

LE THÉÂTRE DU PAUVRE : DE MALLARMÉ À KAHN

La poétique du théâtre que nous associons au symbolisme tourne autour de quelques lieux communs esthétiques : « œuvre totale », « mystère », « mise en scène de l'idée », « effort de l'âme vers la vérité », etc. Ces lieux communs, qui ne sont pas toujours sans pertinence au regard des œuvres écrites et éventuellement jouées, ce n'est pas à notre paresse intellectuelle ou à notre seule incuriosité que nous les devons. Nous en sommes dans une large mesure les héritiers : ce sont ceux-là même, pour la plupart, dont les symbolistes, auteurs et metteurs en scène, ont décoré leur théorie anti-naturaliste du théâtre et ceux-là aussi, mieux encore, que la grande presse et la critique dramatique ont imprimés dans les esprits – à l'actif ou au passif de cette théorie et de ce théâtre. Mon intention n'est pas ici de battre en brèche ces lieux communs : nous sommes bien obligés de faire avec, comme on dit. Mon propos est plutôt de me placer à leur périphérie, dans leur négatif plutôt que dans leur négation, en m'aidant d'un texte de Gustave Kahn paru en 1889 dans la *Revue d'art dramatique* sous le titre programme « Un théâtre de l'avenir¹ » et sur lequel je remercie Sophie Basch d'avoir attiré mon attention.

1889 : la date n'est pas sans importance. Elle signifie que nous sommes, avec ce texte, deux ans avant l'ouverture par Paul Fort du Théâtre Mixte, puis du Théâtre d'Art, et quatre ans avant l'ouverture du Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe. Sans doute est-ce déjà l'année de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Il

¹ « Un théâtre de l'avenir. Profession de foi d'un moderniste », *Revue d'art dramatique*, t. XV, juillet-septembre 1889, p. 335-353.

n'empêche que cet article tient à la fois de l'état des lieux et du manifeste, et c'est bien dans cet esprit que la rédaction de la revue dit s'être adressée à son auteur : « Nous avons demandé, précisée-elle en chapeau, au critique et au chef de l'École symboliste, M. Gustave Kahn, une étude sur sa conception du théâtre, une sorte de résumé de sa poétique dramatique. M. Gustave Kahn est le critique autorisé de ces nouveaux cénacles¹ ». Jean Moréas, avec lequel il avait fondé en 1886 l'éphémère revue *Le Symboliste*, a dû apprécier une telle intronisation de son rival, que Mallarmé déjà, à la sortie des *Palais nomades*, avait entre-temps, à titre privé, adoubé en créateur du vers libre². Un témoin anonyme cité par Édouard Dujardin rapporte à ce sujet que, dans les cafés, « Moréas et Kahn s'observaient et chacun des deux [...] avait son poème en vers libres dans sa poche, prêt à le sortir comme une arme pour le mettre sous le nez de l'autre³. »

1 *Ibid.*, p. 335.

2 À la réception des *Palais nomades*, Mallarmé lui a en effet adressé, le 7 juin 1887, la lettre suivante : « Vous devez être, ma foi, fier ! c'est la première fois, dans notre littérature et dans aucune je crois, qu'un Monsieur, en face du rythme officiel de la langue, notre vieux Vers, s'en crée un à lui seul, parfait ou à la fois exact et doué d'enchantement : il y a là une aventure inouïe ! Il en ressort ce point de vue neuf que quiconque musicalement organisé peut, en écoutant l'arabesque spéciale qui le commande et s'il arrive à la noter, se faire une métrique à part soi et hors du type général (devenu monument public quant à notre ville). Quel délicieux affranchissement ! car notez bien que je ne vous considère pas comme ayant mis le doigt sur une forme nouvelle devant quoi s'effacera l'ancienne : cette dernière restera, impersonnelle, à tous et quiconque voudra s'isoler différemment, libre à lui. Vous ouvrez l'un des sentiers, le vôtre : et faites ceci de non moins important qu'il peut en être mille. Les lois très nettes et que l'on perçoit vite en vous lisant, par vous reconnues dans la langue, y existent, comme beaucoup d'autres sans doute qu'une oreille non la même percevra. Le charme est grand, indépendamment des qualités très subtiles à vous propres et qui relèvent exquisement de la poésie : il y a là en dehors des musiques convenues quelque chose comme de très rajeuni dans le mot qui se présente moins appuyé et sans apprêts, comme peut-être aussi perd-il du feu compliqué de ses facettes absentes à ne pas s'incruster dans un moule mélodique séculaire et ne faisant qu'un avec le lecteur déjà. » (*Correspondance choisie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, p. 794-795.)

