je ne puis rien tolérer d'étranger » (D'Annunzio, 1993 : 312)¹⁴. Ces mots soulignent une fois de plus que l'acte de création

¹¹ « Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that very reason. Ugliness was the one reality. » (Wilde, 1999 : 181).

¹² « [T]he opportunity to create beauty out of reality » (Symons, 1919 : 104).

¹³ Célèbre expression employée par Charles Baudelaire (1868 : 227) pour désigner l'imagination.

¹⁴ « ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. io creo trasfiguro invento. non accetto nulla di fuori. non posso più tollerare nulla di esterno » (D'Annunzio, 2005 : 1877).

artistique passe par un dialogue constant entre deux dimensions : bien que l'artiste ait tendance à rechercher la solitude, les images produites sont ancrées dans le réel car engendrées par l'expérience sensorielle. La capacité associative est à la base du « procès imaginatif », tous la possèdent – elle est appelée, selon les auteurs, « *fancy* » ou « imagination primaire » – parce qu'elle est indispensable à la perception du monde. Ce qui distingue le génie, c'est la faculté de combiner les images et les émotions issues du contact avec l'extérieur créant des formes nouvelles, et c'est là une idée que nous retrouvons dans les mots de D'Annunzio et de Wilde : « L'imagination est avant tout créatrice et toujours à la recherche de formes nouvelles » (Wilde, 1996 : 792-793). « La Nature [...] est notre création. [...] Les choses n'existent que parce que nous les voyons » (Wilde, 1996 : 796)¹⁵.

La parenté avec la théorie des correspondances, qui caractérise la doctrine symboliste, nous paraît évidente. Théodule Ribot le confirme lorsqu'il dit que ce mode d'association est propre à peu d'individus, il distingue « les symbolistes et décadents qui fleurissent [...] dans les divers pays d'Europe et d'Amérique et qui, à tort ou à raison, croient préparer l'esthétique de l'avenir » (2007 : 33). Mouvement difficile à définir, le symbolisme prône une orientation idéaliste selon laquelle la réalité tangible est tenue pour illusoire, mais les symboles qui y sont ancrés – étant des formes réelles – éveillent chez l'individu les sensations qui lui permettent de franchir la frontière qui sépare le réel et l'imaginaire et d'accéder à cet « ailleurs » où « le poète est à la fois sujet et objet, moi et monde » (Schaeffer, 1994 : 201).

Le regard douteux de Villiers sur la réalité annonce ce courant ; il fonde son esthétique en partie sur l'idée que « l'essence du réel est de nature spirituelle [...], d'autre part sur la croyance en la puissance redoutable des idées et de l'imagination » (Rancy, 1982 : 15), qui permet au rêve de devenir réalité dans l'œuvre d'art. La doctrine symboliste prend rapidement une dimension internationale : Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio peuvent être considérés comme les passeurs de ces idées dans leurs pays respectifs. Dans *Intentions*, l'Irlandais affirme que le critique – qu'il érige en créateur – se tourne « au profit d'œuvres qui l'ont amené à méditer, rêver, imaginer, des œuvres qui possèdent le pouvoir subtil de suggérer, et semblent dire qu'on peut, en partant d'elles, s'évader dans un monde plus vaste » (Wilde, 1996 : 860).¹⁶ Il évoque directement le pouvoir de suggestion de l'œuvre d'art, qu'il définit être « à la fois surface et symbole » (Wilde, 1996 : 348)¹⁷ ouvrant la voie à la vraie réalité cachée sous ses formes et il affirme que « lorsque l'Art renonce à s'exprimer par l'imagination, il renonce à tout » (Wilde, 1996 : 786)¹⁸. De même, chez D'Annunzio la pratique symboliste « ne fait que poser le problème du rapport – du sujet – à la réalité, du double mouvement de perte du réel » (v. Marinoni, 2013 : 316)¹⁹. Il est évident dès ses premières œuvres qu'il « saisit une 'autre réalité'

¹⁵ « The imagination is essentially creative, and always seeks for a new form ». (Wilde, 1969: 35) « Nature [...] is our creation [...]. Things are because we see them » (Wilde, 1969 : 42).