3 Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936, p. 130.

Si je rappelle ces éléments bien connus d'histoire du théâtre à la fin du siècle, c'est qu'ils me semblent importants pour rendre compte de certaines apories où mène la « poétique dramatique » de Gustave Kahn, qui tiennent au fait que, comme tout manifeste, elle vient en avance, sans être précédée ni escortée par des œuvres dûment écrites et jouées. À ce titre, cette « poétique » contribue pour une part à expliquer l'échec du théâtre symboliste français, dans lequel la théorie est venue avant la pratique et a peut-être empêché celle-ci de prendre véritablement tournure.

De quoi s'agit-il dans ce texte ? D'abord d'un constat de carence ou d'immobilisme de la création théâtrale. Celle-ci, estime Kahn, est empêtrée dans la morne répétition du même modèle vériste qui impose chaque soir, partout, à ses spectateurs « le chagrin de voir des vestons dire des choses inutiles à des robes¹ ». Et d'envisager, pour ce théâtre de convention, un monopole d'État : « Si c'est nécessaire, que l'État prenne hardiment le monopole, qu'il vende la gaîté et la tristesse contemporaine et légale, par paquets,

1 « Un théâtre de l'avenir », art. cit., p. 339. De ce modèle, Kahn propose ironiquement la forme radicale suivante, à la lumière d'une anecdote qui « vient d'Angleterre, les Anglais, gens pratiques, allant toujours au bout de leurs idées et accomplissant la conséquence même un peu singulière au premier abord d'un raisonnement » : « Deux personnes de famille de bonne bourgeoisie, sous le coup de quelques malheurs d'argent pensèrent, au moyen de gagner leur vie. Ayant remarqué le plaisir que l'humanité éprouve à considérer des personnes agiter entre elles, devant une salle, pour de l'argent, des choses d'un intérêt absolument particulier, elles résolurent, ayant mûrement réfléchi à ce phénomène, de s'y conformer et de s'enrichir. Considérant dans toute son ampleur cette anomalie extraordinaire, elles en offrirent au public l'essence même. Le soir, dans un salon meublé comme tout salon et dont une des parois avait été enlevée, de façon à ce que chacun pût y voir, le monsieur et la dame étaient assis. Le mari, qui venait de rentrer, commentait à sa femme le journal, puis lui demandait du thé ; sur la demande de monsieur, madame se levait, allait au piano, lui jouait les morceaux qu'il préférait, etc. Puis le public se dispersait ayant laissé quelques schellings pour avoir vu cette famille en vie privée et quotidienne. Cela n'était-il pas plus simple pour ce monsieur obligé de vivre que de compliquer la pièce par d'improbables accidents ou des cris inconvenants ? Non, il en donnait l'essence et en vivait ; ceux qui voulaient autre chose n'avaient qu'à aller voir du Shakespeare. » (*Ibid.*, p. 341.) Anecdote prémonitoire, qui nous situerait, cent ans plus tard, entre *La Cantatrice chauve* et *Loft Story*.

dans les bureaux, avec le maryland, le scaferlati et les tickets¹. »
 « Mais, continue-t-il, s'il doit y avoir théâtre, [...] qu'on admette que des écrivains pensent que le théâtre n'a aucun rapport à conserver dans sa forme avec les formes de la vie². » L'affirmation est banale ; c'est l'idée la plus reçue au sein des cénacles poétiques depuis que le credo de l'Art pour l'Art s'est imposé, sous sa version radicale et simplifiée, comme le lieu commun soudant ensemble, dans la conviction partagée de leur propre excellence esthétique, la communauté des purs écrivains. L'affirmation est banale, mais c'est surtout une idée faible et, à vrai dire, fortement contradictoire au regard de ce qui va suivre dans le même article. Les thèmes ordinaires dont se compose le sublime spécifique au symbolisme et sa phraséologie philosophique vont certes se reformuler plus d'une fois : « traduction rythmique de l'idée³ », « voix rythmant et allitérant leurs sensations [...], non plus d'après les probabilités de la vie, mais d'après les intentions de leur essence⁴ », « mise en œuvre figurative d'idées agissantes⁵ », « représentation figurative, agissante et parlante de schémas d'idées clichées dans leur forme la plus caractéristique⁶ », bref toute la

1 Mallarmé affirmait en 1887, que le théâtre subventionné est ce que l'État doit au public « comme compensation de [son] amoindrissement social » : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura idée, fonde le droit de réclamer à un État, comme compensation de l'amoindrissement social » (« Le genre ou des modernes », *La Revue indépendante*, janvier 1887 ; rééd. dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 181).

2 « Un théâtre de l'avenir », art. cit., p. 336-337.

3 *Ibid.*, p. 342.

4 *Ibid.*, p. 346.

5 *Ibid.*, p. 347.

6 *Ibid.*, p. 345. Cette formule apparaît dans le texte sous la forme d'une autocitation : « Car si nous avons dit que "le drame est pour nous la représentation figurative, agissante et parlante de schémas d'idées clichées dans leur forme la plus caractéristique", nous devons donc [...] » – façon de réaffirmer un credo essentiel ; façon aussi, par mégarde, de trahir combien l'idée énoncée tient déjà du lieu commun dans les cercles symbolistes.

quincaillerie des motifs délicats qui, à quelques exceptions près, nous rendent si difficilement supportables aujourd'hui le théâtre symboliste et plus encore sa théorie. Mais si l'article de Kahn mérite notre attention, autrement que comme témoignage d'une certaine doxa esthétique périmée, c'est pour deux raisons, dont la première tient à l'étendue du spectre que l'article entend couvrir en fait de genres et de sous-genres des arts du spectacle, conformément à « l'optique du théâtre » qui, dit-il, « est infinie » et « comprend la mise en scène de *Parsifal* au théâtre de Bayreuth et le règlement des mises en scène des pantomimes au Cercle funambulesque¹ ». Le champ couvert par Kahn excède fort heureusement ce que sa théorie a de précieux et d'étriqué. Son champ excède sa théorie, d'un côté, en dressant une typologie générale des cinq « types idéaux » susceptibles d'être adoptés par le « théâtre nouveau » qu'il appelle de ses vœux : le drame, la comédie de caractère, la pantomime moderne et clownesque, l'évocation pantomimale de décors héroïques et la comédie de cirque. En fait de nouveauté, les deux premiers types n'apportent pas grand-chose, sauf à devoir être retrempés, selon Kahn, aux modèles classiques : hiératisme ou fantaisie des sujets, strophes libres ou alternance de vers et de prose, excluant le « drame en prose » et plus encore le « drame bourgeois », dont la « meilleure incarnation est, simplement et purement, le non-être² ». Plus inattendue dans un tel programme esthétique est l'insistance de Kahn sur les formes populaires de la représentation théâtrale, clowns, pantomime, cirque. Cette insistance intéresse non pas seulement parce qu'elle annexe au territoire du théâtre des arts du spectacle réputés triviaux, mais aussi et surtout parce qu'elle ouvre la poétique dramatique de Kahn, et plus généralement le symbolisme au théâtre, sur un dehors, une extériorité qu'on n'attendait guère en pareil contexte.

1 *Ibid.*, p. 340.

2 *Ibid.*, p. 347.