¹⁶ « [T]o such works as make him brood and dream and fancy, to works that possess the subtle quality of suggestion, and seem to tell one that even from them there is an escape into a wider world » (Wilde, 1969 : 152).

¹⁷ « All art is at once surface and symbol » (Wilde, 1999 : xx).

¹⁸ « When Art surrenders her imaginative medium she surrenders everything » (Wilde, 1969 : 24).

¹⁹ « [N]on fa che impostare il problema del rapporto – del soggetto – con la realtà, del duplice movimento di perdita del reale » (Marinoni, 2013 : 316) .

différente de la simple représentation du sensible, jusqu'aux 'explorations de l'ombre' qui marquent la dernière phase de sa carrière » (v. Marinoni, 2013 : 316)²⁰.

Pour revenir au discours sur l'évolution de la notion d'imagination, il est important d'évoquer la contribution apportée par Joseph Addison, qui considère cette faculté comme le trait d'union entre la philosophie, la psychologie et l'art. En avance sur ses contemporains et sur les romantiques, il va plus loin que ses prédécesseurs lorsqu'il théorise le lien entre l'imagination et la création littéraire. Selon Addison et d'autres après lui²¹, c'est à travers la parole que l'on peut exprimer son potentiel imaginaire. D'où le rôle de la littérature, qui s'impose en tant qu'instrument privilégié à la mise en œuvre d'un système complexe aux équilibres instables : « Le langage est une stratégie qui fonde par sa démarche à la fois le monde et celui qui le profère; il suscite à l'être, fait sortir du néant, procède à l'ordonnement du monde, assure sa relative permanence. De façon encore plus affirmée, l'écriture a gardé très longtemps un caractère sacré. La fabrication littéraire est donc, à son origine, une opération importante qui peut mériter le nom de création » (Serraf, 1965 : 102).

L'importance que les trois auteurs attribuent à la forme justifie l'intérêt que nous consacrons à cet aspect. Pour Villiers, le style est la marque du génie : il écrit peu de vers, mais sa prose est « poétique » et inaccessible à la plupart des contemporains. Comme il nous l'explique, sa pensée et son écriture ne font qu'un : « Si je pense magnifiquement, on trouve *littéraire* ce que j'écris. Ce n'est pourtant que ma pensée clairement dite – et non point de la littérature, laquelle n'existe pas et n'est *que la clarté* même de ce que je pense. » (Villiers, 1986, II : 1008).

Si l'on considère qu'aux yeux de l'auteur « L'Idée apparaît [...] comme la plus haute forme de la réalité » (Villiers, 1984 : 7), il est facile de comprendre que c'est à travers le langage qu'il cherche à construire une réalité digne d'être vécue. Doué d'une voix remarquable et d'un énorme talent de chanteur-causeur, quand il prend la parole et récite des extraits de ses œuvres, il arrive toujours à émouvoir l'auditoire, à l'enchanter, à le transporter dans la dimension du rêve. Convaincu que « Les étoiles passeront, non nos paroles » (Villiers, 1986, II : 1006), il confie à l'expression – écrite ou orale – le meilleur de soi. Wilde lui fait écho : « c'est seulement de les exprimer qui donne aux choses leur réalité » (Wilde, 1996 : 452)²².

De même, au cours d'une existence vouée à l'art et dans la lignée de Flaubert et de Mallarmé, D'Annunzio reviendra à plusieurs reprises sur l'idée que « le vers est tout » (« il verso è tutto »)²³. Pour l'Italien, la recherche esthétique prime sur toute autre chose et le style se plie à rendre la vie entière une œuvre d'art. Déjà en 1892, dans l'article « Note su la vita », paru dans le journal *Il Mattino*, il affirme : « tout existe grâce au verbe » ; « le style est inviolable »²⁴. Deux ans après, dans la dédicace à Francesco Paolo Michetti qui ouvre le *Trionfo della morte*, D'Annunzio ne cache pas son ambition :

Nous avons plusieurs fois discuté d'un livre idéal de prose moderne qui – riche en sons et en rythmes comme un poème, réunissant dans son style les vertus les plus diverses de la parole écrite – harmoniserait toutes les variétés de l'entendement et toutes les variétés du

²⁰ « [C]oglie una 'realtà altra' diversa dalla semplice rappresentazione del sensibile, sino a giungere reale 'esplorazioni d'ombra' dell'ultima fase » (Marinoni, 2013 : 316).

²¹ Nous pourrions citer également le philosophe Paul Souriau.

²² « It is simply expression [...] that gives reality to things » (Wilde, 1999 : 105).

²³ Andrea Sperelli, protagoniste de *L'Enfant de volupté [Il Piacere]* prononce ces mots au cours d'une méditation où il réfléchit sur le pouvoir de la parole poétique.

²⁴ « Tutto esiste solamente per mezzo del Verbo » ; « Lo stile è inviolabile » (D'Annunzio, 2003 : 82).

mystère ; qui alternerait les exactitudes de la science aux charmes du rêve ; qui semblerait non pas imiter, mais continuer la Nature ; qui, libre des contraintes du conte, représenterait enfin en soi, créée par tout instrument littéraire, la vie – sensuelle sentimentale intellectuelle – d'un être humain au centre de la vie de l'univers. (D'Annunzio, 1996 : 639)²⁵

Comme chez Villiers, le langage s'impose en tant qu'instrument apte à favoriser la mise en œuvre des pouvoirs de l'imagination. Encore plus explicite est le discours prononcé par Stelio Effrena – protagoniste du roman *Il Fuoco* – qui incarne parfaitement l'idéal d'« artiste imaginatif » dont parle Souriau (1901) et qui est partagé par Villiers, Wilde et D'Annunzio. L'« imaginatif » est un prédestiné qui se démarque des autres pour son âme frémissante et passionnée, sa sensibilité, son verbe. En lui tout est subordonné à la puissance créatrice de l'imagination, ce qui lui permet de « réaliser en lui-même l'intime union de l'art et de la vie et [...] trouver ainsi au fond de sa substance une source d'harmonies intarissables » (D'Annunzio, 1903 : 15)²⁶.

Le discours sur l'imagination s'étend dès ses origines à divers domaines culturels. En dépit de la nature différente de leurs recherches, ils paraissent converger vers l'idée que cette faculté, permettant une continuité entre le visible et l'intelligible, mène l'artiste à vivre une double vie : « Chaque artiste vit une double vie, dans laquelle il est pour la plupart conscient des illusions de l'imagination. Il est conscient aussi des illusions des nerfs, qu'il partage avec chaque individu d'esprit imaginatif. »²⁷ (v. Symons, 1919 : 83).

Si le monde est indigne d'être représenté et de reconnaître le génie, l'inspiré doit devenir l'artisan de son propre salut et, par la force de sa pensée, créer sa propre *illusion de réalité* : « Pensons le plus possible, poussons les choses au sublime ! à l'infini ! à l'absolu ! puisque nous ne devenons que ce que nous pensons ! puisque la vérité ne peut être que dans la pensée, qu'il ne peut être d'autre sanction de la *réalité* que dans la pensée ! » (Villiers, 1986, II : 987).

Pour « l'homme qui ne se nourrit pas seulement de pain » (1986, I : 146), la foi dans l'illusion « n'est pas une conviction, mais un acte » (1986, I : 116), nous dit Villiers. Et il renchérit : « Sans l'illusion, tout périt. On ne l'évite pas. L'illusion, c'est la lumière » (Villiers, 1986, I : 915). L'Illusionnisme chez cet écrivain est un sujet compliqué, il anticipe ce que Ribot – en parlant de l'artiste – n'affirmera qu'une dizaine d'années après : « rien n'existe pour nous que par la conscience que nous en avons » (2007 : 274).

L'artiste est conscient de passer constamment du monde des rêves au réel, il sait gérer l'alternance des deux dimensions alors que ses contemporains ne voient que le tangible : « C'était bien la peine de se moquer de mon rêve, pour aller s'effrayer d'une ombre et revenir du Réel en se bouchant le nez !...Voilà ce que c'est de n'avoir aucun talent ! – Au dédain de cet Imaginaire, qui, seul, est réel *pour tout artiste sachant commander à la vie de s'y conformer*, ils ont préféré s'en remettre à leurs sens en se figurant qu'on peut *voir ce qu'il y a* ! » (Villiers, 1986, II :

²⁵ « Avevamo più volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno che – essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero ; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno ; sembrasse non imitare ma continuare la Natura ; libero dai vincoli della favola portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universa. »

²⁶ « [C]ompiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e [...] ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie » (D'Annunzio, 1998 : 205).