Rien de plus cérébral et de plus esthétisant que la doctrine symboliste du théâtre ; rien de plus confiné que ses décors hésitant entre enfermement luxueux et évanescence métaphysique ; rien de plus purifié que son langage ; rien de plus distingué que son murmure feutré d'idées en apesanteur et de passions rentrées. Et voici pourtant que Kahn envisage une rénovation du théâtre qui emprunterait à divers spectacles populaires, qui s'adresserait aussi bien à l'élite du public qu'à la foule des «grands enfants du populaire¹», qui prévoirait à côté du drame et de la comédie de caractère des «cavalcades physiques entrecoupées de récitations de poème» et, à côté de ces austères récitants, la présence de «clowns» chargés d'en faire la «traduction ironique²», tout cela dans «d'énormes salles» construites pour «le plus grand nombre», où l'«on pourrait ainsi donner aux foules une pièce intelligible à tout endroit de la salle et assez variée pour que tout spectateur pût, d'après sa nature, en saisir au moins une des facettes, significatives de sa totalité». «Une pièce ainsi conçue, ajoute Kahn, peut être le kaléidoscope d'un fait de vie vu sous toutes ses allures, soit une série de fantaisies échelonnées pour produire les différentes gammes d'une idée. Les moyens d'exécution s'en trouvent partout³.» Nous voilà loin, semble-t-il, des schémas d'idées agissantes dont il a été question plus haut, et plus loin encore, apparemment, de ce théâtre pour l'œil de l'esprit que toute cette génération, Mallarmé en tête, semble avoir fixé pour modèle paradoxal à la représentation dramatique.

Bien sûr, cette fin de siècle a, chez Mallarmé, Banville ou encore Laforgue, ses pitres châtiés, ses funambules, ses «Pierrots» enfarinés et ses clowns tristes. Bien sûr, dans ses poèmes en prose, Mallarmé lui-même ne manque pas de faire place, avec ironie peut-être, au spectacle forain et aux montreurs d'ours, ni de rêver tout haut au grand «Poème populaire moderne [...] dont une

1 *Ibid.*, p. 352.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

majorité lisante soudain inventée s'émerveillera¹». Bien sûr aussi, à côté des esthètes du symbolisme, il y a les différentes fractions qui, à Montmartre et rive gauche, savent qu'il y a d'autres lieux de sociabilité artiste que les cénacles, d'autres textes rimés que les sonnets, d'autres récitations que les strophes psalmodiées. Le « théâtre de l'avenir » décrit par Kahn n'en paraît pas moins étonnant. Toute sa génération vit à la fois dans l'affirmation d'un théâtre radical et dans la dénégation du théâtre : l'idéal de cette génération est celui d'un théâtre qui soit d'un côté un lieu et un facteur de communion sociale et de l'autre un spectacle mental contemplé intérieurement dans la lecture solitaire. Que viendraient faire dans cette messe ou dans cette célébration intime les cavalcades, les danses électriques sur les corps de femmes, les cortèges d'éléphants, les culbutes, les lazzis des clowns auxquels Kahn semblait ne faire place, au début de son article, que par ironie ou pour la beauté du contraste, et auxquels il semble confier, une quinzaine de pages plus loin, la mission de contribuer à la régénération du théâtre sclérosé par « l'épouvantable école du bon sens et de la carcasse² » ? Que vient donc faire ce théâtre du pauvre dans la théorie distinguée d'un « critique autorisé [des] cénacles [symbolistes] » qui considère, comme il est d'usage, que « le seul juge du dramaturge novateur, c'est l'élite du public *en sa première impression*³ » ?

Cette irruption du théâtre du pauvre sur la scène de la « poétique dramatique » de Gustave Kahn a l'air d'une bizarrerie. En réalité, elle tient autant de l'acte théorique manqué que d'une « profession de foi » ouvertement assumée. Par acte théorique manqué, entendons que Kahn exprime l'un des refoulés de l'esthétique symboliste ou, à tout le moins, l'un de ses fantasmes secrets. L'élitisme est la chose la mieux partagée dans le petit monde des

1 Mallarmé, « Étalages », *The National Observer*, 11 juin 1892 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 2003, p. 222.

2 « Un théâtre de l'avenir », art. cit., p. 342.

3 *Ibid.*, p. 343.

cénacles où l'on aime, à l'écart des foules, disserter idées, symboles, évocations et absentes de tous bouquets. Et cependant, cet élitisme a sa face d'ombre ou, pour le dire autrement, sa mélancolie. Entre 1876 et 1877, Mallarmé confie à ses correspondants anglo-saxons – Arthur O'Shaughnessy et Sarah Helen Whitman – qu'il « prépare », selon ses mots, « tout un théâtre fort vaste¹ », qu'il est en train de « fabriquer le scénario d'un très gros mélodrame populaire² », qu'il est absorbé par « un grand travail – un drame à faire jouer à époque fixe³ », qui serait, dit-il encore, « un drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément ; mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris⁴ ». Fin 1877, il y revient : « Rien de neuf ici : je travaille follement ; et j'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le peuple souverain comme ne le fut jamais empereur de Rome ou prince d'Asie. Tel est le but ; c'est roide : il faut du temps. Vous rappelez-vous Léona Dare (aux Folies-Bergère) ? Elle a sa place en ce vaste spectacle⁵. » Qui était cette Leona Dare, sur laquelle les mallarméens se sont peu attardés (en quoi ils ont tort) ? Une gymnaste d'origine sud-américaine, surnommée « la Reine des Antilles », acrobate célèbre pour ses tours de corde et sa mâchoire d'acier, dont la performance sur la scène des Folies-Bergère, au milieu d'un cortège d'éléphants, avait fortement frappé les esprits en janvier 1877. On n'est pas très loin du nouveau théâtre auquel songera Gustave Kahn en 1889. Et l'idée ne va pas lâcher Mallarmé qui, dans ses esquisses du Livre, à la fois Drame, Hymne et Mystère, fera place encore à des dispositifs de diorama, des arabesques électriques,

1 Lettre de Mallarmé à Arthur O'Shaughnessy, 31 [30] janvier 1876 ; *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, t. II, p. 101.

2 *Id.*, 6 février 1876 ; *ibid.*, p. 103.

3 Lettre de Mallarmé à Sarah Helen Whitman, 12 janvier 1877 ; *ibid.*, p. 144.

4 *Id.*, [18 ou 28] mai 1877 ; *ibid.*, p. 151.

5 Lettre de Mallarmé à Arthur O'Shaughnessy, 28 décembre 1877 ; *ibid.*, p. 159.

des bêtes sur deux pattes, un ours blanc et des éléphants. Preuve que la belle Leona Dare, aperçue en 1877 aux Folies-Bergère, a durablement hanté, tel un beau fantôme, les nuits passées à calculer les opérations du Grand Œuvre¹.

Il ne s'agit pas ici de supposer quelque influence directe de Mallarmé sur Kahn : ces lettres de 1876-1877, ces esquisses, Kahn ne pouvait pas en avoir eu connaissance. Je ne veux pas même suggérer que sur la scène des Mardis, Mallarmé se serait ouvert auprès de ses invités de ses projets de spectacle kaléidoscopique résultant, au nom du Livre ou sous le nom de Livre, d'une hybridation de genres théâtraux et de divers arts populaires². J'entends simplement mettre en évidence, de Mallarmé à Kahn et de façon diffuse dans toute l'école symboliste, l'insistance d'un même imaginaire féérique, d'une même fascination plus ou moins rentrée à l'égard des formes populaires de la représentation, pantomime, cabaret, cirque, spectacles forains. Et la question importante est, me semble-t-il : à quelle disposition esthétique répond cet imaginaire ? D'où vient, autrement dit, que dans le symbolisme, l'élitisme, la quintessence intellectualiste s'associent de façon généralement occulte, mais parfois très visiblement, à une fantasmagorie populaire et au rêve d'une réunion du poète à la foule ? D'où vient que les lieux communs évoqués au début de cet article autorisent la percée de modèles esthétiques qui leur sont en toute apparence contradictoires ? Trois hypothèses explicatives peuvent être ici avancées.