²⁷ « Every artist lives a double life, in which he is for the most part conscious of the illusions of the imagination. He is conscious also of the illusions of the nerves, which he shares with every man of imaginative mind » (Symons, 1919 : 83).

710).

De nature supérieure, le génie perçoit la fausseté et la finitude de la vie dans le contingent qui l'entoure et il en subvertit les équilibres. Dans le passage de Villiers cité ci-dessus, nous avons l'impression de retrouver le germe de ce qui deviendra la théorie – aussi célèbre qu'audacieuse – d'Oscar Wilde, selon qui « La Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imité la Vie » (Wilde, 1996 : 796)²⁸:

L'art commence par un travail purement imaginatif et plaisant qui touche à ce qui est réel et sans existence. [...] L'Art inclut alors la Vie dans ce qui lui sert de matériau [...] il invente, imagine, rêve et dresse entre la réalité et lui cette barrière impénétrable que constituent le beau style, l'exécution décorative ou idéale. Au troisième stade la Vie prend le dessus et amène l'Art à fuir dans un désert. C'est cela la vraie décadence et c'est de cela que nous souffrons aujourd'hui. (Wilde, 1996 : 785)²⁹

Comme Wilde, D'Annunzio reconnaît la « décadence » de l'époque et lui fait écho :

Cette aspiration inquiète à fuir la médiocre réalité, ce vague désir de transcender la laideur de la vie ordinaire, cette frénésie de vivre une existence plus passionnée et plus complexe sont typiques des époques de décadence [...] où les artistes, percevant ce qui reste obscur pour les autres, présentent à leurs contemporains des visions extraordinaires de la vie, créées par l'excès de leur sensibilité anormale. (D'Annunzio, 2003 : 73)³⁰

L'imagination favorise la fuite, soit en construisant des illusions aux semblants réels, soit en affirmant la primauté de l'art sur la vie. Il nous paraît intéressant de souligner que, si chez Villiers le questionnement ne concerne que le moi de l'artiste, chez D'Annunzio l'écrivain inspiré est plus directement en contact avec les gens : il s'aperçoit que tous, au fond, ont besoin de rêver.

Au croisement de toutes les fonctions mentales, l'imagination permet à ceux qui en sont pourvus de saisir et d'exprimer ce qui échappe aux sens. Les mettant en contact avec les forces qui se cachent en eux, elle peut mener à la beauté, mais aussi à la folie. C'est par exemple le cas de M. Antoine Redoux³¹, individu de « nature en dehors », « exemple social », mais toutefois incapable de contrôler certains « phantasmes » qui hantent ses pensées les rendant « des mondes mystérieux, souvent même assez effrayants » (Villiers, 1986, II : 262).

²⁸ « Life imitates art far more than Art imitates life » (Wilde, 1969 : 33).

²⁹ « Art begins with abstract decoration with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. [...] Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh form, is absolutely indifferent to facts, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment. The third stage is when Life gets the upper hand and drives Art out into the wilderness. That is the true decadence, and it is from this that we are now suffering » (Wilde, 1969 : 22).

³⁰ « Questa inquieta aspirazione ad escir fuori dalla realtà mediocre, questo desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune, questa smania quasi incosciente di vivere una vita più appassionata e più complessa sono proprie delle epoche di decadenza [...] nelle quali gli artisti, avendo la chiara percezione di ciò che ancora per gli altri è oscuro, presentano ai loro contemporanei visioni della vita straordinarie, prodotte dall'eccesso della loro sensibilità anormale. »

³¹ Protagoniste des « Phantasmes de M. Redoux » dans *Histoires Insolites*.