La première, assez classique et attendue, cohérente avec plusieurs thématiques bien attestées par ailleurs, consisterait à tenir les clowns, acrobates, saltimbanques, histrions et autres créatures

1 Sur cet aspect du Livre, voir Pascal Durand, « Le livre machine. Une allégorie mallarméenne », dans *L'Imaginaire de l'écran. Screen Imaginery*, éd. Nathalie Roelens et Yves Jeanneret, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. Faux titre, 2004, p. 13-45.

2 Camille Mauclair rapporte que « dans l'œuvre telle que Mallarmé la rêvait [...] la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et de l'expression musicale était indispensable » (*L'Art en silence*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 99).

de cabarets et de cirque pour autant de figures grotesques de la malédiction poétique, dans lesquelles le poète décadent et symboliste projetterait sa propre étrangeté au monde de la réalité pratique. La féerie populaire vaudrait ainsi comme métaphore d'une résistance à l'égard du monde réifié. L'écrivain symboliste exprimerait alors sa radicale opposition aux conventions esthétiques de l'art bourgeois – un art installé à l'égard duquel seraient également en marge, et donc symétriques l'une de l'autre, la poétique de l'art pur et la féerie populaire. Hermès et Arlequin se rejoindraient ainsi à distance dans un semblable écart pris à l'égard des normes et des goûts dominants.

J'ai évoqué plus haut la possibilité d'un acte théorique manqué. La deuxième hypothèse consisterait à discerner dans cette célébration des arts populaires du spectacle une nostalgie du réel, de la vie sensible, quelque chose comme une sorte de retour du refoulé, par lequel la littérature moderne en général, la poésie symboliste en particulier, se trouveraient confrontées à tout ce qu'elles ont exclu par principe : divertissement, spontanéité, hasard, émotion simple, immédiateté sensible, enchantement, féerie, formes spectaculaires, plaisirs collectifs, fusion dans le nombre et la foule, etc. Si Maeterlinck sera bientôt accueilli comme un nouveau Shakespeare, comme le sauveur et le rénovateur du théâtre moderne, comme le grand dramaturge que le symbolisme attendait, il le devra autant à l'héroïsation qu'il aura apportée à la vie ordinaire qu'à l'évanescence de ses intrigues et au raffinement feutré de son langage. « Je vais au théâtre », écrira-t-il, « dans l'espoir de voir quelque chose de la vie rattachée à ses sources¹ » : c'est un peu ce ressourcement, me semble-t-il, qu'un Mallarmé ou un Kahn recherchent en demandant aux arts de la féerie populaire de nouveaux ressorts d'enchantement.

1 Maurice Maeterlinck « Le tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1986, p. 103-104.

Et c'est par cette troisième hypothèse que je voudrais conclure. Jean Starobinski a fait observer que les arts du cirque et plus largement les arts populaires s'associent, à partir du romantisme, à une sorte de grande nostalgie primitiviste : « Les arts populaires, dans leur ingénuité anonyme », écrit-il, « capteraient les sources vitales de l'inspiration ; ils seraient l'expression spontanée du génie de la communauté¹ ». En ce sens, il n'y aurait pas, à la fin du siècle, contradiction mais plutôt rapport de conséquence entre littérature de la décadence et fascination à l'égard des arts populaires, ceux-ci étant sentis comme porteurs d'une énergie vitale par ailleurs perdue. « Profession de foi d'un moderniste », tel est le sous-titre que Kahn a donné à son article de la *Revue d'art dramatique*. Sous-titre prémonitoire : ce dont Kahn fait sans le savoir la théorie, s'agissant du seul théâtre, c'est peut-être, au fond, de la transition de la modernité vers le modernisme, de la réunion de l'art à la vie et de l'extrême contemporain aux arts premiers grâce à quoi Apollinaire ouvrira bientôt les chambres asphyxiantes du symbolisme².

Pascal DURAND

-
- 1 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 2004.
 - 2 Voir Marcel Thiry : « Quelle vie nouvelle tout à coup, quand Guillaume Apollinaire ouvre les fenêtres calfeutrées du salon symboliste pour y faire entrer à petites bouffées les quatre vents du Hasard ! » (Introduction aux *Trois proses en vers*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Seghers, 1975, p. 114.)