Les théories sur l'imagination et son rapport à la création – oubliées pendant quelques années après le romantisme – connaissent une nouvelle dynamique à la fin du XIX^e siècle, grâce surtout à l'apport de disciplines comme la psychologie, la sociologie et la psychanalyse naissante. À l'aune de notre réflexion, nous pouvons affirmer que l'importance accordée par Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio à « la reine des facultés » est d'une part révélatrice de leur nostalgie du passé, et témoigne d'autre part de leur intérêt pour les débats de l'époque et de leur fascination pour un futur qui reste à inventer. Au carrefour du réel et de l'irréel, l'imagination est, pour ces artistes en devenir, une manière de repenser la création esthétique dans la tentative de « sauver la beauté » et de briser les frontières entre la vie et l'art.

BIBLIOGRAPHIE :

- D'ANNUNZIO, Gabriele (1903). *Le Feu*. Trad. par G. HERELLE. Paris : Calmann-Lévy.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1993). *Le Livre secret*. Trad. par C. Thompson PASQUALI. Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (2005). *Prose di ricerca*. Vol. I. Annamaria ANDREOLI, Giorgio ZANETTI (Eds.). Milano : Mondadori (I Meridiani).
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1996). *Prose di romanzi*. Vol. I. Ezio RAIMONDI *et al.* (Eds.). Milano : Mondadori (I Meridiani).
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1998). *Prose di romanzi*. Vol. II. Ezio RAIMONDI *et al.* (Eds.). Milano : Mondadori (I Meridiani).
- D'ANNUNZIO, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici*. Vol. II. Annamaria ANDREOLI, Giorgio ZANETTI (Eds.). Milano : Mondadori (I Meridiani).
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (1984). *Claire Lenoir et autres contes insolites*. Jacques NOIRAY (Ed). Paris : Garnier Flammarion.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (1986). *Œuvres complètes*. Vol. I-II. Alan William RAITT *et al.* (Eds.). Paris : Gallimard.
- WILDE, Oscar (1969). *Intentions*. In Robert Baldwin ROSS (Ed.), *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde. 1908-1922*, Vol. VI (pp.1-270). London : Dawsons of Pall Mall.
- WILDE, Oscar (1996). *Œuvres*. Jean GATTEGNO *et al.* (Eds.). Trad. par Véronique BEGHAIN *et al.* Paris : Gallimard.
- WILDE, Oscar (1999). *The Picture of Dorian Gray*. Oxford – New York: Oxford University Press.

- ARAMBASIN, Nella (1996). *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe (1880-1914)*. Genève : Droz.
- BAUDELAIRE, Charles (1868). *Curiosités esthétiques*. Paris : Michel Lévy.
- BAZANTAY, Pierre (2004). Roussel : une esthétique de la crise ? *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 56, 113-126.
- CHATEAU, Dominique (2008). *Qu'est-ce qu'un artiste ?*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- FROIDEVAUX, Gerald (1986). Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. *Littérature*, n°63, *Communiquer, représenter*, 90-103.
- HUBIER, Sébastien (2004). *Le roman des quêtes de l'écrivain : 1890-1925*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

- MARINONI, Manuele (2013). Strutture simboliche e degenerazione mentale nella letteratura dannunziana. *Rivista di studi italiani*, XXXI, 1, 315-328.
- PÉLADAN, Joséphin (1888). *Le Salon de Joséphin Péladan (cinquième année)*. Paris : Camille Dalou.
- PIASECKA, Aleksandra (2014). *Towards Creative Imagination in Victorian Literature*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- RAIMONDI, Ezio (1980). Dal simbolo al segno. In *Il Silenziodella Gorgone* (pp.113-147). Bologna : Zanichelli.
- RANCY, Catherine (1982). *Fantastique et décadence en Angleterre : 1980-1914*. Paris : Éditions du C.N.R.S.
- RIBOT, Théodule (2007). *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris : l'Harmattan.
- ROUMANES, Jacques Bernard (1998). La figure même de l'artiste. *Vie des arts*, 42(170), 6-7.
- SAPIRO, Gisèle (2010). Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 6, 13-23.
- SERRAF, Guy (1965). La création littéraire. *Les Cahiers de la publicité*, 14, 101-108.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1994). La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité. *Revue germanique internationale*, 2, 195-207.
- SOURIAU, Paul (1901) *L'imagination de l'artiste*. Paris : Hachette.
- SYMONS, Arthur (1919). *The Symbolist Movement in Literature*. New York : E.P. Dutton & Company.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1991). *L'imagination*. Paris : Presses Universitaires de France.